

---

# Theater der Spur

Inauguraldissertation

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

im Fachbereich Theater-, Film- und Medienwissenschaft

der Johann-Wolfgang-Goethe Universität

zu Frankfurt am Main

vorgelegt von:

Mayte Zimmermann

aus: Frankfurt am Main

20.10.2014

1. Gutachter: Prof. Dr. Nikolaus Müller-Schöll

2. Gutachterin: Prof. Dr. Ulrike Haß

---

*für Clementine von Braunmühl*  
*(1833–1918)*

---

## **I. Theater ›der Anderen‹ und das Andere ›des Theaters‹ –**

### **Einführung in die Forschungsfragen**

›Anderer‹ Stars 1 · Spuren des Theaters im Denken 8 · Nach der Vorstellung 14 ·  
Theater als Ort des Anderen? 18

## **II. Spur: von der Darstellbarkeit des Anderen**

### **1. Vorstellung: die Szene ›des Menschen‹**

Neuzeitliche Vorstellungsräume 21 · Vom Erdenklichten 32 · Phosphoreszenz 38

### **2. Das Selbe und das Andere**

Denken als/der Gewalt 41 · Exkurs: Praxis des Denkens – das ›jüdische Modell‹ 45 ·  
Autrui – anderswer 49 · L'Autre - ganz anders 52

### **3. Das Bedeuten der Spur**

Spuren (des Denkens) 56 · Szene(n) der Spur 59 · Angesichts des Anderen 63 · ›Ich‹  
als Verantwortung 67

### **4. Darstellbarkeit: An-Denken des Anderen**

Rücksicht 71 · Sozialität der Schrift als Drama 77 · Vorstellung vs. Nachleben:  
Darstellbarkeit 80

### **5. Nicht-Gleich-Gültige Darstellung**

Schöner Schein 87 · Das Darstellungsgebot der Nicht-Gleichgültigkeit 93

## **III. Szenen eines Theaters der Spur · 100**

### **1. Im Zentrum der Vorstellung: (k)ein Gesicht · 101**

#### **1.1. Das Gesicht in der Szene der Frontalität:**

Wider die Behauptung der Begegnung mit dem authentischen Anderen mit  
Ulf Amindes *Frontalunterricht*

Gesichtung der Anderen 103 · »Ich will hier Theater machen« 110 · Infame  
Menschenbilder 117 · Aufgabe der Rücksicht 124

#### **1.2. Vor dem Gesicht:**

Rücksicht auf die Voraussetzungen von (An)Sprache in Antonia Baehrs *For  
Faces*

Gesichtskreis(e) 132 · Bloß ein Gesicht 138 · Ins Gesicht sagen 144 · Selbst-Ansichten  
149 · Black 154 · Je eine\*r 155 · Exkurs: Mädchen vielleicht 160

---

### 1.3. Gesichtslosigkeit:

Über die Tätigkeit des De-/Facements mit Rabih Mroués *The Inhabitants of Images*

*Bildpolitik(en) des Gesichts* 165 · *Das schwindelnde Ich* 169 · *Tätigkeit des De-/Facements* 175 · *figure and act* 182 · *Ohne Gesicht* 189

## 2. Die Rolle der Schrift · 193

### 2.1. Die Rolle als Vorschrift:

Zum Konflikt von Freiheit und Aneignung in Einar Schleefs *Die Schauspieler*

*Ein Asyl. Nacht. Neues Theater* 196 · *Rollen in Verhandlung* 201 · *Verhandlungsraum Rolle* 207 · *»Wie zu Hause«* 211 · *Probieren Sie.* 217 · *Wenn ich zwei Flügel hätte* 223

### 2.2. Die Textur der Bühne:

Von der Rolle der Technik in Swoosh Lieus *Everything but Solo*

*»Preparation«: Die Rolle der Technik* 228 · *Die »Figur« Diagonale* 237 · *Philologie des Theaters* 246

## IV. Die Sorge um die Sorge. Zum Schluss · 250

## V. Bibliographie · 257

## VI. Anhang

# I. Theater ›der Anderen‹ und das Andere ›des Theaters‹

## Einführung in die Forschungsfragen

Vermöchte man den Anderen zu besitzen,  
zu ergreifen und zu erkennen, wäre er  
nicht der Andere.  
Besitzen, Erkennen und Begreifen  
sind Synonyme der Macht.

(Emmanuel Levinas: *Die Zeit und der Andere*)

Wenn kritisches Denken zur gegenwärtigen Situation  
etwas zu sagen hat, dann sehr wahrscheinlich  
auf dem Gebiet der Darstellung.

(Judith Butler: *Gefährdetes Leben*)

### ›Andere‹ Stars

Am 25.8.2012 brummt der Saal vom PACT Zollverein: frenetischer und minutenlanger Schlussapplaus, Füßestampfen und laute ›Bravo‹-Rufe. Szenen, wie man sie aus Konzerten kennt, welche in der Regel eine andere Form der emotionalisierten und vor allem kollektiven Reaktion des Publikums erzeugen. In diesen späten Augusttagen jedoch handelt es sich um die Zuschauer\*innen<sup>1</sup>, die gerade *Disabled Theatre* von Jérôme Bel gesehen haben; eine Arbeit, die von der Ruhrtriennale unter der Leitung von Heiner Goebbels co-produziert wurde.<sup>2</sup> Der nahezu überschwängliche Ausbruch des Publikums bezieht sich auf eine Arbeit, die im Programmheft als Kooperation Bels mit dem Theater HORA angekündigt wird – einem Züricher Theater für Menschen mit geistiger Behinderung.<sup>3</sup> Elf Darsteller\*innen dieses Theaters versammelt Bel auf der Bühne, die zunächst einzeln auftreten und sich dann in einem Stuhlhalbrund vor dem Publikum versammeln, während eine Übersetzerin im Bühnenrand platziert ist. Bel selbst bleibt körperlich während der Performance abwesend, ist nur präsent über seine

---

<sup>1</sup> Die vorliegende Arbeit versucht mittels Splitting das generische Maskulinum zu umgehen. In grammatikalisch bedingten Fällen, die den der Lese- und Verstehensfluss nachhaltig beeinträchtigen würden, verwende ich ein generisches Femininum. Eine tatsächlich gendergerechte Sprache gibt es nicht, ich halte es aber für notwendig, im Rahmen der zur Verfügung stehenden Mittel diese Problematik zu markieren. Der Gender Gap, den ich mit einem Sternchen markiere, ist ein dem Kontext queerer Theorie entstammender Darstellungsversuch, auf geschlechtliche Identitäten jenseits des hegemonialen Zweigeschlechtersystems zu verweisen.

<sup>2</sup> Ich habe die Aufführung von *Disabled Theatre* am 25.8.2012 im Rahmen der Ruhrtriennale bei PACT Zollverein besucht.

<sup>3</sup> Vgl. Internetauftritt *Theater Hora*: [www.hora.ch](http://www.hora.ch) (letzter Zugriff: 31.8.2014).

von einer Übersetzerin wiedergegebenen Anweisungen, die zugleich dem Abend Struktur verleihen. Eine Aufgabe Bels nach der anderen wird von der Übersetzerin Simone Truong verlesen, sodann von den Darsteller\*innen jeweils einzeln ausgeführt und dann erneut in das Arbeitsenglisch des Choreographen zurückübersetzt – denn, so legitimiert sich die Anwesenheit der Übersetzerin, ›Jérôme verstehe kein Schweizerdeutsch‹.

*Disabled Theater* – suggeriert wird im Titel der Arbeit nicht nur ein Theater mit Behinderten, sondern zugleich ein behindertengerechtes Theater, eine Behinderung ›des Theaters‹ oder auch ein behindertes Theater.<sup>4</sup> Was drückt sich im Titel der Arbeit für ein Anspruch aus und wie verhält sich dieser zu dem Verhalten des Publikums? Dem ekstatischen Schlussapplaus geht etwas voraus, das in seiner Tradition auf das bürgerliche Theater und seine Schauspielerstars zurückgeht: Szenenapplaus. Zunächst noch verhalten, dann entschlossener, schließlich fast zwanghaft beklatscht das Publikum jeweils die elf Ausführungen aller Aufgaben, die Jérôme Bel seinen Darsteller\*innen stellt. Wofür das Sprechtheaterpublikum schon einen Wuttkemonolog als Titus Andronicus braucht, dafür reicht hier bereits das einminütige schweigsame Stehen vor den Zuschauer\*innen. Was genau wird hier aber beklatscht? Eine ›Leistung‹? Eine besondere Kunstfertigkeit? Bels Darsteller\*innen *sind* professionelle Schauspieler\*innen – professionell nicht im Sinne einer ästhetischen Bewertung, sondern zunächst einmal nur verstanden auf die Weise, dass sie einer Theaterinstitution angehören und ein Selbstverständnis ihrer Arbeit als Schauspieler\*innen artikulieren. Doch als solche werden sie von *Disabled Theatre* gar nicht aufgerufen. Bel bittet sie statt dessen zunächst, sich eine Minute vor das Publikum zu stellen, dann sollen sich die Personen mit Namen, Alter, Beruf und ihrer Behinderung vorstellen und als Höhepunkt des Abends präsentiert jede\*r Einzelne eine Choreographie zu ihrem bzw. seinem Lieblingssong. »In diesem Stück ist meine Aufgabe, mich selber zu sein und nicht jemand anderes.« So fasst eine Darstellerin zusammen, worum es in *Disabled Theatre* gehe.

Nimmt man diese Feststellung ernst, so zielt Jérôme Bels Arbeit in einen Nucleus, der derzeit in vielen zeitgenössischen Theaterarbeiten aufgespürt werden kann.

<sup>4</sup> Das Langenscheidt-Lexikon übersetzt ›disabled‹ mit ›behindert‹. Im Zusammenhang aber mit anderen Begriffen wie ›toilet‹ oder ›access‹ meint es jedoch ›behindertengerecht‹. Weitere Bedeutungen: nicht seetüchtig, nicht rechtsfähig. Collins in Zusammenarbeit mit der Langenscheidt-Redaktion (Hrsg.). *Langenscheidt Collins Großwörterbuch Englisch*. Berlin/München/Zürich/New York 2004.

Unter dem Titel *Wir kommen mit unserer Wut* wird im *Spiegel* 2008 konstatiert: »Arbeitslose, Ghattokinder und Asylbewerber sind derzeit auf deutschen Bühnen die Stars. Die Laien, als ›Experten des Alltags‹ eingesetzt, laden das Programm der Schauspielhäuser wieder politisch auf.«<sup>5</sup> Was hier auf die sogenannten ›Experten des Alltags‹<sup>6</sup> von Rimini Protokoll zurückgeführt wird (die natürlich ihrerseits auf unterschiedliche Traditionen wie beispielsweise die Performance Art oder auch das Dokumentartheater der 60er Jahre rekurrieren), wird inzwischen vielfach als theaterästhetische Tendenz beschrieben, in der sich eine »Rückkehr zu Realität und Authentizität, zu echten Menschen und ihren Problemen«<sup>7</sup> ausdrücken würde. Das politische Selbstverständnis solcher Theaterarbeiten allerdings auf eine Widerständigkeit des ›Wirklichen‹ oder ›Tatsächlichen‹ gegenüber dem referenzlosen Spiel postmoderner Beliebigkeiten zu reduzieren, verkennt noch vor der notwendigen analytischen Auseinandersetzung mit den je unterschiedlichen Arbeiten einen zweiten gemeinsamen Nenner: Obwohl es – wie oben mit *Disabled Theatre* zitiert – scheinbar darum geht, »mich selber zu sein«, sind die ›neuen Stars‹ der Bühne doch vornehmlich ›die Anderen‹. Ich setze diesen Begriff hier deswegen in Anführungen, weil er in den Kern der Problematik zielt, mit der sich das vorliegende Dissertationsprojekt auseinandersetzt: Bevor man sich nämlich über die politischen Dimensionen einer Arbeit mit ›den Anderen‹ überhaupt verständigen kann, drängt sich die Frage auf, zu was oder zu wem sich die definitorische Abgrenzung des oder der ›Anderen‹ als anders erweist. Die von mir vorgestellte These der Konjunktur eines ›Theaters der Anderen‹ eröffnet also nicht nur die Problematik dieses Begriffes, sondern ein relationales Gefüge, welches das eigene wissenschaftliche Konstatieren auf den Prüfstein stellt: Was schreibt man bedenkenlos fest oder fort, wenn man von einem ›Theater der Anderen‹ spricht oder Theaterarbeiten unter diesem Rubrum subsumiert?

Jérôme Bels Arbeit bietet im Titel seiner Arbeit zwei sich durchdringende Fluchtlinien an, sich diesem Komplex anzunähern. Es sind ›die Anderen‹ eines bürgerlichen Menschenbildes, die in zunehmendem Maße auf den Bühnen

<sup>5</sup> Becker, Tobias/Höbel, Wolfgang: »Wir kommen mit unserer Wut«, in: *Spiegel* 50 (2008), S. 176-179, hier <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-62492120.html> (letzter Zugriff: 14.8.2014).

<sup>6</sup> Vgl. zu einer ausführlichen Beschäftigung mit dem Topos der ›Alltagsexperten‹: Dreyse, Miriam/Malzacher, Florian (Hrsg.): *Rimini Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin 2007.

<sup>7</sup> Müller-Schöll, Nikolaus: »Mitsprechende Erfahrung«, in: Ders./Goebbels, Heiner (Hrsg.): *Heiner Müller sprechen*, Berlin 2009, S. 163-174, hier S. 163.

versammelt werden, und dieses Menschenbild steht zugleich in einem untrennbaren Zusammenhang mit seinem theatralen Entwurf: Schwarze, Migrant\*innen, Kranke, Über- und Untergewichtige, Kinder, alle, die in die Gender Gap gehören, Behinderte usw.<sup>8</sup> können nicht nur als Gruppierungen identifiziert werden, die zu einem normativen System in Differenz stehen (in dessen Zentrum ein weißer, heterosexueller Mann steht, der eine Standardsprache spricht), sondern zugleich als jene, für deren Geschichte oder Körper es im System des bürgerlichen (Schauspiel-) Theaters keinen Raum, keine Auftrittsmöglichkeit gab/gibt. Auch *Disabled Theatre* lässt sich aus diesem Spannungsgefüge nicht herauslösen: Die Qualität der Protagonist\*innen kann weder auf den Begriff der Laiin (sie sind professionelle Schauspieler) noch den der ›Expertin für Behinderung‹ (nach ihrer Behinderung gefragt, können einige diese nicht benennen) gebracht werden, ohne damit der Arbeit ihr konzeptuellen Zentrum zu verstellen, welches auf die Verschränkung des Theaters als bürgerlicher Institution mit dem Entwurf eines Menschenbildes von Da Vinci'schen Körpermaß und -kontrolle und Descartes'scher Geisteskraft zielt.<sup>9</sup>

Das Auftreten zunehmend ausdifferenzierter Minderheitengruppen in zeitgenössischen Theaterproduktionen kann also zunächst vor dem Hintergrund einer kritischen Auseinandersetzung mit dem bürgerlichen Theaterdispositiv und seinen Ausschließungen, Disziplinierungen und Verarmungen verstanden werden. Schlaglichtartig sei hier auf die Genese der Guckkastenbühne und der Gebäude verwiesen, in welchen diese beheimatet ist, die Form und Dominanz dramatischer Texte, die Erfindung der Disziplin schauspielerischer Verkörperung, die juristische Konditionierung des Publikums oder auch die zunehmende Verunsichtbarung von Arbeit am und im Theater. Begreift man die Institution Theater wie die von ihr hervorgebrachten Ästhetiken aber nicht als Gegenwelt(en) oder reduziert sie gar auf eine reine Abbildungsfunktion, versteht man vielmehr repräsentative Formen in

---

<sup>8</sup> Die Verwendung des ›usw.‹ in diesem Kontext ist tatsächlich bewusst gesetzt, um auf ein gewichtiges Problem hinzuweisen: »Auch die Theorien feministischer Identität, die eine Reihe von Prädikativen wie Farbe, Sexualität, Ethnie, Klasse und Gesundheit ausarbeiten, setzten stets ein verlegenes ›usw.‹ an das Ende ihrer Liste. Durch die horizontale Aufzählung der Adjektive bemühen sich diese Positionen, ein situiertes Subjekt zu umfassen; doch gelingt es ihnen niemals, vollständig zu sein. Dieses Scheitern ist aber äußerst lehrreich, denn es stellt sich die Frage, welcher politische Impetus aus dem ›usw.‹ abzuleiten ist, das so oft am Ende dieser Zeilen auftaucht.« Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 1991, S. 210.

<sup>9</sup> Das Ringen um dieses Menschenbild (auch und vor allem auf dem Theater), welches ex negativo seine Konstruiertheit anzeigt, lässt sich vor allem in (Be-)Gründungsschriften des 18. Jahrhunderts in seinen Brüchigkeiten nachvollziehen. Darauf verweisen u.a. Heeg, Günther: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*, Frankfurt am Main/Basel 2000; Haß, Ulrike: *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München 2005; Zumbusch, Cornelia: *Die Immunität der Klassik*, Berlin 2012.



einem weiten Sinne immer auch als ›Wirklichkeit‹ hervorbringende Dynamik von Intelligibilisierungen und Verwerfungen,<sup>10</sup> so liegt es nahe, die Verhandlung nicht-normativer, ignoriertes oder unterdrückter (Subjekt-)Positionen im Theater als politische Geste zu verstehen – und als eine darstellerische Voraussetzung für gesellschaftliche Anerkennung bzw. Überwindung von Unterdrückung. Die Frage ist jedoch dann, ob jene von mir vorläufig als ›Theater der Anderen‹ beschriebene Tendenz nun überhaupt etwas ›anderes‹ in Szene setzt, als der liberale Anerkennungsimperativ längst aufgerufen hat. In ihrer Auseinandersetzung mit Judith Butler über die zunehmende Ausbreitung von Prekarisierung fragt die Sozial- und Politikwissenschaftlerin Athena Athanasiou:

Was ist also diese ›Differenz‹, die der Liberalismus so gerne toleriert und die anzuerkennen er begeistert auffordert, wenn er die Frage ›Wer bist du?‹ nicht nur stellt, sondern auch – im Namen der [...] Subjekte, an die sich die Frage angeblich richtet – sogleich beantwortet? Was erkennt der liberale Nationalstaat an, und was verkennt er, wenn er Differenz würdigt?<sup>11</sup>

In Athanasious' Fragen liegt ein wichtiger Grundgedanke geborgen: Es ist dies die Feststellung, dass unsere westlichen Gesellschaften überhaupt keine generelle Schwierigkeiten damit haben, *andere* Positionen anzuerkennen – solange diese auf eine ganz bestimmte Weise (prä)figuriert werden und ex negativo als »statisches Bekenntnis zum Bestehenden«<sup>12</sup> fungieren. Wenn als ›Anderer‹ Gestalt anzunehmen (als nicht Männlicher, nicht Weißer, nicht Europäischer, nicht Erwachsener, nicht Gesunder, nicht Heterosexueller usw.) bedeutet, in einem bestätigenden Abhängigkeitsverhältnis zu jener Perspektive befangen zu sein, welche das ›Andere‹ aus dem ›Normalen‹ heraus ableitet, dann impliziert der Ruf nach Anerkennung und die in ihm artikulierte Verletzung immer schon ein Re-Signifizieren normativer Ordnungen. »Ich frage mich, ob der Apparat der Anerkennung, insbesondere in seiner liberalen Form (doch gibt es eine andere?) überhaupt durcheinanderzubringen ist oder ob er nicht endlos weiterfunktioniert, um ›Differenzen‹ einzubinden«<sup>13</sup> - und damit beständig Felder von Überrepräsentation einerseits und Nichtartikulierbarkeit andererseits produziert.

<sup>10</sup> Im Gegensatz zu klassischen Lesarten des Repräsentationsbegriffes, welcher Abbildungen als einer Realität nachgeordnet versteht, betrifft der hier gebrauchte ›weite‹ Repräsentationsbegriff die Bewegung der Subjektivierung (als Unterwerfung wie Hervorbringung), wie sie durch Michel Foucault vorgeschlagen und durch Judith Butler im Modell der performativen Identität weiter entwickelt wurde.

<sup>11</sup> Athanasiou, Athena/Butler, Judith: *Die Macht der Enteigneten*, Zürich/Berlin 2014, S. 110.

<sup>12</sup> Ebd., S. 124.

<sup>13</sup> Ebd., S. 95f.

Arbeiten wie *Disabled Theatre* von Jérôme Bel müssen sich an ihrem Anspruch messen lassen, die *repräsentativen* Voraussetzungen gesellschaftlicher Normen kritisch zu untersuchen, auszustellen oder zu ›behindern‹. Ohne hier dem Anspruch einer komplexen Analyse gerecht werden zu können, fallen zwei Problemkomplexe von *Disabled Theatre* relativ schnell ins Auge: Dies ist zum einen die Tatsache, dass Bel zwar dezidiert mit professionellen Schauspieler\*innen arbeitet, diese jedoch – so das dramaturgische Zentrum der Arbeit – dazu auffordert, eine *Choreographie* zu ihrem Lieblingssong zu entwickeln. In diesem Sinne legt die Inszenierung weder nahe, die Darsteller\*innen für ihre schauspielerische Professionalität oder ihre Fähigkeiten zu beklatschen, noch ihre Darstellung als kritischen Einsatz im Dispositiv des Schauspielertums zu begreifen. Stattdessen leistet die Arbeit einem Zugriff auf seine Akteur\*innen Vorschub, der diese auf ihre vermeintlich authentische Behinderung reduziert.<sup>14</sup> Problematischer jedoch gestaltet sich das um die choreographischen Einlagen konstruierte Narrativ: Nach der Präsentation einer Reihe von Tanzeinlagen verkündet einer der Darsteller, dass Bel – ohne Nennung eines Grundes – eine Auswahl aus den Vorschlägen getroffen hätte. Erst nach einer längeren Auseinandersetzung hätte Bel sich überzeugen lassen, *doch* alle Choreographien in *Disabled Theatre* zu zeigen, was sodann auch – für die Zuschauer\*innen unter einem nahezu aufgezwungenen Abgleich zu den vorangegangenen Arbeiten – geschieht. Der durch dieses Narrativ induzierte Konflikt, der im Folgenden dadurch erweitert wird, dass die Schauspieler\*innen von den teils schockierten Reaktionen ihrer Familienangehörigen und Freund\*innen auf die Arbeit berichten, erweist sich durch die Dramaturgie des Abends aber bereits als eingeholter Konflikt: Jérôme Bel wird erzählt als Choreograph, der vermittels seiner Auswahl zum Stellvertreter eines nicht näher bestimmbar normatives Zugriffes gemacht wird (und das Publikum damit zur Identifikation bzw. Abgrenzung einläd); dieser wird jedoch erst *tatsächlich* machtvoll, als er durch die Dramaturgie der Arbeit wieder zurückgenommen wird, die ihre eigene Fallhöhe scheinbar bereits verstanden hat und noch ihre eigene Kritik impliziert – sich also in sich selbst als abgeschlossenem, da nun befriedetem System einrichtet. Die überschwängliche Reaktion des Publikums nährt den Verdacht, dass *Disabled Theatre* weder auf der

---

<sup>14</sup> Ganz anders verhält es sich z. B. mit der Arbeit *Dschingis Khan* von Monster Truck, die ihre behinderten Schauspieler\*innen tatsächlich auch als Schauspieler\*innen in Szene setzen. Ich habe die Arbeit am 21.9.2012 im FFT Düsseldorf gesehen.

Ebene der Darstellung wie des Inhalts irgendetwas ›behindert‹ (also z. B. verunsichert, unterbricht, stocken lässt), sondern vielmehr ein gelungenes Spektakel inszeniert, nach bzw. während dessen Konsum die Zuschauer\*innen ihre eigene Toleranz beklatschen können. Der *eigentliche* Konflikt jedoch, den die Arbeit mit Blick auf den im Titel aufgerufenen Raum der Darstellung (dem Theater) evoziert, wird hinter der Überrepräsentation von ›Verworfenen‹ in den Bereich des Nichtartikulierbaren verwiesen und nur in den Reaktionen des Publikums evident: Wie nämlich kann die Gewalt und die Verletzung normativer Ordnungen kritisch thematisiert werden, »ohne neuerlich ein normatives Regime des Artikulierbaren zu installieren, basierend auf Formen des Benennens, bürokratischer Taxonomie oder formalen Anerkennens.«<sup>15</sup>

Die vorliegende Arbeit nimmt ihren Ausgang von diesem Konflikt, der sich zwischen der *Notwendigkeit* aufspannt, die Gewalt normativer Systeme in den Blick zu nehmen, sie von ihren Grenzen, von ihrem Anderen her in Frage zu stellen, und der Verstrickung repräsentativer Praktiken in diese. Wenn Judith Butler bereits in *Das Unbehagen der Geschlechter* fragt: »Welche Herrschaftsverhältnisse und Ausschließungen unterstützt man ungewollt, wenn alleine die Repräsentation im Brennpunkt der Politik steht?«<sup>16</sup>, dann legt sie den Finger darauf, dass lediglich die Pluralisierung von Subjektpositionen noch nicht das machtvolle Wirken der Repräsentation selbst im Komplex von Verwerfung, Intelligibilisierung und Anerkennung in den Blick genommen hat. Dieses Wirken scheint einer Art doppelten Gewalt verpflichtet: Nicht nur wird repräsentativ präfiguriert, wer bzw. was überhaupt zum Gegenstand von Wahrnehmung und Reflexion wird (und was verworfen wird), darüber hinaus durchsetzt sie ihren Wirkungsraum mit einem hierarchischen und binär aufgebauten Gefälle, welches sich gerade am Auftreten ›des Anderen‹ zu stabilisieren vermag. Auf diese Weise können ›Darstellungen des Anderen‹ nicht nur einer fetischisierende Ausbeutung von Opferpositionen, sondern einer Universalisierung wie Neutralisierung von normativen Darstellungsformen Vorschub leisten, die nicht länger durch das in ihnen nicht Verfügbare oder verfügbar zu Machende, das ihnen also tatsächlich Andere, in Frage gestellt werden.

Im Angesicht dieser doppelten Gewaltproblematik – Unterdrückung bzw. Eliminierung einerseits sowie Gestaltgabe andererseits – werde ich in meinem

---

<sup>15</sup> Athenasiou/Butler: *Die Macht der Enteigneten*, S. 183.

<sup>16</sup> Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 22.

Dissertationsprojekt nach der *Darstellbarkeit* des Anderen fragen: nach den Möglich- wie Unmöglichkeiten, ein der Darstellung tatsächlich Anderes nicht zu negieren, ohne es erneut durch tendenziell gewalttätige Formen zu usurpieren. Mit der *Darstellbarkeit* wähle ich einen Begriff, der Sigmund Freuds *Traumdeutung* entnommen ist<sup>17</sup> und ganz bewusst in der Nähe von Walter Benjamins *-barkeits* Begriffen operiert.<sup>18</sup> Ich frage also nicht danach, *wie* der oder das Andere darzustellen ist (oder was ersiees<sup>19</sup> *ist*), sondern untersuche künstlerische *Strategien*<sup>20</sup>, die in kritischer Auseinandersetzung mit den eigenen Voraussetzungen als Versuch begriffen werden können, auf etwas zu antworten oder sich etwas zu verpflichten, was in ihnen nicht verfügbar gemacht werden kann. Mit der Frage nach der *Darstellbarkeit* möchte ich die gern gebrauchte Formulierung von der Unerreichbarkeit des Anderen leicht verschieben und zugunsten der Frage eines verantwortungsvollen Umgangs mit den Aporien der Darstellung zuspitzen. Untrennbar sind diese Überlegungen mit der Frage verknüpft, wie von Verantwortung oder verantwortlicher Darstellung gesprochen werden kann, ohne auf Selbsttransparenz und Verständlichkeit des Anderen zu rekurrieren und dennoch nicht dem Nihilismus zu verfallen. In einem letzten Schritt stellt sich die Frage, inwiefern das ›Theater‹ – nicht durch institutionelle Setzungen, gesellschaftliche Zuschreibungen oder künstlerische Positionen als definiert vorausgesetzt – der Frage des Anderen auf eine geradezu paradigmatische Weise ausgesetzt ist oder diese exponiert und damit als etwas verstanden werden muss, was bereits jeder *Denkbarkeit* des Anderen zugrunde liegt.

### Spuren des Theaters im Denken

»Den Denkenden [...] zum Dasein auf der Bühne zu bewegen, das ist das Bestreben dieses neuen Theaters«, so Walter Benjamin Anfang der 30er Jahre über Brechts Ent- und Verwürfe des sogenannten epischen Theaters.<sup>21</sup> Die große ›Theorie‹ dieses

<sup>17</sup> Vgl. Freud, Sigmund: »Rücksicht auf Darstellbarkeit«, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, Band 2, Frankfurt am Main 1998, S. 335-343.

<sup>18</sup> Vgl. Weber, Samuel: *Benjamin's -abilities*, Harvard 2010.

<sup>19</sup> Die Konstruktion ›derdiedas Andere‹ oder auch ›ersiees‹ dient mir immer wieder als Markierung dafür, dass es sich bei ›dem Anderen‹ um ein Anderes auch der geschlechtlichen Differenz handelt.

<sup>20</sup> Butler verweist im Anschluss auf Michel Foucaults Prägung dieses Begriffes darauf, dass ›Strategie‹ im Gegensatz zu ›Entwurf‹ oder gar ›Willen‹ eine Zwangslage impliziert, welche das Subjekt immer schon zu einem nicht unwesentlichen Teil enteignet bzw. außer sich stellt. Vgl. Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 205.

<sup>21</sup> Benjamin, Walter: »Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht«, in: Ders.: *Versuche über Brecht*, Frankfurt am Main 1971, S. 17-29, hier S. 21. Dies war auch das Motto der internationalen

epischen Theaters jedoch, das fragmentarisch gebliebene Konvolut *Der Messingkauf*<sup>22</sup>, lässt sich nicht nur als Versuch lesen, ›den Denkenden‹ auf die Bühne zu bewegen, sondern die Ausgangsbewegung noch des Denkens auf dieser bzw. im Theater zu verorten: Wissenschaftliche, philosophische und repräsentative Erkenntnisbeziehungen sind im *Messingkauf* ›Gegenstand‹ von (meist fragmentarischen) Dialogen bzw. Szenen zwischen einer differierenden Anzahl von Figuren, die sich – so zumindest an einer Stelle in sonst kaum vorkommenden Regieanweisungen vorgesehen<sup>23</sup> – nächstens auf einer Bühne treffen, während die Dekoration der Vorstellung langsam abgebaut wird. Was verrät diese Anordnung über den konstitutiven Zusammenhang von Darstellung und Wissen bzw. über die Verfasstheit dessen, was hier als Denken in Szene gesetzt wird? Kann nur be-dacht werden, was bekannt und ergo darstellbar ist?

Einar Schleef hat Brecht vorgeworfen, sein Theater habe sich »zu bedingungslos am Staatstheater orientiert«<sup>24</sup>, es sei ein Theater der Protagonist\*innen – und tatsächlich: Im Falle des *Messingkaufs* wird das Denken offensichtlich erst ausgelöst durch den Auftritt des oder eines Philosophen. Anders als der Denker Keuner, über den Benjamin spricht, muss er zwar nicht auf dem Rücken liegend herein getragen werden (denn »so wenig zieht [diesen, M. Z.] dahin«<sup>25</sup>), aber auch er lässt sich bitten – von einer ›politischen‹ Schauspielerin wohlgermerkt, die im *Messingkauf* sogleich unbemerkt wieder verschwindet.<sup>26</sup> Sowohl Keuner als auch der Philosoph müssen zum Denken auf der Bühne *bewegt* werden. Ist Denken also nun etwas, das vom Anderen, vom »Fremden«<sup>27</sup> (wie es über Keuner heißt) ausgeht – oder verschwindet

---

Konferenz *Denken (auf) der Bühne*, organisiert durch die Professur für Theaterwissenschaft der Goethe Universität Frankfurt am Main (Prof. Nikolaus Müller-Schöll) im September 2013.

<sup>22</sup> Entgegen der durch die Brechtforschung im 20. Jahrhundert suggerierten Vormachtstellung des *Kleinen Organons* (Brecht, Bertolt: »Kleines Organon für das Theater«, in: Ders.: *Versuche* 19/27/29/31-32/37, Frankfurt am Main 1977, S. 107-139) beschreibt Brecht selbst in seinen Journalen, dass dieses nur »eine kurze Zusammenfassung des *Messingkaufs*« sei. Brecht, Bertolt: *Arbeitsjournal*, Bd. 2 1942-1955, Frankfurt am Main 1973, S. 835.

<sup>23</sup> Brecht, Bertolt: »Der Messingkauf«, in: Ders.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 22,2, herausgegeben von Werner Hecht et al, Frankfurt am Main 1993, S. 695-869, hier S. 773.

<sup>24</sup> Schleef zitiert nach: Lehmann, Hans-Thies: »Theater des Konflikts«, in: Ders.: *Das politische Schreiben: Essays zu Theatertexten; Sophokles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef*, Berlin 2002, S. 186-206, hier S. 198.

<sup>25</sup> Benjamin: »Was ist das epische Theater?«, S. 21.

<sup>26</sup> »In ein großes Theater ist nach der Vorstellung ein Philosoph gekommen, um sich mit den Theaterleuten zu unterhalten. Eine Schauspielerin hat ihn eingeladen.« und »Die Schauspielerin wünscht ein Theater mit erzieherischer gesellschaftlicher Funktion. Sie ist politisch.« Brecht: »Der Messingkauf«, S. 695 und S. 696.

<sup>27</sup> Benjamin: »Was ist das epische Theater?«, S. 20.

diese Dimension des Denkens gerade hinter der Figuration des widerständigen Denkers, ohne dessen *Vordenken* zugleich im Theater nicht gedacht zu werden scheint/nicht gedacht werden kann? Folgt man der Frage, *wo* der Denkende entwickelt, was er als Vorgedachtes mit *hinein* bringt ins Theater, stellt man fest, dass das Denken sich auf eigentümliche Weise zu entzünden scheint an der widerständigen Bewegung über eine Schwelle, die dadurch markiert wie zugleich fragwürdig wird: Relevant wird der Denkende nur als Figur der Bewegung oder des Übergangs *bezogen* auf einen Raum (bzw. in ihn hinein), den er gar nicht aufsuchen will. Zugleich wird er durch diesen Widerstand zu jenem, der die Grenzen von innen her befragt, zur Erscheinung bringt und ›löchert‹ - nicht nur im Sinne einer Perforierung sondern auch im lebensweltlichen Sinne von nachbohren oder ausquetschen. Was er damit eröffnet und zugleich als Voraussetzung des Denkens einsetzt, nennt der Philosoph im *Messingkauf* die »Spuren des Theaters«; Spuren, die beständig »beseitigt« werden durch den Schauspieler, »wenn er den Zuschauer vergessen macht, dass er schon vorher gespielt hat, was er nun spielt, dass er den Text nur gelernt hat, kurz, wenn er glauben macht, er erlebe alles gerade jetzt.«<sup>28</sup>

Der für die vorliegende Arbeit zentrale Begriff der Spur ist hier zwar zunächst lebensweltlich zu verstehen, impliziert aber bereits jene Dimensionen, die ihn zu einem gewichtigen philosophischen Schauplatz des 20. Jahrhunderts werden lassen. Die Spuren des Theaters weisen im *Messingkauf* zum einen auf die Genese künstlerischer Formen, die vergessen werden, wenn beispielsweise das bürgerliche Theater den ›Menschendarsteller‹ als *conditio sine qua non* seiner Definition einsetzt. Zum anderen weisen die Spuren auf jene Arbeit, auf jene Techniken hin, die zum Beispiel in der schauspielerischen Verkörperung verunsichtbart werden: die Notwendigkeit von Übung und Wiederholung ebenso wie die Tatsache, dass die vermeintlich präexistente Figur tatsächlich nur Schrift auf einem Blatt Papier ist. Die Spuren des Theaters lassen also im engen Sinne die Rahmenbedingungen theatraler Praxis andenkbar werden – stellen damit aber auch in einem weiteren Sinne, so der *Messingkauf*, die medialen und inszenatorischen Voraussetzungen von Wissen und Erkenntnisbeziehungen überhaupt zur Disposition. Dem alltäglichen Phänomen Spur entsprechend ist sich dieser Voraussetzungen nicht im zeichenhaften oder gegenständlichen Sinne zu versichern, sondern sie erfordern eine

---

<sup>28</sup> Brecht: »Der Messingkauf«, S. 761.

Auseinandersetzung, eine Spurlese, die sich zugleich von der Nachträglichkeit und Zweifelhafteigkeit des durch sie produzierten Wissens leiten lassen muss. Spuren verweisen uns auf etwas, das in ihnen nicht verfügbar wird, einen Rest, der der Verdinglichung oder Handhabung widersteht und zugleich in ihnen geborgen ist.

*Der Messingkauf* lässt sich als kritische Genealogie, als Durch-Denken der Theatergeschichte verstehen – zugleich stellt das Konvolut die Frage des ›denkenden Menschen‹ als Politik der Darstellung aus. Als Grund für seine Anwesenheit im Theater gibt der Philosoph die Erklärung: »Ihr liefert Nachahmungen, und sie interessieren mich, soweit sie dem Nachgeahmten entsprechen, denn am meisten interessiert mich das Nachgeahmte, nämlich das Zusammenleben der Menschen.«<sup>29</sup> Diesem spürt er aber nicht in soziologischen Studien nach, sondern an einem Ort, der »die Wahrheit über die Wirklichkeit zu gewinnen«<sup>30</sup> sucht. Theater wird im *Messingkauf* nicht als bedeutungslose Gegenwelt verstanden, als Ort von Ablenkung, Unterhaltung und Spektakel, sondern als Denkraum über die machtvolle Rolle von Darstellung, vielleicht gar als dem Denken erst Raum Gebendes.

Es mag ja auch beinahe anstößig erscheinen, dass wir hier jetzt, zwischen blutigen Kriegen, und keineswegs, um in eine andere Welt zu flüchten, solch theatralische Dinge diskutieren, welche dem Wunsch nach Zerstreung ihre Existenz zu verdanken scheinen. Ach, es können morgen unsere Gebeine zerstreut werden! Wir beschäftigen uns aber mit dem Theater, gerade weil wir ein Mittel bereiten wollen, unsere Angelegenheiten zu betreiben, auch damit. Aber die Dringlichkeit unserer Lage darf uns nicht das Mittel, dessen wir uns bedienen wollen, zerstören lassen.<sup>31</sup>

Dem Raum des Theaters und seiner Mittel wird hier die Potenz zugesprochen, vermittels seiner Spuren ein *anderes* Denken zu entzünden, das nicht vom Menschen als eines sich selbst mächtigen Souveräns ausgeht und diesen zum *Maßstab* eines Verständnisses von sozialer und politischer Gemeinschaft macht, die sich insofern im Besitz ihrer Substanz wähnt, als sie sie abbilden kann. Eine solch repräsentative Besitzideologie legitimiere nicht nur den »Tod des Schurken«<sup>32</sup> auf der Bühne, sondern bilde auch die Voraussetzung dafür, »die ungeheure Unterdrückung und Ausbeutung von Menschen durch Menschen«<sup>33</sup> zu naturalisieren. Das kultische<sup>34</sup>

---

<sup>29</sup> Ebd., S. 774.

<sup>30</sup> Ebd., S. 827.

<sup>31</sup> Ebd., S. 817.

<sup>32</sup> Ebd., S. 741.

<sup>33</sup> Ebd., S. 733.

<sup>34</sup> Vgl. Ebd., S. 709.

Festhalten an den *repräsentativen* Voraussetzungen solch »geistiger Armut«<sup>35</sup> müsse gerade angesichts der ›Dringlichkeit der Lage‹<sup>36</sup> Darstellungspolitiken weichen, die ein An(der(e)s)-Denken möglich machen.

Neben dem oben zitierten kritischen Einsatz Schleefs, der auf die Bindung eines solchen Denkens an *Figuren* oder *Figurationen* wie Keuner oder den Philosophen abhebt, müsste eine umfassende Lektüre des *Messingkaufs* sich der Beobachtung zuwenden, dass der Text nicht nur ein ungeordnetes Zettelkonvolut einzelner Szenen ist, sondern sogar diese noch in sich hauptsächlich fragmentarischen Charakter haben.<sup>37</sup> Zu stellen wäre also die Frage danach, wie die Spuren des Theaters sozusagen bereits die Struktur des Textes selbst ›befallen‹ haben. Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist jedoch nicht *Der Messingkauf* oder die Frage, was unter epischem Theater zu verstehen sei, sondern die hier exemplarisch und in Kürze nachgezeichneten Überlegungen, dass repräsentative Fragen Erkenntnisbeziehungen niemals äußerlich sind und dass jedes Denken, welches sich auf (s)ein Anderes hinwendet, sich der *szenischen* Dimension seines Statthabens ausliefern muss.

Auf eine absolut bemerkenswerte Weise entwirft Jacques Derrida die Szene eines solchen Denkens in seinem Aufsatz *Eben in diesem Moment in diesem Werk findest du mich*<sup>38</sup>. Es handelt sich um einen Text, in dessen Zentrum Levinas'<sup>39</sup> Begriff des Anderen steht, in dem Derrida »das provozierendste Denken heute«<sup>40</sup> ausmacht. Derridas Text ist nun aber weder eine Zusammenfassung Levinas'scher Theoreme noch eine sich als *selbstständig* oder autonom inszenierende Form der Begegnung mit diesem Denken. Derrida inszeniert vielmehr mit textlichen Mitteln – in den

<sup>35</sup> Ebd., S. 734.

<sup>36</sup> Es ist zu vermuten, dass Brecht damit auf die politische Lage in den 20er, 30er und 40er Jahren anspielt.

<sup>37</sup> Die erste Monographie über den *Messingkauf* wird momentan geschrieben von Lydia White unter dem Arbeitstitel: *Das Verhältnis zwischen Theater und Theorie als Textpraxis in Bertolt Brechts Der Messingkauf*.

<sup>38</sup> Derrida, Jacques: »Eben in diesem Moment in diesem Werk findest du mich«, in: Mayer, Michael/Hentschel, Markus (Hrsg.): *Levinas. Zur Möglichkeit einer prophetischen Philosophie, Parabel Schriftenreihe*, Bd. 12, Gießen 1990, 42-83.

<sup>39</sup> »Der Name von Levinas begegnet in einer zweifachen Schreibweise, nämlich mit und ohne ›accent aigu‹ (Lévinas und Levinas). Levinas selbst schreibt seinen Namen *ohne* diesen Akzent.« Vgl. Wenzler, Ludwig: »Einleitung. Menschsein vom Anderen her«, in: Levinas, Emmanuel: *Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg 1989, S. VII-XXVII, hier S. XXIX (Bibliographie). Dieser Schreibweise schließt sich das vorliegende Dissertationsprojekt an.

<sup>40</sup> Derrida: »Eben in diesem Moment«, S. 68.



Worten von Ulrike Haß – »eine Abrüstung der [...] Herrschaftsrede«<sup>41</sup>, eines Denkens also, welches seinen Gegenstand zu besitzen, zu erkennen und zu begreifen, also schlussendlich vergegenständlichen zu können glaubt. Stattdessen gibt Derrida den Ausgang seines eigenen Denkens als Antwort auf etwas zu verstehen, von dem er sich betroffen zeigt, von dem sein eigenes Schreiben durchdrungen ist, das jedoch unbestimmt bleibt: Mal wird es als Emmanuel Levinas adressiert, dann aber auch als E. L., elle oder Du und zugleich handelt es sich um die Herausforderung eines Undenkbaren. In einer fast unentwirrbaren Verschränkung von Zitaten, Kommentar und Ansprache verantwortet Derrida sein Schreiben nicht der Vorstellung oder einem stringenten Denken des Anderen, sondern er entwirft eine asymmetrische Szene der verpflichtenden Beziehung, deren ›Ursprung‹ nicht handhabbar gemacht werden kann, dem aber sein Schreiben verfallen ist – und die nur in diesem Außer-Sich-Seins seines Schreibens an-denkbar wird.

*Eben in diesem Moment* ist nicht nur eine Huldigung an das Denken von Emmanuel Levinas: Ähnlich wie schon in Brechts *Messingkauf*, dem die Frau entfällt, fällt in der Philosophie von Levinas, der (an) ein noch vorwörtliches Anderes zu denken sucht, die maskulinische Notation dieses Anderen (›der‹ Andere) auf.<sup>42</sup> Derridas Text nun markiert in seiner Antwort nicht nur über die Annäherung von E. L. an das französische elle, sondern auch über einen kleinen, unhörbaren, nur lesbaren Buchstaben (*une lettre muette*) das Geschlecht seiner Adressierung als weiblich. Diesen Einsatz als feministischen zu verstehen wäre sicherlich verkehrt – es geht Derrida vielmehr um das Aufheben, das Bergen, das An-Denken und Bemerkens von jenen Auslassungen, die noch bzw. *gerade* ein sich dem Anderen verpflichtendes Denken niemals ›füllen‹ darf. Derrida beendet seinen Text mit einer Art Trauergedicht – einem Block aus Versalien, in welchen er das Ungehörte einbettet.

Dieser Textblock aus Versalien ist wie ein Grab aus Buchstaben, in das Derrida die Gesten der Berührung und Verpflichtung, um die es sich in seinem Text handelt, umeinander wickelt und hineinlegt, zusammen mit dem stummen,

<sup>41</sup> Haß, Ulrike: »Trockenkeks und Spiele«, in: Gerstmeier, Joachim/Müller-Schöll, Nikolaus (Hrsg.): *Politik der Vorstellung*, Berlin 2006, S. 230-247, hier S. 232.

<sup>42</sup> Die Rolle der Geschlechterdifferenz in den Schriften von Levinas kritisch zu beleuchten ist zentraler Einsatz von Luce Irigaray. Da es sich bei dem vorliegenden Projekt jedoch nicht um eine philosophische Arbeit mit diesem Schwerpunkt handelt, werde ich dieser tatsächlich wichtigen Kritik am Levinas'schen Oeuvre hier nicht folgen. Vgl. Irigaray, Luce: *Ethik der sexuellen Differenz*, Frankfurt am Main 1991, Gürtler, Sabine: *Elementare Ethik. Alterität, Generativität und Geschlechterverhältnisse bei Emmanuel Levinas*, München 2001.

beschädigten Leben eines Mädchens vielleicht, das, noch lebend, seiner Zerstörung entgegengeht.<sup>43</sup>

Dieses ›MÄDCHEN VIELLEICHT‹<sup>44</sup>, das hier betrauert wird, ist keine Figur und schon gar keine politische Repräsentation der Frau. Sie tritt niemals auf, doch kann man sich nur darstellend auf sie beziehen; eine Darstellung, in der ihr übergangenes, ihr stummes, ihr gefährdetes Leben als Spur geborgen wird – geschützt und zugleich entzogen. Um die Praxis eines Theater der Spur (auch im Denken), welches öffnet und zugleich nicht vereinnahmt, welches jenseits der Logik von Immanenz und Transzendenz beschrieben werden muss, wird es im vorliegenden Dissertationsprojekt gehen; an den Grenzen dessen, was das bürgerliche Theater und die abendländische Philosophie als Mensch inszenierten, aber zugleich in Auseinandersetzung mit ihren epistemologischen Voraussetzungen.

#### Nach der Vorstellung

Giorgio Agamben hat einmal geschrieben, »wer mit der Forschungspraxis der Humanwissenschaften vertraut ist, weiß, dass das Nachdenken über die Methode in ihnen nicht, wie man gerne meint, am Anfang steht, sondern *nach* der Praxis kommt.«<sup>45</sup> Der Titel der vorliegenden Arbeit soll nun aber nicht in dem Sinne verstanden werden, dass die Theaterwissenschaft einsetzt, wenn die Vorstellung vorbei ist – allzu schnell nur würde damit einem dichotomischen Denken von Theorie und Praxis Vorschub geleistet und der vorliegenden Untersuchung ein ›Gegenstand‹ zugeordnet.

Unter dem Begriff Vorstellung subsumiere ich vielmehr *sowohl* ästhetische wie philosophische Praktiken der Ver-Gegenständlichung, wie ich sie mit Martin Heidegger nachzeichnen werde: In dem Versuch, eine ›Verfallsgeschichte‹ der Metaphysik zu proklamieren, begreift Heidegger neuzeitliche Techniken, Wissenschaften und Ästhetiken als Verfahren, die den Gegenstand ihrer Erkenntnis gleichursprünglich mitkonstituieren, diesen machtvollen inszenatorischen Einsatz aber verschleiern.<sup>46</sup> Etymologisch amalgamieren sich im Vorstellungsbegriff eine durch ›die Idee‹ geprägte philosophische Tradition mit der Sphäre des Theaters,

<sup>43</sup> Haß: »Trockenkeks und Spiele«, S. 244.

<sup>44</sup> Derrida: »Eben in diesem Moment«, S. 79.

<sup>45</sup> Agamben, Giorgio: *Signatura rerum – Zur Methode*, Frankfurt am Main 2009, S. 7.

<sup>46</sup> Vgl. Heidegger, Martin: »Die Zeit des Weltbildes«, in: Ders.: *Holzwege*, Frankfurt am Main 2003, S. 75-114.

genauer: zunächst mit dem Schauspielen<sup>47</sup> – das ›sich vorstellen‹ hat im Deutschen sowohl die Dimension eines imaginativen Weltbezugs als auch eines Eintretens bzw. Auftretens in diese(r). Gleichwohl Martin Heidegger trotz seiner Begriffswahl dem Theater in seiner Philosophie keinen Raum zubilligt (was, wie Marita Tatari formuliert, »mit einem internen Widerspruch seines Denkens«<sup>48</sup> zusammenhängt), werde ich seine Begriffswahl in dieser Arbeit als Theaterwissenschaftlerin beim Wort nehmen.<sup>49</sup>

›Nach der Vorstellung‹ soll nun aber nicht verstanden werden im Sinne einer chronologischen Fortschrittsgeschichte, also als die Behauptung, dass die als Vorstellung beschreibbare machtvolle Praktiken der Vergegenständlichung inzwischen obsolet geworden seien. Dem Blick einer konservativen Historie, welche von einem vermeintlich bestimmbareren ›Vorher‹ auf die fortgeschrittene Gegenwart zudenkt, stellt die vorliegende Arbeit im Sinne von Georges Canguilhem<sup>50</sup> epistemologische Fragen ausgehend von gegenwärtigen Symptomen<sup>51</sup> – etwa in dem Sinne, wie man davon sprechen würde, ›nach der Natur‹<sup>52</sup> zu zeichnen. *Nach der Natur* scheint zunächst zu implizieren, dass es einmal eine wie auch immer zu denkende Natur gegeben hätte, die nun vergangen/verloren sei. Als inszenatorische Strategie aber verweist ›nach der Natur‹ im gleichen Maße auf ihre Zerstörung wie Bewahrung – und zwar als dialektisches Prinzip, da der Status dieses ›Gegenstandes‹ stets fraglich ist bzw. sich als nachträglich konstruiert erweist. ›Nach

<sup>47</sup> Ab dem 17. Jahrhundert wandelt sich die Bedeutung von vorstellen als ›voranstellen‹ zu schauspielerischem ›darbieten‹, ›darstellen‹. Die Substantivierung im Sinne von Darstellung wird ebenfalls Ende des 17. Jahrhunderts gebräuchlich. Vgl. Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried/Gabriel, Gottfried: »Vorstellung«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie Bd. 11*, Darmstadt 1975, S. 1227-1246, hier S. 1227.

<sup>48</sup> Tatari, Marita: »Von der ontologischen Differenz zum Theater«, in: Müller-Schöll, Nikolaus/Schallenberg, André/Zimmermann, Mayte (Hrsg.): *Performing Politics*, Berlin 2012, S. 172-175, hier S. 172.

<sup>49</sup> Ich bin mir bewusst, dass vor allem durch Viktoria Tkaczyk Einwände gegen die historische Genauigkeit Heideggers vorgebracht hat: Das *Weltbild*, welches vorgestellt wird bzw. die Vorstellung sei, so Tkaczyk, gehöre als mit dem festen zentralperspektivischen Standpunkt verbundenes Phänomen eigentlich ins 19. und 20. Jahrhundert – die ›fliegenden‹ Kulissenwechsel der barocken *Welttheater* hingegen würden noch ein anderes, auch in der Philosophie dieser Zeit aufspürbares Paradigma des ›fliegenden Auges‹ evozieren. Tkaczyk, Viktoria: »Die Vor-Stellung hat nicht stattgefunden«, in: Röttger, Kati/Schaub, Inga (Hrsg.): *Welt-Bild-Theater. Bd. 1: Politik des Wissens und der Bilder*, Tübingen 2010, S. 37-50, hier S. 39.

<sup>50</sup> Vgl. Canguilhem, Georges: *Wissenschaftsgeschichte und Epistemologie*, Frankfurt am Main 1979.

<sup>51</sup> Ich beziehe mich hier natürlich nicht auf einen medizinischen Begriff, sondern auf Jacques Derrida, der mit Symptom eine Bedeutung jenseits der intentionalen oder kontrollierbaren Bedeutung bezeichnet. Vgl. Derrida, Jacques: *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, Berlin 2003, S. 49ff.

<sup>52</sup> Siehe zu einem entsprechenden Einsatz der Formulierung: Sebald, W. G.: *Nach der Natur. Ein Elementargedicht*, Frankfurt am Main 1995.

der Vorstellung« bündelt in diesem Sinne verstanden zunächst das strategische Verfahren jener Arbeiten, die in diesem Dissertationsprojekt untersucht werden und die sich trotz ihrer großen Unterschiede für mich unter dem Topos einer kritischen Hinwendung auf Praktiken der Vergegenständlichung versammeln lassen. »Nach der Vorstellung« beschreibt ebenso den methodischen Zugriff meiner Arbeit, der ausgeht von einer detaillierten Untersuchung künstlerischer Handschriften und diese nicht als reine Stichwortgeber eines theoretischen Zugriffes verstehen möchte. »Nach der Vorstellung« impliziert aber auch mein Rekurren auf eine philosophische Tradition, die sich an Heideggers Ausführungen über die Praktik(en) der Vorstellung anschließt.

Dies ist zentral das Denken von Emmanuel Levinas, der in kritischem Anschluss an Heidegger Vorstellung als ein gewaltsames Prinzip zu denken gibt, welches nicht nur die abendländische Philosophie durchherrscht, sondern zugleich als »Entwurf« jener Politiken funktioniert, die die Katastrophen des 20. Jahrhunderts bestimmt haben. Während Heidegger nach dem Sein fragt und einer Enthüllungs- wie Entzugsdynamik des Seienden, fragt Levinas nach einer noch in dieser Philosophie geborgenen »unüberwindbaren Allergie«<sup>53</sup> gegenüber dem Anderen – den anders Denkenden als auch dem im Denken nicht Substituierbaren. Der millionenfachen Vernichtung »anderer Menschen« im Europa des 20. Jahrhunderts entnimmt Levinas die *Notwendigkeit* einer Philosophie, die weniger nach Erkenntnisleistungen als nach den von ihnen verursachten Kosten fragt und sich diesen ver-antwortet. Wie ist das Andere aber *denkbar*, so fragt Levinas, ohne es im Denken sogleich wieder zu verdinglichen? Levinas' Philosophie inszeniert sich als eine Praxis des An-Denkens und bestimmend hierfür ist die komplexe Szene, die er »Spur« nennt. Die Spur, welche das Denken von Jacques Derrida ebenfalls auf zentrale Weise bestimmt,<sup>54</sup> ist ein Begriff am Rande der Begriffe: Auf ganz basale Weise entzieht sich die Spur einer Zeichenlogik von Signifikant und Signifikat – sie *bezeichnet* in diesem Sinne »nichts«. Zugleich ist sie Markierung eines nicht gänzlich Abwesenden, dessen Unverfügbarkeit sie als Herausforderung artikuliert. Levinas begreift als zentralen Schauplatz der Spur das Gesicht des anderen Menschen, welches neben einer personalen Ordnung von einer absoluten Singularität kündigt (Antlitz), die jede

<sup>53</sup> Levinas, Emmanuel: »Die Spur des Anderen«, in: Ders.: *Die Spur des Anderen*, Freiburg/München 2007, S. 209-235, hier S. 211.

<sup>54</sup> Vgl. Agamben, Giorgio: »Pardes. Schrift der Potenz«, in: Wetzell, Michael/Rabaté, Jean-Michel (Hrsg.): *Ethik der Gabe: Denken nach Jacques Derrida*, Berlin 1993, S. 3-18.

Form des Verstehens unterbricht. Diese Unterbrechung denkt Levinas aber nicht (nur) im Sinne eines zerstörerischen Traumas, sondern als Eröffnung oder Gabe jeder Form des sozialen Lebens – als das Subjekt überhaupt einsetzende Form der Ansprache: »Antlitz und Gespräch sind miteinander verbunden. Das Antlitz spricht.«<sup>55</sup> Levinas entwickelt einen Subjektbegriff, der auf der Basis einer nicht-normativen ethischen Beziehung ruht – bzw. eben gerade *nicht* ruht –, der das Subjekt ver-antwortlich ist, die es jedoch nicht besitzen kann, sondern der es ausgeliefert ist. Die mit Spur beschriebene Szene dieses Subjekts ist eine asymmetrische: Der Andere kann in ihr nicht als Gegenüber im Sinne eines potentiellen alter egos verstanden werden, er zeigt sich nur als Spur, als absolut Anderes, *Getrenntes* – diese Anzeige aber des Anderen ist angewiesen auf eine *Annäherung* des antwortenden Subjekts. Der Andere ist keine Figur der Unmittelbarkeit, sondern seine spurhafte Exposition ist immer schon »durch die Ableitung der Antwort durchquert.«<sup>56</sup> Obgleich für Jacques Derrida der Schauplatz der Spur die Schrift ist, auf die bezogen er eine ähnliche Form des szenischen Denkens einer Annäherung in die Trennung entwickelt, lässt sich in der Dekonstruktion ein verglichen mit Levinas ähnlicher Impuls ausmachen: ein Denken zu praktizieren, das dem Anderen gegenüber nicht gleichgültig bleibt.<sup>57</sup>

Interessanterweise wählen sowohl Levinas als auch Derrida Schauplätze der Spur, die im bürgerlichen Theater nun gerade für seine *Ein-* und nicht für seine *Andersheit* stehen: Das (wahre) Gesicht, welches nicht länger Maske sein darf und eine Scharnierfunktion zwischen Körper und Guckkasten austrägt, sowie die Vorschrift, die Rolle, welche die Figur als ›sich zu Tat Entschließende‹<sup>58</sup> und den Schauspieler nicht als Lesenden, sondern als dramatisch Gegenwärtigen inszeniert.<sup>59</sup> Obgleich Spur sowohl im lebensweltlichen als auch philosophischen Verständnis per definitionem keiner darstellerischen Intentionalität entspringen kann (Spuren sind unintentionale Hinterlassenschaften), bedeutet sie als Problem

<sup>55</sup> Levinas, Emmanuel: *Ethik und Unendliches: Gespräche mit Philippe Nemo / Emmanuel Levinas*, Wien 1996, S. 66.

<sup>56</sup> Ciaramelli, Fabio: »Die ungedachte Vermittlung«, in: Delhom, Pascal/Hirsch, Alfred (Hrsg.): *Im Angesicht der Anderen: Levinas' Philosophie des Politischen*, Zürich/Berlin 2004, S. 75-88, hier S. 84.

<sup>57</sup> Derrida verzichtet zwar im Gegensatz zu Levinas auf den Ethik-Begriff, in *Gesetzeskraft* aber beispielsweise beschreibt er die Bewegung der Dekonstruktion als Gerechtigkeit. Derrida, Jacques: *Gesetzeskraft: der ›mystische Grund der Autorität‹*, Frankfurt am Main 1991, S. 30.

<sup>58</sup> Vgl. Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main 1996, S. 14.

<sup>59</sup> Natürlich handelt es sich hier um eine holzschnittartige Lesart, die im Folgenden mit Blick auf die künstlerischen Arbeiten präzisiert wird.

(in) der Darstellung. Ulrike Haß hat einmal sehr schön formuliert, dass uns keine »Öffnung von allein auf ihren Beinen, die sie nicht hat, entgegenkommen«<sup>60</sup> wird. Spur als szenische Eröffnung der Frage einer Darstellbarkeit des Anderen zu untersuchen, ist das zentrale Interesse der vorliegenden Arbeit. Sie nimmt sich entsprechend dieser Gewichtung die Freiheit, den philosophischen Einsatz der bisher genannten Denker\*innen nur mit Blick auf die hierfür relevanten Fragen nachzuzeichnen. Ich spreche Fragen der Darstellung dabei eine ähnliche Scharnierfunktion zu, wie sie Levinas dem philosophischen Denken zwischen Politik und den »Quellen [ihrer] Notwendigkeit und [ihrer] Dringlichkeit« attestiert, die erst »im philosophischen Diskurs durch eine Art Reduktion«<sup>61</sup>, also *nachträglich*, angedacht werden können. Immer wieder beschreibt Levinas die spurhaftige Erfahrung des Anderen als Entledigung einer Form, »die ihn gleichwohl manifestiert«<sup>62</sup>. Um also an die Grenzen unseres Wissens vorzustoßen und die Frage zu stellen, »was es heißen könnte, einen Dialog fortzuführen, für den wir keine gemeinsame Grundlage annehmen können [...] und dennoch Anerkennung zu geben und zu empfangen haben«<sup>63</sup>, gilt es, sich dem Zusammenhang von Erscheinen und Ausgesetztsein als Frage der Darstellung anzunähern.

### Theater als Ort des Anderen?

Von der Kulturtheoretikerin Gesa Ziemer nach dem Wort Utopie gefragt, bezeichnet Jean-Luc Nancy das Theater als ganz privilegierten »Ort des Anderen«.<sup>64</sup> Für Nancy scheint sich dieses Andere zwischen den Begriffen Vor- und Darstellung aufzufalten:

Vorstellen gilt ja als Repräsentation, d. h. an ein Subjekt gerichtet und für dieses geltend. Darstellen hingegen heißt nach außen bringen, vergegenwärtigen, nicht für einen, sondern für sich als solches. [...] Dieser Ort, die Bühne, ist [...] nicht so definiert, dass darin etwas Vorgezeichnetes geschehen soll, vielmehr ist es ein Raum der Öffnung, des Überschusses, in dem etwas völlig Nutzloses produziert wird. Produktion verstehe ich nicht als bewusste Sinnherstellung, sondern als

<sup>60</sup> Diese Formulierung ist dem Vortrag *Räume im Licht der Oberfläche* entnommen, den Ulrike Haß im Rahmen der Konferenz *Archäologie des deutschen Gegenwartstheaters* im Dezember 2011 in Paris gehalten hat (Veranstalter: Université Paris-Ouest Nanterre, Goethe Institut Paris, Goethe Universität Frankfurt am Main, Ruhr-Universität Bochum).

<sup>61</sup> Delhom, Pascal/Hirsch, Alfred: »Vorwort«, in: Levinas, Emmanuel: *Verletzlichkeit und Frieden*, herausgegeben von Delhom, Pascal/Hirsch, Alfred, Zürich/Berlin 2007, S. 7-72, hier S. 10.

<sup>62</sup> Levinas: »Die Spur des Anderen«, S. 221.

<sup>63</sup> Butler, Judith: *Kritik der ethischen Gewalt*, Frankfurt am Main 2003, S. 31.

<sup>64</sup> Nancy, Jean-Luc: »Theater als Ort des Anderen. Gesa Ziemer im Gespräch mit Jean-Luc Nancy«, in: *Theater der Zeit*, Berlin, 12/2004, S. 26-28, hier S. 26.

etwas, das mir gegeben wird. Es handelt sich eher um eine Gabe und weniger um eine zielgerichtete Produktion.<sup>65</sup>

Wie aber verhält sich eine solche Einschätzung zu den unendlich vielen Spielarten, in denen ›das Theater‹ sich seit seinem Ausgang aus dem Kult zu erfahren gegeben hat? Wird es von Nancy per se als Ort verstanden, an dem zur Verhandlung kommt, was andernorts nicht verhandelt wird oder werden kann? In welchem Verhältnis aber stünden solche Überzeugungen dann zu Manifesten, Traktaten oder auch Wissenschaften, die das Theater ganz eindeutig nach dem Prinzip der (Vor-)Spiegung (›des Menschen‹ oder auch ›der Nation‹) verstehen? Nennt Nancy nur Theater, was noch diesen Formen der Institutionalisierung widerständig ist? Wie aber wäre dann der Verantwortungsraum einer spezifischen, künstlerischen Handschrift zu denken – die immer schon verstrickt ist in ein Verhältnis zu Institution(en), Geschichte und Kulturpolitik? Was ist der ›Ort‹ ›des Theaters‹ und wie verhält sich die Frage des Anderen dazu?

Die vorliegende Arbeit geht von einer gegenwärtig zu beobachtenden Konjunktur eines Theaters ›der Anderen‹ (und ihrer spezifischen, mit Blick auf *Disabled Theatre* exemplarisch aufgezeigten Erscheinungsform) aus - und von einer in dieser Tendenz offenbar zum Ausdruck kommenden Vorstellung, dass sich ›das Theater‹ oder performative Praktiken im Allgemeinen als besonderer Ort einer Verhandlung gesellschaftlich-normativer Gefüge erweist, in welchem festgelegt wird, wer oder was diese Anderen sind. Diese Beobachtungen dienen mir jedoch lediglich als Ausgangspunkt für eine Auseinandersetzung mit der Komplexität, welche sich in der Frage einer Darstellbarkeit des Anderen artikuliert. Ohne das Andere aus einem dialektischen Verhältnis zu gesellschaftlichen oder auch ästhetischen Ordnungen heraus abzuleiten (und also davon auszugehen, dass dieses Andere sich als bereits bekanntes Anderes erweist), birgt die Frage der Darstellbarkeit ein Verhältnis des Anderen zum Feld der Darstellung. Diesem Verhältnis kann sich solange nicht genähert werden, wie ›Theater‹ in einer nicht näher bestimmten Allgemeinheit entweder als utopischer Ort, als Gegenwelt, als Bildungsinstitution oder als Hort politischer Subversion gesetzt wird; Ansprüche, welche spezifische *Darstellungsstrategien* noch vor ihrer Analyse bereits überformen. Im Zentrum meiner Arbeit steht daher die intensive Auseinandersetzung mit ausgewählten künstlerischen Arbeiten, die nicht von der Herausforderung getragen sind, ein

---

<sup>65</sup> Ebd., S. 27.

bereits bekanntes gesellschaftliches Anderes in Szene zu setzen, sondern sich einem Anderen ihrer darstellerischen Möglichkeitsräume zu verantworten und damit auch einer eigenen Verortung zwischen Institution(en), Kulturpolitik und der Genealogie ihrer künstlerischen Mittel.

Die Frage der Darstellbarkeit des Anderen kann nicht verallgemeinert gestellt und schon gar nicht beantwortet werden – zugleich übersteigt sie natürlich ihre Exposition in je einzelnen Arbeiten. Die Problematik der Darstellbarkeit des Anderen wird in meiner Arbeit also aufgefaltet zwischen einer Analyse einzelner künstlerischer Gegenstände und einem Spannungsgefüge, welches sich aus ihrer Konstellation ergibt. Als zentrale Trias sind *Frontalunterricht* (2009) von Ulf Aminde, *For Faces* (2010) von Antonia Baehr und *Die Schauspieler* (1988) von Einar Schleef gesetzt. Die Arbeiten einen sich in einer rücksichtigen Hinwendung auf ästhetische Formen, welche für die theatrale Aufstellung eines vereintlich erkenn- und verstehbaren Gegenübers verantwortlich sind: Gesicht und Rolle. Mit Ulf Aminde diskutiere ich die Problematik der Behauptung einer im Theater scheinbar möglichen Präsentation der authentischen Anderen und den politischen Ansprüchen, die auf solchen Präsentationen gründen. Antonia Baehrs Partitur für vier Gesichter eröffnet in der möglichen Unmöglichkeit, ›das Gesicht‹ im Sinne eines Instrumentes zu spielen und dieses zu handhaben, szenische Konstellationen, welche die Abgründe jeder personaler Geschlossenheit und einem auf dieser basierenden Sprechen im Theater zu denken geben. Einar Schleefs *Die Schauspieler* schließlich übersetzt den Konflikt einer Darstellbarkeit des Anderen zwischen Aneignung, Verletzung, Verwerfung und Freiheit in einen dramatischen Text, dessen Rollen die Unmöglichkeit ihrer Aneignung im klassischen Rollenspiel austragen. Flankiert werden diese drei Arbeiten durch Besprechungen von *The Inhabitants of Inhabitants* (2009) von Rabih Mroué und *Everything but Solo* (2012) von Swoosh Lieu, die der Frage einer Darstellbarkeit des Anderen weitere zentrale Fluchtlinien hinzufügen.



## II. Spur: von der Darstellbarkeit des Anderen

Fraglich bleibt, wie  
eine solche Spur sich  
uns zeigen möchte.

(Martin Heidegger, *Wozu Dichter?*)

### 1. Vorstellung: Die Szene ›des Menschen‹

#### Neuzeitliche Vorstellungsräume

›Was heißt darstellen?‹, so die Leitfrage eines vom Literaturwissenschaftler Hart Nibbrig herausgegebenen Bandes, auf die er sogleich selbst in der Einleitung antwortet: »Was immer wir tun: es ist immer auch ›Darstellung.«<sup>66</sup> Diesem weiten Darstellungsbegriff, der den Mensch als »darstellende[s] Tier«<sup>67</sup> einsetzt, wird die vorliegende Arbeit aus theaterwissenschaftlicher Perspektive begegnen. Wie in der Einleitung bereits erläutert, gehe ich von einem Gewaltproblem repräsentativer Praktiken aus, das neben ästhetischen Intelligibilisierungen, Aneignungen und Verwerfungen immer schon ihre medienhistorische Genese, ihre erkenntnistheoretischen Organisationen, ihre institutionellen Rahmungen sowie ihre sozialen Ordnungen betrifft. Das folgende Kapitel steht unter der Prämisse, dieser Problematik zunächst in das theoretisch-philosophische Denken hinein zu folgen und auf den Spuren von Martin Heidegger, Emmanuel Levinas und Jacques Derrida eine begriffliche Perspektive zu entwickeln, die keine ideologische Kritik an spezifischen ästhetischen Formen vornimmt, sondern vielmehr die Notwendigkeit einer grundsätzlichen Infragestellung repräsentativer Formen von einem *Anderen* her zu denken versucht. Dabei wird sich zeigen, dass noch die *Denkbarkeit* dieses Anderen von vorneherein von dessen *Darstellbarkeit* (als Frage nach der Möglichkeit wie Unmöglichkeit seiner Vergegenständlichung) befallen ist. Der für diese Herausforderung stehende Begriff der Spur wird dabei als ein Begriff am Rande der Begriffe konturiert werden, dessen *Denkraum* fast schon im Sinne einer theatralen Szene inszeniert wird. Etymologisch bezeichnet der Begriff Szene zum einen die »Segmentierungseinheit im Drama«<sup>68</sup> und verweist damit auf die Frage

---

<sup>66</sup> Hart Nibbrig, Christiaan: »Zum Drum und Dran einer Fragestellung. Ein Vorgeschmack«, in: Ders. (Hrsg.): *Was heißt darstellen?*, Frankfurt am Main 1994, S. 7-16, hier S. 7.

<sup>67</sup> Ebd., S. 8.

<sup>68</sup> Balme, Christopher: »Szene«, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hrsg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart 2005, S. 320-322, hier S. 320.

des *Auftritts*<sup>69</sup>, wie die Szene als (leicht veraltetes) Synonym für die *Bühne* auf das engste mit der Raumdebatte verbunden ist. Obwohl beide Begriffe in ihrer lebensweltlichen und durch bürgerliche Theaterästhetiken geprägte Konnotation die Idee eines feststehenden Containerraums voraussetzen,<sup>70</sup> in welchem identitäre Phänomene sich bewegen oder gezeigt werden (können), ermöglichen gegenwärtige Auseinandersetzungen im Fahrwasser der Topologie<sup>71</sup>, ›Bühne‹ vielmehr als Frage nach der (machtvollen) In-Szene-Setzung von Raum und Gegenständlichkeiten zu begreifen.

Ulrike Haß hat für die theaterwissenschaftliche Diskussion den in diesem Kontext zentralen Begriff der *Bühnenform* geprägt, der »eine intelligible Form [beschreibt, M. Z.], in der sich ein spezifisches Wissen über den Zusammenhang von Wahrnehmen und Darstellen ausdrückt und herstellt.«<sup>72</sup> Obwohl Haß ihn explizit mit Blick auf spezifische Theateranlagen entwickelt, schreibt sie keine Baugeschichte, sondern arbeitet an einer Geschichte des Sehens und des Erkennens, die sich im Spannungsgefüge von immateriellen, fiktiven Räume und konkreten Versammlungsräumen auffaltet. Die Bühnenform ist dem Foucault'schen Begriff des Dispositivs<sup>73</sup> verwandt und artikuliert die Frage nach dem grundlegenden Bedeuten und Wirken des Raumes, der als inszenierter, als gemachter und als mächtiger untersucht wird. Mit Haß kann der konkreten Theaterraum in seiner neuzeitlichen Entwicklung nicht nur rhetorisch-metaphorisch verstanden werden, sondern auch als signifikanter Ausdruck einer Entwicklung von Kultur, Wissenschaft sowie Philosophie: bedeutsam als ein »piktorale[s] und visuelle[s] Modell, mit dem die

<sup>69</sup> Der deutsche Begriff Auftritt fungiert als Übersetzung des lateinischen *scaena*, womit eine unveränderte Figurenkonstellation auf der Bühne beschrieben wird. Vgl. Ebd., S. 321.

<sup>70</sup> »Mit der Entzauberung des Kosmos und seiner Reduktion auf eine berechenbare und beherrschbare *Naturwelt* tritt an die Stelle des kosmischen und sozialen Topos das leere Raumschema des *spatium*. Es entsteht ein homogener und isotroper Raum, in dem die Dinge eine bestimmte Ausdehnung haben, bestimmte Abstände einhalten und sich in bestimmte Richtungen bewegen. [...] Problematisch daran ist nicht die Raumkonstruktion als solche, die erst die mathematische Physik ermöglicht hat, problematisch ist, ›dass wir für wahres Sein nehmen, was eine Methode ist.« Waldenfels, Bernhard: »Topographie der Lebenswelt«, in: Günzel, Stefan (Hrsg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld 2007, S. 69-84, hier S. 70.

<sup>71</sup> Vgl. Eke, Norbert/Haß, Ulrike/Kaldrack, Irina (Hrsg.): *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater*, Paderborn 2014.

<sup>72</sup> Haß: *Das Drama des Sehens*, S. 17.

<sup>73</sup> Vgl.: Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit, Band 1: Der Wille zum Wissen*, Frankfurt am Main 1977, ders.: *Dispositive der Macht*, Berlin 1978, Agamben, Giorgio: *Was ist ein Dispositiv?*, Zürich/Berlin 2008, Deleuze, Gilles: »Was ist ein Dispositiv?«, in: Ewald, François/Waldenfels, Bernhard (Hrsg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, Frankfurt am Main 1992, S. 153-162.

Formel vom Schauplatz der Welt verknüpft worden ist.«<sup>74</sup> Es ist dieser Schauplatz, dieses Modell von ›Welt‹, dem ich mit Blick auf seine Gemachtheit und der in ihm wirksamen Ordnung(en) des Eigenen wie Anderen im Folgenden als Ausdruck eines neuzeitlichen Denkens folgen werde. Die Frage einer Darstellbarkeit des Anderen erhält ihr Gewicht nicht nur *vor* diesem Hintergrund, sie lässt sich vielmehr überhaupt nur verstrickt in die Voraussetzungen von Denken und Darstellen gleichermaßen stellen.

Als gewichtigsten Paradigmenwechsel des 16. und 17. Jahrhunderts beschreibt Haß' einerseits den Umzug des modernen europäischen Theaters in fensterlose, geschlossene und feststehende Baukörper, andererseits die wissenschaftlich-ästhetische Erfindung der Zentralperspektive, die ein z. B. der Antike noch absolut fremdes Modell der Konfrontation zur Grundlage der modernen Architektur des Sehens macht. Wenn Haß davon spricht, dass dieser für mich virulent werdende »*Gedanke der Konfrontation* [...] eine optische Grundlage«<sup>75</sup> hat, so ist es essentiell, diese nicht als Binnenbedingung eines Containerraums zu verstehen, sondern als räumliche Frage zu denken; als räumliche Inszenierung, welche spezifische und von ideologischen Voraussetzungen durchdrungene Wahrnehmungs- und Erkenntnisformen hervorbringt bzw. befördert. Mit Blick auf das ihrer Lektüre nach erste Modell einer neuzeitlichen ›Weltbühne‹<sup>76</sup> in Pico della Mirandolas Werk *Oratio de dignitate hominis* erwähnt Haß, dass kaum eine Abhandlung zu der Frage, was und wie diese neuen Bühnenformen produzierten, ohne einen Hinweis auf Martin Heideggers Topos vom ›Weltbild‹ auskäme.<sup>77</sup> ›Die Welt wird Bild‹ scheint sein Aufsatztitel *Die Zeit des Weltbildes* paradigmatisch zu formulieren.<sup>78</sup> Nicht aber ›Bild‹ in seiner piktoralen Funktion oder als objekthafter Gegensatz zum ›Raum‹ steht tatsächlich im Zentrum von Heideggers Überlegungen – es ist vielmehr der Begriff der *Vorstellung*, welcher es naheliegend erscheinen lässt, eine durch ›die Idee‹ geprägte philosophische Tradition mit der Sphäre des Theaters<sup>79</sup> zusammenzudenken.

<sup>74</sup> Haß: *Das Drama des Sehens*, S. 202.

<sup>75</sup> Ebd., S. 23.

<sup>76</sup> Vgl. Ebd., insbesondere: »Die Welt als Schaubühne (Pico della Mirandola)«, S. 201-217.

<sup>77</sup> Ebd., S. 201.

<sup>78</sup> Vgl. Heidegger: »Die Zeit des Weltbildes«.

<sup>79</sup> Ab dem 17. Jahrhundert wandelt sich die Bedeutung von vorstellen als ›voranstellen‹ zu schauspielerischem ›darbieten‹, ›darstellen‹. Die Substantivierung im Sinne von Darstellung wird ebenfalls Ende des 17. Jahrhunderts gebräuchlich. Ritter/Gründer/Gabriel: »Vorstellung«, S. 1227.

Ganz anderes meint im Unterschied zum griechischen Vernehmen das neuzeitliche Vorstellen, dessen Bedeutung das Wort *repraesentatio* am ehesten zum Ausdruck bringt. Vorstellen bedeutet hier: das Vorhandene als ein Entgegenstehendes vor *sich* zu bringen, auf *sich*, den Vorstellenden zu, beziehen und in diesem Bezug zu *sich* als dem maßgebenden Bereich zurückzuzwingen. Wo solches geschieht, setzt der Mensch über das Seiende *sich* ins Bild. Indem aber der Mensch dergestalt *sich* ins Bild setzt, setzt er *sich* selbst in die Szene, d. h. in den offenen Umkreis des allgemein und öffentlich Vorgestellten. Damit setzt *sich* der Mensch selbst als die Szene, in der das Seiende fortan sich vorstellen, präsentieren, d. h. Bild sein muss. Der Mensch wird der Repräsentant des Seienden im Sinne des Gegenständigen.<sup>80</sup>

Die Frage der Vorstellung als Gegenständlichem lässt sich, so Heideggers kritischer Einsatz gegen die traditionelle Ontologie, nicht ablösen von den sich in der Neuzeit entwickelnden Wissenschaften, Techniken und Ästhetiken, deren Methodik sich »als Vorgehen in einem Bereich des Seienden, der Natur oder der Geschichte, einrichtet.«<sup>81</sup> Mit Blick darauf, dass Heidegger die Geschichte der abendländischen Metaphysik als Geschichte der Seinsvergessenheit begreift, kommt seiner Untersuchung der neuzeitlichen Erkenntnisformen zu, den blinden Fleck ihres Fortschritts, ihres Voranschreitens in den Blick zu nehmen.<sup>82</sup> Gleichwohl sich für Heidegger die ›Verdunklung des Seins‹ bereits in der Antike ankündigt,<sup>83</sup> scheidet er die Neuzeit von einer antiken Weltbezogenheit, die als ›Vernehmen‹ charakterisiert wird: Die Antike organisiert ein Verhältnis von Sein und Seiendem, das durch eine akustische Metapher, das Hören, geprägt ist, also eine Art Passivität, die im Gegensatz zum neuzeitlichen Vorgehen als einer *selbstständigen* Bewegung auf ein vorontologisches Geben angewiesen ist, um vernehmen zu können.

Ulrike Haß vollzieht die Organisation dieser anderen Weltbezogenheit mit Blick auf die antike Theateranlage in Epidauros nach: Was wir heute lebensweltlich Bühne nennen, nimmt im Amphitheater einen verschwindend geringen Teil der Bühnenanlage ein und steht in ständiger Spannung mit dem unendlichen Horizont, mithin also der Landschaft, zu welcher sich die Theateranlage ins Verhältnis setzt, der Orchestra als dem Ort des Chores sowie der gigantischen ›Ohrmuschel‹ des Zuschauerraums. »Bei Reflexionen, die sich mit einer möglichen Auffassung des Sichtbaren im antiken Theater befassen, ist Vorsicht geboten«, so Ulrike Haß, »denn

<sup>80</sup> Heidegger: »Die Zeit des Weltbildes«, S. 91. Kursiv durch die Verfasserin.

<sup>81</sup> Ebd., S. 77.

<sup>82</sup> Mit Heidegger lässt sich davon sprechen, dass jede Epoche der Metaphysik etwas unbedacht lässt, gerade dieser Rest die Epoche aber als solche bestimmt. Vgl. Heidegger, Martin: *Zeit und Sein*, Tübingen 2006, S. 9.

<sup>83</sup> Vgl. Heidegger, Martin: »Der Spruch des Anaximander«, in: Ders.: *Holzwege*, Frankfurt am Main 2003, S. 321-373.

die Dinge lagen mit einem anderen Gewicht und in anderer, für uns nicht nachvollziehbarer Weise vor den Augen der Zuschauer.«<sup>84</sup> Noch die Charakterisierung dieser räumlichen Beziehungen in visuellen Registern versieht Haß mit einem Fragezeichen: »Gerade unsere optischen Konventionen trennen uns am nachhaltigsten von einer möglichen Vergegenwärtigung des antiken Theaters. Denn mit dem antiken Theater sind wir weit vor jedem Versuch, eine Wirklichkeit so zu zeigen, als würde sie sich eben jetzt vor unseren Augen abspielen.«<sup>85</sup> Ähnlich dem Heidegger'schen ›Vernehmen‹ schlägt Haß vor, die antiken Bühnenform als Hörmuschel zu begreifen, in der dem Sehen lediglich die Funktion einer das akustische Erleben befördernden Konzentration zukam.<sup>86</sup>

Neuzeitliche Vorstellungsräume hingegen – so zeigen Ulrike Haß' Untersuchungen der modernen Theaterbauten analog zu Heideggers Überlegungen zur modernen Wissenschaft – definieren sich durch eine »Besinnung auf das Wesen des Seienden und eine[r] Entscheidung über das Wesen der Wahrheit«.<sup>87</sup> Das Heidegger'sche Diktum der ›Be-Sinnung‹ betont die aktive Erzeugung von Sinnhaftigkeiten durch genau jene Maßgaben und Perspektiven, welche die neuzeitlichen Wissenschaften oder Ästhetiken voraussetzen. Die Natürlichkeit der Natur oder auch die Geschichtlichkeit der Geschichte begründet sich durch präfigurierende Erkenntnisraster, die dem ›Sinn‹ inszenatorisch *vorausgehen*. Charakteristisches Merkmal und zentrales Problem jener Erkenntnisraster, die Heidegger als Grundrisse bezeichnet, ist deren mathematische Verfasstheit, ihr Beharren auf »in sich geschlossene[n] Bewegungszusammenh[ängen] raum-zeitlich bezogener Massenpunkte«.<sup>88</sup> In einen solchen Grundriss müssen die Vorgänge »hineingesehen«<sup>89</sup> werden, denn »im Gesichtskreis dieses Grundrisses wird ein Naturvorgang erst als ein solcher sichtbar.«<sup>90</sup> In seiner strukturierenden, entwerfenden Verfasstheit richtet sich die neuzeitliche Organisation des Verhältnisses von Sein und Seiendem also vor jedweder Erkenntnis im Feld des

<sup>84</sup> Haß: *Das Drama des Sehens*, S. 129.

<sup>85</sup> Ebd., S. 129.

<sup>86</sup> Ebd., S. 133. In *Das Drama des Sehens* kommt der kurzen Annäherung an die Antike allerdings nicht die Funktion zu, deren Theatermodell umfassend (neu) zu analysieren. Durch die Perspektive der befremdenden, herausfordernden und Fragen aufwerfenden Erfahrung von Michel Serres im Theater von Epidauros versucht Ulrike Haß vielmehr, den Blick auf die Konstruktion und das Funktionieren neuzeitlicher Vorstellungsräume zu schärfen.

<sup>87</sup> Heidegger: »Die Zeit des Weltbildes«, S. 75.

<sup>88</sup> Ebd., S. 78.

<sup>89</sup> Ebd., S. 79.

<sup>90</sup> Ebd., S. 79.

Seienden ein, indem es dieses vorzeichnet und strukturell an die Form der Erkenntnis bindet. Auf diese Weise, so Heidegger, sichert die neuzeitliche Wissenschaft ihren Gegenstandsbereich und begründet die Wahrheit ihrer Ergebnisse bzw. Erkenntnisse, da sie ihr Objekt selbst entwirft: »Nur, was dergestalt Gegenstand wird, *ist*, gilt als seiend.«<sup>91</sup>

Die Stellung ist nicht nur eine räumliche Fixierung, sondern beschreibt auch eine zeitliche Präsenzmetaphysik: die Potentialität der Veränderung (›immer anders‹) wird durch die Annahme von Gesetzmäßigkeiten vorweggenommen, *vorhergesehen*. Die Präposition ›vor‹ betont neben der Vorgängigkeit der Erkenntnisformen auch eine räumliche Konfrontation: Die Funktionslogik des ›vor etwas hin‹ setzt voraus, dass der Gegenstand in sich geschlossen und substantiell definierbar und zugleich zweifelsfrei von Anderem geschieden ist. Dass dieser Entwurf einer sozusagen *geometrischen* Welt keine Beziehung von zwei Bezugsgrößen *innerhalb* eines Raumes beschreibt, sondern vielmehr die räumliche Eröffnung wie die Definition dieser ›Welt‹ darstellt, trägt der Begriff Vorstellung aus, der gleichermaßen Akt wie Ding bedeutet. Auf diese Weise verabschiedet Heidegger eine Seinsgeschichte der historiographischen Positivität ebenso wie klassische Lesarten des Bildes, um die Frage der Sinnstiftung in ihrer *szenischen* Dimension zu betonen: »Das Wort Bild bedeutet jetzt: das Gebild des vorstellenden Herstellens.«<sup>92</sup>

Das Abendland habe, so Jacques Derrida in einer Paraphrasierung Antonin Artauds, »immer nur an der Auslöschung der Szene gearbeitet«<sup>93</sup> - für Artaud »ein aus seinem Innern erzeugter Raum, der nicht länger von einem andern abwesenden Ort, einer Nicht-Örtlichkeit [...] her organisiert wird«<sup>94</sup>, sondern als »Gewebe« oder »angewandte[r] Raum«<sup>95</sup> verstanden wird. Mit Heidegger stehen vorstellerische Praktiken im Dienste genau dieser Verdrängung einer szenischen Dimension von Denken und Darstellen, da sie einen (System-)Raum (als ›Welt‹) und seiner Subjekte bedeuten, ihre machtvollen Voraussetzungen jedoch verschleiern. Vorstellung wird durch Heidegger wie oben zitiert grammatikalisch als selbst-reflexives Prinzip einer *Maßregelung* ausgestellt, als deren anwesend-abwesender Grund ›der Mensch‹

<sup>91</sup> Ebd., S. 87. Man könnte an dieser Stelle aus heutiger Perspektive von einer performativen Dimension der Erkenntnisbeziehung sprechen.

<sup>92</sup> Ebd., S. 94.

<sup>93</sup> Derrida, Jacques: »Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation«, in: Ders.: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 1976, S. 351-379, hier S. 357.

<sup>94</sup> Ebd., S. 359.

<sup>95</sup> Ebd., S. 359.

erscheint: mittels seiner vorsehenden Konstruktion des Seienden setzt er *sich selbst* ins Bild – nicht nur lebensweltlich verstanden als Aufklärung über einen Sachverhalt, sondern ›dergestalt‹, wie Heidegger sagt, »setzt er sich selbst in die Szene«<sup>96</sup>. Heidegger schreibt bewusst nicht ›auf diese Weise‹ oder ›solchermaßen‹ und verweist auf eine gleichursprüngliche Genese der ›Gestalt des Menschen‹ und seiner vermessenden und rechnenden Weltbezogenheit. Nun aber erscheint der Mensch nicht nur als Subjekt der Vorstellung (›im Bild‹), sondern gleichzeitig »als die Szene«<sup>97</sup>. Gleichwohl Heidegger mit dem Begriff der Szene also einerseits eine Verflechtung von Welt und Subjekt betont, bedeutet ›der Mensch‹ andererseits auch als Aneignung dieser Beziehung.

Diese angeeignete Szene ist die entgöttlichte Welt. Keineswegs ist damit gemeint, dass ab der Frühen Neuzeit keine Religionen mehr existieren, sondern dass der Mensch sich qua seines vorstellenden Willens jenen Sinnstiftenden und Weltkonstituierenden Ort aneignet, der noch im Mittelalter oder der Antike Gott oder den Göttern vorbehalten war. Seine wissenschaftlich-technischen Errungenschaften weisen ihm im räumlichen Gefüge des Wissens nicht länger den Ort einer Kreatur innerhalb einer göttlichen Schöpfung zu, welche er ob seines Standortes nicht gänzlich zu ›vernehmen‹ vermag, sondern der Mensch entwirft sich mittels seiner Verfahren *selbst* als jenen, der des Seienden objektiv sicher und gewiss sein kann. »Nicht dass der Mensch sich von den bisherigen Bindungen zu sich selbst befreit, ist das Entscheidende, sondern dass das Wesen des Menschen überhaupt sich wandelt, indem der Mensch zum Subjekt wird.«<sup>98</sup> Heidegger denkt das Wort Subjectum vom Griechischen her und vor seinem Bezug zum Menschen oder Ich als »Vor-Liegende[s], das als Grund alles auf sich sammelt.«<sup>99</sup> Als solches inszeniert und institutionalisiert *sich* der neuzeitliche Mensch *selbst*, indem er das Seiende von seinem ›Gesichtskreis‹ - dem alten Wort für Horizont<sup>100</sup> - abhängig macht. Der Mensch ist also nicht nur Maß, sondern auch Mitte des Seienden und als ›Idee in actu‹ zugleich »Vollzugsraum für die Bewältigung des Seienden im

---

<sup>96</sup> Heidegger: »Die Zeit des Weltbildes«, S. 91.

<sup>97</sup> Ebd., S. 91. Kursiv durch die Verfasserin.

<sup>98</sup> Ebd., S. 88.

<sup>99</sup> Ebd., S. 88.

<sup>100</sup> »Horizont: ›scheinbare Begrenzungslinie zwischen Himmel und Erde; Sichtgrenze; Gesichtskreis (auch im übertragenen Sinne)‹«, in: *Duden. Das Herkunftswörterbuch*, Mannheim/Wien/Zürich 1989, S. 291.

Ganzen«<sup>101</sup>. Mit Heidegger kann die ›Politik der Vorstellung‹ als Geburtsstätte des humanistischen Menschen verstanden werden, der sich der Geschichte im Sinne einer Anthropologie zuzuwenden beginnt, also einer vom Menschen ausgehenden und auf den Menschen bezogenen Teleologie, einer Fortschrittsgeschichte, die im aufgeklärten Bürgertum ihren Höhepunkt findet.<sup>102</sup> Eine Selbstschöpfung der Menschheit, die jedoch keine *zweite* Schöpfung darstellt, sondern eine *Selbst*-Schöpfung: aus sich selbst heraus, in Bezug auf sich selbst.

Aus theaterwissenschaftlicher Perspektive gibt Haß diese Entwicklung folgendermaßen zu denken: »Die Selbstschöpfung kann den Menschen nicht noch einmal erfinden, aber sie kann sein Bild neu erfinden. Sie kann den Menschen optisch doubeln und von ihm verlangen, seinem Double ähnlich zu werden.«<sup>103</sup> Unter diesem Gesichtspunkt kann die Genese der neuzeitlichen Bühnenformen als signifikanter Verhandlungsraum der Selbstschöpfung (und der Problematik ihrer Praktik) gelesen werden – indem sie ermöglichen, die Frage der ›Gestalt des Menschen‹ als räumliche Inszenierung zu denken. Das Dispositiv der Zentralperspektive entwickelt sich fast zweihundert Jahre vor den sprachtechnischen und körperbildlichen Disziplinierungen der Schauspieler, die ein (neues) (Vor-)Bild vom Menschen, seiner Sprache, seines Körpers, seiner Handlungen vorstellen (sollen) – das Ringen um diese Selbstschöpfung, die Günther Heeg als *Phantasma der natürlichen Gestalt* bezeichnet, also die Paradoxie des Schauspielers zwischen einer lesbaren Körperkontur und seiner phänomenalen und zu disziplinierenden Leiblichkeit, zeitigt sich in und als Auseinandersetzung mit einem räumlichen Organisationsprinzip fiktionaler und realer Räume, in welchem die Reduktion auf das Sichtbare und die Privilegierung des Sehens »eine diesseitige gegen eine unsichtbare jenseitige Welt nach und nach verschlossen«<sup>104</sup> hat. Diese ›Welt‹, diese optischen Systemräume beschreibt Haß als tote, als unbewohnte – in ihnen ist nicht nur der Bildraum Bühne nach den Prinzipien von Lichteinfall, Ausschnitt und Projektionsfeld ›diszipliniert‹, sondern der Zuschauer wird als körperloses Auge vorausgesetzt, in das der Inhalt der Welt einfallen und »in seinen

<sup>101</sup> Heidegger: »Die Zeit des Weltbildes«, S. 92.

<sup>102</sup> Vgl. Ebd., S. 93. Nicht von ungefähr spricht auch Michel Foucault bezogen auf die Inkorporierungen des Bürgerlichen von »Technologien der Vorstellung.« Ders.: *Überwachen und Strafen*, Frankfurt am Main 1976, S. 133.

<sup>103</sup> Haß: *Das Drama des Sehens*, S. 202.

<sup>104</sup> Haß, Ulrike: »SCHRIFT, BILD UND THEATER«, in: Jacob, Alexander/Röttger, Kati (Hrsg.): *Theater und Bild*, Bielefeld 2009, S. 177-188, hier S. 184.



vielfältigen Beziehungen zueinander erkannt werden kann.«<sup>105</sup> Die frühere Öffentlichkeit »immer anderer Zuschauer«<sup>106</sup> wird ersetzt durch einen Betrachter, der zum Teil der Box geworden ist, ja, der »sich mit seinem sinnlichen Auge sozusagen *selbst* mit[nimmt]«<sup>107</sup>, hinein in den Apparat, der zu sehen gibt.

In einer paradoxen Entwicklung, die den modernen Schauspieler im Zuge einer Domestizierung seiner Gesten als ›natürliche Gestalt‹ erfindet, wird nun der schauspielerischen Darstellung aufgelastet, was der optischen Architektur als solcher fehlt: der Blick, der Gesichtspunkt, die Seele, das Subjekt, sein Begehren. Der Schauspieler hingegen, der von seiner Geschichte her mit den visuellen Bedingungen dieser neuen Systemräume nichts zu tun hat, verstrickt sich in einen unaufhörlichen Kampf gegen seine bedingungslose Sichtbarkeit und sein Gesehenwerden, das im System dieses Raumes verankert ist und gleich einem ›toten Auge‹ auf seinen Gebärden lastet.<sup>108</sup>

Haß' Ausführungen, die in der Charakterisierung des Guckkastens als Zwitterwesen gipfeln<sup>109</sup>, machen eines sehr deutlich: Die selbst-geschöpfte ›Gestalt des Menschen‹ bei Heidegger ist weder als phänomenales Gegenüber noch örtlich fixierbarer Metastandpunkt verstehbar. Mit Blick auf den Guckkasten ließe sich davon sprechen, dass die ›Gestalt des Menschen‹ sich als abstrakte Aneignung von Welt (nämlich als Bauplan) durch ein vorausgesetztes Subjekt zeigt und den Mensch als Subjekt zugleich in die (Un)Möglichkeiten dieses Vollzugsraums verstrickt. Oder anders gesprochen: Der Wille nach Verfügung, welche im Vorgestellten das altdeutsche »fürstellen«<sup>110</sup> anklingen lässt, steht in offener Spannung mit der Zugehörigkeit des Subjekts selbst zum Gegebenen, dessen Verfasstheit als Inszeniertes die Frage anklingen lässt, ob nicht »das Theater sich für uns als ein privilegierter Modus der Präsentierung der Präsenz – wenn nicht gar deren Modus *par excellence* – darstellt.«<sup>111</sup>

Nancy charakterisiert Heideggers Anliegen (insbesondere in *Sein und Zeit*) als Versuch, nicht länger »vom Mensch zum Sein, sondern vom Sein zum Menschen«<sup>112</sup> zu denken und die »Frage nach dem Sinn von Sein«<sup>113</sup> zu stellen – die Frage nach

---

<sup>105</sup> Haß: *Das Drama des Sehens*, S. 67.

<sup>106</sup> Müller-Schöll, Nikolaus: »Das undarstellbare Publikum«, in: Gareis, Sigrid/Kruschkova, Krassimira (Hrsg.): *Ungerufen: Tanz und Performance der Zukunft*, Berlin 2009, S. 82-90, hier S. 83.

<sup>107</sup> Haß: *Das Drama des Sehens*, S. 67.

<sup>108</sup> Ebd., S. 382.

<sup>109</sup> Vgl. Ebd., S. 68.

<sup>110</sup> Ritter/Gründer/Gabriel: »Vorstellung«, S. 1227.

<sup>111</sup> Lacoue-Labarthe, Philippe/Nancy, Jean-Luc: »Dialog über den Dialog«, in: Gerstmeier, Joachim/Müller-Schöll, Nikolaus (Hrsg.): *Politik der Vorstellung. Theater und Theorie*. Berlin 2006, S. 20-45, hier S. 21.

<sup>112</sup> Nancy, Jean-Luc: *Singulär Plural Sein*, Berlin 2004, S. 156.

<sup>113</sup> Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 1.

dem Horizont vom Seinsverstehen überhaupt, welche die Ontologie in ihrer Fixierung auf das präsente Gegenständliche aus einer ungeklärt privilegierten und autonomen Position der Theorie/des Menschen verdrängt. Für Heidegger lässt sich das Wesen dieses ›Menschen‹ nicht als Vorstellung erfassen (›es gibt Sein‹), sondern es muss in deren vor-ontologischen und entzogenen Geben vernommen werden (›es gibt‹). Nach dem Sein aber lässt sich aber nur *vermittels* des Seienden und seinem (An)Wesen fragen, in welchem das Sein sich – so wird es Derrida später einmal formulieren – »verbergen muss, damit das Andere erscheinen kann.«<sup>114</sup> Damit pointiert Derrida ein bei Heidegger angelegtes Wechselspiel, in welchem Sein als Erwie Ent-eignis gleichursprünglich gedacht wird.

Ein vorausgesagtes Ereignis ist kein Ereignis. Es bricht über mich herein, weil ich es nicht kommen sehe. Das Ereignis als Ankömmling ist das, was vertikal über mich hereinbricht, ohne dass ich es kommen sehen kann: Bevor es sich ereignet, kann das Ereignis mir nur als unmögliches erscheinen. Das heißt aber nicht, dass es nicht stattfinden kann, dass es nicht existiert; es heißt nur, dass ich es weder auf theoretische Weise aussagen noch es vorhersagen kann.<sup>115</sup>

Das Ereignis, wie Derrida es bei Heidegger versteht, setzt also eine Unterbrechung des Horizontes voraus, die jede Sicherheit des ›etwas steht für etwas‹ hin zu einer Potentialität des ganz anderen öffnet. Auf diese Weise verknüpft Heidegger das Ereignis mit einem Denken des Singulären: »Das Wort [Ereignis, M. Z.] ist jetzt als singulare tantum gebraucht. Was es nennt, ereignet sich nur in der Einzahl, nein, nicht einmal mehr in einer Zahl, sondern einzig.«<sup>116</sup> Das Andere, das hier mit Derrida gesprochen ›erscheint‹, erweist sich als Rest einer inszenatorischen Dynamik (jenseits einer schöpferischen Intentionalität oder performativer Sprechakte souveräner Subjekte). Was hier anklingt, wird Emmanuel Levinas als ›das Unvergessliche an Heideggers Werk‹<sup>117</sup> bezeichnen - es ist zum einen der Versuch, jenseits des Verfügbaren oder technisch qualifizierten Seiendem nach einer Wahrheit zu fragen, an der noch das cartesianische Selbstbewusstsein Teil hat. Zum anderen sei durch Heidegger »die ›Verbalität‹ des Wortes Sein wiedererweckt worden: das, was in ihm Ereignis, was in ihm das ›Geschehen‹ des Seins ist«<sup>118</sup>. Bedeutend wird dieses Geschehen für Levinas, da es im Entzug eine Singularität

<sup>114</sup> Derrida, Jacques: »Kraft und Bedeutung«, in: Ders.: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 1976, S. 9-52, hier S. 52.

<sup>115</sup> Derrida: *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit*, S. 35.

<sup>116</sup> Heidegger, Martin: *Identität und Differenz*, Stuttgart 1999, S. 25.

<sup>117</sup> Vgl. Levinas: *Ethik und Unendliches*, S. 27.

<sup>118</sup> Ebd., S. 27.

bzw. Alterität des Seienden andeutet, welche den Pfad zu einem anderen (Be-) Denken (des Menschen) eröffnet.

Heidegger lässt diese Gedanken im *Der Ursprung des Kunstwerks* mit der Frage nach dem Kunstwerk konvergieren: Hier bezeichnet er mit ›Gestalt‹ die Bündlung des Wechselstreits einer Aufstellungsdimension von ›Welt‹ und einem gleichursprünglichen Entzug (›Erde‹).<sup>119</sup> Heidegger akzentuiert also keine Abbildfunktion von Kunst, sondern vielmehr eine Eröffnungsdynamik »des allgemeinen Wesens der Dinge«<sup>120</sup>, das im Sinne der griechischen Unverborgenheit (*aletheia*) nicht restlos vorstellbar ist, sondern durch den sich entziehenden Bereich des Verborgenen (*lethe*) anwest.<sup>121</sup> Noch in seiner späten Skizze *Die Kunst und der Raum* spricht Heidegger von einer spezifischen Räumlichkeit des Kunstwerks, welche mit ihrer Dynamik statische Innen-Außen-Gegensätze suspendiert.<sup>122</sup> Ereignishaft sei die Kunst, weil ihre Unverborgenheit als Ereignis der Wahrheit nicht zwangsläufig erscheint, sondern lediglich möglich ist und sich im Spiel der Möglichkeiten selbst entscheidet. Denkbar ist dieses Spiel allerdings nur aufgrund des Bereiches der ›Lichtung‹, der die nicht mehr ontologisch einholbare Bedingung der Möglichkeit ihres Stattfindens bereitstellt. Diese Lichtung hat Heidegger trotz oder gerade ob seiner Weigerung, über das Theater nachzudenken, von der Bühne abgegrenzt – Lichtung sei »niemals eine starre Bühne mit ständig aufgezo- genem Vorhang, auf der sich das Spiel des Seienden abspielt.«<sup>123</sup> Welche Dimensionen die Frage der Bühne jedoch in seine Überlegungen einträgt, hat Heidegger unbedacht gelassen. Umso wichtiger erscheint vor diesem Hintergrund der Einsatz von Ulrike Haß, die im Begriff der Bühnenform gebündelten ästhetischen, erkenntnistheoretischen, mediengeschichtlichen, gesellschaftswissenschaftlichen und institutionellen Fragestellungen am je spezifischen Material zu untersuchen und

<sup>119</sup> Vgl. Heidegger, Martin: »Der Ursprung des Kunstwerks«, in: Ders.: *Holzwege*, Frankfurt am Main 2003, S.1-74, hier S. 51ff.

<sup>120</sup> Ebd., S. 22.

<sup>121</sup> Ich möchte an dieser Stelle Timo Ogrzal danken, der in seinem Buch *Kairologische Entgrenzungen* darauf hinweist, dass Heidegger die Wirkungskraft des Kunstwerks mit der sprachlichen Handlungsweise der Prosopopoiia engführt. »So heißt es am architektonischen Beispiel des griechischen Tempels: ›Der Tempel gibt in seinem Dastehen den Dingen erst ihr Gesicht und den Menschen erst die Aussicht auf sich selbst.« Ogrzal, Timo: *Kairologische Entgrenzung. Zauberberg-Lektüren unterwegs zu einer Poetologie nach Heidegger und Derrida*, Würzburg 2007, S. 39. Auf die Problematik der Implantierung eines solchen Wirkens im Zentrum künstlerischen Arbeiten bzw. eines theoretischen Verständnisses von Kunst unter diesem Rubrum werde ich bezüglich der Arbeit *The Inhabitants of Images* von Rabih Mroué zurückkommen.

<sup>122</sup> Vgl. Heidegger, Martin: *Die Kunst und der Raum*, Frankfurt am Main 2007.

<sup>123</sup> Heidegger: »Der Ursprung des Kunstwerks«, S. 41.

sie so jenseits ideologischer Zuschreibungen in ihrer praktischen Komplexität und auch ihrer Brüchigkeit ansichtig zu machen.

### Vom Erdenklichten

Auf dem Weg zu meiner Frage einer Darstellbarkeit des Anderen kommt Heideggers Denken tatsächlich als ›Unvergessliches‹ zu, eine philosophische Position des souverän denkenden Subjekts kritisch in Frage zu stellen, das sich zu einem unableitbar Ersten macht, aus dem heraus die Welt theoretisch verstanden und praktisch verändert werden kann. Für Heidegger kann der Mensch »nur Mensch sein«<sup>124</sup>, weil er bereits Sein und Zeit im Sinne des Anwesens empfangen hat. Konsequenterweise bezeichnet er den Menschen nur noch als ›Da-Sein‹, als ins Spiel gebrachtes oder eröffnetes Sein in einer spezifischen Exposition von Ort und Zeit. Seine philosophische Konstruktion des Daseins birgt jedoch drei Konsequenzen, die für den Einsatz von Levinas wichtig sind: es ist dies zunächst die ausgezeichnete Stellung, die Heidegger dem menschlichen Dasein als Verstehenshorizont des Seins einräumt. Ferner ist zu betrachten, inwieweit die singuläre Exposition des Daseins trotz seiner Konstruktion als Mit-Dasein als Maß ohne Maß, als Totalität des Einen (als Besitz), gedacht wird und schließlich, inwiefern das Seiende in seiner singulären Andersheit der Beziehung zum Sein als einer Universalität (einem gemeinsamen Grund) untergeordnet bleibt. Alle drei Komplexe lassen sich bezogen auf die Problematik der Lichtung verhandeln.

Die phänomenologische Methode wurde von Heidegger dazu benutzt, hinter die objektiv bekannten und technisch erreichbaren Seienden zurückzugehen, zu einer Situierung, die alle anderen bedingt: die Erfassung des Seins dieser Seienden, also zur Ontologie. Das Sein dieser Seienden ist nicht selbst ein Seiendes. Es ist neutral, aber es erhellt, leitet und ordnet das Denken. Es beruft den Menschen, ruft ihn geradezu hervor.

Das Sein des Seienden, das seinerseits kein Seiendes ist, ist es ein Leuchten, wie Heidegger es gerne möchte?

Diesem Weg folgt der Unterzeichner dieses Buches.<sup>125</sup>

<sup>124</sup> Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 17.

<sup>125</sup> Levinas, Emmanuel: »Unterschrift«, in: Ders.: *Eigennamen*, München 1988, S. 107-116, hier S. 109. Da dieser kurze Abschnitt mehrere und durchaus sehr unterschiedliche Übersetzungen ins Deutsche erfahren hat, zitiere ich in diesem Fall auch das französische Original: »La méthode phénoménologique a été utilisée par Heidegger pour remonter au-delà des entités connues objectivement et abordées techniquement, vers une situation qui conditionnerait toutes les autres: celle de l'appréhension de l'être de ces entités, celle de l'ontologie. L'être de ces entités n'est pas, à son tour, une entité. Il est neutre, mais il éclaire, guide et ordonne la pensée. Il en appelle à l'homme et

In seinem ›autobiographischen‹ Aufsatz *Unterschrift* widmet Levinas seinem Lehrer Heidegger diesen kurzen Absatz. Ich setzte die Charakterisierung ›autobiographisch‹ hier in Anführungen, weil Levinas Text in seiner grammatikalischen Inszenierung der klassischen Idee eines sich in den Text entwerfenden Ichs nun gerade widerspricht: Levinas spricht weder *von sich* (indem er ›Ich‹ sagt), noch schreibt er seinen Werdegang *von sich her*. Er schreibt über die ›Gaben‹, die er von anderen erhalten hat, die für ihn prägend waren und zeichnet sich mit seiner Unterschrift für ihren Erhalt verantwortlich. In dem zitierten Abschnitt fasst Levinas in enormer Kürze seine Lesart der Heidegger'schen Philosophie zusammen, die ich mit Blick auf die Frage von Licht und Lichtung im Folgenden konturieren werde. Im Zentrum steht für Levinas die Frage, inwiefern bei Heidegger das Sein als Universales angelegt ist bzw. welcher ›ontologischen Imperialismus‹<sup>126</sup> in der Idee einer neutralen Lichtung geborgen liegt.

Zentral für diese Frage ist der Verständlichkeitshorizont des Seins, den Heidegger unter dem Begriff der ›Sorge‹<sup>127</sup> zu vereinheitlichen sucht: Der ontische, also seiende Mensch bestimmt sich zwar durch eine Distanz zum Sein, zeichnet sich gegenüber anderem Seienden jedoch dadurch aus, dass er ontologisch ist, also (lebens-)notwendig nach dem Sein fragend. Als Horizont dieser Lebensnot, welche die Bedingung der Möglichkeit ist, den Sinn von Sein überhaupt erschließen zu können, setzt Heidegger als das Haltlose schlechthin die Zeit. Die Not *in* der Zeit und *mit* der Zeit, die ihre schärfste Bedrohung im Tod findet, beschreibt Heidegger als eine Sorge, die sich in einem alltäglichen Untereinandersein beruhigen lässt; die im ›man denkt‹, ›man sagt‹ oder ›man tut‹ un-*eigen*-tlich erscheinen kann, aber unabwendbar im Moment des eigenen Sterbens zur *eigenen* Zeitlichkeit zurückkehrt. In diesem paradoxen Sinne verknüpft Heidegger den Sinn des Seins mit seiner eigenen Nichtung, mit seiner Beendigung: Im Tod kommt das Dasein in seiner Ganzheit zu sich, obgleich es in diesem Moment mit etwas in eins fällt, das gerade nicht angeeignet werden kann. *Sein und Zeit* lässt das Dasein auf diese Weise in dem berühmt gewordenen Diktum als ›Sein zum Tode‹ bestimmbar werden. Diese

---

presque le suscite. L'être de l'étant, qui n'est pas à son tour un étant, est-il phosphorescence, comme Heidegger le veut? Voici le voie suivie par le signataire de ce livre.« Levinas, Emmanuel: »Signature«, in: Ders.: *Difficile Liberté*, Paris 1995, S. 373-379, hier S. 374f.

<sup>126</sup> Letzkus, Alwin: *Dekonstruktion und ethische Passion. Denken des Anderen nach Derrida und Levinas*, München 2002, S. 58.

<sup>127</sup> *Sein und Zeit* steht ganz im Zeichen einer Analyse des ›Da‹ vom Dasein im Horizont der Sorge. Vgl. insbesondere das Kapitel: »Die Sorge als Sein des Daseins«, in: Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 180-230.

Definition erweist sich insofern als problematisch, als sie das Dasein als Exposition von Sein auf eine Sorge *um sich* reduziert und damit den Menschen quasi durch die Hintertür erneut zum Gradmesser des Seins macht: es wird verständlich innerhalb eines hermeneutischen Zirkelschlusses, in welchem das Seiende sich in Auseinandersetzung mit dem *seinigen* Sein (und seinem Ende) einzig zu sich selbst verhält. Wenn Werner Hamacher davon spricht, dass Verstehen als Imperativ oder Vermögen niemals eine Relation zwischen zwei vorgegebenen und kohärenten Bezugspunkten beschreiben kann, sondern einer Aporie entspringt, deren Bedingungen im verstehenden Denken *nicht* eingeholt werden können, so begreift er *Sein und Zeit* zwar als radikale Eröffnung der Bindung des Verstehens an ein ihm Anderes (beginnende mit der Frage, inwiefern der Tod überhaupt als die *eigene* Grenze des Daseins verstanden werden kann) – die philosophischen Schlüsse Heideggers jedoch als ihre erneute Verschließung.<sup>128</sup> So scheint sich der Sinn des Seins nämlich nicht nur in seinem je spezifischen Dasein zu erschöpfen,<sup>129</sup> sondern er bindet die ›Lichtung‹, den Möglichkeitsraum, die Einräumung des Ereignisses der *aletheia*, an den denkenden Menschen. In *Sein und Zeit* formuliert Heidegger in Anlehnung an die Figur des ›lumen naturale im Menschen‹: Das Dasein »ist [...] an ihm selbst *als* In-der-Welt-sein gelichtet, nicht durch ein anderes Seiendes, sondern so, dass es selbst die Lichtung *ist*.«<sup>130</sup> Wenn Heidegger auch das Lichten als eine Eröffnung verstehen möchte, die sich aus dieser Eröffnung selbst zurücknimmt, die nicht intendiert oder fokussiert, so entwickelt er hier doch einen Zusammenhang, den er später selbst kritisch betrachten wird.<sup>131</sup>

Aus theaterwissenschaftlicher Perspektive, die von einem neuzeitlichen Schauplatz der Welt auszugehen hat, der als »*Innen ohne Außen*«<sup>132</sup> funktioniert, lässt sich die Frage des Lichts als eben jene *techne* verstehen, die von der Offenheit der Lichtung als Möglichkeitsbedingung der *Aletheia* nicht einfach abgekoppelt

<sup>128</sup> Vgl. Hamacher, Werner: »Prämissen«, in: Ders.: *Entferntes Verstehen*, Frankfurt am Main 1998, S. 7-48, hier S. 40.

<sup>129</sup> »Was den Sinn des Seins vom Dasein ermöglicht [...] ist die ihm eigene Zeitlichkeit, und in ihr gründet letztlich auch die existenzial-ontologische Verfassung der Daseinsganzheit. Die Frage nach dem Sinn von Sein wird in *Sein und Zeit* als eine Hermeneutik der seinsverstehenden Existenz entfaltet und findet dort ihr vorläufige Antwort, wo sich diese Existenz als ein ›endliches Ganzes‹ seiner selbst durchsichtig geworden ist.« Letzkus: *Dekonstruktion und ethische Passion*, S. 213.

<sup>130</sup> Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 133.

<sup>131</sup> Vgl. dazu die Ausführungen Heideggers über Licht und Lichtung in dem Aufsatz »Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens«, in: Ders.: *Zur Sache des Denkens*, Frankfurt am Main 2007, S. 67-90.

<sup>132</sup> Haß: *Das Drama des Sehens*, S. 311.

werden kann (selbst wenn die Begriffe trotzdem nicht synonym verwendet werden dürfen).<sup>133</sup> Der Szenograph und Lichtkünstler Adolphe Appia vermerkt Anfang des 20. Jahrhunderts: »Unsere Bühne ist ein unbestimmter und dunkler Raum. Wir müssen hier zuerst einmal etwas sehen, das ist klar.«<sup>134</sup> Damit betont er, dass dem Licht im Guckkasten eine absolute Vorrangstellung zukommt. Die vertikale Schauanlage, eingekapselt im Dunkeln, setzt das Licht voraus bzw. nichts weiter wird in ihr – unter optischen Bedingungen – spielen. Richtungsweisend für die Inszenierung wie das Verstehen dieses Spiels ist die Theorie des Netzhautbildes von Johannes Kepler aus dem Jahre 1604. Kepler behandelt erstmals Auge und Licht nicht länger als getrennte Gebiete wie noch im Mittelalter, in dem davon ausgegangen wurde, dass »die Dinge *an ihrem Ort* gesehen werden«<sup>135</sup> – ein Vorgang, in dessen Rahmen dem Licht lediglich eine sekundäre, behelfende Dimension zugesprochen wird, die ihren Grund im allsehenden Auge Gottes findet, dessen infinite Wahrnehmung im individuellen Blick quasi aktualisiert wird – oder eben nicht. Die Theorie des Netzhautbildes, die das Auge als eine optische Apparatur zu begreifen lehrt, entkoppelt das Licht vollständig aus seiner theologisch-metaphysischen Konnotation und begreift es fortan nur noch über seine physikalische Natur. Ein Angeschautes wird nicht auf dem Weg eines den Raum durchmessenden Seh-Kontaktes wahrgenommen, sondern durch ein optisches Bild (*pictura*) im Auge, »dessen Zustandekommen sich einem autonomen, gleichsam *neutralen* Mechanismus verdankt«<sup>136</sup>: der Lichtbrechung einerseits wie der Netzhaut als subjektlosem Empfänger. Was dieses Modell jedoch voraussetzt und in seiner Folge erzeugt, ist »der Gedanke der Konfrontation«<sup>137</sup>, welcher aus der Theorie der Lichtbrechung heraus die Notwendigkeit der Frontalität ableitet, um die

<sup>133</sup> Peter Sloterdijk etwa schlägt vor, die neuzeitliche Metaphysik als eine Metaoptik zu verstehen, in welcher dem Licht die kaum jemals thematisierte Garantiefunktion für die (visuelle) Erkennbarkeit des Seienden zukommt, Sein also ausschließlich als Bei-Tage-Sein gedacht würde. Vgl. Sloterdijk, Peter: »Lichtung und Beleuchtung. Anmerkungen zu Metaphysik, Mystik und Politik des Lichts«, in: Weibel, Peter/Jansen, Gregor (Hrsg.): *Lichtkunst aus Kunstlicht*, Ostfildern 2006, S. 45-55. Die Vorstellung der Welt, die sich progressiv im Laufe eines Ausleuchtungsprozesses darbietet, wird von Friedrich Kittler mit der technischen Entwicklung des Scheinwerfers als Kriegsgerät enggeführt: »Das Licht einer Blendlaterne, weil es Individualisierungen und Schüsse erst möglich machte, gab endgültig Aufklärung über die Aufklärung selbst.« Kittler, Friedrich: »Eine kurze Geschichte des Scheinwerfers«, in: Weibel, Peter/Jansen, Gregor (Hrsg.): *Lichtkunst aus Kunstlicht*, S. 76-85, hier S. 78.

<sup>134</sup> Appia, Adolphe: »Darsteller, Raum, Licht, Malerei«, in: Lazarowicz, Klaus (Hrsg.) *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart 2000, S. 437-441, hier S. 438.

<sup>135</sup> Haß, Ulrike: »Netzhautbild und Bühnenform«, in: Leeker, Martina (Hrsg.): *Maschinen, Medien, Performances: Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*, Berlin 2001, S. 526-541, hier S. 529.

<sup>136</sup> Ebd., S. 530. Kursiv durch die Verfasserin.

<sup>137</sup> Ebd., S. 531.

Welt in ihrer gespiegelten Bildhaftigkeit wahrnehmen zu können. Ulrike Haß verweist darauf, dass dieser sich neutral wählende Wahrnehmungsmodus, der – um es Heidegger'sch zu formulieren – ›mit dem Leuchten des Seins *rechnet*‹, ein bis heute wirksames Missverständnis impliziert:

Entlang der vertikalen Linie, die durch den Augpunkt verläuft, werden die visuellen Phänomene zum Beispiel als sichtbar, konturiert, flach definiert – im Gegensatz zu unsichtbar, amorph, plastisch. Von daher handelt es sich nicht um die Wiedergabe objektiver äußerlicher Wirklichkeit oder um Nachbildungen ›wirklicher Dinge‹.<sup>138</sup>

Die vermeintliche Neutralität des Wahrnehmungsvorgangs entpuppt sich also als eine optische Konstruktion von Welt, in dessen Kontext das Licht die Frage der Gestaltgebung unter den Aspekten Sichtbarkeit und Abgrenzung bündelt. Das ausgerichtete und entgegenkommende Licht wird dabei zunächst nicht nach Maßgaben wie Blendung oder Verführung begriffen, sondern ausschließlich über seine dem Menschen die Welt eröffnende Qualität: Es versieht die Dinge quasi mit einer »Lichthaut«<sup>139</sup>, deren Ursprung nicht länger an eine göttliche Kreatürlichkeit gebunden ist, sondern an einen innerweltlichen Mechanismus. Seiendes ist von einem durch das Licht eröffneten Horizont abhängig. Von einem Fixpunkt aus fällt der Lichtstrahl der Erkenntnis auf etwas, das zum konzeptuellen Besitz gemacht werden kann.

Wenn Levinas schreibt, dass es »die eigentliche Definition der Philosophie [ist, M. Z.], ein Tun zu sein, das sich schon im voraus eingeholt hat in dem Licht, das es leiten sollte«<sup>140</sup>, markiert er damit die Problematik einer als neutral gedachten ›Erhellung‹, auf die auch Heideggers Vorstellungsbegriff verweist und die sich vielleicht an keinem Ort so signifikant zeigt wie in den neuzeitlichen Blackboxen: Die nach dem Prinzip einer Camera Obscura konstruierten Gebäude lassen kein ›fremdes‹ Licht herein, sie müssen *sich selbst* belichten. Ihr eigentliches ›Wesen‹ als Dunkelkammer ist dabei genau das, was in ihnen am nachhaltigsten verdrängt wird. Spätestens mit Fabricio Mottos Architekturmodellen, so Haß, richtet sich die Theateranlage nach dem Hauptmaß der »lichte[n] Breite des Zuschauerraums«<sup>141</sup> (also der Grundlinie des Sehens) aus – von diesem Maß her lässt sich der Raum systematisch durchstrukturieren und ermöglicht in der Übertragung der Proportionen potentiell

<sup>138</sup> Ebd., S. 531.

<sup>139</sup> Ebd., S. 532.

<sup>140</sup> Levinas, Emmanuel: »Die Spur des Anderen«, S. 212f.

<sup>141</sup> Haß: »Netzhautbild und Bühnenform«, S. 534.



alle möglichen Räume visuell zu erschließen. Die ordnende Kraft des Lichts aber erschließt nicht nur die vermeintlich neutrale Schauanlage: sie ›beruft zugleich den Menschen‹ (und sein Denken) als »eine Art optisch notierter Körper, eingeschrieben in eine optische Architektur.«<sup>142</sup>

Heidegger versucht nach *Sein und Zeit* die ›Lichtung‹ vom Menschen abzulösen und als Seinsgeschehen neu zu begreifen,<sup>143</sup> dennoch bleibt die mit der ›Lichtung‹ gedachte Entzugsdynamik für Levinas einer Universalisierung des Seinsdenkens verhaftet, die sich vor die Frage der Singularität schiebt und damit auch bei Heidegger noch Ausdruck neuzeitlichen Vorstellungspolitiken im Dienste einer Verdrängung von Alterität sei. Werner Hamacher dazu:

Heidegger hat die Bewegung des Verstehens zum anderen nicht geaugnet, aber er hat sie unter das Zeichen des Selbstseins und seiner möglichen Ganzheit gestellt. Einer der wichtigsten Sätze, die diesem Motiv in *Sein und Zeit* gewidmet sind, lautet: *Als unbezügliche Möglichkeit vereinzelt der Tod aber nur, um als unüberholbares das Dasein als Mitsein verstehend zu machen für das Seinkönnen der Anderen.* Mitdasein wird verständlich, so sagt dieser Satz, allein im Horizont der *eigensten* Möglichkeit des Daseins *selber*, ›die Anderen‹ allein in ihrem *Seinkönnen* und also nach der Analogie mit der *letzten positiven* Charakteristik des Daseins – ohne dass die Homogenisierung von Selbst und anderem überhaupt bemerkt, geschweige denn diskutiert würde.<sup>144</sup>

Dieser Beobachtung entsprechend charakterisiert Levinas das Heidegger'sche Seinsdenken kritisch als neutral, weil es »die Beziehung zum Anderen der Relation mit dem Neutrum, nämlich dem ›Sein‹«<sup>145</sup> unterordnet, es damit als ein vermittelndes Drittes erscheinen lässt und erlaubt, den oder das Andere als letztlich auf einem gemeinsamen Grund als Alter Ego anzunehmen. Hamacher konstatiert wie an anderer Stelle Jean-Luc Nancy<sup>146</sup>, dass Heidegger Dasein zwar wesentlich oder gleichursprünglich als Mitsein bestimmt, dieses Mitdasein aber aus einer Perspektive des Selbst heraus bestimmt. Die scheinbare Freiheit *für* anderes jenseits der Vorstellung wird auf diese Weise auf eine unbedachte Freiheit *von* anderem gestellt:<sup>147</sup> »Anonym, neutral, befiehlt das ›Sein‹ das Existieren als ethisch

<sup>142</sup> Ebd., S. 537.

<sup>143</sup> Vgl. Heidegger, Martin: *Zollikoner Seminare*, Frankfurt am Main 2006. Insbesondere die Sitzungen vom 7. September 1963 und 29. Januar 1964, S. 228-229 und S. 232-235. Ebenso: Heidegger, Martin: »Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens«.

<sup>144</sup> Hamacher: »Prämissen«, S. 41.

<sup>145</sup> Levinas, Emmanuel: »Die Philosophie und die Idee des Unendlichen«, in: Ders.: *Die Spur des Anderen*, Freiburg/München 2007, S. 185-208, hier S. 193f.

<sup>146</sup> Nancy: *Singulär Plural Sein*, Berlin 2004, S. 151-172.

<sup>147</sup> Vgl. Hamacher: »Prämissen«, S. 41, Fußnote 64.

indifferentes und als heroische Freiheit, der alle Schuld vor dem Anderen fremd ist«<sup>148</sup>, so Levinas.

### Phosphoreszenz

In der für ihn bei Heidegger angelegten Möglichkeit, das Sein als sich selbst genügendes, gleichgültiges Maß des Denkens zu setzen und damit um die Klangfülle des Mitdaseins zu berauben, erkennt Levinas die Gefahr einer totalitären Verblendung, die für ihn untrennbar mit den realpolitischen Entwicklungen im Europa des 20. Jahrhunderts verbunden ist.<sup>149</sup> »Beherrscht wird [Levinas' Denken, M. Z.] von der Vorahnung des Nazigrauens und der Erinnerung daran.«<sup>150</sup> Er selbst betont in seinen Hauptwerken die Relevanz des philosophischen Denkens, dessen »eigentlicher Vollzug in der Politik gesehen werden kann und deren Kohärenz und Wirksamkeit nur durch die repressive Gewalt der politischen Institutionen gewährleistet werden können.«<sup>151</sup> Das Verhältnis zu Heidegger und seinem Denken bleibt vor diesem Hintergrund zwiespältig.<sup>152</sup> Levinas findet noch in Heideggers Versuch, ein Jenseits der Vorstellung zu denken, ein »Entsetzen vor dem Anderen, das Anderes bleibt, [...] eine[...] unüberwindbare[...] Allergie«<sup>153</sup>, die sich darin ausdrückt, die je singulären Anderen als gleich gültige Seinsphänomene zu denken und damit einer Identifikation des Selben durch Verselbigung des Anderen Vorschub zu leisten. Exemplarisch steht Heideggers Denken bei Levinas für die fundamentale Kraft des Denkens als eines sich in die politischen Ordnungen hinein Entwerfendes: »Die Sicherheit der Völker Europas hinter ihren Grenzen und Häusermauern, die ihr Eigentum versichert haben (*Eigenheit\**, die *Eigentum\** wird), ist nicht die soziologische Bedingung des metaphysischen Denkens, sondern der *Entwurf* eines solchen Denkens.«<sup>154</sup> Oder anders gesprochen: »Die Ontologie als Erste Philosophie ist eine Philosophie der Macht. Sie endet beim Staat und der

<sup>148</sup> Levinas: »Die Philosophie und die Idee des Unendlichen«, S. 194.

<sup>149</sup> An dieser Stelle lassen sich die Überlegungen Jean-Luc Nancys zur Frage des ›Volkes‹ anschließen. Vgl. Nancy: *Singulär Plural Sein*, S. 151-172.

<sup>150</sup> Levinas: »Unterschrift«, S. 108.

<sup>151</sup> Delhom/Hirsch: »Vorwort«, S. 7f.

<sup>152</sup> »Ich sage das nicht wegen des politischen Engagements von Heidegger, das er einige Jahre nach *Sein und Zeit* eingegangen ist, obwohl ich dieses Engagement nie vergessen habe und Heidegger sich in meinen Augen von der Schuld an seiner Beteiligung am Nationalsozialismus nie befreit hat.« Levinas: *Ethik und Unendliches*, S. 30f.

<sup>153</sup> Levinas: »Die Spur des Anderen«, S. 211.

<sup>154</sup> Levinas, Emmanuel: »Ganz anders – Jacques Derrida«, in: Ders.: *Eigennamen*, München 1988, S. 67-76, hier S. 69f.

Gewaltlosigkeit der Totalität, ohne sich gegen die Gewalt, von der diese Gewaltlosigkeit lebt und die in der Tyrannei des Staates offenbar wird, zu wappnen.«<sup>155</sup> Levinas widmet *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht* »dem Gedenken der nächsten Angehörigen unter den sechs Millionen der von den Nationalsozialisten Ermordeten, neben den Millionen und Abermillionen von Menschen aller Konfessionen und aller Nationen, Opfer desselben Hasses auf den anderen Menschen, desselben Antisemitismus.«<sup>156</sup> Seine philosophische ›Antwort‹ beruhigt sich also nicht mit der Konstatierung einer faktischen Beschreibung von Antisemitismus (oder Fremden-Hass) oder dem Versuch, sein Funktionieren zu begreifen. Sie steht vielmehr unter dem Versuch, ein anderes Denken von Ethik und Verantwortung in die abendländische Philosophie einzutragen, um an deren Verantwortung zu gemahnen, der Andersheit gegenüber nicht gleichgültig (non-indifférent) zu bleiben – sich also der Frage zu verantworten, wie ein Ausbruch aus der Totalität *denkbar* ist.

Die philosophische Praxis seines Denkens trägt Levinas in den oben zitierten Abschnitt aus *Unterschrift* ein: Die Frage stellend, ob das Sein des Seienden ein Leuchten sei, den Begriff *phosphorescence* statt *lumiére* verwendet, verpflichtet Levinas sich einem Denken der Lichtung, die von der *techne* eines *anderen* Lichts aus zu verstehen ist. Phosphoreszierendes Licht beschreibt ein Licht, das strukturell an das Dunkel (den Hort des Unsichtbaren) gebunden bleibt, das im Einsicht bereitenden Tageslicht nicht zu sehen ist und das die Dinge nicht von einem unsehbareren Ort ausgehend umhüllt, sondern dem Ort seiner Emergenz verbunden bleibt. Mit dieser ›Übersetzung‹ stellt Levinas sowohl Topoi der ›Erhellung‹ oder ›Einsicht‹ wie auch einer neutralen Lichtung ein Denkmodell entgegen, das wie das Nach-Leuchten als Zeugnis einem *Kontakt* entspringt, der zugleich unterbrochen oder beendet sein muss. Damit ermöglicht Levinas ein anders Verständnis der Lichtung: ein in den Bann ziehendes Leuchten, das vom je Anderen herrührt und gerade deswegen *nicht* als neutral verstanden werden darf.

Das Überall des Raumes ist das Von-überallher der Gesichter, die mich betreffen und mich in Frage stellen trotz der Gleich-Gültigkeit, die sich für die Gerechtigkeit darzubieten scheint. Das Sein hat einen Sinn als Universum und die *Einheit* des Universums liegt in mir, insofern ich ›seinsunterworfen‹ bin.

---

<sup>155</sup> Levinas, Emmanuel: *Totalität und Unendlichkeit*, Freiburg/München 2008, S. 55.

<sup>156</sup> Levinas, Emmanuel: *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg/München 2011, S. 7.

Was besagt, dass der Raum des Universums sich als Wohnraum des Anderen erweist.<sup>157</sup>

Dem Raum des gleichgültigen ›Es-gibt‹ stellt Levinas den Raum des je Anderen gegenüber. Wenn Levinas davon spricht, dass ›dies der vom Unterzeichner dieses Buches verfolgte Weg ist, sich also der Frage des Leuchtens verpflichtet, die er als Phosphoreszenz übersetzt, so um der Überzeugung Ausdruck zu verleihen, »dass es keinen Ausweg gibt in Richtung auf eine Philosophie, die man als vor-heideggerisch qualifizieren könnte.«<sup>158</sup> Nicht aber, um diesem Denken widerspruchslos zuzustimmen, sondern vielmehr, um die zugestellten Öffnungen des Heideggerschen Denkraums wieder und wieder auszugraben und aufzustoßen – und sich mit seinem Denken der Herausforderung zu stellen, dass der Andere, wie im Folgenden herauszuarbeiten sein wird, nicht als Figur der Unmittelbarkeit erfasst werden kann.

---

<sup>157</sup> Ebd., S. 264, Fußnote 22.

<sup>158</sup> Levinas, Emmanuel: *Vom Sein zum Seienden*, Freiburg/München 1997, S. 20.

## 2. Das Selbe und das Andere

### Denken als/der Gewalt

Vorstellung als eine spezifische Praxis des Weltbezugs sowohl im Denken als auch im Darstellen erweist sich als zentrale Folie für die Problematik des Anderen – sowohl seiner Bedenkbarkeit, als auch seiner Darstellbarkeit. Bevor ich mich Fragen der Darstellbarkeit zuwende, werde ich im Folgenden zunächst mit Blick auf die Philosophie von Emmanuel Levinas herausarbeiten, mit welchen Schwierigkeiten ein Denken des Anderen konfrontiert ist und aus welchen Gründen die Komplexität eines solchen Denkens nicht nur generell notwendig ist, sondern auch einen theaterwissenschaftlichen Einsatz grundieren muss, der sich (begrifflich) mit der Darstellbarkeit des Anderen auseinandersetzt.

Das von der Welt besitzergreifende (Vorstellungs-)Wissen, welches die Autonomie des denkenden Ichs sichert, impliziert für Levinas immer schon die Anlage einer Herrschaftsform, wie sie sich im ganz eklatant im ›Hitlerismus‹ zeigt. Es verbietet sich für Levinas daher auch entschieden, den Nationalsozialismus und seine Verbrechen mit Geistesverwirrung zu erklären oder als historischen Unfall zu interpretieren. Vielmehr macht bereits die Charakterisierung des ›Hitlerismus‹ als ›Philosophie‹ deutlich, welche intrinsische Verbindung für Levinas zwischen Politik und philosophischem Denken besteht.<sup>159</sup> Für Levinas liegt die europäische Erfahrung des 20. Jahrhunderts ebenso in der Verfolgung und Vernichtung unzähliger ›anderer Menschen‹, wie, damit unmittelbar verbunden, in der ›Reinigung‹ des griechischen Logos vom jüdischen Denken.<sup>160</sup> Sein Denken des Politischen folgt vor diesem Hintergrund einer doppelten Bewegung: Einerseits definiert er Politik als die »Kunst, den Krieg vorherzusehen und mit allen Mitteln zu

---

<sup>159</sup> Vgl. Levinas, Emmanuel: »Einige Betrachtungen zur Philosophie des Hitlerismus«, in: Ebd.: *Verletzlichkeit und Frieden*, Zürich/Berlin 2007, S. 73-86.

<sup>160</sup> »Es gibt Philosophen, deren Denkweg man beschreiben kann, ohne ihren Lebensweg zu berücksichtigen. [...] Bei Levinas liegen ganz andere Verhältnisse vor. Sein Leben ist nicht nur ›in Geschichten verstrickt‹ wie jedes Menschenleben, er ist in *die* Geschichte verstrickt, die von Leidenschaften besessene, an ungeheuerlichen Katastrophen so reiche Geschichte Europas im 20. Jahrhundert.« Strasser, Stephan: »Emmanuel Levinas: Ethik als Erste Philosophie«, in: Waldenfels, Bernhard: *Phänomenologie in Frankreich*, Berlin 2010, S. 218-265, hier S. 218. Orthodox erzogen, die russische Literatur kennend, betritt Levinas das europäisch-humanistische Denken als ein faszinierter Fremder, muss dann aber – kaum französischer Staatsbürger geworden – miterleben, wie das nationalsozialistische Gedankengut Europa überrollt. Er muss in den Krieg ziehen und nach fast sechsjähriger Kriegsgefangenschaft ist seine gesamte Familie vernichtet worden. Für Levinas, der in Deutschland bei Husserl und Heidegger studierte, waren diese Entwicklungen nicht zu trennen von jenem Denken, dass ihn so angezogen hatte.

gewinnen«<sup>161</sup>, zugleich aber kappt Levinas die gleichursprüngliche Verbindung des Politischen mit dem Krieg und findet ihren konkreten Ordnungsformen mehr und anderes als puren Machtkampf und Gewalt. Wenn er in *Totalität und Unendlichkeit* davon spricht, dass sich das Sein dem vorstellenden Denken »als Krieg zeigt«<sup>162</sup>, dann amalgamisiert Levinas dieses Denken mit der Gewalt als *Problem*, weil Levinas sie *nicht* – obwohl ihre Faktizität nicht geleugnet werden kann – als primäre Beziehungsform versteht.

In *Ethik und Geist* definiert Levinas Handlungen als gewaltsam, die derart vollzogen werden, »als wäre man allein: als wäre der Rest des Universums nur dazu da, die Handlungen *in Empfang zu nehmen*.«<sup>163</sup> Diese Formulierung macht deutlich, dass für Levinas Gewalt eine paradoxe Stellung einnimmt: Sich so zu verhalten, *als wäre man alleine*, setzt voraus, dass man es nicht ist und ergo eine Beziehung, die Levinas vor aller ordnenden Moral als ethische beschreiben wird. Die Tatsache des Nicht-Alleine-Seins geht für Levinas der Möglichkeit von Gewalttätigkeit voraus. Jede Form von Gewalt *reagiert* vielmehr auf eine vorausliegende Beziehung mit Anderen, ist dieser aber nicht gleichursprünglich. Levinas konstatiert Gewalt also nicht im Sinne eines unabwendbaren Faktums oder als neutrales Phänomen, sondern begründet im *Problem der Gewalt* eine unauflösbare Verzahnung von Ethik und Politik: Einer noch nicht moralisch normierte ethische Beziehung jenseits des Denkens oder der Politik entspringen ebenso Gewalt wie Fragen der Verantwortung und Gerechtigkeit und fordern ›mich‹ als Subjekt ebenso heraus wie Institutionen, Gesetze und Staaten. Anders als für Thomas Hobbes liegt für Levinas die *Notwendigkeit* beispielsweise des Staats *nicht* in seiner Funktion als Gesellschaftsvertrag, der die ursprüngliche Gewalt zwischen Menschen einschränken würde, sondern in der »Beschränkung des Prinzips, dass der Mensch *für* den Menschen da ist«<sup>164</sup>. Notwendig ist der Staat für Levinas in dem Maße, da er eine ethische Beziehung bewahrt bzw. vermittelt, die dem Krieg vorausgeht, nämlich die »vorgängige und nicht-allergische Gegenwart des Anderen«<sup>165</sup>, die aus sich heraus kein Maß kennt.

<sup>161</sup> Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, S. 19.

<sup>162</sup> Ebd., S. 19.

<sup>163</sup> Levinas, Emmanuel: »Ethik und Geist«, in: Ders.: *Schwierige Freiheit*, Frankfurt am Main 1992, S. 11-20, hier S. 15.

<sup>164</sup> Levinas: *Ethik und Unendliches*, S. 62.

<sup>165</sup> Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, S. 286.

Es ist infolgedessen nicht ganz unwichtig zu wissen, ob der egalitäre und gerechte Staat, in dem der Mensch seine Erfüllung findet (und den es einzurichten und vor allem zu durchzuhalten gilt), aus einem Krieg aller gegen alle hervorgeht oder aus der irreduziblen Verantwortung des Einen für alle und ob er auf Freundschaften und Gesichter verzichten kann. Es ist nicht ganz unwichtig, dies zu wissen, damit nicht der Krieg zur Einrichtung des Krieges mit gutem Gewissen wird.<sup>166</sup>

Der Krieg ›mit gutem Gewissen‹ ist ein wichtiger Topos für Levinas, der auf die politische Rolle verweist, die Levinas dem philosophischen Denken zumisst: »Wenn wir zu wissen meinen, dass der Staat aus einem Krieg aller gegen alle hervorgeht, dann dient dieser ursprüngliche Krieg zur Rechtfertigung der monopolisierten Gewalt des Staates. [...] Der Krieg ist gerechtfertigt. Er wird mit gutem Gewissen [...] geführt.«<sup>167</sup> Es wäre banalisierend, die Levinas'sche Philosophie als reine Utopie der Gewaltlosigkeit zu verstehen oder die Radikalität seines ethischen Entwurfes jenseits realpolitischer Gesellschaftsordnungen anzusiedeln – die Formulierung des ›guten Gewissens‹ verweist vielmehr auf den Unterschied zwischen einer Naturalisierung von gewaltsamen Verhältnissen im Denken, einem Denken *als* Gewalt und einem *Bedenken der* Gewalt.

Gegen das totalisierende Wissen der Geschichte, die von Siegern geschrieben wird und (auch gewaltsame) Handlungen mit Blick auf (vermeintlich) historische Notwendigkeiten legitimiert, liegt für Levinas in der Philosophie eine Kraft wie die Verantwortung des kritischen Wissens, welches die Schließung von Diskursen verhindert, sich dem totalisierenden Wissen der Geschichte als widerständig erweist und dieses herausfordert: Geschichte kann erst dann etwas anderes als die Geschichte von Siegern sein, so Levinas, wenn sie sich darauf besinnt, dass es Andere gibt, die diese Geschichte nicht schreiben (können). Im zentralen Spannungsfeld einer ethischen Verantwortung und ihren denkerischen Entwürfen in die Politik angesiedelt, ermöglicht philosophische Praxis aber ebenso, die Infragstellung diskursiver Grenzen umso nachhaltiger zu verstellen. Dafür steht bei Levinas die Charakterisierung ›Philosophie des Selben‹, mit der er im Grunde die gesamte abendländische Philosophie in ihrer griechischen Prägung beschreibt. Als zentrales Problem erweist sich die Rolle des ›Subjectums‹, welches einen einheitlichen Grund bezeichnet, auf welchem sich das Denken bzw. das Denken seine Gegenstände versammelt. Eine Dynamik, die sich mit dem Moment

---

<sup>166</sup> Levinas: *Jenseits des Seins*, S. 347f.

<sup>167</sup> Delhom/Hirsch: »Vorwort«, S. 20.

radikalisiert, da die Philosophie den Ort dieses Subjectums mit dem vernünftigen, selbstbewussten ›Menschen‹ in eins fallen lässt: fortan vermisst er die Welt nach dem Maße seines Selbstbildes, »so als wäre das *Gegebene* aus mir selbst gezogen, so als wäre der Sinn, den das Gegebene bei sich trägt, von mir verliehen.«<sup>168</sup> Levinas spricht vom Haus oder von der Bleibe<sup>169</sup> als Konstruktion einer Innerlichkeit, in welcher dieses ›Subjectum‹ *sich* (ver)sammelt – und sich nach ökonomischen Prinzipien einrichtet. Neben der Vorstellung stehen bei Levinas die Schlagworte ›Arbeit‹ und ›Besitz‹<sup>170</sup> für diese Ökonomie, die neben realpolitischen Ordnungen auch eine Vernunft der Immanenz begründet, die nicht länger nach ihren eigenen Grenzziehungen und Beschränkungen fragt.

Vorstellen, repräsentatio, das heißt nicht nur, ›wieder‹ gegenwärtig machen, vorstellen heißt, eine aktuelle Wahrnehmung, die verfließt, auf die Gegenwart zurückzuführen. Vorstellen, das heißt nicht, ein vergangenes Geschehen in einem gegenwärtigen Bild wiederaufzunehmen, sondern alles, was davon unabhängig scheint, auf die Augenblicklichkeit eines Denkens zurückzuführen. Darin ist die Vorstellung konstituierend.<sup>171</sup>

Eine solchermaßen begründete Vernunft erweist sich für Levinas als grundlegend unvernünftig, weil sie sich der Möglichkeit verschließt, *tatsächlich* nach der Quelle ihres Denkens zu fragen. Sie präsentiert sich vielmehr als universalisierende Egologie, in der sich ein »Entsetzen vor dem Anderen«<sup>172</sup> Bahn bricht, auf das sie zugleich verwiesen bleibt: Der vorstellende Weltbezug von Aneignung und Verdrängung gleichermaßen verweist ex negativo auf ein ›Außerhalb‹ der von ihm erzeugten Innerlichkeit – eine Sozialität oder auch Diversität, welcher sich die abendländische Philosophie, mit Levinas gedacht, nicht verantwortet: »Die Modalität des menschlichen Bewusstseins sei [...] eine vollkommene: *Identisches* Ichbewusstsein in seinem *Ich denke*, das in seinem thematisierenden Blick jede Andersheit anvisiert und umfasst oder wahrnimmt. [...] So ist das Andere mir *präsent*.«<sup>173</sup>

<sup>168</sup> Levinas: »Die Spur des Anderen«, S. 211.

<sup>169</sup> Mit dem Begriff der Bleibe bezieht sich Levinas kritisch auf Heideggers Versuch, die Sprache als Haus zu denken - Levinas Sprachverständnis unterscheidet sich von einem solchen Konzept der Innerlichkeit bzw. der In-sich-Abgeschlossenheit radikal.

<sup>170</sup> Vgl. Levinas: »Das Haus und der Besitz«, sowie »Besitz und Arbeit«, in: Ders.: *Totalität und Unendlichkeit*, S. 224-225 und S. 226-233.

<sup>171</sup> Ebd., S. 178f.

<sup>172</sup> Levinas: »Die Spur des Anderen«, S. 211.

<sup>173</sup> Levinas, Emmanuel: »Diachronie und Repräsentation«, in: Ders.: *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, München 1995, S. 194-217, hier S. 194f.



Gerade *weil* Levinas im Heidegger'schen Sein eine von der Philosophie bisher ungehörte ›Klangfülle‹ als Weg zu einem *anderen* Denken vernimmt, ist für ihn die Widerstandslosigkeit dieses Denkens gegenüber dem Nationalsozialismus umso ›grauenvoller‹<sup>174</sup>.

Das ›denkende Subjekt‹, das diese intelligible Zuordnung untersucht, wird daher, trotz der Mühe seiner Untersuchungen und der Genialität seiner Erfindungen, als ein Umweg interpretiert, den das System des Seins in Anspruch nimmt, um sich zu ordnen, als ein Umweg, den seine Bezugspunkte oder seine Strukturen beschreiben, um übereinzustimmen, um sich in eine große Gegenwart zu versammeln, und auch, um als Wahrheit in allen seinen Punkten aufzuscheinen, um zu erscheinen. Das Subjekt lässt das Sein sein.

Durch die Rolle, die ihm zufällt, gehört es zwar zum ›Vollzug‹ des Seins [...], aber es hat keinerlei bedeutsames Leben außerhalb der Wahrheit, der es dient und in der es sich zeigt. Der Rest des Menschlichen bleibt ihm fremd.<sup>175</sup>

Für Levinas ist das Heidegger'sche Seinsdenken als allgemeingültig verstandenes der Alterität des je einzelnen Menschen gegenüber gleichgültig – gerade dieser ›Rest‹ aber als die unassimilierbare Singularität des je Anderen als Mitseiender muss mit Levinas als ›Ursprung‹ unsere Daseins bzw. unsere Menschlichkeit im Sinne eines *anderen* Humanismus bedacht werden.

Es geht nicht darum, ausgehend von dieser Analyse die intentionale Struktur des Denkens abzuwerten und ihr Vorgehen [...] als Irrweg zu betrachten; dennoch ist es wichtig, bei diesem Verlauf zu verweilen. Staat, Institutionen und sogar das Gericht, das sie unterhalten, liefern sich notwendigerweise einem der Politik eigenen – und unter Umständen inhumanen – Determinismus aus. Daher ist es wichtig, diesen Determinismus kontrollieren zu können. Dazu muss man auf dessen Motivation in der Gerechtigkeit und im begründenden Zwischen-Menschlichen zurückgehen.<sup>176</sup>

Exkurs: Praxis des Denkens – das ›jüdische Modell‹

Man kann Levinas' Denken des Anderen nicht verstehen, wenn man den Kontext des jüdischen Denkens ignoriert, auf den er sich beruft bzw. aus dem heraus sein Denken erwächst.<sup>177</sup> Sein Ausgangspunkt ist kein religiöser im engeren Wortsinn,

---

<sup>174</sup> Levinas: »Unterschrift«, S. 110.

<sup>175</sup> Levinas: *Humanismus des anderen Menschen*, S. 4.

<sup>176</sup> Levinas: »Diachronie und Repräsentation«, S. 202.

<sup>177</sup> Tatsächlich ist der Schauplatz des Levinas'schen Denkens auch nicht vordergründig die Universität als moderne europäische Institution. Erst 1961 habilitierte er sich als 55-jähriger. Wichtiger waren ›andere Orte‹, u. a. die *Kolloquien der jüdischen Intellektuellen französischer Sprache* oder auch sein Thalmud-Lesekreis an der École Normale Israélite Orientale. Es scheint mir fragwürdig, dass die Levinas-Rezeption gerne dazu neigt, sein Werk in ›philosophisches Werk‹, ›Talmud-Auslegungen‹ und ›Gedanken zum Judentum‹ aufzusplitten. Als Vertreter eines solchen Systematisierungsvorschlags kann Werner Stegmaiers Junius Einführung gelten. Stephan Saspers Ausführungen zu Levinas im Kontext von Bernhard Waldenfels Buch über *Phänomenologie in*

sondern es ist die Frage eines Denkenden nach der In-Szene-Setzung des Denkens selbst, dem »Entstehungsort des Sinns«<sup>178</sup>, der als zentrale Voraussetzung dafür verstanden werden muss, wie Levinas den Anderen für *denkbar* hält. Szene wird in diesem Zusammenhang nicht wie im Modus der Vorstellung als von einem abwesenden (Nicht-)Ort her organisierter Bereich des Gegenständlichen verstanden, sondern als angewandter Raum, der sich aus dem Eintreten wie Zusammentreffen je Einzelner konstituiert. Dieses Levinas'sche Verständnis des ›jüdischen Denkens‹, das im Folgenden konturiert wird, stellt aber natürlich auch eine Umschrift oder philosophische Lesart dieses ›Modells‹ dar. Die Perspektive dieser Arbeit liegt also nicht auf seinen Beiträgen zu Fragen der Religiosität oder gar dem Staat Israel, ebenso wenig wie ich eine judaistische oder soziologische Kritik dieser Einsätze vorlegen werde, sondern es geht mir darum, ein spezifisches Inszenierungsmodell von Levinas' Denken mit Blick auf seine Talmud-Lektüren nachzuzeichnen.

Kernstück des Talmuds ist jener Teil der Tora, der nach jüdischer Überlieferung Moses von Gott am Berg Sinai mündlich offenbart wurde und zunächst auch nur mündlich tradiert wurde. Um diesen Teil herum, die Mischna<sup>179</sup>, welche in der Seitenmitte platziert ist, gruppieren sich Kommentare und Analysen, die Gemara<sup>180</sup>, die in das Textbild der Mischna hineingewebt sind bzw. dieses umrahmen. Der Talmud ist so keine reine Sammlung von Gesetzestexten, sondern bindet die Frage der praktischen Umsetzung der Regeln der Tora im Alltag an die Interpretation *Einzelner*. »Der offenbare Sinn verlangt eine Hermeneutik, die aus der unmittelbaren Bedeutung des Satzes jene herausarbeiten soll, die nur implizit in ihm liegen«<sup>181</sup>, so Levinas einleitend in *Jenseits des Buchstabens*. »Beim Lesen geht es eben nicht allein um Kenntnisnahme von Sachverhalten«<sup>182</sup>, sondern um das Eingebundensein

---

*Frankreich* kommt beispielweise vollständig ohne Hinweis auf Levinas Talmud-Lektüren aus. In deutschsprachigen Kreisen lässt sich dieses Phänomen allerdings durch die aus gänzlich unterschiedlichen Disziplinen vorangetriebenen Übersetzungen erklären.

<sup>178</sup> Levinas: »Diachronie und Repräsentation«, S. 201.

<sup>179</sup> »*Mischna*, von hebr. *schana*: wiederholen, (auswendig)lernen; die Mischna wurde von den *Tannaiten* mündlich entwickelt und von Jehuda ha-Nasi um 200 u. Z. schriftlich fixiert. Sie bildet die Grundlage der *Gemara*, d. h. des Talmud in seiner babylonischen und palästinischen Fassung. Eine Mischna ist eine einzelne Lehre bzw. ihre literarische Form.« Levinas, Emmanuel: *Jenseits des Buchstabens*, Frankfurt am Main 1996, S. 153.

<sup>180</sup> »*Gemara*, von aram. *gemar*: lernen (der Tradition): der Teil des *Talmud*, der die *Mischna* auslegt und diskutiert und dabei *baraitot* aufnimmt; die sie von weitaus größerem Umfang als die *Mischna* ist, wird gern auch der gesamte Talmud als *Gemara* bezeichnet.« Ebd., S. 152.

<sup>181</sup> Ebd., S. 7.

<sup>182</sup> Ebd., S. 11.

des Menschen in ein Schriftgewebe, in dem die Kommentare gerade nicht nach Vereinheitlichung und Synthese streben, sondern als Beitrag zu einer *Vielstimmigkeit* des Talmuds bedeutsam sind. Diese Vielstimmigkeit erst bezeugt die Heiligkeit der Tora als einen Text, der mehr enthält, als er enthält, dessen ›Sagen-Können‹ sein ›Sagen-wollen‹ übersteigt und dessen Zeichen »Metaphern für ein Denken sind, das mehr denkt als es denkt.«<sup>183</sup> Levinas bezeichnet die Mischna auch als *le non-écrit*, um auf den Ursprung des Religiösen in der *Ansprache* zu verweisen, von der die Schrift nur Zeugnis ablegt – ein Zeugnis, das aber nur sprechend werden kann in der je einzelnen Lesart, die es als Teil einer Vielgestaltigkeit bedeutet. Das heilige Wort erfordert ein stets andauerndes und zugleich niemals abschließbares Studium, das als Lesen und Lernen *mit Anderen* konzipiert ist – damit begründet sich ein »Denken, das bereits Diskurs ist«<sup>184</sup>. Denken ist bei Levinas also Auseinandersetzung, Diskurs und es entspringt nicht Autonomie, sondern An- und Zwiesprache erweisen sich als Begründung bzw. Eröffnung dieses Denkens. Anders als im Falle von Michel Foucaults Diskursbegriff<sup>185</sup> steht Levinas' begrifflicher Einsatz nicht vordergründig unter der Prämisse einer Machtkritik. »Foucaults Frage bleibt: ›Wer kann ich sein angesichts des Wahrheitsregimes, das für mich die Ontologie festlegt?‹. Aber er stellt nicht die Frage: ›Wer bist du?‹ und er verfolgt auch nicht den Weg, auf dem sich aus dieser Frage eine kritische Perspektive auf Normen erarbeiten ließe.«<sup>186</sup> Die »Situation des Diskurses«<sup>187</sup>, wie sie das jüdische Modell als Praxis entwirft, führt für Levinas genau ins Zentrum dieser Frage.

Während für Heidegger ›die Situation des Menschen‹ noch die lebensnotwendige Frage nach dem Sein ist, bedeutet sie für Levinas angesprochen, angegangen zu sein – und zwar durch etwas, das zwar nah ist, nah aber nur als zugleich Getrenntes (also nicht Gleiches). Der Sprache kommt in diesem Zusammenhang eine verräumlichende Bedeutung zu, die topologisch gedacht wird: »Topologie umfasst die Beziehungen, das Prozessuale und das Zwischenräumliche, das zwischen Kognition, Wahrnehmung, Kommunikation, Körpern, konkreten Materialitäten und

---

<sup>183</sup> Levinas, Emmanuel: *Neue Talmud-Lesungen*, Frankfurt am Main 2001, S. 29.

<sup>184</sup> Levinas: *Jenseits des Buchstabens*, S. 132.

<sup>185</sup> Vgl. Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt am Main 1993.

<sup>186</sup> Butler: *Kritik der ethischen Gewalt*, S. 36.

<sup>187</sup> Levinas, Emmanuel: »Ist die Ontologie fundamental?«, in: Ders.: *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, S. 11-23, hier S. 22.

Techniken spielt.«<sup>188</sup> Im Gegensatz zu einer auf der ›metrie‹ basierenden Geometrie, die Raum nach dem Primat des Containers versteht, fragt Levinas nach der *Eröffnung* oder dem *Entspringen* des Denkens im Zwischenraum. Bezogen auf das Studium der Tora und des Talmud ließe sich davon sprechen, dass diese Texte schon agieren, bevor sie zur ›Aufführung‹ gebracht werden - in dieser immer wieder zu aktualisierenden ›Aufführung‹ tritt jedoch niemals ihr Sinn *als solcher* hervor, denn er ist nicht ›gegenständlich‹ zu erschöpfen, also vorzustellen. Wenn man von Sinnstiftung sprechen möchte, dann liegt diese in der Stiftung eines Denkens, das aus dem Gespräch hervorgeht. Die Problematik einer individuellen Verortung im Leben ist also nicht durch abgeschlossene Gesetze oder Perspektiven vorgeschrieben, sondern erfordert eine ständige Eröffnung des Gesetz auf die Problematik des Einzelnen in dessen Kommunität mit Anderen. Haggada und Halakha<sup>189</sup>, die Verdeutlichung der Tora auf die Probleme der Zeit sowie die Auslegung der Tora auf das für alle verbindliche Gesetz, können für Levinas nicht getrennt voneinander gedacht werden und ermöglichen so eine Lesart des Ethischen, das keine theoretische Sicherheit kennt, zugleich aber aus diesem Umstand die Frage der Verantwortlichkeit des Individuums neu stellt.

In seiner Lesart des jüdischen Denkens entwickelt Levinas ein philosophisches Modell, welches *zwischen* dem autonomen Subjekt und einer als schlussendlich gleichen Masse biologischer Lebewesen eine neue Definition des Menschlichen (und seines Denkens) aufscheinen lässt. Menschlich *wird* man vermittelt einer Antwort auf eine Situation, in der man sich als genau jener ›Rest‹ vorfindet, der einer Gattungsbestimmung des Menschlichen fremd bleibt, welche sich auf das Paradigma des Universalen beruft: nämlich als absolute Singularität. Aus der Heiligkeit des Textes leuchtet ein Sinn, der Anders-als-Sein und auch Anders-als-Wissen ist. Begrenzt wird das Bedeuten dieser vermeintlich dyadischen Beziehung von Subjekt und Text durch die vorausgesetzte Kommunität seiner Verhandlung, welche als gleichursprüngliche Situation das Denken überhaupt erst hervorbringt. Denken kann nur dem Zwiespalt entspringen, der als unaufhörliches Spannungsverhältnis jeder sozialen Beziehung zu Grunde liegt: Kommunität, Koexistenz verlangen

<sup>188</sup> Eke, Norbert/Haß, Ulrike/Kaldrack, Irina: »Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater«, in Dies. (Hrsg.): *Bühne: Raumbildene Prozesse im Theater*, Paderborn 2014, S. 9-12, hier S. 11.

<sup>189</sup> »Haggada: erzählende und überhaupt alle nicht *halakhischen* (gesetzlichen) Überlieferungen in *Talmud* und *Midrasch*. *Halakha*: verbindliche Weisung, gesetzliche Ordnung aller Lebensbereiche (nicht nur Ritualgesetz) im *Talmud*; der Ausdruck kann aber auch die einzelne Vorschrift bezeichnen.« Levinas: *Jenseits des Buchstabens*, S. 152.

Regularien, um nicht in einen Krieg aller gegen alle auszuarten, zugleich aber löscht sich das Denken (selbst) aus, wenn es sich den Anderen oder die Anderen, von denen es ausgeht, gleich macht. »Ein Einzelwesen kann sich nur dann für eine Totalität halten, wenn es ihm an Denken mangelt. Nicht etwa, dass es sich irrte, falsch oder verrückt dächte – es denkt gar nicht.«<sup>190</sup>

### Autrui – anderswer

Um also – immer nachträglich – über die Quelle des Denkens *nachzudenken*, »beginnen wir damit, uns zu fragen, ob für ein Ich die Andersheit des anderen Menschen von vornherein eine logische Andersheit bedeutet.«<sup>191</sup> Um dieser Frage von Levinas zu folgen, müssen seine eigenen Begrifflichkeiten in den Blick genommen werden: Er spricht von *autrui*, *Autrui*, *l'autre* und *l'Autre*, die ins Deutsche alle mehr oder weniger mit ›der Andere‹ übersetzt worden sind. Damit amalgamieren sich in der deutschen Levinasrezeption (mindestens) zwei Facetten dieses Anderen, die zwar intrinsisch miteinander verknüpft sind (und von Levinas auch keineswegs konsequent benutzt werden), die aber zunächst trotzdem in ihrer Unterschiedlichkeit bedacht werden müssen. Es geht um die Differenz zwischen einem *Anderswer* (*Autrui*) und dem *ganz anderen* (*L'Autre*).<sup>192</sup>

*Autrui* ist ein unveränderliches unbestimmtes Pronomen. Grammatikalisch verhält es sich wie ein männliches singulares Pronomen (Wie auch *chacun*, *quiconque*, *on*, *quelqu'un* oder auf deutsch *man* oder *jemand*). Es ist aber dem Sinn nach weder männlich noch weiblich, weder singular noch plural.<sup>193</sup>

Pascal Delhom unterscheidet *Autrui* von *l'Autre* in folgenden Punkten: Bei *Autrui* handelt es sich immer um eine menschliche Person. Darüber hinaus bestimmt es eine gewisse Allgemeinheit, die sich von der Singularität des ganz anderen

<sup>190</sup> Levinas, Emmanuel: »Ich und Totalität«, in: Ders.: *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, München 1995, S. 24-55, hier S. 24.

<sup>191</sup> Levinas: »Diachronie und Repräsentation«, S. 202.

<sup>192</sup> Vgl. Pascal Delhom, der in *Der Dritte* darauf hinweist, dass die Übersetzung *Anderswer* für *Autrui* am treffendsten ist (Delhom, Pascal: *Der Dritte: Levinas' Philosophie zwischen Verantwortung und Gerechtigkeit*, München 2000, S. 79f.). Die Übersetzung von *l'Autre* als *ganz anders* führt an den chiastischen Berührungspunkt von Levinas' und Derridas Spurbegriff, auf den ich weiter unten zu sprechen kommen werde. Der Frage der Groß- und Kleinschreibung werde ich mich in diesem Zusammenhang gar nicht erst zuwenden – sie wäre mit Blick auf die grammatikalischen Inszenierungen von Levinas Texten zu untersuchen, was den Rahmen der hier vorliegenden Untersuchung sprengen würde. Wie fruchtbar vor dem Hintergrund einer solchen Einsicht eine Untersuchung der syntaktischen und semantischen Inszenierungen des Levinasschen Schreibens ist, zeigt der Levinas' Übersetzer Thomas Wiemer in seiner Schrift *Die Passion des Sagens*, Freiburg/München 1988, auf. Ebenso: Weber, Elisabeth: *Verfolgung und Trauma. Zu Emmanuel Levinas Jenseits des Seins*, Wien 1990.

<sup>193</sup> Delhom: *Der Dritte*, S. 78.

unterscheidet. Im wichtigsten Unterschied bleibt »*Autruï* [...] immer, dem Deklinationskasus und dem Sinn nach, eine Ergänzung, weil er immer vom Standpunkt der Bezugsperson her gesehen werden muss.«<sup>194</sup> Festzuhalten bleibt also: Für Levinas hebt die Frage der Spur »nicht in den Dingen«<sup>195</sup> an, sondern im anderen Menschen. Vor dem Hintergrund des bereits Ausgeführten mag dieses »unbefangene«<sup>196</sup> Ausgehen vom anderen Menschen naiv oder problematisch wirken – zugleich übersieht eine solche Charakterisierung aber die komplizierte Szene, als welche Levinas *Autruï* bereits auf grammatischer Ebene inszeniert: »Es ist, als ob *autruï* sich nicht darauf reduzieren lassen wollte, ein Wort unter den anderen in der Syntax des Satzes zu sein.«<sup>197</sup> Bereits auf sprachlicher Ebene ist der andere Mensch also nicht einfach als der logisch Andere gesetzt, sondern zeigt seine Position für die Perspektive der\*s Leserin\*s als dessen Aufgabe/Verpflichtung/Beunruhigung an.

Was hier auf dem Spiel steht, ist für Levinas, wie oben bereits betont, sowohl die millionenfache Vernichtung des ›anderen Menschen‹ im Europa des 20. Jahrhunderts als auch die Anerkennung dieser ›anderen Menschen‹ durch die Philosophie. Im Überschneidungspunkt dieser beiden ›Politiken‹ stellt sich für Levinas die Aufgabe, jede durch die Philosophie gesicherte Form der Anerkennung aufzusuchen und zu befragen. In diesem Zusammenhang kommt der Herr-Knecht Dialektik von Hegel eine wichtige Funktion zu<sup>198</sup>, welche die Anerkennung explizit Fragen der Erkenntnis zu Grunde legt, dessen Philosophie für Levinas aber zugleich »den logischen Zielpunkt dieser tiefsitzenden Allergie«<sup>199</sup> gegen das Andere bedeutet. Zwei Bemerkungen sind notwendig, um sich diesem Komplex annähern zu können: zum einen ist das Verhältnis von Hegel und Levinas philosophisch nicht eindeutig bestimmbar.<sup>200</sup> Dies ist wohl auch – zweiter Punkt – darauf zurück-

<sup>194</sup> Ebd., S. 80.

<sup>195</sup> Levinas: »Die Spur des Anderen«, S. 234.

<sup>196</sup> Stegmaier, Werner: »Die Zeit und die Schrift. Berührungen zwischen Levinas und Derrida«, in: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie*, 1996/21, S. 3-24, hier S. 8.

<sup>197</sup> Delhom: *Der Dritte*, S. 78.

<sup>198</sup> Levinas analysiert die Hegel'sche Dialektik zwar nicht explizit, sie spielt jedoch immer wieder eine implizite Rolle in seinen Ausführungen. Z. B. schreibt er: »Der Andere ist weder mein Feind (wie er es bei Hobbes oder Hegel ist), noch meine Ergänzung.« Levinas: »Die Spur des Anderen«, S. 219.

<sup>199</sup> Ebd., S. 212.

<sup>200</sup> Einen guten Eindruck in das komplexe Verhältnis liefert die Publikation *Hegel und Levinas. Kreuzungen, Brüche, Überschreitungen* von Brigitta Keintzel und Burkhard Liebsch (Hrsg.), Freiburg 2010. Bezogen auf die Frage der Anerkennung versucht hier Georg Bertram in »Anspruch auf Anerkennung?«, S. 111-127, eine produktive Vermittlung der beiden philosophischen Positionen. Hans-Jürgen Gawoll spricht im selben Band davon, dass Levinas' Einspruch vor allem gegen Hegel

zuföhren, dass Levinas die berühmten Vorlesungen von Kojève über die *Phänomenologie des Geistes* besucht hat und sich annehmen lässt, dass Levinas sein Denken mit einer Dialektik der Anerkennung des Anderen unterlegt, wie sie eine auf Kojève rekurrierende Tradition mit und gegen Hegel zu denken versucht hat. Diese Denktradition verknüpft mit der Szene von Herr und Knecht nicht die Frage der Entstehung des Selbstbewusstseins durch einen Kampf zweier streitender Bewusstseinszustände, sondern tatsächlich die Frage sozialer Beziehungen, in welcher »ein Individuum einem Individuum gegenüber«<sup>201</sup> steht. Es wird mir hier weder darum gehen, diese berühmte Szene meinerseits zu deuten noch zu bewerten, inwiefern es legitim ist oder nicht, Hegel auch als Denker sozialer Verhältnisse zu lesen. Wichtig aber ist die Einsicht, dass Selbstverhältnisse und Selbstbewusstsein mit Hegel nicht ohne Anerkennungsverhältnisse denkbar sind: das Selbstbewusstsein »ist nur als ein Anerkanntes.«<sup>202</sup> Es gibt etwas (anderes), sei es das knechtische Bewusstsein oder der andere Mensch, welches\*r zur paradoxen Bedingung der Möglichkeit wie Unmöglichkeit der eigenen Freiheit wird. Zugleich erscheint der Herr oder das herrische Bewusstsein als eines, das sich selbst durch den Anderen oder das Andere vermittelt und in diesem Sinne eine wechselseitige Anerkennbarkeit voraussetzt, eine Begegnung in der Form »gemeiner Gegenstände, *selbstständige[r]* Gestalten«<sup>203</sup>.

Nach Kojève kann gegen Hegel somit der Vorwurf erhoben werden, den Anderen auf eine tatsächlichen Knechtfigur für das immer herrische Ich zu reduzieren: Dieser Andere ist für und durch das Ich, ist erkennbar, verstehbar, beherrschbar und nur insofern anerkennbar, als diese Gabe quasi im Moment des Gebens schon wieder zum Ich zurückgekehrt ist. So zumindest lässt sich die Hegel'sche Definition der Anerkennung als »sie *anerkennen* sich als *gegenseitig sich anerkennend*«<sup>204</sup> verstehen. Es stellt sich die Frage, inwiefern in einem als wechselseitig gesetzten Akt der Anerkennung der Andere nur als der Selbe anerkannt wird/werden kann bzw. nur anerkannt wird, wenn dieser wiederum eine Anerkenntnis der Selbigkeit vollzieht. Eine solch ›logische‹ Form der Weltzuwendung bezeichnet Levinas als *Bedürfnis (besoin)*. In ihr erscheint der Andere zwar nicht als das absolut Gleiche,

---

Verständnis der Geschichte als verstehbarer Notwendigkeit gerichtet ist, in der sich die Vernunft qua Vernunft erfüllt. Vgl.: »Die Kritik des Einen ist nicht die Epiphanie des Anderen«, S. 53-75.

<sup>201</sup> Hegel, Georg Friedrich: *Die Phänomenologie des Geistes, Werke 3*, Frankfurt am Main 1986, S. 148.

<sup>202</sup> Ebd., S. 145.

<sup>203</sup> Ebd., S. 148.

<sup>204</sup> Ebd., S. 147.

denn das Ich muss »durch das *Außen des Ich* angeregt«<sup>205</sup> werden – auch in seiner Selbstbezüglichkeit ist es angewiesen auf von seinem Außen an es herangetragene Stimuli, welche es ihm ermöglichen, sein geistiges Erkenntnisinventar und damit sich selbst als Verstandeswesen in Szene bzw. genauer: als Szene zu setzen – wie Heidegger bezogen auf Praktiken der Vorstellung analysiert. Im Bedürfnis kündigt sich die Involviertheit des Subjekts in die Welt an, doch deren Andersheit beunruhigt sein Denken nicht. Zugleich liegt bereits in Levinas' Charakterisierung der Hegel'schen Philosophie als Reaktion auf eine ›Allergie‹ jener Schritt geborgen, den Levinas gehen wird: Als Hyposensibilisierungsstrategie gelesen, also als spezifische Immuntherapie, in welche ein Kranker der allergieauslösenden Substanz ausgesetzt wird, damit sich sein Immunsystem kräftigen kann, injiziert Hegel der Philosophie die Gefahr, »dass man *im* Anderen verloren ist.«<sup>206</sup> Eine ›Gefahr‹, die Levinas als »Reichtum«<sup>207</sup> beschreiben wird: die Möglichkeit des Außer-Sich-Gerats, in welcher man »in und durch eine Alterität angeeignet ist, die man selbst ist und doch nicht selbst ist«<sup>208</sup>. Dieser Reichtum eröffnet sich aber erst, indem ich versuche, den Anderen zu verstehen, und darüber hinaus verstehe, dass ich ihn nie ganz verstehen werde, sondern dass er mir auch immer anders bleibt.

### L'Autre – ganz anders

Neben jeder Dialektik, welche das Andere in ein Selbes überführt, versucht Levinas mit *l'Autre* ein ganz Anders (nicht) zu denken – anzudenken, aber nicht zu vereinnahmen. Mit diesem Denken setzt sich Levinas – wie nicht nur Hans-Dieter Gondek erkannt hat - »erhebliche[n] Darstellungsprobleme[n]«<sup>209</sup> aus: Um ihn anzuerkennen muss der Andere *als* Anderer erscheinen können – aber indem er als Anderer erscheint, verschwindet der Andere als *Anderer*. Wie nun kann davon gesprochen werden, dass dieses Andere mich betrifft, wenn eine Beziehung zugleich *undenkbar* ist: »Müssen wir bei der zunächst undenkbaren Berührung mit der Transzendenz und der Andersheit auf Philosophie verzichten?«<sup>210</sup>

<sup>205</sup> Levinas: »Die Spur des Anderen«, S. 209.

<sup>206</sup> Butler, Judith: »Kann das Andere der Philosophie sprechen?«, in: Dies.: *Die Macht der Geschlechternormen*, Frankfurt am Main 2009, S. 367-394, hier S. 379.

<sup>207</sup> Levinas: »Die Spur des Anderen«, S. 219.

<sup>208</sup> Butler: »Kann das Andere der Philosophie sprechen?«, S. 379.

<sup>209</sup> Gondek, Hans-Dieter: »Gesetz, Gerechtigkeit und Verantwortung bei Levinas. Einige Erläuterungen«, in: Haverkamp, Anselm (Hrsg.): *Gewalt und Gerechtigkeit: Derrida – Benjamin*, Frankfurt am Main 1994, S. 315-330, hier S. 316.

<sup>210</sup> Levinas: »Die Spur des Anderen«, S. 214.



Dem selbstgenügsamen Bedürfnis stellt Levinas an dieser Stelle das *Begehren* (*désir*)<sup>211</sup> zur Seite. Mit ihm reagiert er auf die *Herausforderungen* des vernünftigen Denkens, die er explizit in Begegnungen mit Anderen findet, in *Totalität und Unendlichkeit* aber zum Beispiel auch mit Blick auf die Idee des Unendlichen und Descartes' Gottesbeweis zu beschreiben sucht<sup>212</sup>: Ideen wie Gott oder das Unendliche ziehen das von sich selbst ausgehende Denken an eine Grenze, an der es mit etwas konfrontiert wird, das sein eigenes Bewusstsein per definitionem übersteigen muss – etwas ›fällt‹ gerade im Moment des Versuchs, die eigene Autonomie zu begründen und diese über die Welt zu stützen, ›ins Denken ein‹<sup>213</sup>:

In der Idee des Unendlichen wird gedacht, was immer außerhalb des Denkens bleibt. [...] Die Idee des Unendlichen, das ist der Geist, wie er sich vor der Unterscheidung zwischen dem, was er durch sich selbst entdeckt, und dem, was er [...] empfängt, darbietet.«<sup>214</sup>

Ludwig Wenzler formuliert: »Der nach unbedingtem Sinn verlangende Mensch entdeckt, dass seine Suche nach Identität in Bewegung gesetzt ist durch eine Frage oder Forderung, die *an* ihn gestellt wird.«<sup>215</sup> Levinas' Begehrensbegriff leitet sich also von einem Denken her, das mehr zu denken versucht, als es denken kann – und leitet aus dessen ›Scheitern‹ eine positive Bestimmung ab: ›Es gibt‹ etwas, das das Denken nicht von sich aus denken kann und dieses zieht es an, weil es ihm (unendlich) zu denken gibt. In diesem Sinne beschreibt Begehren für Levinas »unser soziales Sein selbst«<sup>216</sup> eine Beziehung der Trennung von Anderen, die gerade aus dem Abstand Bedeutung für uns gewinnt:

Die Beziehung zum Anderen stellt mich in Frage, sie leert mich von mir selbst, sie leert mich unaufhörlich, indem sie mir so unaufhörlich neue Quellen entdeckt. Ich wusste nichts von meinem Reichtum, aber ich habe nicht mehr das Recht, etwas festzuhalten. Ist das Begehren des Anderen Hunger oder Großmut? Das Begehrenswerte sättigt nicht das Begehren, sondern vertieft es, es nährt mich in gewisser Weise mit neuem Hunger.<sup>217</sup>

---

<sup>211</sup> Désir wird in *Die Spur des Anderen* als ›Begehren‹ übersetzt, in *Humanismus des anderen Menschen* hingegen als ›Verlangen‹.

<sup>212</sup> Vgl. Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, u.a. im Kapitel »Die Transzendenz als Idee des Unendlichen«, S. 59ff.

<sup>213</sup> Die Formulierung lehne ich an Emmanuel: *Wenn Gott ins Denken einfällt: Diskurse über die Betroffenheit von Transzendenz*, Freiburg/München 1985.

<sup>214</sup> Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, S. 26.

<sup>215</sup> Wenzler: »Menschsein vom Anderen her«, S. X.

<sup>216</sup> Levinas: »Die Spur des Anderen«, S. 219.

<sup>217</sup> Levinas: »Die Spur des Anderen«, S. 219f.

Mein Reichtum, der zwar *mein* Reichtum, aber *nicht* mein *Eigentum* ist, ist die »banalste[...] soziale[...] Erfahrung«<sup>218</sup>, die ich oben als Nicht-Alleine-Sein bezeichnet habe: »Bevor der Ausdruck ein Feiern des Seins ist, ist er ein Verhältnis zu demjenigen, dem ich den Ausdruck ausdrücke und dessen Gegenwart schon erfordert ist, damit meine kulturelle Ausdrucksgeste sich ereignen kann.«<sup>219</sup>

Levinas gibt damit eine zugleich basale wie sehr komplexe Figur zu denken: Noch vor dem Ausdruck des Seins durch mich als Dasein kann es nur durch den Anderen bzw. Andere überhaupt so etwas wie Sinnhaftigkeit geben. Diese Anderen (ich werde später darauf kommen, dass Levinas asymmetrische Dyade nicht außerhalb einer polyphonen Kommunität zu denken ist) sind niemals nur ›Menschen‹ oder ›Systeme‹, sie sind jeweils andere Einzelne, die mich aus mir *herausfordern*, mich anziehen, gerade weil sie von mir getrennt sind.

Man muss sich daher fragen, ob [...] der Diskurs [...] auf einer vorherigen Gemeinschaft mit einem Anderen beruht, bei der die Gesprächspartner unterschieden sind. [...] Setzt nicht der innere Dialog eine Beziehung – jenseits der *Repräsentation* des Anderen – zum anderen Menschen als Anderem voraus, und nicht von vornherein eine Beziehung zum Anderen, wo dieser schon als *Gleiches* erfasst ist durch eine von vornherein universale Vernunft? [...] Trägt die Sprache Sinn nur in ihrem Gesagten (*dit*), in ihren indikativischen Aussagen, die überall mindestens latent sind, im Theoretischen behaupteter oder möglicher Urteile, die reine Informationsübermittlung sind? In ihrem *Gesagten* – in allem, was aufgeschrieben werden kann? Ist sie nicht sinntragend in einer Gemeinschaft des *dire*, des Sagens, [...] eine Sprache, die früher ist als Aussagen, welche Auskünfte und Berichte enthalten?<sup>220</sup>

Levinas begreift Sprache nicht als Bedingung für die Kommunikation der Menschen untereinander (und schon gar nicht als Haus im Sinne eines Containerraums), sondern vielmehr als Reaktion auf den Kontakt mit Anderen. Neben dem *Gesagten* der Sprache impliziert diese vor jedem Zeichen oder Inhalt ein Ausdrücken, ein Adressieren, eine Kommunität, die auf einem Kontakt in Trennung basiert – sonst nämlich müsste nicht gesprochen werden. (Aus)*Sagen*, sprechen, auch identifizieren, definieren oder befehlen. Selbst die gewalttätigste sprachliche Vereinnahmung des Anderen impliziert für Levinas noch die Frage: »Warum erzählen wir dem Anderen etwas?«<sup>221</sup> Es handelt sich um die einfache und zugleich fundamentale Einsicht, dass mir der Andere, an den ich mich wende, *nicht*

<sup>218</sup> Levinas, Emmanuel: »Die Bedeutung und der Sinn«, in: Ders.: *Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg 1989, S. 9-60, hier S. 38f.

<sup>219</sup> Ebd., S. 39.

<sup>220</sup> Levinas: »Diachronie und Repräsentation«, S.199ff.

<sup>221</sup> Ebd., S. 197.

gleichgültig sein kann. Und darüber hinaus, dass ich mich in meinem Sprechen tatsächlich ›aus-drücke‹; sprich: dass ›Ich‹ die Identität des Gesagten nicht aus einer innerlichen Substanz heraus entwickle, sondern mit meiner Ausdrucksgeste auf die Gegenwart eines Anderen *antworte*. Mit dieser Einsicht in eine so verstandene wesentliche Verantwortlichkeit des Subjekts – das vorursprünglich, vor dem Ursprung seines cogito, dem Anderen zugeordnet ist – eröffnet Levinas die Möglichkeit, die Ordnung einer Gewalt des Selben zu verlassen bzw. »das Sprechen dem Krieg vorzuziehen.«<sup>222</sup>

Dem Anderen im eigenen Sprechen zu antworten: auf diese Weise versteht Derrida das Levinas'sche Denken, wenn er dessen Sprache als eine der »Besitzaufgabe«<sup>223</sup> beschreibt. Diese Besitzaufgabe lässt sich nicht nur in den inszenatorischen Strategien der Levinas'schen Texte aufspüren, sondern drückt sich auch in dem ›Chiasmus«<sup>224</sup> aus, in welchem das Levinas'sche und das Derrida'sche Denken sich berühren und für den die Spur steht. Im Versuch, die beiden großen Denker des Anderen im 20. Jahrhundert aufeinander zu beziehen und zugleich voneinander abzusetzen, kommt die Forschung immer wieder zu dem Vorschlag, Levinas würde um *den Anderen* kreisen, während Derridas grammatologische Untersuchung *das Andere* zu denken suche.<sup>225</sup> Diese Unterscheidung nachzuzeichnen oder zu festigen ist jedoch weniger produktiv, als von einem Spur-Begriff aufzugehen, der nicht nur innerhalb eines Denkens als Begriff am Rande der Begriffe bedeutet, sondern der darüber hinaus von einer fast dreißigjährigen Auseinandersetzung zweier Denker kündigt.<sup>226</sup>

<sup>222</sup> Levinas: »Die Bedeutung und der Sinn«, S. 29.

<sup>223</sup> Derrida, Jacques: »Gewalt und Metaphysik. Essay über das Denken Emmanuel Levinas«, in: Ders.: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 1972, S. 121-235, hier S. 126.

<sup>224</sup> Levinas verwendet diese ›Definition‹ in seinem kurzen, Derrida zugeeigneten Text »Ganz anders – Jacques Derrida«, S. 73. Er tut dies sicherlich im Aufgreifen von Derrida, der mit dieser doppelten Figur der Überkreuzung wie Durchstreichung die Geste des dekonstruktivistischen Verfahrens beschreibt. Vgl. Derrida, Jacques: »Die différance«, in: Ders.: *Die différance*, Stuttgart 2004, S. 110-149, hier S. 114. Zugleich ist der Chiasmus sicherlich Anzeichen dafür, dass Levinas und Derrida, so verpflichtet sie einander scheinen, keine Übereinstimmungen suchen, sondern Berührungen.

<sup>225</sup> So etwa fasst es Werner Stegmaier zusammen in »Die Zeit und die Schrift«, S. 8.

<sup>226</sup> Ganz explizit widmet Derrida Levinas' Denken die Aufsätze »Gewalt und Metaphysik«, »Den Tod geben«, in: Haverkamp, Anselm (Hrsg.): *Gewalt und Gerechtigkeit: Benjamin – Derrida*. Frankfurt am Main 1994, S. 331-445, »Eben in diesem Moment in diesem Werk findest du mich« und *Adieu: Nachruf auf Emmanuel Levinas*, München 1999.

### 3. Das Bedeuten der Spur

#### Spuren (den Denkens)

In welchem Sinne betrifft mich unter dieser Voraussetzung das *absolut Andere*? [...] Gibt es ein Bedeuten von Bedeutung, das nicht auf die Verwandlung des Anderen in das Selbe hinausläuft? Kann es etwas so Befremdliches geben wie die Erfahrung eines absolut Äußeren, etwas in den Termini so Widersprüchliches wie eine heteronome Erfahrung?<sup>227</sup>

Diese Fragen leiten im Grunde das gesamte Denken Emmanuel Levinas' – es ist die Frage nach der Grenze des Wissens und der Vorstellung; damit verknüpft aber immer auch der Versuch, aus dem Scheitern des erkennenden (und im Hegel'schen Sinne damit auch anerkennenden) Ichs eine andere Form der ethischen oder vor-ethischen Beziehung abzuleiten. Das Verhältnis von *Sagen* und *Gesagtem* führt an diese Grenze heran: In allem feststellbaren Gesagten spricht sich für Levinas ein Sagen aus, das niemals restlos in Vorstellung übersetzt werden kann und das zugleich trotz seiner *Sinnlosigkeit* Bedeutung überhaupt erst möglich macht. Die Art und Weise, *wie* sich dieses Sagen *im* Gesagten anzeigt und zugleich verbirgt, beschreibt Levinas als *Spur* (*trace*).

Mit der Spur bedient sich Levinas eines Begriffes, der neben einem lebensweltlichen Verständnis eine philosophische Begriffsgeschichte aufweist, die bis in die Antike zurückreicht.

Mit dem, was Spur bedeutet, scheint jeder vertraut zu sein. Unter Spur versteht man den sichtbaren und materialen Verweis auf etwas, das selbst nicht mehr gegenwärtig *da* ist. In diesem alltäglichen Verständnis sind allerdings schon Implikationen enthalten, durch die sich der Sprachgebrauch auf den Begriff hin bewegt.<sup>228</sup>

Die eigentümliche Örtlichkeit und Zeitlichkeit des lebensweltlichen Spurbegriffes (»Das *altgerm.* Substantiv [...] im Sinne von ›Tritt, Fußabdruck‹ [...] war urspr. ein Jägerwort«<sup>229</sup>) verweist bereits darauf, »wie die Erfahrung der Spur darauf angelegt ist, theoretisch ausgedeutet zu werden.«<sup>230</sup> Klassische Domänen der Spur wie die Jagd oder auch die Kriminologie verweisen auf eine Nachträglichkeit des durch sie hervorgebrachten Wissens, welches zwischen der unintentionalen Hinterlassen-

<sup>227</sup> Levinas: »Die Spur des Anderen«, S. 214.

<sup>228</sup> Gawoll, Hans-Jürgen: »Spur: Gedächtnis und Andersheit. Teil I: Geschichte des Aufbewahrens«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 30, 1986/87, S. 44-69, hier S. 45.

<sup>229</sup> *Duden Herkunftswörterbuch: Etymologie der deutschen Sprache*, Mannheim 2001, S. 666.

<sup>230</sup> Gawoll: »Spur. Teil I«, S. 46.

schaft und einer möglichen Ausdeutung aufgespannt ist.<sup>231</sup> Die prinzipielle Widerständigkeit der Spur gegenüber dem Rezeptionshorizont des sie Auffindenden mag ihre lange Philosophiegeschichte erklären: Das *Metzler Philosophie Lexikon* differenziert beispielsweise zwischen »(1) innerweltlicher Verweis, (2) metaphysischer Verweis, (3) eine vom Denken nicht einholbare Andersheit.«<sup>232</sup> Anders als in der bis ins 20. Jahrhundert hinreichenden Tradition, die mit Spur eine »Geschichte des Aufbewahrens«<sup>233</sup> als eine von Platons *Theaitetos* ausgehende Metaphysik der Erinnerung entwirft, denkt Levinas Spur als eine die Möglichkeit von Figuralität oder Gegenständlichkeit aus sich selbst heraus in Zweifel ziehende Szene. Methodisch an die Phänomenologie anschließend geht es ihm darum, deren Dichotomie von Erscheinen und Sich-Verbergen zu beseitigen, also in eine *seitliche Beziehung* einzustellen; das heißt sie zu suspendieren und zugleich im Ausgang von ihr zu denken – Levinas praktiziert also ein Denken *nach der* Phänomenologie, welches sich zu seiner eigenen Geschichtlichkeit und Arbeit und dem von ihr negierten Rest verhält.

Levinas folgt hier zunächst den Gedankenpfaden Husserls, der nicht länger davon ausgeht, dass die Dinge die Identität ihrer Bedeutung tragen, sondern die Intentionalität des erfassenden Bewusstseins als »Quelle aller Bedeutung«<sup>234</sup> begreift. Allerdings setzt für Levinas Husserl »den Intellektualismus fort [...]: Er gibt von den Bedeutungen Rechenschaft durch eine Rückkehr zum Gegebenen. [...] Die Verhältnisse und die Wesenheiten sind ihrerseits wieder Gegebenheiten. Die Intuition bleibt die Quelle aller Intelligibilität.«<sup>235</sup> Unter Zurhilfenahme eines Vokabulars, das ganz offensichtlich einem bürgerlichen Theaterverständnis entnommen ist, beschreibt Levinas den phänomenologisch Erkennenden als »Zuschauer«, der zugleich insofern zum »Schauspieler« wird, als sein »Sehen mitten im Schauspiel, das er aufnimmt«<sup>236</sup>, wirkt. Zugleich eröffnet die phänomenologische Methode aber eine Richtung, die für Levinas wegweisend ist:

<sup>231</sup> Vgl. Ginzburg, Carlo: »Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst«, in: Ders.: *Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*, Berlin 1993, S. 7-57.

<sup>232</sup> Reichhold, Anne: »Spur«, in: Prechtel, Peter/Burkhard, Franz-Peter (Hrsg.): *Metzler-Philosophie-Lexikon*, Stuttgart/Weimar 1999, S. 566f.

<sup>233</sup> Gawoll: »Spur. Teil 1«, S. 45.

<sup>234</sup> Levinas: »Die Bedeutung und der Sinn«, S. 10.

<sup>235</sup> Ebd., S. 11.

<sup>236</sup> Ebd., S. 17.

Die ›Position dessen, der zuschaut‹ führt keine Relativität in die angeblich absolute Ordnung der Totalität, die sich auf eine absolute Netzhaut projiziert, ein. Der Blick ist *von sich aus* auf eine Position bezogen. Das Sehen ist *wesenhaft* an den Leib gebunden, rührt vom Auge her. *Wesenhaft* und nicht nur *faktisch*.<sup>237</sup>

Die Gegenwart des wahrnehmend Erkennenden *bei* den Dingen als Leib ermöglicht eine andere Dimension des Ausdrucks zu denken: »Die Bedeutung kann nicht in die Innerlichkeit eines Denkens inventarisiert werden. Das Denken selbst wird durch die verbale Geste des Leibes, der ihm voraus- und über es hinausgeht, in die Kultur eingefügt.«<sup>238</sup> Auf diese Weise verstanden sind wir im Denken immer »zur gleichen Zeit Subjekt und Teil«<sup>239</sup> - und während wir als Subjekt die Bedeutung mit unserer Erkenntnis von Gegebenheiten verbinden, werden wir als ›Teil‹ mit einer Genese von Bedeutung konfrontiert, die einer anderen Ordnung als das Gegebene angehört.

Es ist zu vermuten, dass Levinas den Begriff Spur von Heidegger übernimmt, obgleich dieser ihr keine begriffliche Ausprägung gegeben hat.<sup>240</sup> Sie erscheint in Momenten, da Heideggers Kritik an der vom Subjekt betriebenen Instrumentalisierung des Seienden ihn an eine Grenze führt, wo er die begriffliche Analyse zugunsten einer religiösen Sphäre verlässt: Die Spur erscheint in diesem Kontext als Bereich, der nicht mehr durch begriffliche Identifizierung namhaft gemacht werden kann und der Trennung von Göttlichem und Menschlichem in dem Sinne Dauer verleiht, als sie die Absenz des Göttlichen als ›sich entziehende Nähe‹ zu erfahren gibt. Nicht, dass das ›Heile‹ (Göttliche) sich entzieht, ist jedoch Heideggers Problem, sondern ein von der Technik bedingtes Tilgen noch dieser Spur zum Heiligen, die für ihn paradigmatisch in der Dichtung Hölderlins erhalten bleibt. Hintergrund dieser Überlegungen ist Heideggers Überzeugung, dass die Sprache das ›Haus des Seins‹<sup>241</sup> sei, sie also aus einem nicht-menschlichen Ursprung abzuleiten sei, welche der Sprache quasi eine sakrale Aura verleiht, die in ihrem Gebrauch stets zu einem Außerhalb der vorstellenden Subjektivität geöffnet bleibt.<sup>242</sup> Er bedenkt jedoch nicht

<sup>237</sup> Ebd., S. 16.

<sup>238</sup> Ebd., S. 19.

<sup>239</sup> Ebd., S. 20.

<sup>240</sup> Vgl. Gawoll, Hans-Jürgen: »Spur: Gedächtnis und Andersheit. Teil II: Das Sein und die Differenzen – Heidegger, Levinas und Derrida«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 32, 1989, S. 269-296, hier S. 271.

<sup>241</sup> Heidegger, Martin: »Wozu Dichter?«, in: Ders.: *Holzwege*, Frankfurt am Main 2003, S. 269-320, hier S. 306. Die Auffassung, dass die Sprache ein ›Haus des Seins‹ ist, wird auch zu Beginn des sogenannten Humanismusbriefes vertreten. Vgl. Heidegger, Martin: *Platons Lehre von der Wahrheit. Mit einem Brief über den ›Humanismus‹*, Bern 1975, S. 53.

<sup>242</sup> Vgl. Heidegger: »Wozu Dichter?«

die Richtung auf den Anderen hin, der nicht nur der Mitarbeiter und der Nachbar unseres kulturellen Werkes des Ausdrucks oder der Käufer unserer künstlerischen Produktionen ist, sondern der Gesprächspartner: derjenige, *an* den sich der Ausdruck richtet, derjenige, *für* den die feierliche Darbietung zelebriert wird, derjenige, der zugleich Zielpunkt einer Orientierung und erste Bedeutung ist.<sup>243</sup>

### Szene(n) der Spur

Dieses/n Anderen erfahren wir zum einen als *Autruï*, als anwesend, beschreibbar, als phänomenal im Sinne des kulturellen Kontextes und damit ›als Inszenierung, zu der wir den Vorhang gehoben haben‹<sup>244</sup>, zugleich aber auch als *trace de l'autre*. Die Spur bedeutet nicht im Sinne eines Zeichens. Während die zeichenvermittelte Erkenntnis im Dienste der Immanenz vertraute, konventionalisierte Verweisungszusammenhänge hergestellt und Abwesendes (Signifikat) vorstellt, repräsentiert (Signifikant), bedeutet die Spur weder als »Maske« noch als »Hohlform« - zugleich ist sie nicht Nichts.<sup>245</sup> Sie *bedeutet* das *Eintreten* des Anderen<sup>246</sup> in den ›Gesichtskreis‹ (Horizont) des Ich, *angesichts* dessen das Ich *sich vorfindet*. Wie oben bereits skizziert begreift Levinas Erkenntnis als *wesenhaft und leibhaftig bei den Dingen* und in diesem Sinne *betrifft* mich *derdiedas Andere*<sup>247</sup> noch vor jeder Form seines ›Verstehens‹, seiner Attributierung, in seiner *Sinnlichkeit*: »Er ist weder eine kulturelle Bedeutung noch eine einfache Gegebenheit. Er ist auf ursprüngliche Weise *Sinn*, denn er verleiht diesen Sinn dem Ausdruck selbst, denn nur durch ihn führt sich von sich aus ein solches Phänomen wie Bedeutung in das Sein ein.«<sup>248</sup>

In einer sehr schönen Formulierung beschreibt Levinas die Spurhaftigkeit des Anderen als *Entledigung* jener Form, »die ihn gleichwohl manifestiert.«<sup>249</sup> Diese paradoxe Formulierung verweist auf ein konstitutives ›Mehr‹ zu einem gegenwartsbezogenen Vorstellungsprinzip und so formuliert Levinas: »Die Spur ist die Gegenwart dessen, was eigentlich niemals das war, dessen, was immer vergangen ist.«<sup>250</sup> Die Levinassche Spur beschreibt eine über sich hinausweisende und nie schließbare Gegenwärtigkeit, die keine ›Lichtung‹ zur Erhellung ist sondern

<sup>243</sup> Levinas: »Die Bedeutung und der Sinn«, S. 39.

<sup>244</sup> Vgl. Ebd., S. 17.

<sup>245</sup> Levinas: »Die Spur des Anderen«, S. 227.

<sup>246</sup> Ebd., S. 221.

<sup>247</sup> Ich bediene mich immer wieder des Begriffes ›derdiedas Andere‹, um die problematische Maskulinisierung des Anderen durch Levinas noch im Nachvollzug seines Denkens zu markieren.

<sup>248</sup> Levinas: »Die Bedeutung und der Sinn«, S. 39.

<sup>249</sup> Levinas: »Die Spur des Anderen«, S. 221.

<sup>250</sup> Ebd., S. 233.

»Doppelbelichtung«<sup>251</sup>: als eine Art des unintentionalen Überschusses, welcher als Störung in die Form einbricht. Dieses Andere kann nicht aus einer denkerischen Distanz erfasst, sondern nur unmittelbar erfahren werden, als ›Heimsuchung‹ oder ›Epiphanie‹, als Betroffenheit.

Dieses plötzliche und unvermittelte Eindringen könnte eine privilegierte Figur der Unmittelbarkeit bilden. Die Sache ist jedoch komplizierter, denn im Kern der Levinas'schen Aufmerksamkeit für die Andersheit finden sich zwei Schlüsselbegriffe wieder, der Begriff der Trennung und derjenige der Verantwortung, die ohne eine ursprüngliche und originelle Rehabilitierung der *Vermittlung* undenkbar wären.<sup>252</sup>

Levinas bedient sich in diesem Zusammenhang des Begriffes der ›Nähe‹: Der ›Gesichtskreis‹ des erkennenden Ichs verweist für ihn nämlich nicht nur auf die Problematik einer Ich-bezogenen Weltkonstitution, sondern auch auf einen dem Denken voraus liegenden Kontakt, ein Verhältnis, in welchem das Ich sich mit Anderen befindet, *vor* oder *jenseits* seiner Fähigkeit, diese zu erkennen und zu verstehen. Implizit liegen bei Levinas zwei Raumbegriffe vor: Der Raum des Es-gibt, welcher in Korrelation mit dem ›Haus‹, der Bleibe des Subjekts steht und der Raum des Anderen, ein Raum, der nichts ist als Offenheit, Ungeschützttheit, Bezug. Nähe bedeutet aber nicht das Teilen von Raum, sondern das Aneinander-grenzen, das In-der-Nähe-vom-Anderen-getrennt-bleiben. Nur so verhindert Levinas, den Anderen zu etwas zu machen, das doch durch allgemeine Prinzipien oder moralische Normierungen erfassbar wäre: Der Andere bleibt anders, einzigartig, unvergleichlich, ›maßlos‹.

Levinas stellt [...] das Ethische als eine Verstrickung dar und lädt folglich dazu ein, die ethische Verstrickung der Subjektivität zu denken. [...] Obwohl Levinas von der Trennung ausgeht, von der Unterbrechung, die das Ereignis der Trennung gegenüber der Totalität darstellt, betont er also eine Bindung zwischen den getrennten Subjekten, die weder bloß äußerlich noch bloß funktional ist. Er spricht an einer Stelle von der *bindenden Trennung der Gesellschaft*. Die Subjektivität als ethische Verstrickung, als Beziehung von mir zu anderswem [*autrui*], enthält also auf Anhieb, und sei es nur implizit, die Vermittlung. Es handelt sich aber um eine Vermittlung, die nicht dazu bestimmt ist, zugunsten ihrer Aufhebung oder ihrer Vollendung in der dialektischen Wiederherstellung des Unmittelbaren abzutreten.<sup>253</sup>

Die Spur erweist sich als eine paradoxe Denk- und Darstellungsfigur der Kreuzung: Weder stellt sie das Andere im Sinne einer Bezeichnung dar, noch entspringt sie dem Erkenntnisinstrumentarium des Ich. In den meisten Fällen betont Levinas ihr

<sup>251</sup> Ebd., S. 231.

<sup>252</sup> Ciaramelli: »Die ungedachte Vermittlung«, S. 75.

<sup>253</sup> Ebd., S. 76.



zeitliches Wirken - und zwar als Aushöhlung des Vorstellungsprinzips, dessen Gegenständlich- und Verständlichkeit eine dem Ich verfügbare Gegenwärtigkeit voraussetzt, die zugleich als voll(ständig) und geschlossen begriffen wird. Die Spur entzieht sich jedoch gleichfalls allen Vorstellungen einer vermeintlich unerreichbaren Transzendenz (die dennoch als denkerische Kategorien wie ›Gott‹ oder ›Sein‹ konturiert werden): Mit Spur beschreibt Levinas ein Eindringen von Unmittelbarkeit, welche die Präsenzerfahrung des erkennenden Subjekts zwar auf ein in ihr nicht Verfügbares öffnet, zugleich aber auf der Eingebundenheit des Subjekts in die Welt insistiert, auf dessen (leibhaftigen und daher ortsgebundenen) Perspektive: »*Der Ursprung ist nicht unmittelbar*, er wird schon durch die Ableitung der Antwort durchquert.«<sup>254</sup> Wenn Levinas in diesen Zusammenhängen von einer ›unvordenklichen Vergangenheit‹, einer ›reinen Zukunft‹ oder ›einer Zeit ohne mich‹<sup>255</sup> spricht, so ist damit keine suizidale Anweisung an das Subjekt gemeint, keine Haltung des ›Man-kann-nichts-(mehr)-tun‹. Vielmehr kündigt sich mit dem Einbruch der Spur in die Welt der Präsenz oder des Präsents (für das Ich) eine andere Begründung für Subjektivität, Menschlichkeit oder auch Verantwortung an: eine »Sozialität, die nicht zu verwechseln ist mit irgendeiner Schwäche oder dem Fehlen an der Einheit des Einen«, und die in die »Präsenz, die nicht vergeht [als, M. Z.] Diachronie der Zeit [...], die sich nicht in Repräsentation zusammenfassen lässt«<sup>256</sup>, einbricht.

Zugleich schreibt Levinas, die Spur sei »das Einrücken des Raumes in die Zeit«<sup>257</sup>. Levinas gibt zu denken, dass sowohl die Erfahrung der Zeit als auch die des Raumes nicht von der Vereinheitlichung, sondern nur von der Trennung her gedacht werden kann. (Zwischen-)Raum oder (Zwischen)Zeit kann weder in einer abstrakte Distanzbeziehung erfahren werden, welche den Denkenden quasi aus der Szene heraushebt (im Sinne eines Metastandpunktes), noch lassen sie sich aus einer Perspektive erfahren, welche die Welt auf Bilder oder Gegenstände reduziert, die im Raum als Behälter in ihrer zeitlichen Fülle versammelt sind. Der Spur fehlt eine räumliche Gegenwart von etwas, das einen bestimmten Platz einnimmt, sie ist lediglich erfahrbar als *Gabe* des Raumes und der Zeit: einer Nähe, die auf Trennung basiert, angesichts derer aber der Mensch sich überhaupt zeitlich und räumlich

---

<sup>254</sup> Ebd., S. 84.

<sup>255</sup> Vgl. Levinas: »Diachronie und Repräsentation«.

<sup>256</sup> Ebd., S. 207ff.

<sup>257</sup> Levinas: »Die Spur des Anderen«, S. 233.

vorfindet. Hier findet sich der Heideggersche Gedanken wieder, dass der Mensch ist nur Mensch ist, weil er bereits Zeit und Raum empfangen hat. Der ›Ursprung‹ jedoch von Zeit und Raum liegt für Levinas nicht im Sein als einem neutralen Wirkungsprinzip, sondern in einem Anderen, einem Anderswo, das keinem verallgemeinernden Prinzip unterworfen werden kann und keinen Anfang hat, den das Bewusstsein zur Präsenz bringen oder vorstellen könnte – aus diesem Grund spricht er von einem ›an-archischen‹ Ursprung<sup>258</sup>: »Dieses Von-*anderswo*-Herkommen ist kein *symbolischer* Verweis auf dieses *Anderswo* als auf einen Zielpunkt.«<sup>259</sup> Levinas ist hier sehr deutlich: Das Andere als Ursprung der Gabe von Zeit und Raum enthält auch in seiner spurhaften Exposition keine Möglichkeit der Rückführung auf ›etwas‹; es erweist sich jeder gedanklichen Beruhigung als widerständig. Dieser Gedankengang ließe sich folgendermaßen zusammenfassen: Was wir *als etwas* erfahren, sind nur Ausdeutungen von Spuren, die niemals als ›etwas‹ erfahrbar sind. Was wir erfahren, ist anders, als es uns in unserem Erfahrungsprozess erscheint, ohne dass wir sagen könnten, auf welche Weise es anders ist. Es ist immer schon und immer noch ganz anders. Da die ›griechische Vernunft‹ in seiner Lesart ihr Denken von Verantwortung, Freiheit, Gerechtigkeit, aber auch von Autonomie und Souveränität auf Universalien gründet, trägt sie für Levinas eine strukturelle Gewalttätigkeit gegenüber dem Singulären aus, die »auf den Anderen lastet bis zur Vernichtung.«<sup>260</sup> Levinas' Begriff der Verantwortung impliziert aufgrund dieser Einsicht eine grundlegende Infragestellung humanistischer ›Besitztümer‹, indem er ihr konstitutives Scheitern sowie ihre Anmaßungen an ganz konkreten, alltäglichen Erfahrungen aufzuzeigen versucht: Wir finden uns angesichts und im Angesicht von Anderem und Anderen vor. Und dieses Andere ist niemals reduzierbar auf eine Institution, ein Prinzip oder eine Struktur, auch wenn es uns niemals ohne einen solchen Kontext begegnet, begegnen kann. Es ist dieses je singuläre und damit niemals vergleichbare ›Mehr‹, das sich dem erkenntnistheoretischen Zugriff entzieht, welches für Levinas den (an-archischen) Grund unserer ethischen Verfasstheit bildet.

<sup>258</sup> Vgl. Levinas, Emmanuel: »Humanismus und Anarchie«, in: Ders.: *Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg 1989, S. 61-84.

<sup>259</sup> Levinas: »Die Bedeutung und der Sinn«, S. 52.

<sup>260</sup> Levinas, Emmanuel: »Ohne Identität«, in: Ders.: *Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg 1989, S. 85-104, hier S. 102, Fußnote 9.

## Angesichts des Anderen

Als Schauplatz der Spur denkt Levinas das Gesicht. Nicht aber als phänomenale Größe, sondern als *Szene* des Von-Angesicht-zu-Angesicht – die er, mal deutlicher, mal impliziter von einer Theorie des Dialogs absetzt, wie sie beispielsweise durch Martin Buber geprägt wurde.<sup>261</sup> Levinas begreift das Gesicht nämlich keinesfalls als unschuldigen Hort von Individualität, als ›Du‹ oder Gegenüber. Wenn ich hier von Szene spreche, so nicht, um Praktiken der Bebilderung zu evozieren – etwa im Sinne der griechischen *skênegraphia*, welche eine Ausschmückung des Skenegebäudes beschreibt oder auch im Sinne von Sebastian Serlio, der Szenographie gleich mit der neu erfundenen Perspektive gleichsetzt.<sup>262</sup> ›Szene‹ soll vielmehr auf die räumliche Dynamik jener durch die Spur oder den Anderen markierten Vorgänge der Bedeutungserzeugung verweisen, die immer schon von einer vermittelten Dimension durchzogen sind und zugleich niemals auf ein dialektisches Verhältnis zurückgeführt werden können. In diesem vermittelnden Sinne wird das Gesicht bei Levinas bedeutend als Scharnier neuzeitlicher sozialer Ordnungen, als präfigurierende Form einer »Ordnung des Personalen«<sup>263</sup>. In seinem bedeutungsgeschichtlichen Panorama konstatiert Ralf Konersmann für den neuzeitlichen Person-Begriff: »Das Identische der Verschiedenen ist ihr abstraktes Personsein: *Gleich* sind die Menschen, insofern sie Personen sind.«<sup>264</sup> Diese juristische Ordnung der Verselbigung ist immer *auch* schon die Geschichte einer Form: Während *persona* in der griechischen Antike noch Maske bedeutet<sup>265</sup>, ist neuzeitlich »die Vorstellung des nackten, ehrlichen Gesichts im Gegensatz zur täuschenden Maske [...] zum Topos geworden.«<sup>266</sup> Diese vermeintliche Dichotomie findet ihren Niederschlag auch in Levinas' Verwendung des Maskenbegriffes<sup>267</sup>; dieser Umstand wird an dieser Stelle jedoch nicht weiter verfolgt.

<sup>261</sup> Vgl. Buber, Martin: *Ich und Du*, Stuttgart 2013.

<sup>262</sup> Vgl. Wiens, Birgit: »Kreatives Licht«, in: Brandstetter, Gabriele (Hrsg.): *Theater ohne Fluchtpunkt: Das Erbe Adolphe Appias*, Berlin 2010, S. 223-254, hier S. 226.

<sup>263</sup> Levinas: »Die Spur des Anderen«, S. 222.

<sup>264</sup> Konersmann, Ralf: »Person. Ein bedeutungsgeschichtliches Panorama«, in: *Internationale Zeitschrift für Philosophie*, Heft 2 / 1993, S. 199-227, hier S. 222.

<sup>265</sup> Ebd., S. 201.

<sup>266</sup> Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*, München 2004, S. 54.

<sup>267</sup> Vgl. z. B.: »Die fühlbare Gegenwart dieses keuschen Stücks Haut mit Stirn, Nase, Augen, Mund ist kein Zeichen, das zum Bezeichneten (Signifikat) zurück verfolgt werden kann, und auch keine Maske, die es verbergen würde.« Levinas, Emmanuel: »Ich und Totalität«, S. 49.

Das Gesicht<sup>268</sup> leistet für Levinas einer Ordnung des Personalen insofern Vorschub, als es vermeintlich auf den ersten Blick zu erkennen gibt, mit wem wir es zu tun haben: Das Gesicht trägt den Menschen ›als solchen‹ in die ›Szene des Menschen‹ ein, in die Vorstellung. Zugleich aber ist es der begrifflichen Erfassung unendlich widerständig: denn was ›sagt‹, was ›bedeutet‹, was ›ist‹ das Gesicht? Was stellt es dar? Was gibt es zu denken? Levinas dazu in einem Interview:

Die Beziehung zum Antlitz kann gewiss durch die Wahrnehmung beherrscht werden, aber das, was das Spezifische des Antlitzes ausmacht, ist das, was sich nicht darauf reduzieren lässt. [...] Das Antlitz ist Bedeutung, und zwar Bedeutung ohne Kontext. Ich will damit sagen, dass der *Andere* [...] nicht eine Person innerhalb eines Kontextes darstellt.<sup>269</sup>

Die Kulturgeschichte des Gesichts, so zeigen beispielsweise Hans Belting oder Sigrid Weigel,<sup>270</sup> ist ein offenes Feld, das kaum auf einen Begriff zu bringen ist. Für Levinas wird das Menschliche oder der Andere nun aber gerade *nicht* vom Gesicht *dargestellt*, sondern vielmehr genau in »der Disjunktion indirekt bejaht, welche die Darstellung unmöglich macht, und diese Disjunktion wird in der unmöglichen Darstellung vermittelt.«<sup>271</sup>

Judith Butler differenziert in ihrer Levinas-Lektüre zwischen zwei Arten und Weisen, in denen das Antlitz als jene Brüchigkeit des Gesichts erfahren wird: »Zunächst einmal gibt es die Levinassche Auffassung, derzufolge es ein ›Gesicht‹ gibt, welches kein Gesicht vollständig erschöpfen kann: das Gesicht verstanden als menschliches Leiden, als der Schrei menschlichen Leidens, der keine direkte

---

<sup>268</sup> An dieser Stelle sei auf eine weitere Schwierigkeit der Levinas-Übersetzung hingewiesen: es ist fast schon selbstverständlich, das französische *visage* mit dem deutschen Begriff Antlitz zu übersetzen (so wie ich es in dieser Arbeit auch tun werde). Der deutsche Übersetzer von *Jenseits des Seins*, Thomas Wiemer, verweist jedoch auf eine damit einhergehende Problematik: »Sie versieht, gewollt oder ungewollt, die Levinas'sche Diktion mit einer – zusätzlichen – Aura der Erhabenheit, die ihr nur zum geringeren Teil gerecht wird, während sie wichtigere, andere Teile verdeckt. Zwar ist *visage* in Levinas' Beschreibungen par excellence der ›Ort‹, an dem Transzendenz einbricht und spurhaft begegnet. Dieser Umstand verschafft dem Begriff jedoch keineswegs das Sonntagskleid einer spiritualisierten Semantik, er indiziert vielmehr eine der *Konkretionen* von Transzendenz. Gerade an der ›Materialität‹ des *visage* versucht Levinas zu entziffern, was über sie hinausweist.« (Levinas: *Jenseits des Seins*. S. 43, Fußnote 1.) Auch wenn ich Wiemers Einschätzung zustimme, dass das *visage* für Levinas viel stärker als Verdichtung einer sinnlichen Leibhaftigkeit verstanden werden muss denn in seiner theologischen Dimension, werde ich in dieser Arbeit dennoch auf die Übersetzung Antlitz zurückgreifen, um jene anti-phänomenologische Dimension des *visage* zu betonen, die mit dem hier schon verwendeten traditionellen Begriff des Gesichts nicht erfasst ist und auf die Levinas das *visage* nicht reduziert. Die im Folgenden zitierten Butler-Texte aber übersetzen das *visage* als Gesicht. Butler, Judith: »Gefährdetes Leben«, in: Dies.: *Gefährdetes Leben*, Frankfurt am Main 2005, S. 154-178.

<sup>269</sup> Levinas: *Ethik und Unendliches*, S. 64f.

<sup>270</sup> Vgl. Belting, Hans: *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München 2013; Weigel, Sigrid: *Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen*, Paderborn 2013.

<sup>271</sup> Butler: »Gefährdetes Leben«, S. 171.

Darstellung zulässt.«<sup>272</sup> Damit betont sie, dass die Lebendigkeit des Antlitzes<sup>273</sup> ihre volle Relevanz erst als gefährdete, als durch den Tod bedrohte erfährt. Zentrales Definitionskriterium für eine Lektüre des Menschlichen kann mit Levinas nicht die Souveränität des Menschen, sondern muss die Erfahrung sein, dass der Mensch seine Identität und sein Leben *verlieren kann*: »Das Gesicht als die äußerste Gefährdetheit des Anderen.«<sup>274</sup> Butler verweist mehrfach darauf, dass das Antlitz auch schon bei Levinas nicht ausschließlich an das menschliche Gesicht gebunden ist<sup>275</sup> und schlägt daher vor, das Antlitz aus seiner engen Verknüpfung mit dem Gesicht zu lösen: »Jedes Zeichen der Verletzbarkeit zählt als ›Antlitz‹.«<sup>276</sup> Bedeutsam wird der Komplex aus Sinnlichkeit, Leiblichkeit und Gefährdetheit allerdings erst in Kommunität mit Anderen: »Ohne den Anderen wären Sinnlichkeit und Sterblichkeit letzten Endes bedeutungslose Zuständlichkeiten des rein biologisch bestimmten Lebewesens Mensch.«<sup>277</sup> Anders gesprochen: Levinas leitet aus dem Tod keine ›Sorge um mich‹ ab, sondern eine ›Solidaritätsbeziehung‹. »Nicht solidarisch in der Art, wie die Materie solidarisch ist mit dem Block, von dem sie einen Teil ausmacht«<sup>278</sup>, sondern vermittelt meiner eigenen Verwundbarkeit lässt mich die Verwundbarkeit des Anderen nicht unberührt: ›wir‹ sind eingestellt in ein Geflecht von Verletzlichkeiten, das ›mich‹ vom Anderen her betrifft. Levinas beschreibt das Antlitz als »nackt« oder eine »Nacktheit«<sup>279</sup>: nicht nur, weil es nicht durch irgendeine Bedeutung ›bekleidet‹ ist, sondern weil es bar oder bloß ist. Es ist ausgesetzt bzw. die Ausgesetztheit gegenüber Anderen. In diesem Sinne beschreibt Butler »das ›Gesicht‹ [als, M. Z.] eine Figur für etwas, das buchstäblich genommen kein Gesicht ist.«<sup>280</sup> Es bedeutet für Levinas eines der wesentlichsten Kriterien des Menschen, nämlich »Not«<sup>281</sup>.

Diese Not gibt sich aber nicht ›als solche‹ zu erfahren. In einem zweiten Schritt formuliert Butler:

Andere menschliche Ausdrücke sind hingegen sinnbildlich als ein ›Gesicht‹ darstellbar, obwohl sie keine Gesichter sind, sondern Laute oder Mitteilungen

---

<sup>272</sup> Ebd., S. 170.

<sup>273</sup> Vgl. Levinas: »Die Spur des Anderen«, S. 221.

<sup>274</sup> Butler: »Gefährdetes Leben«, S. 160.

<sup>275</sup> Vgl. Ebd., S. 159ff.

<sup>276</sup> Butler, Judith: *Am Scheideweg*, Frankfurt am Main 2013, S. 20.

<sup>277</sup> Wenzler: »Menschsein vom Anderen her«, S. XIX.

<sup>278</sup> Levinas: »Die Spur des Anderen«, S. 224.

<sup>279</sup> Ebd., S. 222.

<sup>280</sup> Butler: »Gefährdetes Leben«, S. 170.

<sup>281</sup> Levinas: »Die Spur des Anderen«, S. 224.

einer anderen Ordnung. [Das Gesicht, M. Z.] kann für den Laut stehen, gerade weil es *nicht* der Laut ist. In diesem Sinne unterstreicht die Figur die Unvergleichbarkeit des Gesichts mit was immer es darstellt. Das Gesicht stellt also genaugenommen gar nichts dar, in dem Sinne, als es das, worauf es verweist, nicht einzufangen und zu übermitteln vermag.<sup>282</sup>

Wenn der Andere die Form durchstößt, durch die er für das Ich eine Erscheinung ist, dann geschieht dies mit Levinas in der Rede bzw. als Sagen im Gesagten: »Antlitz und Gespräch sind miteinander verbunden. Das Antlitz spricht.«<sup>283</sup> Dieses Sprechen ›informiert‹ mich jedoch nicht über eine Innerlichkeit des Anderen, vielmehr »weist der Andere dank seinem Ausdruck selber an, d.h. er erscheint mir und unterstützt sein Erscheinen dadurch, dass er sich ausdrückt.«<sup>284</sup> Das Sagen des Antlitzes wird von Levinas an vielen Stellen als das Gebot ›Du sollst nicht töten‹ vorgestellt. Die Zuspitzung des Von-Angesicht-zu-Angesicht auf das Töten-Können bzw. die implizite Setzung, die wesentliche Reaktion auf die Gefährdung eines Anderen wäre der Wunsch zu töten, mag zunächst als Naturalisierung eines Gewalt- oder Kriegs- als Naturzustandes verstanden werden. Richtig ist, dass Levinas davon ausgeht, dass das Ausüben egologischer Gewaltformen ein *ontologisches Problem* darstellt: Jeder Mensch besetzt als leibliches Wesen eine Stellung in der Welt. Der Kampf um das Beharren im Sein impliziert so noch vor jeder Freiheit oder Intentionalität die »Gefahr, schon mit dem *Da\** meines *Daseins\** den Platz eines anderen zu okkupieren und ihn so, konkret, zu exilieren.«<sup>285</sup> Genauso aber umkehrt: »Die feindliche Welt würde die Identität des Ego aufheben, wenn es sich nicht behaupten könnte. Es behauptet sich aber dadurch, dass es in der Welt einen eigenen Aufenthaltsort besitzt. Es bleibt als identisches Ich ›bei sich‹, indem es *wohnt*.«<sup>286</sup> Doch das Gebot ›Du sollst nicht töten‹ spricht nicht von einem ontologischen Entscheidungsproblem. Levinas denkt die Gewalt bis zum Mord, um in dessen paradoxaler Unmöglichkeit als vor-ontologischem Logos die Ethik zu finden. Als Höhepunkt einer auf Aneignung und Besitz gerichteten Haltung gegenüber dem Anderen bezeugt der Tötungs-Wille das Scheitern des Ich-Vermögens: »Ich kann wollen. Und doch ist dieses Können ganz das Gegenteil des Könnens. Der Sieg dieses Könnens ist seine Niederlage als Können. In dem Augenblick, in dem mein Töten-können sich realisiert, entkommt

<sup>282</sup> Butler: »Gefährdetes Leben«, S. 170f.

<sup>283</sup> Levinas: *Ethik und Unendliches*, S. 66.

<sup>284</sup> Strasser: »Emmanuel Levinas«, S. 229.

<sup>285</sup> Levinas: »Diachronie und Repräsentation«, S. 207.

<sup>286</sup> Strasser: »Emmanuel Levinas«, S. 227.

mir der Andere.«<sup>287</sup> Für Levinas ist der Mord nicht Untat, weil er gegen menschliche oder göttliche Normen verstößt, sondern weil er nicht vollziehen kann, was er vermeintlich tut:

Im Mord habe ich ihn als Anderen verloren und zum bloßen Ding gemacht. Das Gebot *Du sollst nicht töten* verdankt sich dieser Erfahrung, es geht nicht unmittelbar aus ihr hervor, es ist ›keine ontologische Notwendigkeit‹, sondern bedeutet einen letzten skeptischen Vorbehalt – seidener Faden, an dem das Menschliche, der *Humanismus des anderen Menschen* hängt. [...] Im äußersten Können des Mordes zeigt sich die Grenze des Könnens und also die unwiederbringliche Entzogenheit des Anderen aus der alltäglichen Welt: Ein Faktum der Unbedingtheit. Seine Spur im Alltäglichen, der transzendierende Riss in der Immanenz des Gesellschaftlichen [...] gibt sich als politische und ethische Herausforderung zu verstehen, und zwar nicht, um eine außerordentliche Fremdheit zu vernichten. Sich ihr zu stellen, bezeugt sich vielmehr in der *freien* Entscheidung, den Anderen nicht zu töten.<sup>288</sup>

Dass die gewalttätige Handlung an eben jener Beziehung scheitert, die sie voraussetzt, spricht für Levinas dafür, dass sie *keinen* Naturzustand bezeichnet, sondern ein ontologisches Problem ist, das unserer ethischen Eingebundenheit in die Welt nachfolgt. Der Mord als Kulminationspunkt einer gewaltsamen Verdinglichung des Anderen wird durch Christian Schlüter als eben jener Moment zu verstehen gegeben, da ich den Anderen unwiederbringlich verloren habe. Damit hat das ›Ich‹ aber auch ›sich‹ verloren: die Szene der Ansprache, welche nie adäquat ausgedrückt werden kann, sondern vermittelt einem vorursprünglichen Sagen das ›Ich‹ als Antwortendes einsetzt, geht verloren in einer Tat, welche die Unintegrierbarkeit des Anderen in die Immanenz bezeugt.

### Ich als Verantwortung

»Die Einzigkeit des Ich liegt in der Tatsache, dass niemand an meiner Stelle antworten kann.«<sup>289</sup> Das Ich, von dem Levinas hier spricht, ist sozusagen das Gegenteil des selbst-herrlichen *ego* im *cogito ergo sum* – ›Ich‹ wird bei Levinas im pluralen Singular und zugleich vom Primat der *Passivität* her gedacht. Passivität wird in der ursprünglichen Bedeutung von ›leidend-sein‹<sup>290</sup> verwendet: Levinas bezieht sich hier nicht nur auf Vorgänge, die ohne das Wollen oder Wissen des

<sup>287</sup> Vgl. Hoff, Ansgar: »Die Physiologie des Antlitzes. Zur Ethik von Emmanuel Levinas«, in: *Philosophisches Jahrbuch 105*, Band 1, Freiburg/München 1998, S. 148-161, hier S. 160f.

<sup>288</sup> Schlüter, Christian: »Der Sinn der Gewalt. Aporien der Unmittelbarkeit bei Benjamin, Foucault und Levinas«, in: Müller-Schöll, Nikolaus (Hrsg.): *Ereignis: eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung; Anspruch und Aporien*, Bielefeld 2003, S. 159-195, hier S. 191f.

<sup>289</sup> Levinas: »Die Spur des Anderen«, S. 224.

<sup>290</sup> Vgl. Strasser: »Emmanuel Levinas«, S. 256.

Subjekts ablaufen wie Altern, Schmerzen, Sterben, sondern auch soziale Formen des Leidens wie Beschuldigt-werden oder Verfolgt-werden. Statt Subjekt ist das ›Ich‹ Teil einer ihm nicht restlos erschlossenen Konstellation. Es ist nie eins (und kann daher auch nicht entfremdet werden), es ist vielmehr ein auf keine Weise auf sich Zurückführbares. ›Ich‹ drückt für Levinas zunächst nichts weiter aus als ›Hier bin ich‹ (*me voici*), eine Ortsbestimmung, die als leibliche Stellung in der Welt immer mit der Frage einhergeht: »Was habe ich denn in dieser Galeere zu suchen?«<sup>291</sup> Als Erschütterung des egoistischen Kampfes um das Sein bedeutet Passivität nicht Untätigkeit oder Antriebslosigkeit, sondern dass das Bewusstsein die Stelle als ›Erstes‹, also als Initiator aller geistiger Energien und Bewegungen verliert und auf seine »*nicht-intentionale* Teilnahme an der Menschheitsgeschichte«<sup>292</sup> verwiesen wird.

Die Spur des Anderen bedeutet »die Verwirrung selbst, die sich mit nicht zurückweisbarem Ernst eindrückt (man möchte sagen, eingraviert).«<sup>293</sup> Auf den Moment einer in der Gravur fußenden Subjektivität wird Derrida unter Rückbezug auf Sigmund Freud zurückkommen. In dieser Betroffenheit durch die spurhafte Exposition des Anderen zeigt sich ein ›höchster Sinn‹ bzw. der an-archische Ursprung meiner Einzigartigkeit: eine vorgängige ethische Beziehung, in der ich durch die Ansprache *als ich selbst einzig* werde. Für Levinas bedeutet Ichsein »sich der Verantwortung nicht entziehen [zu, M. Z.] können«<sup>294</sup>, einer Verantwortung, die nichts zu tun hat mit meinem Willen oder moralischen Normen - es ist keine Verantwortung für etwas, das ich getan oder nicht getan habe, sondern es handelt sich um eine prinzipiell unbeschränkte Verantwortung, die eher als Verantwortungswiderfahrnis beschrieben werden kann. Sie beschreibt eine jeder normativen Ethik vorgängige Beziehung, die von der Einzigartigkeit des Anderen ausgeht und im Augenblick der Begegnung einen Anspruch, eine Notwendigkeit der Antwort fordert. »Im Moment des Anrufes findet [...] eine Singularisierung der Antwort als Verantwortungsereignis statt, das es mir unmöglich macht, meinem Verantwortlichsein durch eine Deligierung oder Aufschiebung meiner Verantwortung zu entgehen.«<sup>295</sup> Levinas schreibt: »Das Ich der Verantwortlichkeit,

<sup>291</sup> Levinas: »Die Spur des Anderen«, S. 219.

<sup>292</sup> Levinas: »Diachronie und Repräsentation«, S. 209.

<sup>293</sup> Levinas: »Die Spur des Anderen«, S. 235.

<sup>294</sup> Ebd., S. 224.

<sup>295</sup> Delhom/Hirsch: »Vorwort«, S. 59.



das bin ich und kein Anderer«.<sup>296</sup> In der Nähe, im Aneinander-Grenzen, nicht in der einsamen Freiheit besteht das menschlich(e) Sein. Diese ethische Form der Subjektivierung ist nicht nur eine des Verlustes. Levinas spricht wie oben bereits zitiert von einem »Reichtum«<sup>297</sup> jenseits des Besitzes oder auch dem »Wunder des Antlitzes«<sup>298</sup>, welches in der Spur als Unermesslichkeit des Seins erfahren wird. Und neben der Dimension des Willens eröffnet diese Verfasstheit der Verantwortlichkeit eine andere Form der Freiheit: sie verpflichtet mich zwar unausweichlich zur Antwort, aber *wie* ich antworte, ist *meine* Sache.

Aus diesem Grund ist für Levinas die Frage der Gewalt *ein Problem für mich* – unsere ethische Verfasstheit birgt das ontologische Dilemma einer Entscheidung zwischen dem Selbstschutz und einer maßlosen Verantwortung; also einem Handeln *für sich* oder einem Handeln *für den Anderen*. Wie oben bereits ausgeführt begreift Levinas ein Handeln, ›als ob man alleine wäre‹, als strukturell gewalttätig: dies impliziert nicht nur die physische oder theoretische Gewalttätigkeit gegen Andere, sondern auch, dem anderen gegenüber gleichgültig (*in-différent*) zu bleiben. Doch ›der andere Weg‹, die Einsicht in die eigene Verantwortlichkeit, stellt jedoch keineswegs eine ›Lösung‹ oder Beruhigung dieser Problematik bereit: Dieser Weg in Richtung Gewaltlosigkeit entspricht keinem friedlichen Ort, sondern es ist gerade die anhaltende Spannung, die es auszuhalten, der es sich zu stellen gilt, »damit es *nicht* zu einem Kampf kommt.«<sup>299</sup> Der Verantwortung selbst wohnt die Unentschiedenheit inne, zum einen maximales Wissen über eine Situation zu fordern und diese Wissen zugleich zu transzendieren, weil es den maßlosen Ansprüchen des Anderen nicht gerecht werden kann. Für Levinas taucht das ›Ich‹ quasi beladen mit einer Verantwortung in der Welt auf: gewalttätig ist es, wenn es diese zu negieren sucht, auf dem Weg zu einer Gewaltlosigkeit ist es, wenn es sich dem quasi verlorenen Grund dieser Verantwortung verantwortlich zu zeigen versucht – wenn es nicht-gleichgültig ist.

Diese Problematik wird dadurch verschärft, dass Levinas keineswegs von einer dyadischen Keimzelle der Welt ausgeht, sondern von einer Pluralität der Singularität. Die unendliche Verantwortlichkeit gegenüber dem Anderen wird immer schon durch wiederum Andere herausgefordert, die Levinas unter dem

---

<sup>296</sup> Levinas: *Jenseits des Seins*, S. 281f.

<sup>297</sup> Levinas: »Die Spur des Anderen«, S. 219.

<sup>298</sup> Ebd., S. 227.

<sup>299</sup> Butler: »Gefährdetes Leben«, S. 163.

›Eintritt des Dritten‹ subsumiert. Dieser Dritte tritt nicht erst chronologisch später zu der Zweierbeziehung dazu, sondern ist immer schon da. Obwohl für Levinas »die Gleichzeitigkeit der Vielen [...] um die Dia-chronie von Zweien«<sup>300</sup> kreist, stellt der Eintritt des Dritten als Forderung nach einer Ordnung der Vermittlung den eigentlich »Ursprung des In-Erscheinung-Tretens«<sup>301</sup> dar, welcher die Szene des Von-Angesicht-zu-Angesicht überhaupt nachträglich vermittelbar macht. Aus diesem Grund stellt sich die Frage der Antwort bzw. Verantwortung immer als eine, die zwischen der Unermesslichkeit des Anderen und dessen Vergleich mit anderen Anderen hin und herpendelt:

Der Dritte ist anders als der Nächste, aber auch ein anderer Nächster und doch auch ein Nächster des Anderen und nicht bloß ihm ähnlich. [...] Welcher hat Vortritt vor dem anderen? [...] Von selbst findet nun die Verantwortung eine Grenze, entsteht die Frage: ›Was habe ich gerechterweise zu tun?‹ Gewissensfrage.<sup>302</sup>

Die Anwesenheit des Dritten fordert dazu heraus, die Frage der Gerechtigkeit im Spannungsfeld von Notwendigkeit und Unmöglichkeit als potentiell indefiniten Prozess zu halten. Hier kommt im Levinas'schen Oeuvre der Philosophie als kritischer Wissenschaft eine besondere Stellung zu: sie muss von der Gewalt des Politischen ebenso beunruhigt werden, wie sie es zu fordern hat, und sie muss von ihrer eigenen Gewalt beunruhigt sein, wie sie ihr eigenes Denken in der Politik als Bewusstsein davon wach halten muss, dass es kein gutes Gewissen geben kann.

Hier gilt es, zwischen der ›Ethik als erster Philosophie‹ und der Philosophie als Entfaltung von Fragen zu unterscheiden, die immer eine politische Dimension haben und die aufgrund der Ethik gestellt werden müssen. Die ersten Fragen der Philosophie sind Gewissensfragen. Sie werden aber nicht als erste gestellt, sondern können erst im philosophischen Diskurs durch eine Art Reduktion als die Quelle seiner Notwendigkeit und seiner Dringlichkeit erkannt werden.<sup>303</sup>

---

<sup>300</sup> Levinas: *Jenseits des Seins*, S. 347.

<sup>301</sup> Ebd., S. 349.

<sup>302</sup> Ebd., S. 343.

<sup>303</sup> Delhom/Hirsch: »Vorwort«, S. 9f.

#### 4. Darstellbarkeit: An-Denken des Anderen

##### Rücksicht

Die in den vorangegangenen Kapiteln nachvollzogenen Begriffe – zentral: Spur, Anderer bzw. Anderes und Verantwortung – sind keine ›Anwendungsbegriffe‹. Sie stehen vielmehr für die In-Frage-Stellung jeder Form der Bennungs- oder Vorstellungspraxis und transportieren keinen geschlossenen Bedeutungsinhalt, sondern markieren eine komplexe Szene der ›Nicht-Handhabbarkeit‹. Diese ist von Jacques Derrida aufgegriffen worden und es ist Giorgio Agamben, der vielleicht am deutlichsten sowohl die Zentralität der Spur für das Denken Derridas benennt, als auch auf die ›Wurzeln‹ dieses Begriffes am Rande der Begriffe in der ›jüdischen‹ Philosophie von Levinas verweist.<sup>304</sup> Levinas selbst hat die Beziehung seines Denkens zu dem von Derrida unter das Zeichen des Chiasmus' gestellt<sup>305</sup> – vermutlich nicht nur, um anzudeuten, dass die Gemeinsamkeiten der beiden Philosophen in Berührungen, nicht in Übereinstimmungen zu suchen sind, sondern weil Derrida dieses X selbst verwendet, um die Geste der Dekonstruktion zu beschreiben. Vor dem Hintergrund einiger signifikanter Unterschiede im Denken dieser beiden Philosophen werde ich im Folgenden versuchen, im ›Herzen des Chiasmus‹, wie Levinas schreibt, ein ähnliches Anliegen aufzuspüren suchen, das als ›Rücksicht‹ beschrieben werden kann.

Ausgangspunkt für Derridas Spur-Begriff ist in *Grammatologie* seine Kritik an der abendländischen Vorstellung eines Selbstbewusstseins, das im Sprechen und Sich-Selbst-Hören bei sich und damit mit sich selbst identisch sei. Diese Vorstellung von Identität behauptet den Ursprung des Seins in der Gegenwart und führt in der Linguistik zu einer Vormachtstellung des Wortes als Sprache gegenüber der Schrift. Die Kritik u. a. an Ferdinand de Saussure zielt auf diese Idee einer ungeteilten Präsenz, welche Derrida durch eine neue Lektüre des Zeichenbegriffs und einer damit einhergehende Aufwertung der Schrift destabilisieren möchte.<sup>306</sup>

<sup>304</sup> Vgl. Agamben: ›Pardes‹.

<sup>305</sup> Vgl. Levinas: ›Ganz anders – Derrida‹.

<sup>306</sup> In den *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft* erkennt Saussure der Schrift nur eine ›beschränkte und abgeleitete Funktion zu‹ (Derrida, Jaques: *Grammatologie*, Frankfurt am Main 1983, S. 53). Für Saussure besteht die Schrift ›nur zu dem Zwecke, um [die Sprache, M. Z.] zu repräsentieren‹. (Saussure, Ferdinand de: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin 2001, S. 28) Im Zentrum des linguistischen Interesses steht nicht die Schrift sondern das gesprochene Wort, welches als Konglomerat aus Stimme und Vorstellung, Sinn und Laut, oder: Signifikant und Signifikat verstanden wird. Aus dem Verständnis von gesprochenen Wörtern als ›unteilbare Einheiten von ›Laut-Gedanken‹ (Derrida: *Grammatologie*, S. 55) leitet sich die rein repräsentative Funktion der Schrift ab: Sie ist das ›Draußen‹ des Laut-Gedankens, solchermaßen aber

Wenn ›Schrift‹ Inschrift und vor allem dauerhafte Vereinbarung von Zeichen bedeutet (was den alleinigen, irreduziblen Kern des Schriftbegriffes ausmacht), dann deckt die Schrift im allgemeinen den gesamten Bereich der sprachlichen Zeichen. [...] Die Idee der Vereinbarung selbst, also der Arbitrarität des Zeichens, kann vor der Möglichkeit der Schrift und außerhalb ihres Horizonts nicht gedacht werden. Das heißt ganz einfach außerhalb des Horizontes selbst, außerhalb der Welt als Raum der Einschreibung, als Eröffnung der Emission und der räumlichen Distribution der Zeichen, des geregelten Spiels ihrer - auch ›lautlichen‹ - Differenzen.<sup>307</sup>

Hieraus ergibt sich zweierlei: Zum einen wird es Derrida durch die These der Sinnkonstitution von Zeichen durch reine Differentialität möglich, auch das Signifikat in die Position eines Signifikanten zu überführen. Zum anderen erlaubt es Derrida die Feststellung, dass Zeichen auf konventionalen Vereinbarungen beruhen, die Schrift als grundsätzliches Modell von Bedeutungsgebung in Szene zu setzen. Die Schrift ist der gesprochenen Sprache äußerlich, gerade weil sie nicht deren Abbild ist und ihr dennoch innerlich, da sie auf »die allen Bezeichnungssystemen gemeinsame Möglichkeit – die Instanz der vereinbarten Spur«<sup>308</sup> verweist: Ohne die Anbindung von Zeichen an eine organäre Natürlichkeit kann es immer nur das Zeichen-Werden, die kulturelle Genese von Zeichen geben, hinter denen etwas aufscheint, was sie selbst nicht sind. Jeder Bezeichnungsvorgang ist reine Signifikation von Differenzen. Kein Zeichen kann einfach auf sich verweisen, einfach nur präsent sein. Statt eine Bedeutung oder einen Referenten zu vertreten, meint

---

ihn stützend und schützend qua Repräsentation auf ihn bezogen. Diese Repräsentation kann nicht figürlich sein, da Saussure zufolge die Schrift als ein System von Zeichen zu verstehen ist, die durch Arbitrarität definiert sind. Da Saussure die Schrift aber als Repräsentation einer lautlichen Sprache begreift, privilegiert er phonetische Schriftsysteme gegenüber solchen, die Wörter repräsentieren. »Das natürliche und allein wirkliche Band [ist] dasjenige des Lautes.« (Saussure: *Grundfragen*, S. 30) Durch diese Hintertür kommt es hier natürlich doch zu einer Verflechtung von Schrift und Wort, und Derrida erlaubt sich erste Zweifel am Ursprung »in diesem Spiel der Repräsentation« (Derrida: *Grammatologie*, S. 65). Saussure löst diese Frage des hierarchisierten Verhältnisses von gesprochenem und geschriebenem Wort mit dem schlichten Hinweis, dass der Mensch spricht, bevor er zu schreiben beginnt. Für ihn bezeichnet die Schrift das Vergessen, weil sie bewahren kann und damit als Äußerlichkeit der unmittelbaren Präsenz verstanden werden muss. Der Einbruch des Nicht-Phonetischen in die Schrift wird von ihm als Unfall gewertet, weil dieser die klare Evidenz des Sinns, die erfüllte Präsenz des Signifikats untergräbt. So ist logisch, dass Derrida Saussure eine Verhaftung in der Tradition der Metaphysik attestiert: »In dem der phonetisch-alphabetischen Schrift zugeordneten Sprachsystem ist die logozentrische Metaphysik entstanden, die den Sinn des Seins als Präsenz bestimmt« (Derrida: *Grammatologie*, S. 76). Derrida möchte vielmehr nachweisen, dass das Sein dem Zeichen entgeht und dass die Schrift der Sprache nicht äußerlich ist, sondern vielmehr deren innerstes Wirkungsprinzip darstellt. Die Basis seiner Argumentation ist hierbei Saussures Grundprämisse von der Arbitrarität der Zeichen. Damit weicht Saussure nämlich selbst schon von der Bestimmung des Zeichens als positiver Wesenheit ab und eröffnet Derrida jene Lesart, nach der sich Zeichen nicht mehr durch irgendein natürliches Ordnungsverhältnis bestimmen, sondern ausschließlich durch Differenz.

<sup>307</sup> Derrida: *Grammatologie*, S. 78.

<sup>308</sup> Ebd., S. 81.

Spur eine »verborgene Bewegung«<sup>309</sup>, in welcher Signifikanten durch Merkmale bestimmt werden, die andere Signifikanten an ihnen hinterlassen haben. »Spiel wäre der Name für die Abwesenheit des transzendentalen Signifikats als Entgrenzung des Spiels, das heißt als Erschütterung der Onto-Theologie und der Metaphysik der Präsenz.«<sup>310</sup> Dieses Spiel ist kein Spiel in der Welt innerhalb bestimmter Grenzen, sondern ist das Spiel der Welt selbst: Die Spur ist keine Zustandsbeschreibung, sondern die aktive Bewegung der Signifikanten, die niemals das Wesen einer natürlich Sprache haben und gleichzeitig der Metaphysik erlauben, den Bereich des Seins als Anwesend-Sein zu bestimmen, da diese Bewegung nur als Verbergung ihrer selbst erscheint. Diese aller Bedeutung zu Grunde liegende Bewegung von Spuren, die Derrida nach dem Modell der Schrift zu beschreiben sucht, wird von ihm auch Urspur (oder Urschrift) genannt. Dabei soll das Präfix Ur nicht auf eine lineare, zeitliche Ursächlichkeit der Begriffe hindeuten, sondern besagt, »daß der Ursprung nicht einmal verschwunden ist, daß die Spur immer nur im Rückgang auf einen Nicht-Ursprung sich konstituiert hat und damit zum Ursprung des Ursprungs gerät.«<sup>311</sup>

Die Begriffe Urspur und Urschrift sind natürlich in sich widersprüchlich: Markiert die Spur zwar nicht das Verschwinden des Ursprungs, sondern setzt ihn der Pluralisierung aus, so kann es *eine* ursprüngliche Spur nicht geben. Derrida benutzt die Begriffe Urspur und Urschrift jedoch nicht aus ironischen Gründen, sondern um innerhalb der Sprache zu markieren, dass es Begriffe außerhalb der metaphysischen Ordnung nicht geben kann.<sup>312</sup> Wir können keinen einzigen dekonstruktiven Satz bilden, der nicht schon der Form, der Logik, den impliziten Erfordernissen dessen sich gefügt hätte, was er gerade in Frage stellen wollte: Von der operierenden Differenz kann es keine *Wissenschaft* geben, da die Urspur kein Sein hat, das sie zur Erscheinung bringen und damit einem erkenntnistheoretischen Zugriff zugänglich machen könnte. Sie ist der Präsenz nur im Entzug eingeschrieben. Um sie dennoch denken oder benennen zu können, schlägt Derrida eine graphische Markierung als radikale Befragung oder Korrektur dieser ›alten‹ Begriffe vor.

Durchstreichung der Begriffe nennen wir hier, was die Orte dieses zukünftigen Denkens markieren soll. So muß beispielsweise der Wert der transzendentalen

---

<sup>309</sup> Ebd., S. 82.

<sup>310</sup> Ebd., S. 87.

<sup>311</sup> Ebd., S. 107f.

<sup>312</sup> An diesem Punkt setzt auch seine zentrale Kritik an Levinas in Derridas »Gewalt und Metaphysik« ein.

›arche‹ [also das Präfix Ur-, M. Z.] seine ganze Notwendigkeit offenbaren, ehe er durchgestrichen werden kann.<sup>313</sup>

Die Aporie dieser Terminologie Derridas besteht darin, »dass hier das *stehen für* für ein *stehen für* steht«<sup>314</sup>, ohne dass eine Form der ursprünglichen oder gegenständlichen Präsenz konturiert werden könnte. Versteht man Sinn im Sinne des *stehens für*, so insistiert Derrida auf einer unauslöschbaren und zugleich niemals verfügbaren Dimension jedweder Repräsentation (als der Bewegung der Erzeugung von Gegenwart): Diese ›Krise‹ der Repräsentation nennt Derrida Spur. Aus der Tatsache, dass das Erlöschen der Spur jedoch im Text der Metaphysik unverdrängbar wieder und wieder ›mit‹ zur Aufführung kommt, also von seinen Rändern her lesbar bleibt (als Spur im Erlöschen), ergibt sich für Derrida die Notwendigkeit einer neuen Textbehandlung: keine der Intentionalität des Sagen-Wollens entsprechenden Hermeneutik, sondern eine der *différance* gemäße Spurenlese. Mit dem Neologismus *différance* beschreibt Derrida ein »Bündel«<sup>315</sup>, in welchem unterschiedliche »Linien des Sinns – oder Kraftlinien«<sup>316</sup> lose zusammengeflochten sind. Die *différance* wird von Derrida als strukturierende Notwendigkeit der metaphysischen Sprache eingeführt, als deren Ursprung im permanenten Werden. Derridas Modell der Schrift vollzieht sich zwischen zwei Polen der ›Re-Präsentation‹: Einer aufgeschobenen Anwesenheit von Zeichen einersetztes und einer absoluten Abwesenheit des Anderen/der Differenz als Bedingung der Lesbarkeit des Zeichens. Manchmal taucht statt Spur der Begriff *restance* auf, der zwischen *résistance* (Widerstand), *rester* (bleiben) und *reste* (Rest, Überbleibsel) changiert<sup>317</sup>: Sobald etwas sprachlich-medial repräsentiert, durch die Logik der Zeichen wiederholt wird, geschieht dies zugunsten eines Restes, der widersteht. Levinas' Motiv eines absoluten Jenseits kehrt bei Derrida in der Vorstellung wieder, dass die *différance* älter ist als alles Sein. Allein diese Überlegung verhindert, dass ihre Bewegung doch wieder auf ein letztes Signifikat zurückzuführen ist und sie stattdessen Spur genannt werden kann, die »nicht mehr

<sup>313</sup> Derrida: *Grammatologie*, S. 107.

<sup>314</sup> Agamben: »Pardes«, S. 10.

<sup>315</sup> Derrida: »Die *différance*«, S. 111.

<sup>316</sup> Ebd., S. 111.

<sup>317</sup> Vgl. Levy, Ze'ev: »Die Rolle der Spur in der Philosophie von Emmanuel Levinas und Jacques Derrida«, in: Krämer, Sybille/Kogge, Werner/Grube, Gerbot (Hrsg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, S. 145-154, hier S. 150.

zum Horizont des Seins gehört, sondern deren Spiel den Sinn des Seins trägt und säumt: ein Spiel der Spur oder der *différance*, die keinen Sinn hat und nicht ist.«<sup>318</sup>

Derrida zufolge bestätigt die Psychoanalyse seinen Einspruch gegen die transzendente Vorstellung von Präsenz. Mit dem *Entwurf einer Psychologie* entwickelt Sigmund Freud die Vorstellung von »Spur als Gedächtnis«<sup>319</sup>; Erinnerungsspuren werden als »Bahnungen« verstanden. Die Ausprägung der Bahnungen basiert nicht auf der Intensität eines Eindrucks, sondern sie festigen sich im Modus der quantitativen Wiederholung. Wird der »Eindruck« im doppelten Wortsinn zu intensiv, also schmerzhaft, muss er aufgeschoben werden, da die Bahnung sonst brechen kann. Das Leben schützt sich so mit Hilfe eines Prinzips, dass Derrida als *différance* liest: es bildet sich bzw. sein Selbstbewusstsein im Modus der Nachträglichkeit. In der *Traumdeutung* wird Freud dieses Prinzip als »Rücksicht auf Darstellbarkeit«<sup>320</sup> bezeichnen: Unbewusste Gedanken werden in sinnliche Traumbilder übersetzt, ein mithin sonst Unfassbares gerinnt zur Form, zu etwas, mit dem man »arbeiten« kann. Den Inhalt des Psychischen bestimmt Freud nach Derrida als Schrift, die, gleichwohl »nicht beabsichtigt, verstanden zu werden, dem Übersetzer keine größeren Schwierigkeiten zumutet als etwa die alten Hieroglyphenschreiber ihren Lesern.«<sup>321</sup> Abgesehen einmal davon, dass in Freuds Entzifferungsversuchen auffällig eingeschränkte Deutungsansätze deutlich werden<sup>322</sup>, ist für meinen Zusammenhang wichtig, dass »Rücksicht auf Darstellbarkeit« impliziert, dass es außerhalb der Umschrift zugleich kein »eigentlich« Gemeintes zu finden gibt: Der manifeste Trauminhalt ist *immer schon* eine aus Spuren und Differenzen gewobene Übersetzung. Rücksicht auf Darstellbarkeit impliziert damit ebenso nicht, dass eine bewusst gestaltende Kraft mit Blick auf die Modalitäten von Sinnübermittlung eine bewusste Wahl würde treffen können, welcher Mittel sie sich bedient und welcher nicht, um eine möglichst unentstellte Sinndarstellung zu ermöglichen. Nicht um die Botschaft oder Verständlichkeit geht es in der Rücksicht, sondern um die *Traumarbeit* als Berücksichtigung der Umstände ihres Statthabens. In diesem Sinne kann die Rück-

<sup>318</sup> Gawoll: »Spur: Teil II«, S. 293.

<sup>319</sup> Derrida, Jacques: »Freud und der Schauplatz der Schrift«, in: Ders.: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 1976, S. 302-350, hier S. 308.

<sup>320</sup> Freud: »Rücksicht auf Darstellbarkeit«.

<sup>321</sup> Ebd., S. 337.

<sup>322</sup> Als eines von vielen möglichen Beispielen sei hier verwiesen auf den Traum von Irmas Injektion und Georges Didi-Hubermans Ausführungen zu den Dunkelzonen von Freuds Analyse. Vgl. Didi-Huberman, Georges: *Venus öffnen*, Zürich/Berlin 2006, S. 122.

Sicht nicht nur zeitlich, sondern auch räumlich als Sicht von hinten, also verkehrte Sicht, als Blick auf die Rückseite der Darstellung verstanden werden – vorzustellen etwa in der Art und Weise, wie Diego Velázquez die Betrachter\*innen von *Las Meninas* in seinen Bildraum verfängt, indem er uns vor der Rückseite einer gemalten Leinwand platziert.<sup>323</sup>

Mit der *Notiz über den ›Wunderblock‹* schließlich verknüpft Freud diese Überlegungen mit dem psychischen Wahrnehmungsapparat und veranschaulicht die Einheit von Schrift und Spur, aus welcher Derrida exemplarisch sein Alteritätsverständnis entwickelt. Der Wunderblock ist eine gerahmte Wachstafel, über welcher ein Blatt angebracht ist. Dieses Blatt besteht aus einem unten liegenden dünnen Wachspapier, welches mit einer durchsichtigen Zelluloidplatte beschichtet ist. Gebraucht wird der Wunderblock, indem man auf dieser Zelluloidschicht mit einem »spitze[n] Stilus [...] die Oberfläche [ritz], deren Vertiefungen die ›Schrift‹ ergeben.«<sup>324</sup> Der Stilus verletzt also nicht das Papier, sondern drückt vielmehr an den von ihm berührten Stellen die Unterfläche des Wachspapiers an die Wachstafel an, und diese Furchen werden auf der »weißlich-grauen Oberfläche des Zelluloids als dunkle Schrift sichtbar.«<sup>325</sup> Die Schrift kann dadurch entfernt werden, dass man das Blatt einfach anhebt. Die Oberfläche des Wunderblocks ist wieder beschreibbar, die Eindrücke in der Wachstafel jedoch bei geeigneter Beleuchtung weiterhin sichtbar. Damit verbindet der Wunderblock als Modell für den Wahrnehmungsapparat sowohl die immer wieder neu verwendbare Aufnahme­fläche als auch die gespeicherten Dauerspuren. Der Wunderblock wird für Freud zum ›Beweis‹ seiner These, dass Bewusstsein und Gedächtnis sich ausschließen: Zelluloid- und Wachspapier werden als Bewusstsein und Reizschutz verstanden, die Wachstafel als Synonym für das Unbewusste,

das Sichtbarwerden der Schrift und ihr Verschwinden [als] Aufleuchten und Vergehen des Bewusstseins bei der Wahrnehmung [...]. Denkt man sich, daß während eine Hand die Oberfläche des Wunderblocks beschreibt, eine andere periodisch das Deckblatt desselben von der Wachstafel abhebt, so wäre das eine Versinnlichung der Art, wie ich mir die Funktion unseres seelischen Wahrnehmungsapparats vorstellen wollte.<sup>326</sup>

<sup>323</sup> Vgl. das Kapitel »Die Hoffräulein« in: Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt am Main 1971, S. 31-45.

<sup>324</sup> Freud, Sigmund: »Notiz über den ›Wunderblock‹«, in: Ders.: *Das Ich und das Es*, Frankfurt am Main 1992, S. 311-318, hier S. 315.

<sup>325</sup> Ebd., S. 315.

<sup>326</sup> Ebd., S. 317f.



Freud entwirft mit dem Wunderblock ein Modell des Wahrnehmungsapparats als Schriftmaschine, welches das Erinnerungsprinzip zur Matrix jedweder Wahrnehmung macht. Für Derrida folgt daraus, das Leben als Spur zu verstehen bzw. den Nachtrag oder die Nachträglichkeit als eine neue Form der Ursprünglichkeit.<sup>327</sup> Für Derrida drückt sich in Freuds Bezug auf den Schauplatz der Schrift ein paradigmatischer Wandel aus, in welchem Leben gemäß der »Szene und nicht [als, M. Z.] Gemälde«<sup>328</sup> begriffen wird. So verstanden ist Wahrnehmung

der erste Bezug des Lebens zu seinem Anderen, der Ursprung des Lebens [und] immer schon [...] Repräsentation. [...] Die reine Wahrnehmung aber gibt es nicht: wir werden nur als Schreibende durch die Instanz in uns, die immer schon die Wahrnehmung, ob sie nun äußerlich oder innerlich ist, überwacht, geschrieben. Das ›Subjekt‹ der Schrift existiert nicht, versteht man darunter irgendeine souveräne Einsamkeit des Schriftstellers.<sup>329</sup>

### Sozialität der Schrift als Drama

»Man muss zu mehreren sein, um schreiben, aber auch schon, um ›wahrnehmen‹ zu können. Die *einfache* Struktur der Handhabung, Jetzigkeit und Handschrift, wie auch die jeder organären Anschauung ist ein Mythos.«<sup>330</sup> Mit der einfachen Struktur der Handhabung verabschiedet Derrida auch das punktuelle Subjekt: Schrift installiert vielmehr ein Subjekt als »System von Beziehungen«<sup>331</sup> und entfaltet eine »Sozialität der Schrift als *Drama*«<sup>332</sup>. Obwohl Derrida dezidiert auf den Begriff der Ethik verzichtet,<sup>333</sup> steht auch dieses ›Drama‹ unter der Prämisse eines vorursprünglichen Bezugs des Lebens zu einem Anderen, welcher die Repräsentation als Instanz der Vermittlung vorbereitet bzw. herausfordert. Die *Notwendigkeit* einer *anderen* Textbehandlung steht unter der Prämisse, die Abgeschlossenheit deterministischer Kontexte nachträglich aufzubrechen, um in ihnen ein vorursprüngliches Sagen aufzuspüren, das niemals adäquat ausgedrückt werden kann. Simon Critchley beschreibt im Versuch einer Vermittlung von Derrida und Levinas den Gestus der Dekonstruktion (von Derrida als unbedingte Bejahung beschrieben<sup>334</sup>) als

<sup>327</sup> Vgl. Derrida: »Freud und der Schauplatz der Schrift«, S. 311 und S. 323.

<sup>328</sup> Ebd., S. 331.

<sup>329</sup> Ebd., S. 344.

<sup>330</sup> Ebd., S. 344.

<sup>331</sup> Ebd., S. 344.

<sup>332</sup> Ebd., S. 345.

<sup>333</sup> Vgl. dazu: Critchley, Simon: »Überlegungen zu einer Ethik der Dekonstruktion«, in: Gondeck, Hans-Dieter/Waldenfels, Bernhard (Hrsg.): *Einsätze des Denkens*, Frankfurt am Main 1997, S. 308-344, hier S. 319f.

<sup>334</sup> Derrida: »Die *différance*«, S. 146.

strukturell ethisch im Sinne von Levinas: »Der ethische Moment [...] ist dieses Ja-sagen zum Unbenennbaren, ein Moment unbedingter Bejahung, der an eine Alterität adressiert ist, die weder von der logozentrischen Begrifflichkeit ausgeschlossen noch in ihr eingeschlossen sein kann.«<sup>335</sup> Was die Dekonstruktion in ihrer unermüdlichen Entfaltung der *différance* antreibt, ist also keine Indifferenz oder Negativpassion, keine Zersetzungsenergie oder der Fetisch des Nicht-Vorstellbaren, sondern das ›Ja‹ zum Anderen, der/dieses in seiner vorgängigen Vergangenheit immer im Kommen bleibt. So hat Derrida auch formuliert, er könne sich »nichts Schlimmeres vorstellen als eine Gemeinde selbstzufriedener Dekonstruktivisten, glücklich in ihrem guten Gewissen.«<sup>336</sup>

In seinem dem Levinas'schen Denken verpflichtete Aufsatz *Den Tod geben* schreibt Derrida über den Horizont des Anderen, der sich dem guten Gewissen als widerständig erweist: »Tout autre est tout autre.«<sup>337</sup> In der Mehrdeutigkeit von ›Jeder Andere ist ganz anders / Jeder Andere ist jeder Andere / Alles andere ist ganz anders‹ verbirgt sich nicht bloß eine letztlich nihilistische Tautologie:

Die eine [Lesart, M. Z.] behält sich die Möglichkeit vor, die Eigenschaft des ganz Anderen [...] einem einzigen anderen [...] zu reservieren. Die andere Partitur attribuiert diese unendliche Andersheit des ganz Anderen jedem anderen, erkennt sie jedem anderen zu. [...] Bis hinein in die an Kierkegaard gerichtete Kritik bezüglich des Ethischen und der Allgemeinheit hält sich das Denken von Levinas im Spiel – Spiel der Differenz.<sup>338</sup>

Obwohl die Forschung immer wieder zu unterstreichen versucht, dass Levinas sich mit *dem Anderen* beschäftigt, während Derrida um *das Andere* kreise,<sup>339</sup> trifft nun aber auch für das von Derrida gedachte ›Spiel der Differenzen‹ zu, dass es auf den Raum der Sprache und den Raum der Körper<sup>340</sup> verwiesen ist und sich somit der Frage eines *anders* verstandenen Menschen stellen muss. Die Erfahrung, dass dieser andere Mensch ›mehr anders ist‹, als man sprachlich über ihn formulieren könnte, geht selbst aus einer Spracherfahrung hervor, die im Grunde dem entspricht, was Derrida *différance* nennt. Aus diesem Mangel an abgeschlossener

<sup>335</sup> Critchley: »Überlegungen zu einer Ethik der Dekonstruktion«, S. 340.

<sup>336</sup> Derrida zitiert nach: Bernasconi, Robert: »Ethische Aporien: Derrida, Levinas und die Genealogie der Griechen«, in: Gondeck, Hans-Dieter/Waldenfels, Bernhard (Hrsg.): *Einsätze des Denkens*, Frankfurt am Main 1997, S. 345-384, hier S. 345.

<sup>337</sup> Derrida: »Den Tod geben«, S. 408.

<sup>338</sup> Derrida: »Den Tod geben«, S. 409.

<sup>339</sup> Vgl. Stegmaier: »Die Zeit und die Schrift« und Levy: »Die Rolle der Spur in der Philosophie von Emmanuel Levinas und Jaques Derrida«.

<sup>340</sup> Nancy, Jean-Luc: *Corpus*, Berlin 2003. Eine kurze, prägnante Einführung in Nancys Weiterdenken der Dekonstruktion findet sich bei Tatari, Marita: »Von der ontologischen Differenz zum Theater«.

Selbstgegenwärtigkeit oder der Unmöglichkeit eines einheitlichen Sinns darf jedoch keine Absage an Sinnhaftigkeiten überhaupt abgeleitet werden:

Das Denken oder zumindest das Vorverstehen des Seins *bedingt* (auf seine Weise, die jede ontische Bestimmtheit, Prinzipien, Ursachen, Prämissen usw., ausschließt), die Anerkennung der Wesenheit des Seienden (jemandes, zum Beispiel, der *als* Anderer, als anderes Selbst ist, usw.). Es bedingt die *Achtung* des Anderen *als das, was er ist*: Anderer. Ohne diese Anerkennung, die keine Erkenntnis ist, sagen wir ohne dieses ›Sein lassen‹ eines (fremden), außer mir in der Wesenheit dessen, was es ist (zunächst in seiner Andersheit) existierenden Seienden wäre keine Ethik möglich.<sup>341</sup>

Für Derrida bedeutet daher das Gesetz der Dekonstruktion eine Doppelhändigkeit, die, wenn man so will, gleichermaßen in und gegen die Grenzen der Tradition der Vorstellung operiert. Auf besonders bemerkenswerte Weise entfaltet Derrida diese doppelte Geste in *Eben in diesem Moment in diesem Werk findest du mich*: ein Aufsatz, dessen Titel aus Wendungen von Levinas zusammengesetzt ist und in dem Lese- und Schreibszenen fast ununterscheidbar ineinanderfallen.<sup>342</sup> Es ist ein Aufsatz, der nicht *über*, sondern *für* Emmanuel Levinas geschrieben ist und zugleich keinen klaren Adressaten hat: Emmanuel Levinas, E. L., elle, du. Deutlicher aber als in anderen Texten fragt Derrida hier explizit nach dem ›Drama der Sozialität‹ in der Schrift:

Ich frage mich, woher es kommt, dass ich mich an dich richten muss, um das zu sagen. Und warum, nach soviel Versuchen, soviel Scheitern, ich nun dastehe, *me voici*, dazu gezwungen [*obligé*], auf die anonyme Neutralität einer Rede zu verzichten, die zumindest ihrer Form nach egal wem unterbreitet ist und behauptet, sich selbst und ihren Gegenstand in einer restlosen Formalisierung zu beherrschen.<sup>343</sup>

Ebenso wie der Status dieses ›du‹ bleibt aber die Frage des Gegenstands in diesem Aufsatz fraglich: statt Dialog über einen klar umrissenen Gegenstand zu sein, webt sich das Derrida'sche Lesen/Schreiben/Antworten zwischen Zitat, Kommentar und Verschiebung in die Schrift(en) von Levinas und eröffnet die Szene des Andenkens

<sup>341</sup> Derrida, Jacques: »Gewalt und Metaphysik«, S. 208.

<sup>342</sup> »Schließlich noch ein Wort zum Titel: *En de moment même dans cet ouvrage me voici*. ›Même‹ heißt ›selbst‹, z. B. ›lui-même‹, ›er selbst‹, aber auch ›sogar‹ bzw. ›eben‹. Da wir aus stilistischen Gründen je nach Kontext übersetzen, müssen wir an mehreren Stellen auf das Anklingen des *Selben* in ›même‹ verzichten. In ›me voici‹ steht das ›ich‹ im Akkusativ. Es nimmt ein für die Philosophie Levinas' zentrales Motiv auf, deren Anliegen es ist, ›das Ich‹ nicht nur aus dem Nominativ in den Akkusativ zu verschleppen, sondern an die Ortlosigkeit einer Antwort zu tragen, die schon vor der Frage, vor jeder Bitte dem Anderen antwortet. [...] Um den im Deutschen in der entsprechenden Wendung nur schwer wiederzugebenden Akkusativ wenigstens einmal explizit zu machen, haben wir im Titel mit ›findest du mich‹ übersetzt, weil uns das wörtlichere ›sieh mich hier‹ der Geläufigkeit des französischen Ausdrucks weniger zu entsprechen schien und zudem Levinas' Philosophie die Kritik der Ontologie der Sichtbarkeit unternimmt.« Weber, Elisabeth: »Vorwort der Übersetzerin«, in: Laruelle, Francois/Place, Jean-Michel (Hrsg.): *Texte für Emmanuel Levinas*, Gießen 1990, S.42-43, hier S. 42f.

<sup>343</sup> Derrida: »Eben in diesem Moment«, S. 45.

einer Gabe. Für Derrida bezeichnet Gabe ein radikale Infragestellung ökonomischer Zirkelschlüsse von Gegenseitigkeit<sup>344</sup>: würde er sie schlicht ›als solche‹ benennen, würde genau das usurpiert werden, was an ihr Gabe ist. Mit der Frage nach der Gabe scheint Derrida das grundlegende Argument einer Iterabilität des Zeichens in eine ethisch verstehbare Handlungstheorie zu übersetzen: *Eben in diesem Moment* inszeniert ein ›Ich‹ in der äußersten Spannung einer Verpflichtung und dem Raum seiner Antwort. »Die unscheinbare Antwort ›me voici‹ meint [...] nichts Harmloses, meint keine formelle Beziehung, sondern die Überantwortung der Subjektivität in ihrer ganzen Schwere eines Menschen aus Fleisch und Blut, besessen vom anderen, ausgeliefert, krank.«<sup>345</sup> Die Levinas'sche Wendung des ›me voici‹, die das ›Ich‹ in die ›Schräge‹ des Akkusativ setzt, zieht sich als wiederkehrendes Moment durch den Text. ›Me voici‹ ist Positionsbestimmung des Schreibenden/Sprechenden/Hörenden. Sie kündigt von einem ›Dass‹ der Antwort und zugleich unterminiert sie jede Form der souveränen Positionierung dieses Antwortenden: Die Möglichkeit der Antwort steht in immer wieder neuen ›eben diesen‹ Momenten unvergleichlich auf dem Spiel – denn den Anderen in seiner Andersheit festhalten zu wollen, hieße, ihn mit Sicherheit zu verlieren.

Daher gilt es hier die gegebene Chance zu denken, und das Gesetz dieser Chance. Es bleibt eine offene Frage: Bringt das Nichtrepräsentierbare /Nichtvorstell-/Nichtdarstellbare (*L'irreprésentable*) der Verweisungen das Gesetz hervor (zum Beispiel das Verbot der Darstellung [*représentation*]) oder ist es das Gesetz, welches das Nichtrepräsentierbare/Nichtvorstell-/Nichtdarstellbare hervorbringt, indem es die Repräsentation/Darstellung verbietet? Wie auch immer es um die Notwendigkeit dieser Frage nach der Beziehung zwischen dem Gesetz und den Spuren (den Verweisungen von Spuren, den Verweisungen als Spuren) bestellt sein mag, ihr geht vielleicht der Atem aus, wenn man aufhört, *sich* das Gesetz zu *repräsentieren* beziehungsweise *vorzustellen*, das Gesetz selbst nach Art des Repräsentier-/Vor-/Darstellbaren aufzufassen. [...] Was schwer zu erfassen ist, wie es schwer ist, überhaupt irgendetwas zu erfassen, das jenseits der Vorstellung/Repräsentation wäre, was aber vielleicht dazu verpflichtet, ganz anders zu denken.<sup>346</sup>

### Vorstellung vs. Nachleben: Darstellbarkeit

Man könnte diese doppelte Frage Derridas übersetzen als Frage nach einer Ethik der Lektüre: Wie ist einerseits zu gewährleisten, dass die Lektüre zwar fortgesetzt wird (und damit im doppelten Wortsinne nicht im Stillstand gerinnt), wie aber verhindert

<sup>344</sup> Derrida, Jacques: *Falschgeld*, München 1993, S. 15f.

<sup>345</sup> Haß: »Trockenkeks und Spiele«, S. 234.

<sup>346</sup> Derrida, Jacques: »Sendung«, in: Ders.: *Psyche. Erfindung des Anderen I*, Wien 2012, S. 95-142, hier S. 140f.

man zugleich den indifferenten Pluralismus unendlicher Lektüren? An dieser Stelle nun wird der bereits vielfach verwendete Begriff der *Darstellbarkeit* virulent, der mit den Nachsilben *-barkeit* bereits auf eine gänzlich andere Form der Darstellungspraxis verweist als die *Vorstellung*, in deren Suffix das Verfahren mit seinem Gegenstand in eins fällt. Die Frage nach der Darstellbarkeit – nicht Darstellungen – des Anderen artikuliert so einerseits ein über das Interesse an den ›richtigen‹ Darstellungsformen hinausgehende Potentialität der Darstellung, wie sie zugleich auf eine essentielle Beziehung hinweist, in welcher sich das Andere zu dem problematischen Moment seiner darstellerischen In-Szene-Setzung hält.

Die Veränderung theoretischer Begrifflichkeiten durch die Zugabe der Nachsilbe *-barkeit* geht auf Walter Benjamin zurück: am bekanntesten geworden ist sicherlich die *Reproduzierbarkeit*.<sup>347</sup> Nikolaus Müller-Schöll hat in *Das Theater der konstruktiven Defaitismus* zu denken gegeben, dass Benjamins Denken über Mittelbarkeit, Kritisierbarkeit, Übersetzbarkeit oder Nachahmbarkeit im Zusammenhang seiner Auseinandersetzung mit Brechts sogenanntem epischen Theater verstanden werden muss<sup>348</sup>, und – obgleich bzw. *gerade*, weil dieses Denken nicht zu einer geschlossenen Theatertheorie gerinnt – die Frage danach artikuliert, inwiefern das, »was als ›Theater‹ bezeichnet wird, zugleich die Möglichkeit enthält, das *Prinzip* dieses – abendländischen, männlichen, vom Prinzip der Widerspruchsfreiheit durchwalteten – Denkens hervortreten zu lassen.«<sup>349</sup> Müller-Schöll nun postuliert die These, dass Benjamin am ›epischen‹ als einem gestischen Theater vor allem ob dessen »Tendenz auf ›eine von aller Magie gereinigte Sprache‹«<sup>350</sup> interessiert gewesen sei, vermittelt dieser Auseinandersetzung aber eine Theatralik in allen Bedeutungsprozessen ausstelle, die hier mit Blick auf den Übersetzer- wie Sprachaufsatz von Benjamin nachvollzogen werden soll.

*Die Aufgabe des Übersetzers* wurde 1921 als Vorwort zu Benjamins eigenen Übersetzungen von Baudelairegedichten veröffentlicht und changiert so bereits zwischen einer theoretischen Auseinandersetzung mit Übersetzung sowie einem

---

<sup>347</sup> Vgl. Benjamin, Walter: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 2003, S. 7-44.

<sup>348</sup> Vgl. »Nachahmbarkeit. Zur Theorie des Gestischen als eines Theaters der Spur«, in: Müller-Schöll, Nikolaus: *Das Theater des ›konstruktiven Defaitismus‹*, Frankfurt am Main/Basel 2002, S. 139-173.

<sup>349</sup> Ebd., S. 140, Fußnote 2.

<sup>350</sup> Ebd., S. 140.

Kommentar der eigenen Übersetzerpraxis. Bereits der Titel des Aufsatzes verortet die Tätigkeit des Übersetzenden in einem Spannungsfeld einer zu übernehmenden Aufgabe, die zugleich das Aufgeben, Scheitern im Wortstamm enthält. Darüber hinaus verweist der Wortstamm auf ein mit Derrida oben eingeführtes Denken der Gabe. Benjamin eröffnet seinen Text mit der Frage, warum wir überhaupt übersetzen – eine Frage, die traditionell mit einem menschlichen Rezipient beantwortet wird, der ein wie auch immer gedachtes Original nicht versteht oder verstehen kann. Für Benjamin aber verbietet sich ein Übersetzungsverständnis, welches davon ausgeht, eine präfigurierte Bedeutung oder ein Sinn könne vermittels Übersetzung unverändert transportiert werden. Er geht zwar davon aus, dass Übersetzung in einer *Nachfolge* steht, denkt dieses »Fortleben«<sup>351</sup> jedoch als Bühne genau jener Potentialität, welche vermittels –barkeit markiert wird: »Übersetzung ist eine Form. Sie als solche zu erfassen, gilt es zurückzugehen auf das Original. Denn in ihm liegt deren Gesetz als in dessen Übersetzbarkeit beschlossen.«<sup>352</sup> Übersetzbarkeit beschreibt keineswegs, ob es eine ›richtige‹ Übersetzung eines Textes geben kann (oder nicht), sondern ob dieser die Potenz trägt, überhaupt jene *Beziehung* einzugehen, von der die Übersetzung kündigt: das heißt also, dass die Übersetzbarkeit nicht im Original vorhanden ist, sondern sie ist im Moment der Übersetzung ge- wie entborgen. Indem der Übersetzende auf eine Potenz des Originalen zielt, eröffnet er in diesem nicht Vorhandenes, wie er es in diesem Bezug zugleich notwendig verfehlt. Übersetzbarkeit also beschreibt *keine* Beziehung mathematischer Form (im Sinne eines  $a = a$ ), sondern etwas, das Benjamin den »Zusammenhang des Lebens«<sup>353</sup> beschreibt. Die Formulierung ist insofern bemerkenswert, weil sie nicht nur einen im Übersetzen vom Übersetzenden unabhängigen Zusammenhang beschreibt, sondern die Übersetzung über textliche Arbeit hinaus mit der Frage von Lebendigkeit überhaupt verknüpft: »So wie die Äußerungen des Lebens innigst mit dem Lebendigen zusammenhängen, ohne ihm etwas zu bedeuten, geht die Übersetzung aus dem Original hervor. Zwar nicht aus seinem Leben so sehr denn aus seinem ›Überleben‹.«<sup>354</sup> Diese Überlegungen lassen sich mit den bisher ausgeführten Gedanken von Levinas über das Verhältnis von Ich

<sup>351</sup> Benjamin, Walter: »Die Aufgabe des Übersetzers«, in: Ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*, Frankfurt am Main 1977, S. 50-62, hier S. 52.

<sup>352</sup> Ebd., S. 50.

<sup>353</sup> Ebd., S. 51.

<sup>354</sup> Ebd., S. 51.

und Anderem engführen, insofern das Übersetzen die Notwendigkeit ihres Statthabens mit Nicht-Können verbindet und im Begriff des Überlebens eine Form der Gefährdung wie Beschädigung ebenso artikuliert wie den ethischen Imperativ des *trotzdem*. Deutlicher aber als bei Levinas steht im Zentrum des Benjamin'schen Interesses eine ursprüngliche darstellerische Vermittlung: Das Nach- oder Überleben ist angewiesen, so Benjamin, auf seine »stets erneute späteste und umfassendste Entfaltung.«<sup>355</sup> Im Begriff der Entfaltung kann man den Echoraum von Benjamins frühem Aufsatz *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* vernehmen, in welcher Benjamin Sprache als universales Phänomen denkt, welches zugleich nur in seiner ›Entfaltung‹ betrachtet werden kann. Entfaltung beschreibt die Untersuchung von Sprache als Prozess von Ent- wie Verhüllung gleichermaßen, da der Begriff sowohl die Produktion wie Glättung von Falten beschreibt. Nikolaus Müller-Schöll vollzieht diese Überlegung mit Blick auf ein Papierschiffchen nach:

Erst durch die [...] Faltung wird eine Ähnlichkeit hergestellt. Gleichwohl verschwindet die Faltung, das Konstruktionsmuster des Bootes, im fertigen Boot. Man kann Faltung und Boot insofern als Bild einer Gleichursprünglichkeit lesen: Das Boot existiert nur als gefaltetes, und doch sind immer nur entweder das Boot oder aber seine Faltung sichtbar. Die Gleichursprünglichkeit erschließt sich nur im Modus der Nachträglichkeit, das Papierboot als solches nur einer Doppelperspektive: Die gleichzeitige An- und Abwesenheit von Papier und Boot in Faltung und Entfaltung des Papierbootes entspricht dabei der doppelten Deutung der Entfaltung als teleologisch-produktive wie archäologisch-destruktive, bzw. kürzer als ›Ent-zug‹.<sup>356</sup>

Was aber in jedem der beiden Fälle verloren ist, ist ein ungefaltetes Papier – das in dieser Analogie für das stehen würde, was bei Benjamin als reine Sprache gedacht wird. Benjamin nämlich geht von einer grundsätzlich gespaltenen Sprache aus, einer Sprache ›vor‹ und einer ›nach dem Fall‹<sup>357</sup>. Die Sprache vor dem Fall, von Benjamin Namenssprache genannt, begreift er als abgeschwächte Form der Gottessprache: Während diese die Kraft bedeutet, durch Benennung zu kreieren, beschreibt die

<sup>355</sup> Ebd., S. 52.

<sup>356</sup> Müller-Schöll: *Das Theater des ›konstruktiven Defaitismus‹*, S. 78.

<sup>357</sup> Mit dem ›Fall‹ ist bei Benjamin der Sündenfall gemeint: »Der Sündenfall ist die Geburtsstunde des *menschlichen Wortes*, in dem der Name nicht mehr unverletzt lebte, das aus der Namenssprache, der erkennenden, man darf sagen: der immanenten eigenen Magie heraustrat, um ausdrücklich, von außen gleichsam, magisch zu werden.« Benjamin, Walter: »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen«, in: Ders.: *Gesammelte Schriften II, Bd. 1*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1977, S. 140-156, hier S. 153. Nikolaus Müller-Schöll hat sich diesem Topos in seinem Aufsatz *Wie denkt Theater? Zur Politik der Darstellung nach dem Fall* gewidmet. Müller-Schöll, Nikolaus: »Wie denkt Theater? Zur Politik der Darstellung nach dem Fall«, in: Pelka, Artur/ Tigges, Stefan (Hrsg.): *Das Drama nach dem Drama. Verhandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*, Bielefeld 2001, S. 357-372.

Namenssprache zwar keine schöpferische Kraft, wohl aber die Fähigkeit totaler Identifizierung, bei der jedes Wort restlos erfasst, was es benennt. In diesem Verständnis wäre auch Übersetzung also möglich ohne Rest. Mit Übersetzbarkeit beschreibt Benjamin für die Sprache vor dem Fall diese intrinsische Beziehung der Sprache zu der Essenz der Dinge – wobei Übersetzbarkeit nicht auf das *Was*, sondern das *Dass* von Sprache abhebt, die vor dem Fall als Gabe ohne Inhalt gedacht wird. Nach dem Fall ist diese Sprache verloren bzw. kann nur aus einem temporalen *Nach* in Rücksicht betrachtet oder bedacht werden. Das erste Modell lebt im zweiten verletzt fort, aber nur vermittelt des temporalen *Nach* ist eine Bezugnahme *überhaupt* möglich. Benjamin schlägt also keine zwei in sich geschlossenen Sprachmodelle vor, sondern eine Beziehung, die mit Levinas als ›seitliche‹ bezeichnet werden könnte und in der etwas Unbenennbares aufbricht: Übersetzbarkeit nach dem Fall bezeichnet das Inkalkulable jeder Sprache. Nicht länger beschreibt die –barkeit die Sicherheit des richtigen Namens, sondern die Ambiguität jeder Übersetzung, jedes Kommentars oder jeder Interpretation. Diese Ambiguität aber trägt zugleich die *Möglichkeit* von Übersetzung aus, die Eröffnung des ›Zusammenhangs des Lebens‹: Übersetzung »kann dieses verborgene Verhältnis selbst unmöglich offenbaren, unmöglich herstellen; aber darstellen, indem sie es keimhaft oder intensiv verwirklicht, kann sie es.«<sup>358</sup> Eine von aller Magie gereinigte Sprache, die Benjamin unter anderem mit Blick auf das ›epische‹ als gestisches Theater zu denken versucht,

muss insofern als selbst gespaltene Sprache gedacht werden, als Grenze, an der die Sprache einem ihr inkommensurablen Anderen aufsitzt. Dieses (bzw. dieser oder diese) Andere wird dadurch entsprechend zwiespältig – die Geste ist seine Spur. In dieser Spur und nur in ihr wird er begreifbar, und doch ist er in ihr noch nicht begriffen.<sup>359</sup>

Mit dem Begriff der Darstellbarkeit spitze ich die von Benjamin mit Blick auf die Sprache entwickelten Überlegungen auf ein Denken der szenischen Konstellation zu: Die Nachsilbe –barkeit steht für die Ambiguität jeder Darstellung und bedeutet zugleich einen Möglichkeitsraum, welcher sich in ihr ›keimhaft oder intensiv wirklichen‹ kann. Anders als die Vorstellung, welche sich durch eine Verschleierung ihrer machtvollen Inszeniertheit auszeichnet und sich als Praxis der Vergegenständlichung verstehen lässt, bedeutet Darstellung als Hort eines

---

<sup>358</sup> Benjamin: »Die Aufgabe des Übersetzers«, S. 53.

<sup>359</sup> Müller-Schöll: *Das Theater des ›konstruktiven Defaitismus‹*, S. 149.



›verborgenen Verhältnisses‹, welches sie *nachträglich* (oder in Rücksicht) andenkbar werden lässt. Bezogen auf die Frage des Anderen bedeutet dies, ihn weder als gegenständliches Gegenüber noch als Figur der Unmittelbarkeit zu verstehen: Als ›Entledigung der Form, die ihn gleichzeitig manifestiert‹ bedeutet er in einer szenischen Konstellation, die durch eine räumliche Intensivierung (Nähe, Annäherung) bestimmt ist, aber *gerade* in dieser Nähe eine Trennung erfahrbar werden lässt, die jede Praxis seiner Vorstellung als Anmaßung ausweist. *Darstellend* aber kann sich auf diesen – wie Benjamin sagen würde – ›Zusammenhang des Lebens‹ bezogen werden, wenn Darstellung begriffen oder praktiziert wird als Antwort auf eine Beziehung, die sie nur bergen, aber nicht enthüllen oder gar besitzen kann. Darstellbarkeit zielt in diesem Sinne auch auf eine Beziehung des Anderen zum Raum der Darstellung, die zwar keine dialektische ist, zugleich aber seine Ursprünglichkeit auch als indirekt vermittelte verstehen lässt.

Bei genauerem Hinsehen stellt sich eben dieses Eindringen des Unmittelbaren, das die ethische Ordnung des Sinnes eröffnet, als eine ursprüngliche Vermittlung dar, das heißt als die Preisgabe der illusorischen Unmittelbarkeit der Selbstsetzung des Subjekts, was Levinas in *Totalität und Unendlichkeit* die ›Einsetzung‹ seiner einsamen Freiheit nennt. Denn vor dieser Öffnung – der getrennten Subjektivität – zur Verantwortung gäbe es keine Subjektivität. Es gäbe keine Verstrickungen. Es gäbe nichts zu erzählen. Folglich ist diese Einsetzung ursprünglich.<sup>360</sup>

Es geht mir nicht darum Theater im Sinne einer anthropologischen Konstante zu denken,<sup>361</sup> sondern Theater als Raum der Vorstellung wie des Nachlebens gleichermaßen als spezifischen Ort einer Thematisierung der Frage von Darstellbarkeit, die in einer seitlichen Beziehung anzusiedeln wäre zu den medialen Voraussetzungen des Wissens, das in diesen Räumen generiert und entworfen wird.

Das von Benjamin entworfene Theater gleicht in dieser Funktion einer dekonstruktiven Lektürepraxis darin, dass es, um mit Derrida zu sprechen, »die Möglichkeit einer neuen Deutung des be- und ›eingrenzenden Apparates‹ ermöglicht, der es einer Geschichte und einer Kultur ermöglicht hat, ihre Krieteriologie zu umschließen.« Es unterscheidet sich von solcher Lektüre durch seinen Schauplatz, ein »Podium«, das die Veränderlichkeit aller Festsetzungen öffentlich und gemeinsam erfahrbar macht. [...] Wenn man diese Zerstörung, diese Geste, da sie der Ausdruck der Medialität ist, zugleich als Theatralität bezeichnen will, dann bezeichnet dieser Begriff hier die radikale Infragestellung der Präsenz und der Repräsentation, des modernen Subjekts und der Metaphysik. Diese Theatralität ist nicht der Grund einer neuen

<sup>360</sup> Ciaramelli: »Die ungedachte Vermittlung«, S. 77.

<sup>361</sup> Einen solchen Versuch unternimmt Erika Fischer-Lichte mit Blick auf die Hegelsche Dialektik. Vgl. Fischer-Lichte: »Theater«, in: Wulff, Christoph (Hrsg.): *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Basel 1997, S. 985-996.

Metawissenschaft der theatralen Formen, sondern vielmehr das, was jeder Metawissenschaft den Grund entzieht.<sup>362</sup>

---

<sup>362</sup> Müller-Schöll: *Das Theater des ›konstruktiven Defaitismus‹*, S. 182ff.

## 5. Nicht-Gleich-Gültige Darstellung

### Schöner Schein

»Ist nicht die Kunst ein Tun, das Dingen ein Antlitz verleiht?«<sup>363</sup> In Levinas' Philosophie kommt künstlerischen Darstellungen eine ambivalente Rolle zu<sup>364</sup>, obgleich die Praxis seines Denkens – wie gezeigt – in hohem Maße von der Sensibilität für die sprachlich-begriffliche *Inszenierung* des Anderen geprägt ist. Der folgende Teil steht nun unter der Prämisse, den Levinas'schen Diskurs und die von ihm explorierten Konflikte – mit Levinas und über ihn hinaus – konkreter auf Fragen der Darstellung zu beziehen. Dabei werde ich der These folgen, dass künstlerischer Darstellung eine ähnliche Funktion wie der Philosophie im Levinas'schen Denken zugesprochen werden kann; sie also die Möglichkeit der nachträglichen »Entfaltung von Fragen« bietet, die nicht »als erste gestellt [werden können, M. Z.], sondern [...] erst [...] durch eine Art Reduktion als die Quelle [ihrer] Notwendigkeit und [ihrer] Dringlichkeit erkannt werden«<sup>365</sup> können. In diesem Zusammenhang ist auszuführen, inwiefern Levinas' Skeptizismus gegenüber Formen der Darstellung auf intrinsische Weise verknüpft ist mit einem Denken des Anderen ›nach Auschwitz‹.

Die eingangs zitierte Frage lässt deutliche Bezüge zu Heideggers Kunstwerkaufsatz hörbar werden; so die bereits angedeutete Engführung von Kunstwerkgeschehen und Prosopopoiia: »Der Tempel gibt in seinem Dastehen den Dingen erst ihr Gesicht«, heißt es in *Der Ursprung des Kunstwerkes*, »und den Menschen erst die Aussicht auf sich selbst«<sup>366</sup>. Um die eröffnende Qualität von Levinas' Frage zu hören, muss sie im französischen Original gelesen werden: »L'art n'est il-pas une activité qui prête des visage aux chose?«<sup>367</sup> Im Gegensatz zur deutschen Übersetzung, die mit der Formulierung des ›Antlitzes verleihen‹ die

<sup>363</sup> Levinas, Emmanuel: »Ist die Ontologie fundamental?«, S. 22.

<sup>364</sup> Mit Blick auf den frühen Aufsatz »Die Wirklichkeit und ihr Schatten« von 1948/49 (in: Levinas, Emmanuel: *Die Unvorhersehbarkeiten der Geschichte*, Freiburg/München 2006, S. 105-124) wird meist unumstößlich festgehalten, dass Levinas Kunst(schaffen) nicht als ethische Bewegung versteht, sondern geradezu als ihr Gegenteil: Die Kunst, so scheint der Vorwurf, würde das Geschehen der Transzendenz anhalten, in Sichtbarkeit überführen und durch eine Glorifizierung des Schönen ersetzen. Weder aber berücksichtigen diese Lesarten, die an dieser Stelle mit Levinas abschließen, die Kommentare, Ergänzungen und Veränderungen, die er diesen ersten Thesen zur Kunst selbst im Laufe seines weiteren Schaffens eingetragen hat, noch worüber er überhaupt spricht, wenn er von ›Kunst‹ spricht. Es wäre zu untersuchen, ob Levinas' Skeptizismus als Reaktion auf Heideggers Behauptung zu verstehen ist, dass »alle Kunst [...] Geschehenlassen der Ankunft der Wahrheit des Seienden« (Heidegger: »Der Ursprung des Kunstwerks«, S. 59. Kursiv durch die Verfasserin) sei.

<sup>365</sup> Delhom/Hirsch: »Vorwort«, S. 9f.

<sup>366</sup> Heidegger: »Der Ursprung des Kunstwerks«, S. 29.

<sup>367</sup> Levinas, Emmanuel: *Entre nous: essais sur le penser-à-l'aure*, Paris 1993, S. 20.

Behauptung artikuliert, ›ein Antlitz‹ könnte intentional hergestellt bzw. verliehen werden<sup>368</sup>, eröffnet Levinas mit dem Begriff *visage* im Kontext künstlerischer Darstellung vielmehr die Frage nach einer der Erfahrung des Antlitzes inhärenten impliziten Vermittlung, die zwischen Form (Gesicht) und Störung der Form (Antlitz) statt hat:

Sogar das Von-Angesicht-zu-Angesicht der Nähe, die uns die unmittelbarste Bedeutung zu implizieren scheint, ist uns erst zugänglich und erhält erst ihren Sinn innerhalb einer konstituierten Erfahrung und ausgehend von ihren Kategorien. [...] Selbst das Von-Angesicht-zu-Angesicht erweist sich trotz allem als bereits vermittelt.<sup>369</sup>

Die zitierte Frage ermöglicht dabei ein Verständnis künstlerischer Praxis, welches die darstellerische Aktivität vor das künstlerische Produkt stellt und vermittelt ihrer rhetorischen Konstruktion zugleich nicht (auf)gelöst wird: Es ist eine Frage, die in die künstlerische Praxis eine Ambivalenz zwischen der Problematik der Vorstellung (Gesicht) und einem diese Suspendierenden (Antlitz) einträgt.

Die in Levinas' frühem Oeuvre artikulierten Vorbehalte gegen ›die Kunst‹ erinnern an Vorbehalte, wie Adorno sie in *Kulturkritik und Gesellschaft* artikuliert:<sup>370</sup> *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* zeichnet eine Art doppelt negative Wechselbeziehung von Kunstwerk und Rezipient. Kunstwerke werden als ein eigenes ontologisches Geschehen begriffen, das rhythmisch verfasst ist – als solches ›überfällt‹ es den Rezipienten noch vor dessen begrifflichem Einsatz. Man wäre versucht, diese Zurückdrängung eines intentionalen Zugriffs im Levinas'schen Sinne positiv zu lesen, doch er denkt den Bann der Kunst (zunächst) als imaginäres Verschlingen des Rezipienten, der »verzaubert«<sup>371</sup> wird und dem auf diese Weise der Weg zu einer Subjektivität als (Ver)Antwort(ung) verstellt wird. Zugleich fordere die ontologische Eigenständigkeit des Kunstgeschehens ihre Interpretation heraus und in dieser kann sich das Kunstgeschehen nur als Un-Wahrheit zeigen, als wesentlich verfehlt im doppelten Sinn (da weder die Wahrheit sein Wesen sei noch es in die Wahrheit gezerrt als solche erscheinen könne). In *Totalität und*

<sup>368</sup> Katharina Bahlmann hat jüngst eine Publikation unter der Fragestellung *Können Kunstwerke ein Antlitz haben?* vorgelegt. Auch in diesem Titel artikuliert sich die Schwierigkeit einer Lesart derart, dass das Antlitz ›besessen‹ werden könnte. Vgl. Bahlmann, Katharina: *Können Kunstwerke ein Antlitz haben?*, Wien 2008.

<sup>369</sup> Ciaramelli, Fabio: »Die ungedachte Vermittlung«, S. 85f.

<sup>370</sup> Vgl. Adorno, Theodor W.: »Kulturkritik und Gesellschaft«, in: Kiedaisch, Petra (Hrsg.): *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Stuttgart 1995, S. 27 – 49. Sowohl Levinas als auch Adorno legen nahe, dass die Shoah eine jede noch so weit entfernte Kulturäußerung betreffende Zäsur im abendländischen Denken bedeutet.

<sup>371</sup> Levinas, Emmanuel: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«.

*Unendlichkeit* schließlich fragt Levinas nicht mehr nach einem eigenen Bedeuten von Kunst und reduziert sie auf die Produktion von Sichtbarkeiten: »Die Kunst ist es, die den Dingen so etwas wie eine *Fassade* verleiht – dasjenige, wodurch die Gegenstände nicht nur gesehen werden, sondern wie Gegenstände sind, die sich darstellen.«<sup>372</sup>

Was hier jedoch aufs Spiel gesetzt wird, sind weder die Literatur (die Levinas' Denken des Anderen mit entworfen hat und nachhaltig weiter prägen wird) noch die ›Dramatik‹ des »dramatische[n] Vorgangs des In-der-Welt-seins«<sup>373</sup> - »der Augenblick der Statue ist der Alptraum«.<sup>374</sup> Levinas' Einsatz kann retrospektiv als Einsatz gegen eine Ästhetik ›des Schönen‹ im Bereich der Bildenden Kunst verstanden werden, deren »Wesen Indifferenz ist, kalter Glanz und Schweigen.«<sup>375</sup> Ästhetiken der Oberfläche, der Gestaltgebung, Fixierung, des Besitzes, enthistorisiert, ökonomisiert, entzeitlicht und humanisiert, stehen für Levinas quer zu den vom ihm verhandelten Fragen eines Denken des Anderen bzw. einer aus der Verantwortlichkeit begründbaren anderen Subjektivität: »Es gibt etwas am künstlerischen Genuss, das schäbig, egoistisch und auch feige ist. Es gibt Zeiten, in denen man sich dafür schämen kann, gleich als würde man inmitten einer grassierenden Pest ein großes Gelage veranstalten.«<sup>376</sup> Ähnlich dem immer wieder verkürzten Diktum Adornos, nach Auschwitz sei kein Gedicht mehr möglich<sup>377</sup>, verweist Levinas hier kurz nach der Shoah auf die Problematik, sich angesichts der politischen Situation davon *abzulenken*,

dass mehr als Gott der Mensch des Schutzes bedarf – vor der immer akuten Versuchung nämlich, sich des absolut Anderen zu bemächtigen, und sei es auch nur durch die Berührung mit dem Auge; von der Illusion auch, das eigentlich Menschliche des Menschen abbilden zu können; und vor der Gefahr schließlich, sich vom Ernst des Menschseins abzulenken, vom Gedanken seiner Vergänglichkeit und von der Last und der Anstrengung unausweichlicher Verantwortung.<sup>378</sup>

Der oben zitierte Begriff der Fassade eröffnet aber bereits den Weg zu einem anderen Denken künstlerischer Darstellung: Anders als der Begriff des Bildes kündigt er den künstlerischen Prozess als *räumliches Gestalten* an, dessen Tiefe

<sup>372</sup> Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, S. 276.

<sup>373</sup> Levinas: »Ist die Ontologie fundamental?«, S. 13.

<sup>374</sup> Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, S. 118.

<sup>375</sup> Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, S. 276.

<sup>376</sup> Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, S. 122.

<sup>377</sup> Vgl. »Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch« - Theodor W. Adornos Thesen«, in: Kiedaisch, Petra (Hrsg.) *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Stuttgart 1995, S. 27-72.

<sup>378</sup> Wiemer: *Die Passion des Sagens*, S. 317.

aktiv inszenatorisch verstellt wird. »Die bis hierher fortgeschriebene Analyse reicht für eine Antwort darauf nicht aus. Wir fragen uns allerdings, ob in der Kunst sich nicht die unpersönliche Gangart des Rhythmus' auf faszinierende Art an die Stelle der Sozialität, des Antlitzes, des Wortes setzt.«<sup>379</sup>

Gleichwohl *seine* Analyse nicht ausreicht, wird Levinas in *Bilderverbot und ›Menschenrechte‹* explizit zwischen Ästhetiken des ›schönen Scheins‹ als »Götzendienst«<sup>380</sup> und einem Kunstschaffen als ethischer Bewegung differenzieren, welche unter den Schlagworten »Unkenntlichmachung und Verwischung«<sup>381</sup> Darstellungspolitiken beschreibt bzw. vorschlägt, die auf ein ihr Unverfügbares antworten. Jenseits der künstlerischen Gattungsgrenzen läuft für Levinas »Repräsentation [...] auf ein Denken von diesem und jenem hinaus, [...] worauf man – letzten Endes oder von Anfang an – mit [...] dem Zeigefinger hinweisen kann«<sup>382</sup>. Dem gegenüber kann mit dem Begriff des ›Werkes‹ eine Dimension inszenatorischen Verhaltens in den Blick genommen werden, das als Arbeit und Haltung des Antwortens den Möglichkeitsraum bedeutet, auf etwas »Sinnvolles hinzuweisen, das der Repräsentation [...] vorangeht.«<sup>383</sup> Obwohl ›Werk‹ zunächst im Sinne des Produkts der Arbeit an das egoistische, in der Welt und seiner Bleibe wohnende Subjekt gebunden scheint, handelt es sich beim Werk in Levinas' Begrifflichkeit *nicht* um einen unveräußerlichen Besitz. In *Totalität und Unendlichkeit* bereits schreibt er: »Das Werk entsteht inmitten der Abfälle der Arbeit«<sup>384</sup>. Neben allem, was im Werk dem Willen unterliegen mag, realisiert es immer auch Nicht-Gewolltes, vermittels dessen es jenseits von Subjekt und anonymer Ökonomie in die Sphäre des Anderen verwickelt ist.

Wird das Werk bis zu Ende gedacht, dann verlangt es eine radikale Großmut des Selben, das im Werk auf das Andere zugeht. [...] Das Werk ist weder bloßer Erwerb von Meriten noch blanker Nihilismus. [...] Das Werk ist [...] eine Beziehung zum Anderen, der erreicht wird, ohne sich als berührt zu erweisen. [...] Aber der Aufbruch ohne Wiederkehr, der dennoch nicht ins Leere führt, würde seine absolute Güte ebenso verlieren, wenn das Werk seinen Lohn in der Unmittelbarkeit des Sieges verlangte, wenn es ungeduldig den Triumph seiner Sache erwartete. [...] Die einseitige Tat ist nur möglich in der Geduld; die bis ans Ende durchgehaltene Geduld bedeutet für den Handelnden: darauf zu

<sup>379</sup> Levinas: »Ist die Ontologie fundamental?«, S. 22f.

<sup>380</sup> Levinas, Emmanuel: »Bilderverbot und ›Menschenrechte‹«, in: Ders.: *Verletzlichkeit und Frieden*, Zürich/Berlin 2007, S. 115-126, hier S. 116.

<sup>381</sup> Vgl. Esterbauer, Reinhold: »Das Bild als Antlitz?«, in: Wohlmuth, Josef (Hrsg.): *Emmanuel Levinas: Eine Herausforderung für die christliche Theologie*, Paderborn/München/Wien/Zürich 1999, S. 13-24.

<sup>382</sup> Levinas: »Bilderverbot und ›Menschenrechte‹«, S. 117.

<sup>383</sup> Ebd., S. 119.

<sup>384</sup> Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, S. 255.

verzichten, die Ankunft am Ziel zu erleben, zu handeln, ohne das gelobte Land zu betreten.<sup>385</sup>

Levinas verknüpft den Werkgedanken mit der Liturgie: Sie fordert von dem, der sie ausführt, einen ganz und gar verlorenen Einsatz, also ein Zurücktreten von jedwedem Ziel und wird für Levinas zugleich durch die Geduld, die Güte, eine Bewegung des *für* bestimmt. Im Werk drückt sich also keinen Nihilismus aus (»auch der Nihilist [macht M.Z.] unter dem Anschein der Absichtslosigkeit sein [...] Tun sich selbst zum Ziel«<sup>386</sup>), sondern eine Art »Entleerungsbewegung« von sich selbst, in der der Andere »*horizonthaft*«<sup>387</sup> erfahrbar wird. Das Werk beschreibt weder Spiel noch Technik, sondern eine Verpflichtung, ein »Handeln für eine Welt, die kommt«, für die Zukunft, »eine Zeit ohne mich«. Diese Formulierung muss man vor dem Hintergrund von Levinas' Kritik an Heidegger lesen und nicht als suizidale Anweisung: es ist ein *für* etwas, das nicht »meiner Idee« entspringt.

Vor diesem Hintergrund eröffnet sich eine andere Lektüre des Kunstwerkgeschehens: In *Der Sinn und die Bedeutung* entwickelt Levinas den hierfür richtungsweisenden Begriff der Bedeutung (*signification*). Während Repräsentation oder Vorstellung für Levinas eine tendentiell gewalttätige Überformung der Welt im Sinne des egoistischen Prinzip des Selbst bedeutet, kann Bedeutung »*nicht in die Innerlichkeit eines Denkens inventarisiert werden.*«<sup>388</sup> Bedeuten gehört einer anderen Ordnung an als das Gegebene. Sie ist die Bewegung der Inkarnation des Sinnes als Ausdruck, dessen »Feiern des Seins [...] in der wahrgenommenen Welt kulturelle Objekte schafft – Sprache, Dichtung, Gemälde, Symphonie, Tanz«<sup>389</sup>. Kunst wird also nicht länger als »glückliche Verwirrung der Menschen [verstanden, die M. Z.] unternimmt, Schönes zu schaffen«<sup>390</sup>, sondern als spezifischer Ereignisraum des Ausdrucks. Ganz klar gilt es also festzuhalten, dass bei Levinas – wenn überhaupt davon zu sprechen ist – *zwei* Kunstbegriffe vorliegen: einer, der vom Primat der Sichtbarkeit (Fassade) ausgeht, und ein Kunstgeschehen, das sich in der Spannung zwischen Sagen und Gesagtem hält. Diesen zweiten Kunstbegriff beschreibt Levinas als »Zwischenreich«<sup>391</sup> zwischen der Gegenwart und dem, was nie Gegenwart

<sup>385</sup> Levinas: »Die Spur des Anderen«, S. 216.

<sup>386</sup> Ebd., S. 216.

<sup>387</sup> Ebd., S. 221.

<sup>388</sup> Levinas, Emmanuel: »Die Bedeutung und der Sinn«, S. 19.

<sup>389</sup> Ebd., S. 19f.

<sup>390</sup> Ebd., S. 20.

<sup>391</sup> Levinas zitiert nach: Bahlmann: *Können Kunstwerke ein Antlitz haben?*, S. 74.

werden konnte: Es geht also nicht darum, was die Kunst abbildet (sie hat keinen Verweischarakter), sondern um etwas *Sinnvolles*, was sie in ihrem Gestus austrägt. »So entsteht eine neue Funktion des *Ausdrucks*, während die ihm bisher beigelegte Funktion darin bestand, entweder als Mittel der Kommunikation zu dienen oder dazu, die Welt im Blick auf unsere Bedürfnisse umzugestalten.«<sup>392</sup> Solchermaßen gedacht offenbar sich für Levinas hier

eine elementare Kommunikation, noch ohne [...] Botschaft. [...] Das Kunstwerk konfrontiert den Rezipienten mit einer Anrede, der er sich nicht entziehen kann und die ein Gespräch mit ihm eröffnet, und zwar auf Grund der Blessuren, die ein jedes Kunstwerk als Kunstwerk aufweist. Ein Kunstwerk versetzt in ein Gespräch, dessen Inhalt noch nicht festgelegt ist, sondern sich erst ergeben muss. Dabei fordert es den Rezipienten zunächst zu der Entscheidung heraus, ob er sich auf die Kommunikation einlässt oder nicht. [...] Selbst die Gesprächsverweigerung ist schon Antwort auf die Herausforderung durch das Kunstwerk.<sup>393</sup>

Im Gegensatz zu einer rückhaltlosen ›Verzauberung‹ der Kunstbetrachter\*innen spricht Thomas Wiemer bezogen auf das Kunstverständnis des späten Levinas von einer »Schule des Sehens«, zu der das Kunstwerk »gerade durch die Verunsicherung [werden könne, M. Z.], die es dem intentional erfassenden Sehen beibringt, durch den Widerstand, den es ihm entgegensetzt.«<sup>394</sup> Diesen Widerstand denkt Levinas als »Verletzung (*blesure*)«<sup>395</sup> der Vorstellung. Damit sind keine Kunstwerke gemeint, die Verletzungen abbilden, sondern solche, die in ihrer Form selbst als verletzte (und nicht länger als ›schöne‹) erscheinen. Mit Levinas gedacht kann Kunst jene soziale Szene des Von-Angesicht-zu-Angesicht nicht ›ersetzen‹, ähnlich aber der Philosophie kann künstlerische Darstellung in einem Spannungsfeld angenommen werden zwischen der Ethik, von der sie herrührt und der Politik von Ästhetik(en), welche durch die je einzelne Arbeit unterbrochen werden kann/können: Es handelt sich um den Moment von Wissen, an dem es angesichts seiner eigenen Voraussetzungen zögert. Die ethische Dimension des Kunstgeschehens lässt sich im Zentrum eines Chiasmus ansiedeln: zwischen einem Scheitern der künstlerischen Darstellungsaktivität an ihrem ›Gegenstand‹, welches sich als Verletzung der Darstellung ausspricht, und einem Verantwortungsereignis für die Rezipient\*innen als Konfrontation mit dieser Verletzung. Ich differenziere an dieser Stelle einen

<sup>392</sup> Levinas: »Die Bedeutung und der Sinn«, S. 18.

<sup>393</sup> Esterbauer: »Das Bild als Antlitz?«, S. 18.

<sup>394</sup> Wiemer, Thomas: *Passion des Sagens*. S. 361. Die Bedeutung, die hier der Frage des Widerstandes eingeräumt wird, bricht völlig mit »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«.

<sup>395</sup> Esterbauer: »Das Bild als Antlitz?«, S. 17.



eigentlich nicht auflösbaren Komplex, um deutlich zu machen, dass Levinas tatsächlich Darstellung nicht nur wirkungsästhetisch bedenkt, sondern von einem Gebot zur Darstellung ausgeht.

### Das Darstellungsgebot der Nicht-Gleichgültigkeit

Der Versuch, das Levinas'sche Denken des Anderen nicht nur als ein szenisches Denken zu verstehen – also als ein Denken, welches nicht von einem abwesenden, sich nicht mitbedenkenden Ort her auf ›Welt‹ zugreift –, sondern dieses als Folie zu verwenden, um sich mit darstellerischen Strategien auseinanderzusetzen, verlangt einen letzten Vermittlungsschritt: Die Frage eines Gebotes zur Darstellung muss vor dem Hintergrund von Levinas' Auseinandersetzung mit dem jüdisch-christlichen ›Bilderverbot‹ verstanden werden und lässt sich zugleich nicht trennen von der Frage eines Darstellens ›nach Auschwitz‹. Ich werde im Hauptteil dieser Arbeit keine künstlerischen Auseinandersetzungen mit der Shoah analysieren – zugleich aber ist mit Levinas (und im Folgenden auch Jean-Luc Nancy) nachzuvollziehen, inwiefern in Bezug zur Shoah die Frage der Darstellbarkeit des Anderen ihre höchste Dringlichkeit und Notwendigkeit erfährt.

Muss das *Bilderverbot*, so fragt Levinas, ausschließlich repressiv verstanden werden, oder drückt sich in ihm vielmehr die

Anprangerung einer *Intelligibilität* [aus, M.Z.], die man auf das Wissen reduzieren möchte und die behaupten würde, sie sei ursprünglich oder die allerletzte, und die, vielleicht zu Unrecht, die Würde beanspruchen würde, der Geburtsort des Geistes zu sein und dessen unauslöschliche Kategorien mitzubringen?<sup>396</sup>

Levinas antwortet sich sogleich selbst:

Im ›Bilderverbot‹ wird nur das ausschließliche Privileg in Frage gestellt, das die abendländische Kultur dem Bewusstsein und der Wissenschaft verliehen haben soll, die es in sich trägt und die, als Selbstbewusstsein, allerletzte Weisheit und absolutes Denken zu sein erhofft.<sup>397</sup>

Verboten oder angemahnt wird im ›Bilderverbot‹ also ausschließlich, so Levinas, das »leblose[...] Götzenbild«<sup>398</sup> bzw., untrennbar damit verbunden, der sich als absolut setzende Götzendienst. Obwohl Darstellung im Sinne der Repräsentation immer »›etwas‹ anvisiert« und dieses »trotz des möglichen Versuchs des Künstlers,

---

<sup>396</sup> Levinas: »Bilderverbot und ›Menschenrechte‹«, S. 118.

<sup>397</sup> Ebd., S. 118.

<sup>398</sup> Ebd., S. 116.

das ›Etwas zu ent-bilden‹<sup>399</sup> notwendig erstarren lässt und verfehlt, darf aber eine »universelle Repräsentation insofern nicht verboten werden, als dieses Gleichgewicht es ermöglicht, besser auf das Menschenrecht – das ursprünglich Recht *des anderen Menschen* ist – aus Verantwortung für den jeweils anderen zu antworten.«<sup>400</sup> Hier wird erneut die Rolle des Dritten in Levinas' Denken vernehmbar: im Zwiespalt zwischen mehr als einem Anderen verlangt es nach Austragungsorten eines Vergleichs des Unvergleichbarem.

Jean-Luc Nancy hat diese Überlegungen in seinem Aufsatz *Das Darstellungsverbot* mit der Frage enggeführt, auf welche Weise die immer wieder kolportierte Behauptung einer Undarstellbarkeit von Auschwitz davon kündigt, dass in den Lagern ein »Wille zur integralen Präsenz sich am Schauspiel der Vernichtung der Darstellbarkeit überhaupt weidet.«<sup>401</sup> Nancy ermöglicht an dieser Stelle, die Shoah nicht nur unter dem Primat des ›Hasses auf den anderen Menschen‹ zu verstehen, sondern als den Versuch einer »Ausmerzungen der [...] Darstellbarkeit selbst.«<sup>402</sup> Unter dem Topos der »Götzendummheit«<sup>403</sup> spitzt er zunächst Levinas' These zu, dass im jüdisch-christlichen Kontext nicht *Darstellung an sich*, sondern nur eine spezifische Ausformung der Darstellung verboten wird: »Eine abgeschlossene, in ihrer Ordnung vollendete Präsenz [...], die auf nichts und durch nichts geöffnet ist.«<sup>404</sup> Das Verbot der Götze im religiösen Kontext ist auch für Nancy Verweis darauf, dass Gott »seine Wahrheit aber nur im Entzug seiner Präsenz darbietet«<sup>405</sup> und ergo auf Markierungen dieses Ab-Sinns abgewiesen ist, auf Darstellungen, die keine Vorstellungen sind, um die Fraglichkeit seiner Darstellung oder seine Darstellbarkeit als Frage zu schützen. Es sei die »Unsicherheit vor dem Anderen«<sup>406</sup>, die sich im *Darstellungsverbot* artikuliert. Die Abwertung des sinnlichen/materiellen Bildes erschließt sich für Nancy vielmehr aus dem platonisch-griechischen philosophischen Erbe, in welchem das Bild seine intelligible als abstrakte Form selbst bildet, welche »das sinnliche Bild [abwertet, M.Z.] da dieses nicht mehr ist als der Widerschein, der minderwertige Schein eines höheren

---

<sup>399</sup> Ebd., S. 119.

<sup>400</sup> Ebd., S. 121.

<sup>401</sup> Nancy, Jean-Luc: »Das Darstellungsverbot«, in: Ders.: *Am Grund der Bilder*, Zürich/Berlin 2006, S. 51-90, hier S. 55.

<sup>402</sup> Ebd., S. 62.

<sup>403</sup> Ebd., S. 58.

<sup>404</sup> Ebd., S. 58.

<sup>405</sup> Ebd., S. 60.

<sup>406</sup> Ebd., S. 63.

Bildes.«<sup>407</sup> Dieses ›griechische‹ Erbe konfligiert in diesem Vorschlag mit einer jüdischen Denkpraxis, welche im Bilderverbot den notwendigen Schutzraum einer »Transzendenz im Sinnhaften«<sup>408</sup> ausmacht, die aber *in* der Darstellung spurhaft zur Exposition gebracht werden kann.<sup>409</sup> Beide Lesarten des Repräsentativen zeugen für Nancy aber von einem Bezug zu einem Absens (eine Wortschöpfung, die zwischen Nicht-Sinn und Abwesenheit changiert), welcher die Präsenz begründet und zugleich aushöhlt. Es sei diese Spaltung, so Nancys zentrale These, die »*Fraglichkeit der Darstellung*«<sup>410</sup>, welche in den nationalsozialistischen Vernichtungslagern »aufs Spiel gesetzt«<sup>411</sup> wurde.

»Das Selbstbildnis, das die Vernichtung festmacht, verwirklicht die arische *Weltanschauung*: im Grunde gibt es für sie jenseits der Vernichtung keinen Sinn.«<sup>412</sup> Die nationalsozialistische Kultur erzeugt eine Vision von Welt, die bruchlos, restlos und in Gänze vor Augen gestellt werden kann. Am Ursprung dieser Anschauung steht der Arier als Übermensch, der die Natur jener sich selbst erschaffenden Menschheit ist.<sup>413</sup> Der arische Körper ist mit der Idee einer restlosen Präsenz identisch, ist totale Verkörperung der nationalsozialistischen Idee und damit Kulturbegründer *par excellence*. Diesem Typus (als Verkörperung des rassisch kodierten Nazi-Mythos) gegenüber wird der Jude nicht einmal als Anti-Typus, vielmehr als die grundsätzliche Abwesenheit von Typus überhaupt konstruiert. Der NS-Ordnung als integralen Präsenz, die auf nichts verweist als auf ihre Anwesenheit und Unmittelbarkeit, steht der Jude als Kulturzerstörer gegenüber, der keine eigene Anschauung hat und damit die authentische Präsenz des arischen Volkskörpers fraglich werden lässt.

Die Welt(= Lager)-An-Schauung, das Schauen als Institution, die das Sein formt, wird von Nancy als Blickstrahl begriffen, der nur sich selbst sieht – er beschreibt das Lager als ›Bühne‹ und die ›Dramaturgie‹ der Lager als reine Selbst-Darstellung. Im Zentrum der Lager siedelt er den Chiasmus zweier Gesichter an: das Gesicht des lebendigen Toten (der Muselmann) und das mit einer Totenkopfmaske bedeckte

---

<sup>407</sup> Ebd., S. 60.

<sup>408</sup> Levinas: »Bilderverbot und ›Menschenrechte‹«, S119.

<sup>409</sup> Vgl. Deuber-Mankowsky, Astrid: *Repräsentationskritik und Bilderverbot*, <http://www.bu.edu/mzank/tr-deutsch/archiv/Bilderverbot.html> (letzter Zugriff 16.9.2014)

<sup>410</sup> Nancy: »Das Darstellungsverbot«, S. 73.

<sup>411</sup> Ebd., S. 63.

<sup>412</sup> Ebd., S. 76.

<sup>413</sup> Vgl. Lacoue-Labarthe, Philippe/Nancy, Jean-Luc: »Der Nazi-Mythos«, in: Tholen, Christoph/Weber, Elisabeth (Hrsg.): *Das Vergessen(e). Anamnesen des Undarstellbaren*, Wien 1997, S. 185-190.

Gesicht der SS. Im Willen, das anzueignen, was außerhalb der Präsenz liegt, den Tod nämlich, ergötzt sich die SS an der (Ent-/Ge-)Sichtung<sup>414</sup> der unzähligen Toten, als könne sie den Blick in den Tod richten: Der Tod als Nicht-Anzueignendes wird »geraubt«<sup>415</sup>. Mit Blick auf das Zeugnis von Jean Améry schreibt Nancy:

Améry erlebte den Zerfall der Möglichkeit und der Anordnung zur Darstellung, d. h. nicht nur die Fähigkeit, ›Anschauung über die Dinge‹ zu haben, nicht nur im Sinne einer innegehaltenen Inszenierung oder einer geregelten Interpretation, sondern im Sinne einer Ideen- und Bilderordnung, wo die einfache Präsenz geöffnet und sich selbst gegenüber abwesend sein kann. [...] Der Vernichtete ist folglich derjenige, der [...] selbst der Darstellungsmöglichkeit beraubt wird, also letztlich der Möglichkeit von Sinn.<sup>416</sup>

Das Sterben war zwar allgegenwärtig, aber der Muselmann<sup>417</sup> kann seinen eigenen Tod nicht mehr fassen. Seiner Darstellungsmöglichkeit, seiner Anschauung (als Ideen- oder Bildordnung) beraubt, wird der Muselmann zu einer »eingemauerten Präsenz«<sup>418</sup> vor dem Henker. Das Opfer hat keinerlei Darstellungsraum mehr, der Henker nur das Ziel der Vernichtung dieses Darstellungsraums:

In Auschwitz wurde der Darstellungsraum zerdrückt und auf die Präsenz eines Blickes verkürzt, der sich den Tod aneignet, indem er sich vom toten Blick des anderen imprägniert – ein Blick, der mit nichts anderem gefüllt ist als einer dichten Leere, in welcher die vollständige *Weltanschauung* implodiert.<sup>419</sup>

Die Frage der Darstellbarkeit muss mit Nancy vor dem Hintergrund des Versuchs der Hinrichtung (als restlose Ausrichtung wie Erschöpfung) der Darstellung stattfinden. Was jede Möglichkeit des Bildes tötet, ist für Nancy eine Geste des Mordes. Nancy spricht an anderer Stelle davon, dass die Existenz »sich auch *inszenieren*«<sup>420</sup> will und dass dieser Wille zu ihrem In-Der-Welt-Sein – oder wie Levinas sagen würde: der Dramatik ihres In-Der-Welt-Seins – gehört. Wenn der Existenz die Möglichkeit genommen wird, sich zu inszenieren, dann wird sie zur »Gegenwart ohne Antlitz«<sup>421</sup>.

Auch Georges Didi-Huberman hat eine bemerkenswerte Publikation der Frage gewidmet, wie sich Häftlinge im Vernichtungslager Auschwitz gegen den Versuch

---

<sup>414</sup> Vgl. Nancy: »Das Darstellungsverbot«, S. 82.

<sup>415</sup> Ebd., S. 79.

<sup>416</sup> Ebd., S. 80f.

<sup>417</sup> Vgl. zum Begriff Muselmann: »Der ›Muselmann‹«, in: Agamben, Giorgio: *Was von Auschwitz bleibt: Das Archiv und der Zeuge*, Frankfurt am Main 2005, S. 36-75.

<sup>418</sup> Nancy: »Darstellungsverbot«, S. 81.

<sup>419</sup> Ebd., S. 83.

<sup>420</sup> Nancy, Jean-Luc: »Theaterkörper«, in: Müller-Schöll, Nikolaus/Schallenberg, André/Zimmermann, Mayte: *Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert*, Berlin 2012, S. 158-171, hier S. 159.

<sup>421</sup> Nancy: »Das Darstellungsverbot«, S. 82.

gewehrt haben, jeder Möglichkeit der Darstellung beraubt worden zu sein.<sup>422</sup> *Bilder trotz allem* ist der Untersuchung von vier Fotografien gewidmet, die zwei Häftlinge des Sonderkommandos 1944 aufnehmen und aus dem Lager herausschmuggeln konnten – diese Untersuchung kehrt sich sowohl von einer historisch-dokumentarischen Lektüre dieser Bilder ab, welche nach ihrem rein informativen Gehalt fragt, als sie zugleich einen ästhetischen Diskurs anprangert, der die Fotografien wahlweise zu Ikonen macht (auf denen man ›alles‹ sehen möchte) oder sie als Beweise der Undarstellbarkeit von Auschwitz einsetzt (weil auf ihnen angeblich ›nichts‹ zu sehen sei). Ich werde mich nicht explizit mit Darstellungen der Shoah auseinandersetzen, zugleich aber muss die Frage nach der Darstellbarkeit des Anderen als Frage nach dem »eigentlichen *Gestus*, der die Repräsentation – in der Schwebe ihrer überraschenden und verstörenden Wirkung - belebt«<sup>423</sup>, vor dem Hintergrund ihrer Gefährdung betrachtet werden; eine Gefährdung, die sich in der Maschinerie der sogenannten Endlösung, welche Didi-Huberman als den Versuch totaler ›Entbildlichung‹ beschreibt, auf das radikalste ausspricht, aber durch »eine bloße *Weigerung, das Bild zu denken*« fortgesetzt wird.<sup>424</sup> Diese These gilt es nachzuvollziehen: Didi-Huberman argumentiert nämlich nicht für eine informative Fülle der Fotografien bezogen auf die Komplexität des Lagergeschehens, sondern er liest gerade in ihren vermeintlichen blinden Informationsflecken das Verlangen, dieser Wirklichkeit »*ein Bild zu entreißen*«<sup>425</sup>. Die zwei Fotos der Verbrennungsgräben zeugen durch einen schwarzen Rahmen vom Aufenthaltsort und Versteck des Fotografen (nämlich in der Gaskammer) ebenso wie die beiden anderen verwackelten Bilder von seiner hektischen Bewegung.

Aus diesem Grund muss man die vier Fotografien aus Auschwitz *trotz allem* auch unter *ästhetischen* Gesichtspunkten betrachten: damit etwas von dem *ethischen* und anthropologischen Gehalt erkennbar wird, der dem Vertrauen in diese Bilder zugrunde lag. Paradoxerweise haben die Mitglieder des Sonderkommandos sie hergestellt, um angesichts des organisierten Massakers die Vernichtung des Nächsten sichtbar zu machen. Mit einer beunruhigenden Schonungslosigkeit – ein wenig Licht und Schatten, einige nackte, einige bekleidete Körper, ein paar Opfer und ein paar ›Arbeiter‹, Geäst und aufsteigender Rauch – sollen diese Bilder vorführen, was die Organisatoren von Auschwitz definitiv beseitigen wollten: die Anerkennung des Nächsten, auf der jegliche soziale Bindung beruht.<sup>426</sup>

<sup>422</sup> Didi-Huberman, Georges: *Bilder trotz allem*, München 2007.

<sup>423</sup> Ebd., S. 221.

<sup>424</sup> Ebd., S. 224.

<sup>425</sup> Ebd., S. 20.

<sup>426</sup> Ebd., S. 230.

*Gerade* also die Tatsache, dass die vier Bilder *keinen* informativen Über-Blick suggerieren, zeugen sie von jenem, dessen Vernichtung sie nicht dokumentieren können, dem sie aber einen darstellerischen Widerstand entgegensetzen. Dieses *trotz allem* (»Das *alles* verweist auf die Gewalt jener historischen Bedingungen, denen wir noch nichts entgegen halten konnten; das *trotz* widersetzt sich dieser Gewalt durch die bloße heuristische Macht des Singulären.«<sup>427</sup>) wird durch eine Rezeption erneut genichtet, so Didi-Huberman, welche diese ethische Dimension von Darstellung nicht bedenkt – sei es vor dem Hintergrund der Überzeugung, »dass alle ›Bilder von Auschwitz‹ ganz einfach nichtig sind«<sup>428</sup>, sei es, weil die historische Auffassung von Bildzeugnissen nur vollkommene Exaktheit kennt und aus diesem Grund die Fotografien nachträglich bearbeitet und zugeschnitten wurden. »Das kleine Stück Film mit seinen vier Fotografien markiert eine [...] Grenze. Es bildet eine äußerst labile Schwelle zwischen dem, was man de jure als *unmöglich* bezeichnen muss [...] und dem de facto Möglichen, ja mehr noch: *Notwendigen*.«<sup>429</sup> Auch Jean-Luc Nancy spricht davon, dass es »*notwendig*« ist, »das, was dort auf dem Spiel steht, als Wahrheit zu denken, die – um Wahrheit zu sein – notwendig offen, unvollendet bleiben muss.«<sup>430</sup>

Es ist dies die Wahrheit einer nicht-gleichgültigen Darstellung, der Didi-Huberman in seinem Aufsatz *Vom Öffnen der Lager und dem Schließen der Augen* mit Blick auf die sogenannten Lagerbefreiungen nachspürt. Didi-Huberman zieht zuallererst die Idee der ›Befreiung‹ als solcher in Zweifel: »Man öffnet ein Lager nicht wie eine Tür, befreit KZ-Häftlinge nicht wie Vögel aus einem Käfig.«<sup>431</sup> Dem Scheitern am ›Befreien‹ der Lager setzt Didi-Huberman die Geschichte der Ersten Infanteriedivision entgegen, die 1945 das Lager Falkenau in Böhmen entdeckte. Auf die Tragödie, dass das Öffnen der Lager »nichts ›löste‹«<sup>432</sup> und auf die Empörung der Truppe über die Unwissen vorschützenden Deutschen, die in unmittelbarer Nachbarschaft des Lagers lebten, antwortet der Captain der Truppe, indem er ein Beerdigungsritual anordnete, von dem ein sorgfältiges Bildzeugnis erstellt wurde:

<sup>427</sup> Ebd., S. 254.

<sup>428</sup> Ebd., S. 221.

<sup>429</sup> Ebd., S. 64.

<sup>430</sup> Nancy: »Das Darstellungsverbot«, S. 88.

<sup>431</sup> Didi-Huberman, Georges: »Vom Öffnen der Lager und dem Schließen der Augen«, in: Schwarte, Ludger (Hrsg.): *Auszug aus dem Lager. Zur Überwindung des modernen Raumparadigmas in der politischen Philosophie*, Berlin 2007, S. 11-45, hier S. 21.

<sup>432</sup> Didi-Huberman: »Vom Öffnen der Lager«, S. 30.

Eine Geste, damit den Toten *die Augen geschlossen würden* und die Lebenden gezwungen wären, dieses gewichtigen Moments im Gegenüber mit den Toten lange und *mit offenen Augen* gewahr zu werden. Captain Richmond zwang alle, die leugneten, irgendetwas von den Vorgängen im Lager gewusst zu haben – unter anderem den »Bürgermeister, Fleischer, Bäcker und andere angesehene Einwohner der Stadt« -, den Toten jene letzte Ehre zu erweisen, die ihnen von seiten der Lebenden zusteht: sie behutsam anzukleiden, jeden in ein Leichentuch zu betten und sie gemeinsam beizusetzen. Zugleich wurde Samuel Fuller beauftragt, dieses Beerdigungsritual in seiner überaus schlichten Feierlichkeit mit seiner kleinen Bell & Howell, einer 16-mm-Kamera, bildlich festzuhalten.<sup>433</sup>

Der Vorgang des darstellerischen Zeugnisses, so gibt Didi-Huberman zu denken, ist untrennbarer Teil dieser Geste des Andenkens, die trotz einer absolute Ohnmacht von dem Versuch zeugt, nicht gleichgültig zu bleiben. Der Levinas'sche Begriff der Nicht-Gleichgültigkeit oder Nicht-In-Differenz (*non-in-différence*) muss von rechts her erschlossen werden: Während ›Indifferenz‹ oder Gleichgültigkeit die Negation von Unterscheidung bedeutet, löst die zweite Negation die erste *nicht* logisch auf. Auf diese Weise negiert der Topos nicht die Notwendigkeit der Allgemeinheit begrifflicher oder ästhetischer Differenzen, gemahnt im Raum des Neutralen oder Allgemeinen zugleich aber dem je singulären Anderen, derdiedas in diesem nie aufgeht. Das Ethische der Nicht-Gleichgültigkeit ist die *Notwendigkeit*, für das Nicht-Aufgehen des Anderen in den allgemeinen Ordnungen Verantwortung zu übernehmen. In Fullers Film wird *jede\*r* angekleidet, mit einem Leichentuch bedeckt und mit einer Handvoll Erde beworfen, aber gerade in diesem allgemeingültigen Ritual drückt sich der Versuch aus, jedem einzelnen Toten als je Einzelem und (wieder) als Totem, nicht als Vernichtetem, zu begegnen.

---

<sup>433</sup> Didi-Huberman: »Vom Öffnen der Lager«, S. 31.

### III. Szenen eines Theaters der Spur

Die Aufarbeitung von einem durch Levinas geprägten Denken des Anderen steht nicht unter der Prämisse, ›Anwendungsbegriffe‹ zu generieren, die nun auf künstlerische Arbeiten appliziert werden können. Die Auseinandersetzung aber mit künstlerischen Arbeiten an der Darstellbarkeit eines Anderen, das nicht als gegensatzlogisches Anderes von Identitäten oder Institutionen gesetzt wird, verlangt eine Aufmerksamkeit für die eigene begriffliche Arbeit, welche die Konstitution des Untersuchungsgegenstandes bestimmt. In diesem Sinne ist die Auseinandersetzung mit Levinas als Einführung in ein komplexes Diskursfeld zu verstehen, das im Folgenden nicht durch künstlerische Arbeiten ›gebildet‹ werden, sondern in ein produktives Spannungsgefüge mit darstellerischen Praktiken gebracht wird, die als Auftragungsorte und Untersuchungsräume der Problematiken wie Notwendigkeiten einer Darstellbarkeit des Anderen verstanden werden.

Dabei gehe ich von den mit Levinas und Derrida entwickelten Szenen der Spur aus, Gesicht und Schrift, die nicht als geschlossene Entitäten begriffen werden, sondern als Schauplätze einer diachronen Konstellation. Um zu untersuchen, inwiefern diese Schauplätze keine einer reinen Unmittelbarkeit sind, sondern ihrerseits durch eine darstellerische Vermittlung geprägt – gleichwohl eine, die nicht dialektisch noch direkt zu verstehen ist –, ist es unerlässlich, künstlerischen Arbeiten in ihren je singulären inszenatorischen Strategien das Wort zu geben, ohne auf eine Synthese oder gar Geschlossenheit eines ›Theaters der Spur‹ zu zielen. Spur steht für eine darstellerische Praxis, die sich einem ihr Unverfügbaren verantwortet und zugleich an konkrete Rahmungen ihres Statthabens gebunden ist, die nicht universalisiert werden dürfen. Das Bedeuten der Spur zeitigt sich je einzig und immer anders, selbst wenn – wie im ersten Teil herausgearbeitet – gewisse verallgemeinerbare Fragstellungen und Problematiken mit dem Schauplatz der Spur verbunden werden können und müssen. Aus diesem Grund bespreche und analysiere ich im Folgenden Arbeiten, die auf sehr unterschiedliche Weise an unterschiedlichen Fluchtlinien ihrer eigenen Möglichkeits- und Unmöglichkeitsbedingungen arbeiten und die sich zwar unter dem Rubrum der zuvor erarbeiteten Fragestellung einen lassen, zugleich aber auf keinem gemeinsamen Grund versammelt werden können. *Ein* ›Theater der Spur‹, so lässt



sich diese These zusammenfassen, gibt es nicht. Es gibt nur Szenen eines Theaters der Spur und Spur ist zugleich, so die zweite These, trotzdem immer nur als Theater denkbar: als szenische Arbeit einer Rücksicht auf Darstellbarkeit.

## 1. Im Zentrum der Vorstellung: (k)ein Gesicht

Als die Stückeschreiber lange, ruhige Akte mit viel Seele bauten und die Optiker gute Gläser lieferten, nahm die Mimik einen heftigen Aufschwung. Jetzt passierte viel in den Gesichtern, sie wurden zu Seelenspiegeln und mussten darum möglichst stillgehalten werden.

(Bertolt Brecht, *Der Messingkauf*)

Das Gesicht ist ein Phänomen, das für das Theater historisch gesehen erst mit dem Paradigmenwechsel des Innenraumtheaters bedeutsam wird bzw. sich überhaupt erst konstituiert. Die mit Heidegger im ersten Teil erarbeitete ›Szene des Menschen‹ ist, wie ich zu zeigen versucht habe, immer schon bestimmt von ihrer medialen Verfasstheit: eine Verfasstheit, die sowohl erkenntnistheoretische wie medientheoretische, gesellschaftliche, institutionelle und auch ästhetische Dimensionen umfasst. Vor diesem Hintergrund ist die Bedeutung des Gesichts für die neuzeitlichen Menschendarsteller\*innen in neuzeitlichen Innenraumtheatern bemerkenswert: zunächst ästhetischer Ausdruck einer bildräumlichen Frontalisierung, später auf das Tiefste amalgamisiert mit dem psychologischen Schauspiel wird das individualisierte und individualisierende Gesicht im Theater mit ›dem Menschen‹ verknüpft. Bei Levinas stellt das Gesicht *gerade ob* der besonderen Gefährdung des Anderen durch diese personale Ordnung eine Bühne bereit, auf der sich in der Bewegung einer Entledigung etwas nähert, das zugleich aber nicht in Erscheinung tritt. Ich wähle den Begriff der Bühne hier nicht, um eine spurhafte Exposition in die Sphäre der Intentionalität zurückzuweisen, sondern um zu betonen, dass es nicht genügt, das Antlitz als vorontologischen Anspruch abzutun. Obwohl Levinas das Gesicht zunächst einmal lebensweltlich bzw. phänomenologisch begreift, entspringt das Bedeuten eines solchen Gesichts-Verstehens *auch* einer ästhetischen Genealogie, die neuzeitlich vor allem durch die Bildende Kunst, aber auch das Theater geprägt wurde. Richard Weihe beispielsweise definiert das Gesicht über den dichotomischen Gegensatz zur Maske

als eine Form des Besitzes: Was der Maske fehlt, ›hat‹ das Gesicht – nämlich Blicke, Mimik und Stimme.<sup>434</sup> Nun legt eine von Levinas aus gedachte (Darstellung-)Ethik aber gerade den Zweifel an einer solchen Form des (ästhetischen) Besitzes nahe bzw. werden solcherlei Konstruktionen als nachträgliche In-Besitz-Nahme lesbar. Die Frage des Antlitzes aber ist von diesem Konflikt nicht zu trennen: Sie ergibt sich aus dem *Problem* einer verletzenden *Aneignung* durch (ästhetische) Formen, in das jede Darstellungspraxis notwendig verstrickt ist. Ein Theater der Spur erfordert also eine Auseinandersetzung mit dem eigenen genealogischen Möglich- wie Unmöglichkeitsraum und entsprechend der Levinas'schen Philosophie eine Entfernung des Subjekts als Grundlage der Ästhetik, bevor bzw. damit es problematisiert werden kann.

Im Fokus der Analyse stehen im Folgenden drei Arbeiten, die ich weniger mit Blick auf die Frage analysiere, was ein Gesicht ist oder sei, sondern mit Blick auf den Versuch, vermittels der Arbeit an und mit der Form ›Gesicht‹ in ihrem Kern ein Theater aufzuspüren, welches darin besteht, »sich der Form zu *entledigen*, die [es, M. Z.] gleichwohl manifestiert.«<sup>435</sup> Mit der Arbeit *Frontalunterricht* von Ulf Aminde lässt sich die Frage danach stellen, welche unbedachten Voraussetzungen im Spiel sind, wenn im zeitgenössischen Theater vermeintlich ›die authentischen Anderen‹ auf die Bühne gebeten werden, sie also aus dem Abseits eines bürgerlichen Menschen- und Schauspielerbild in Sichtbarkeit überführt werden. *For Faces* von Antonia Baehr kann als Aufsplitterung jener Szene gelesen werden, die im bürgerlichen Theater als die Voraussetzung des dialogischen Sprechens inszeniert wird: das Face-to-Face, welches sich bei Baehr als komplexe räumliche Anordnung zwischen Ein- und Vielheit noch vor jeder Sprache zu denken gibt. Mit *The Inhabitants of Images* von Rabih Mroué schließlich kommt eine eine Arbeit zu Wort, welche Gesichtlichkeit zugunsten einer narrativen Strategie des De-/Facements verweigert und diese zugleich in ihrer Tätlichkeit zu bedenken sucht.

---

<sup>434</sup> Vgl. Weihe: *Die Paradoxie der Maske*, S. 53.

<sup>435</sup> Levinas: »Die Spur des Anderen«, S. 221.

## 1.1. Das Gesicht in der Szene der Frontalität:

### Wider die Behauptung der Begegnung mit dem authentischen Anderen mit Ulf Amindes *Frontalunterricht*

Man wird mir sagen: da sind Sie also wieder mit ihrer  
notorischen Unfähigkeit, die Linie zu übertreten, auf  
die andere Seite zu gehen, das von woanders oder von  
unten kommende Sprechen zu hören oder vernehmbar  
zu machen; immer wieder stellen Sie sich auf die Seite  
der Macht und dessen, was sie sagt oder sagen macht:  
warum nicht hingehen und diese Leben dort hören,  
wo sie selber sprechen?

(Michel Foucault, *Das Leben der infamen Menschen*)

#### Gesichtung der Anderen

In ihrer Auseinandersetzung mit der gegenwärtig medialen Omnipräsenz von Gesichtern schreibt Judith Butler: Levinas ermögliche es uns,

über das Verhältnis zwischen Darstellung und Vermenschlichung nachzudenken. [...] Wenn wir uns überlegen, wie wir gewöhnlich über Vermenschlichung und Entmenschlichung denken, treffen wir auf die Annahme, dass diejenigen, die zur Darstellung, insbesondere zur Selbstdarstellung, gelangen, eine bessere Chance haben, vermenschlicht zu werden, und dass diejenigen, die keine Chance haben, sich selbst darzustellen, ein größeres Risiko tragen, als Untermenschen behandelt zu werden, als Untermenschen betrachtet zu werden oder sogar überhaupt nicht beachtet zu werden.<sup>436</sup>

Diese von Butler als Allgemeinplatz eingeführten Überzeugungen lassen sich leicht auf Tendenzen gegenwärtiger Theaterästhetiken beziehen, wie sie bereits in der Einleitung dieser Arbeit kritisch betrachtet wurden: Allenorts boomt die Arbeit mit Bühnenakteur\*innen, die nicht länger ausgebildete Schauspieler\*innen sind (und auch keine Lai\*innen, die in ihrem Selbstverständnis immer noch auf diese Profession bezogen bleiben) noch als Performer\*innen spezifische Qualitäten mitbringen, sondern die sich zunächst einmal durch ihre Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppierung definieren, deren Relevanz sich offenkundig darüber zu konstituieren scheint, dass diese bisher aus ›dem Theater‹ ausgeschlossen waren. Dabei ist auffällig, dass viele dieser Arbeiten die ›Authentizität‹ ihrer Darsteller\*innen durch paratextliche Medien wie Programmhefte induzieren und diese Zuschreibungen innerhalb der Inszenierungen durch individualisierende Narrative abgesichert werden, die sich in einem Gesicht verbürgen. Im Folgenden

---

<sup>436</sup> Butler: »Gefährdetes Leben«, S. 166f.

werde ich anhand der Arbeit *Frontalunterricht*<sup>437</sup> diesem Moment der Gesichtung<sup>438</sup> nachspüren, welcher sich – so meine These – als inszenatorische *Voraussetzung* einer Behauptung der Begegnung mit dem authentischen Anderen erweist. Es geht mir an dieser Stelle nicht darum, strukturelle Probleme zu beschreiben, wie sie in repräsentativen Strategien wie dem *Blackfacing* zu finden sind,<sup>439</sup> sondern ich werde mich mit der Fallhöhe des Versuchs beschäftigen, das Gesicht *überhaupt* als Voraussetzung von Personifizierung, Vermenschlichung bzw. Authentizität zu verstehen.

»Den Leuten ihre Bühne«<sup>440</sup> - so der Versuch der Journalistin Katrin Müller, Amindees künstlerische Methode wie gleichermaßen sein Anliegen zu beschreiben. Tatsächlich findet Aminde die Darsteller\*innen seiner zwischen Video, Bildender Kunst und Theater aufgespannten Arbeiten nicht in Schauspielensembles, sondern auf ›der Straße‹ bzw. in gesellschaftlichen Gruppierungen, die dem immer noch bildungsbürgerlich geprägten Raum des Theaters (eher) fremd sind. Gerade dieser Umstand scheint als Erklärung dafür gelten zu können, warum Aminde, der sich in seiner Arbeit immer wieder auch auf Bertolt Brecht beruft,<sup>441</sup> stark in theaterinstitutionellen Kontexten gefragt ist: er gewann 2006 den Autoren- und Produzentenpreis des *Jungen Theaters Bremen* und war u. a. in der Berliner Volksbühne, dem Rotterdam Dance Festival sowie Paris/Berlin\_recontre zu Gast. Die Aminde-Rezeption jedoch ist immer noch nachhaltig durch seinen Hintergrund als Bildender Künstler geprägt und setzt – so zeigt z. B. der Blick auf das oben Zitierte –

<sup>437</sup> Ich habe die Arbeit in Hannover bei *Made in Germany* (2012) und in Heidelberg bei Ulf Amindees Einzelausstellung *Der Noth gehorchend, nicht dem eigenen Trieb* (2012) gesehen und bedanke mich außerdem herzlich bei Ulf Aminde, der mir die Videospur der Arbeit zur Verfügung gestellt hat. Eine erste Beschäftigung mit dieser Arbeit ist unter dem Titel »Haut ab!« Von Arbeitslosen und der theatralen Ökonomie des Zeigens« erschienen in: Naumann, Matthias/Zimmermann, Mayte (Hrsg.): *In Gemeinschaft und als Einzelne\_r. Fatzerbuch 3*, Berlin 2014, S. 62-76.

<sup>438</sup> Ich entnehme den Begriff der ›Gesichtung‹ von Jean-Luc Nancy. In *Am Grund der Bilder* steht diese Wortschöpfung (*visagé*) in der untrennbaren Verbindung mit der Ent-Gesichtung (*dé-visagé*): der Musterung wie zugleich auch dem Raub des Gesichtes. In »Das Darstellungsverbot«, dem Text, in welchem diese Denkfigur am ausführlichsten entwickelt wird, verweist Nancy – allerdings ohne diese auszuführen – auf die intrinsische Verknüpfungen seiner Überlegungen mit dem Denken Levinas'. Nancy: »Das Darstellungsverbot«, S. 59, Fußnote 16.

<sup>439</sup> Das Blackfacing beschreibt eine *repräsentative* Aneignung (von weißen Künstlern im Dienste rassistischer Bilder von Farbigen), die als solche erkannt werden kann und keine Authentizitätsbehauptung darstellt. Vgl. Eilers, Dirk: »Theater«, in: Arndt, Susan (Hrsg.): *Wie Rassismus aus Wörtern spricht: (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv der deutschen Sprache*, Münster 2011, S. 538-544.

<sup>440</sup> Müller, Katrin Bettina: »Den Leuten ihre Bühne«. *Taz. Die Tageszeitung*. 24.03.2006, <http://www.taz.de/1/archiv/?id=archivseite&dig=2006/03/24/a0240> (letzter Zugriff: 5.9.2014).

<sup>441</sup> Vgl. hierfür z. B.: [http://www.hdkv.de/ausstellungen/programm\\_ausstellungen\\_ulfaminde.htm](http://www.hdkv.de/ausstellungen/programm_ausstellungen_ulfaminde.htm) (letzter Zugriff: 5.9.2014).

Begrifflichkeiten aus dem Theaterkontext eher als Metaphern<sup>442</sup>, statt in einer theaterwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den Voraussetzungen z. B. des Begriffes der Bühne oder einer Figuration ›der Leute‹ das eigentliche Gravitationszentrum von Aminde's Arbeit aufzuspüren.

Als Installation ist auch *Frontalunterricht* keine klassische Theaterarbeit, aber sie entspringt einem Theater-Auftrag: Von den Schillertagen Mannheim 2009 war Aminde gebeten, mit einer Gruppe langzeitarbeitsloser Jugendlicher ein Schillerstück für die Staatstheaterbühne zu entwickeln.<sup>443</sup> Es scheint zunächst, als wäre von diesem Auftrag wenig geblieben: Als Besucher\*in betritt man kein Theater, sondern einen mit schwarzem Molton ausgekleideten Ausstellungsraum, in welchem ein einzelner Stuhl gegenüber einer Projektionsfläche zum Sitzen einlädt. Die Projektion nimmt fast die gesamte Rückwand des Raumes ein – sie ist ergo auch der Ort, auf den sich alle Aufmerksamkeit fokussiert. Zu sehen sind ungefähr sechzehn Jugendliche, die in einem Probenraum des Mannheimer Theaters in zwei Reihen frontal vor der Kamera sitzen. Dieser im Video sichtbare Raum (schwarzer Boden, schwarze Wände, schwarze Holzstühle) wird durch die Einrichtung des Ausstellungsraumes aufgenommen, so dass die Behauptung eines gemeinsamen Raumes angedeutet wird. Die Bildkomposition leistet diesem Eindruck Vorschub: Die Kamera war ebenerdig postiert, so dass das von ihr produzierte Bild die erste Sitzreihe auf Augenhöhe zu sehen gibt, die dahinter Sitzenden aber schlecht bis gar nicht sichtbar sind. Die Perspektive ist statisch, der Bildausschnitt bleibt gleich, es gibt keine Kamerabewegung und auch keine Schnitte im Videomaterial.<sup>444</sup> Insgesamt handelt es sich um ca. 50 Minuten Material, das im Loop gezeigt wird. In dieser Zeit tritt niemand aus dem Bildrahmen heraus oder in ihn hinein. Die einzigen Bewegungen im Videobild finden auf der Tiefenachse statt: Jeweils einzeln oder in kleinen Gruppen treten die jungen Erwachsenen aus der Stuhlreihe heraus, auf die Kamera (und damit auf die Betrachtenden) zu und improvisieren im Stile

<sup>442</sup> »Umgangssprachlich ist *Bühne* wohl eine der am häufigsten verwendeten Theatermetaphern. Meist wird damit etwas gekennzeichnet, das, in gewisser Weise verstärkt und mit einem besonderen Aufsehen verbunden, in Erscheinung tritt und somit geeignet ist, die Aufmerksamkeit der Umgebung auf sich zu ziehen.« Eke/Haß/Kaldrack: »Bühne«, S. 9.

<sup>443</sup> Ulf Aminde erarbeitete im gleichen Zeitraum mit einer anderen Gruppe das Projekt *Softskills – Das Jobcenter als eine moralische Anstalt betrachten*, das – anders als *Frontalunterricht* – im Rahmen der Schillertage 2009 zu sehen war.

<sup>444</sup> Rein technisch ist diese Bemerkung unzutreffend: Aminde hat tatsächlich an einigen Stellen Passagen entnommen, ohne damit jedoch den Live-Charakter der Videospur zu beeinträchtigen. Schnitte sind aber nicht als ästhetisches Mittel (beispielsweise zur Rhythmisierung oder zum Perspektivwechsel) eingesetzt.

laienhafter Schauspieler\*innen eine kurze Darbietung, bevor sie wieder Platz nehmen.

Sowohl durch den räumlichen Aufbau als auch die Bildkomposition befinden sich die Installationsbesucher\*innen von Beginn an in einer Situation vermeintlicher Adressierung: Das Videobild situiert die Jugendlichen *mir* gegenüber, sie blicken in *meine* Richtung, sie treten auf *mich* zu und spielen *mir* etwas vor. Verstärkt wird dieser Eindruck einer persönlichen Adressierung dadurch, dass die Installation nur einen Stuhl zum Niederlassen anbietet, auf dem – dem Augpunkt des Fürsten früher neuzeitlicher Theater vergleichbar – die räumliche Anordnung der Blickachsen ihre illusionistischste Entfaltung erfährt. Zugleich aber findet sich diese\*r Besuchende in einer Situation wieder, die sich erst mit der Zeit erschließt. Zunächst ist unklar und verwirrend, *was* die Jugendlichen in ihren kurzen Darbietungen eigentlich (vor)zeigen. Ebenso merkwürdig mutet an, dass diese Auftritte sich nur auf einen Teil der gefilmten Zeit beschränken. Stattdessen schaut man sich immer wieder eine Gruppe von Jugendlichen an, die einem in privater Haltung, vermutlich in ihrer Alltagskleidung gegenüber sitzen. Das schlichte Gegenübersitzen verführt die Zuschauenden zu musternden Blicken: Wer sitzt da? Oder genauer: Wer ist mir hier warum *entgegengesetzt*? Noch vor jeder Frage danach, was uns diese Jugendlichen *vorspielen*, zwingt uns *Frontalunterricht* die Frage nach dem Auftreten *dieser Jugendlichen* auf:



Abbildungen: Videostill und räumliche Ansicht *Frontalunterricht* (<http://www.galeriekamm.de/>)

Sie sitzen in einem für unsere Blicke aufbereiteten Raum der Sichtbarkeit. Die Jugendlichen treten nicht im eigentlichen Sinne *auf*, sondern sind immer schon da: frontal aufgereiht in einem kontextlosen Schwarz auf der Mittelachse der Bildkonstruktion verleihen sie einer deutschen Unterschicht Gesicht. Ganz bewusst

ist hier ein Bildraum inszeniert, der kein geschlossenes Schauspiel, Figurendramaturgie oder einen narrativen Spannungsbogen behauptet, sondern der den Blick immer wieder changieren lässt zwischen dem, was mir vorgespielt wird und den Spieler\*innen, die dieses Spiel (nicht) tragen. Aminde fokussiert unseren Blick auf den eigentlichen Kern des Theater-Auftrags: Statt ›Schiller‹ werden hier Erwerbslose gesichtet und schnell finden sich Äußerlichkeiten oder Verhaltensweisen, die mit schlechter Bildung oder schwierigen sozialen oder familiären Umfeldern – klassischen Vorurteilen gerade gegenüber jungen Erwerblosen – verknüpft werden können. Dieser Blick scheint zunächst einmal ungebremst ›zugreifen‹ zu können: Die Kamera erlaubt keine *Gegenseitigkeit*, sondern erzeugt reine Frontalität – räumliche Produktionen flächiger Ansichten, die einem subjektiven Blick entkoppelt sind und zugleich potentiell jeder und jedem verfügbar gemacht werden können.

Die Installation *Frontalunterricht* situiert die Zuschauenden in einem visuellen Gefüge, welches den Moment der Gesichtung mit dem Problem von (Ab-)Musterung engführt. Mit Gilles Deleuze und Felix Guattari gedacht ist das Gesicht keine Form, die Unbekanntes, Störendes ausschließt, sondern *gerade* jene Bühne, auf der Abweichungen und Abnormalitäten sichtbar gemacht werden (können). Die Individualisierungseffekte des Gesichts sind untrennbar verzahnt mit dem »Wahrscheinlichkeits-Bereich«<sup>445</sup> - eine gedankliche Figur, wie sie Foucaults Biopolitik bestimmt: »Die Norm, das ist das, was sich auf einen Körper, den man disziplinieren will, ebenso gut anwenden lässt wie auf eine Bevölkerung, die man regulieren will.«<sup>446</sup> Mit Foucault lässt sich ›Gesicht‹ als eine zwischen dem Individuum und der Bevölkerung vermittelnde Bühne von Normen verstehen. In späteren Schriften differenziert Foucault zwischen Normativität um Praktiken der Normalisierung, welche in ihren Effekten aus einer Perspektive auf die Norm nicht immer ganz erfasst werden: Der Gesichtung als Normalisierungspraktik(en) korreliert als Wahrnehmungsprinzip das Modell eines »radikal vom Blick verlassenen Auges«<sup>447</sup> - also visuelle Automatismen, die sich von einem sehenden Subjekt emanzipiert haben und Allgemeingültigkeit bzw. Neutralität beanspruchen.

---

<sup>445</sup> Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Tausend Plateaus*, Berlin 1997, S. 230.

<sup>446</sup> Foucault, Michel: *In Verteidigung der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 2001, S. 298.

<sup>447</sup> Haß: »Trockenkeks und Spiele«, S. 241.

*Frontalunterricht* behauptet sich jedoch weder als Dokumentation einer Probenzeit oder einer Aufführung noch spielt die Kamera im Sinne des Schlüsselloch-Prinzips mit voyeuristischen Blicken. Stattdessen zeigt die Videospur eine Aufzeichnung, die immer schon vermittelt der Kamera auf ihre spätere Betrachtung hin organisiert ist: ein Spiel *mit* der Kamera. Die Jugendlichen sind in einem Bildraum zu sehen gegeben, den sie nicht verlassen (dürfen) und einigen sieht man Unbehagen darüber an. Andere verstecken sich konsequent in der zweiten Reihe hinter ihren Mitstreiter\*innen. Die Jugendlichen sind offenbar frei in ihren Darbietungen, aber sie sind dem machtvollen ›Blick‹ der Kamera ausgeliefert. Ihre Körperhaltungen und ihre Gebaren – einige narzisstisch übersteigert, einige in katatonischer Starre, andere cool zurückgelehnt – sind Reaktionen auf jene Blicke, die durch die Kamera präfiguriert sind, um die die Jugendlichen die ganze Zeit über wissen und die auch verbal thematisiert werden: »Spielt ihr tot?« fragt beispielsweise ein junger Mann in die zweite Reihe. »Die ganze Zeit habt ihr gemacht und jetzt macht ihr nicht, weil da ne Kamera steht. Wer sieht denn da rein?« Als Installationsbesucherin findet ich mich in genau diesen (räumlich-medialen) Voraussetzungen vor: Die Illusion eines gemeinsamen Raumes, einer Adressierung oder einer Begegnung/Konfrontation erweist sich als konstruiert nach dem Modell eines Käfigs, in dem meinem (vor)urteilender Blick geboten wird, was er sucht: billige Kleidung, Übergewicht oder eine möglicherweise gebrochene Nase, irgendwelche Anzeichen einer geistigen und/oder körperlichen Verarmung.

*Frontalunterricht* ist aber keine Arbeit, die die Spieler\*innen einem ungebremsten (visuellen) Zugriff ausliefern würde. Selbst die bildräumliche Inszenierung, die einem gesichtenden Blick Vorschub leistet, arbeitet vermittelt Redundanz und Längen sowie der Statik des Bildausschnittes (der den so beliebten Zoom auf das individuelle Gesicht verweigert) bereits daran, den gesichtenden Blick in seinen eigenen Voraussetzungen stocken zu lassen. Auf der dramaturgischen Ebene schließlich wird er geradezu zurückgewiesen: Die Jugendlichen sprechen weder ›von sich‹ noch von einem ›wir‹ und von ihrer Arbeitslosigkeit schon gar nicht. Nach dem Installationsbesuch weiß man nichts Biographisches über die jungen Erwachsenen und bis auf wenige Ausnahmen nicht einmal ihre Namen. Schlussendlich müssten die Installationsbesucher\*innen in einem beständigen Zweifel darüber verbleiben, ob es sich hier tatsächlich um Arbeitslose handelt und sich statt dessen dem Konflikt zuwenden, dass dem *Hereinholen* ›der Anderen‹



bereits die Identifikation dieser Anderen vorausgegangen ist. René Pollesch hat bezogen auf eine undefinierte Allgemeinheit von Theaterschaffenden in Deutschland einmal geschrieben:

Das sind alles Leute, die am Theater Jobs haben. Das sind keine Arbeitslosen. Und diese Mittelständler versuchen, die Probleme in der Gesellschaft auf die Bühne zu bringen, um Arbeitslosigkeit zum Beispiel als Problem zu markieren. Man hält sich für so neutral, das man allen alles bieten kann.<sup>448</sup>

Pollesch mahnt hier etwas an, das mit Butler als ethische Gewalt beschrieben werden könnte.<sup>449</sup> Es handelt sich um eine unbedachte Gewalt vermeintlich problembewusster, toleranter oder mildtätiger Gesten, als deren Grund ein Subjekt angenommen wird, dessen Fähigkeit die neutrale Beurteilung moralischer Probleme sei – ohne zu bedenken, dass bereits diese Form der Beurteilung eine performative Form des Urteils impliziert, welches die eigene Position als souveräne sichert. An anderer Stelle artikuliert Butler in ähnlicher Weise, »dass Anerkennung kein hinreichendes Ziel von Politik sein kann, solange wir Anerkennung als ein statisches Bekenntnis zum Bestehenden begreifen«<sup>450</sup> - und verweist damit darauf, dass noch eine in liberalen Anerkennungsstrukturen »tolerierete« Differenz sich als durch diese Logik bereits »begriffene« Differenz erweist.

In Amindes Arbeit wird nun *nicht* Arbeitslosigkeit oder die Arbeitlosen als Problem markiert, sondern ein darstellungsstrategischer Zugriff als Voraussetzung einer Auseinandersetzung, der sowohl eine pädagogische Komponente umfasst (und schlussendlich die Frage einer Bildung durch Theater stellt), als auch eine wirkungsästhetische: Das Hereinholen von »anderen« Themen, von »anderen« Menschen, von »anderen« Darsteller\*innen steht immer auch in der Gefahr einer Neutralisierung bzw. »Toleranzbildung«, einer Immunisierung.

Versteht man neutralisieren als ungefährlich machen, dann bedeutet das auf eine gewisse Weise auch »heilen«: Heilen als Wiedereingliederung in das »gesunde Normalitätskollektiv«. Vor dieser Integration, dieser *Hereinnahme* durch Heilung, ist es notwendig, durch Datenerhebung, Kategorisierungen und Differenzierungen festzulegen, wo die Übergänge zum Anormalen verlaufen, wer dazugehört und wer nicht mehr, wo die »Grenzen des Akzeptablen« verlaufen. Das Anormale muss erst erzeugt, das heißt als extrem anders

---

<sup>448</sup> Pollesch, René: »Penis und Vagina, Penis und Vagina, Penis und Vagina«, in: Raddatz, Frank (Hrsg.): *Brecht frisst Brecht*, Leipzig 2007, S. 195-213, hier S. 202.

<sup>449</sup> Vgl. Butler: *Kritik der ethischen Gewalt*.

<sup>450</sup> Athanasiou/Butler: *Die Macht der Enteigneten*, S. 124.

markiert werden, bevor es – wohl dosiert – durch neutralisierende Heilung wieder integriert und von neuem reguliert werden kann.<sup>451</sup>

*Frontalunterricht* ist einerseits geprägt von Amindes generellem Anspruch, seine Projekte in Zusammenarbeit mit Menschen zu betreiben, die nicht dem Kreis der klassisch Kulturschaffenden entspringen, zugleich aber gemahnt die Arbeit umso deutlicher der Frage, unter welchen machtvollen Voraussetzungen solcherlei Vorhaben stehen. Dass *Frontalunterricht* jegliche Idee von Selbstdarstellung ›der Anderen‹ suspendiert, macht bereits der Titel der Arbeit deutlich: die Referenzen an Schillers Bemühungen, die Schaubühne als eine moralische Anstalt, als Bildungsinstitution zu verstehen,<sup>452</sup> wird durch den negativ konnotierten Begriff des Frontalunterrichtes in Richtung eines autoritären Zugriffs zugespitzt, der immer schon begonnen hat. *Frontalunterricht* nimmt diesen Konflikt *nachträglich* vermittelt des eigenen Scheiterns in den Blick: Weder wird der Auftrag einer Schillerinszenierung bedient, noch wird deren Scheitern retrospektiv ermittelt und narrativ aufbereitet, also scheinbar begründbar. Sich mit diesem Scheitern zu beschäftigen beginnt *in Rücksicht* auf und zugleich in Verstrickung in jene machtvollen Voraussetzungen, die den Raum bereits vor jedem Auftreten ›der Anderen‹ durchzogen haben.

»Ich will hier Theater machen«

Eine junge Frau steht auf, tritt vor die Kamera: »Drei Wochen.... ne, vier Wochen!«, sagt sie mit dem im Versuch stecken bleibenden Bemühen, Druck hinter ihre Stimme zu legen. »Und ihr versteht's noch immer nicht! Et...« Sie überlegt kurz, dreht sich zu den anderen um: »Wie sagen die Berliner? Jet oder was?« Ein kurzer Moment der Konfusion, Gespräche in den Reihen der Sitzenden, dann hört sie das Wort, das sie sucht: »Ach ja, Icke!« Sie dreht sich wieder zur Kamera und brüllt, während sie ungeduldig gestikuliert: »Icke – VOLL AM ARSCH! Ihr versteht's net!«<sup>453</sup> Sie dreht sich um, setzt sich wieder.

<sup>451</sup> Lorey, Isabel: »Weissein und die Auffaltung des Immunen«, in: Von Wülflingen, Bettina/Frietsch, Ute (Hrsg.): *Epistemologie und Differenz. Zur Reproduktion des Wissens in den Wissenschaften*, Bielefeld 2010, S. 99-112, hier S. 111.

<sup>452</sup> Vgl. Schiller, Friedrich: »Was kann eine gut stehende Schaubühne eigentlich wirken?«, in: Ders.: *Werke in drei Bänden, Band 1*, München/Wien 1966, S. 719-729.

<sup>453</sup> Ich zitiere hier und im Folgenden nach eigener Transkription aus der Videospur von *Frontalunterricht*.

Darbietungen dieser Art lassen die Besucher\*innen zunächst einmal ratlos zurück: Wer spricht hier über was und zu wem? Wer beschuldigt hier wen und womit? Und was wird hier nicht verstanden? Das Nicht-Verstehen adressiert zunächst treffend die eigene Situation (als Besucher\*in). Mit der Zeit aber wird sowohl vermittelt durch die kurzen Improvisationen deutlich, dass sich der anklagende Duktus an jemand anderen richtet bzw. von jemand anderem ausgeht: Die Kamera ein einmalig durchgeführtes Experiment aufgezeichnet hat, das klare Regeln hat. Die jungen Erwachsenen mimen jeweils einzeln ihren Regisseur Ulf Aminde in durch sie ausgewählten und interpretierten Situationen aus der gemeinsamen Probenzeit. Der Stil ihres Schauspielens wäre mit Roland Barthes als ›linkisch‹ zu bezeichnen: Barthes bezeichnet damit das Ungelenke einer Schrift, die Anomalie der Schönschrift, einen Überschuss also, die sich über die Bedeutungsintention hinwegsetzende Geste (die für Barthes übrigens in den »Kreis der Ausgeschlossenen, der Außenseiter« weist<sup>454</sup>). Die jungen Erwachsenen sind keine ›guten‹ Schauspieler\*innen oder Rhetoriker\*innen, womit zunächst lediglich ausgedrückt werden soll, dass sie dieses Handwerk offenkundig nicht beherrschen: alle Darbietungen sind improvisiert und oft genug stockt die Sprache, fehlt einer Anekdote die Pointe oder zeugen die körperlichen Haltungen von der Unerfahrenheit öffentlicher Auftritte. Keinen Moment entsteht die Illusion, dass hier *tatsächlich* eine (fiktive) Figur verkörpert werden soll oder (schauspiel-)technisch illusionistisch verkörpert werden könnte. Es handelt sich vielmehr um eine Art laienhafter Nummernrevue: Präsentiert wird ›Ulf Aminde‹ bei dem Versuch, die Gruppe als Chor zu inszenieren, oder bei Aufwärmübungen, ›Aminde‹ als Motivator und Antreiber, in Situationen sozialer Interaktion, beim Sprechen über sich selbst, als umtriebiger Regisseur am Telefon – und immer wieder als derjenige, der über den mangelnden Probenfortschritt in verzweifelt-aggressive Zustände gerät.

Die Versatzstücke aus der gemeinsamen Probenzeit sind weder von dem Impetus getragen, dem Regisseur zu huldigen noch ein geschlossenes oder gar neutrales Bild der gemeinsamen Arbeit zu zeichnen. Vorgetragen werden die Performances vielmehr in unterschiedlichen Graden der provozierenden Aus- bzw. Bloßstellung: Als Installationsbesucher\*innen bekommen wir einen Regisseur präsentiert, der mit Beleidigungen um sich schmeißt, brüllt, den Dialog verweigert, sich anbiedert, im

---

<sup>454</sup> Vgl. Barthes, Roland: »Linkisch«, in: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main 1990. S. 170-173, hier S. 170.

Namen der Aufführung falsche Versprechungen gibt und sich zugleich unter Berufung auf die eigene Erfolgskarriere der Situation entzieht: »Ihr tut genau die Erwartung erfüllen von den Reichen, die danach nur Sekt trinken!«, formuliert einer der Beteiligten als ›Aminde‹. »Ihr müsst die doch verblüffen. Ich geh nach Berlin – ich seh euch nicht mehr!« Stellenweise wird es richtig persönlich: Während er einen geradezu bettelnden Anruf (nach)spielt, den er von Ulf Aminde offensichtlich nach einigen Fehlzeiten erhalten hat, schiebt Vladimir<sup>455</sup> sein Becken übertrieben oft und ausgeprägt von links nach rechts, womit er offensichtlich Aminde's Homosexualität ins Lächerliche zu ziehen versucht. Mit einem triumphalen Lächeln und unter Gelächter seiner Mitstreiter\*innen nimmt er wieder Platz. »Das hast du gut gemacht«, kommentiert seine Sitznachbarin und freut sich Richtung Kamera: »Da hat er dich jetzt aber richtig gedist.«

Es wird deutlich, dass in erster Instanz nicht die späteren Besucher\*innen, sondern Aminde selbst der Adressat dieser kleinen Darbietungen ist und dass er offensichtlich während der Aufzeichnung neben oder hinter der Kamera gesessen hat. Die Improvisationen sind Vorträge im doppelten Sinne: Sie haben einerseits thesenhaften Charakter, aber sie sind auch räumliche Bewegungen – auf Aminde zu, vor ihn hin. Die Kamera hat zwar offenbar nur über ein Richtmikrofon verfügt (und hört damit ›nach vorne‹), aber sozusagen am Rande dieses akustischen Feldes ist der Regisseur auf der Videospur vernehmbar. Obgleich seine Äußerungen aus rein technischen Gründen nicht immer verständlich sind, erschließt sich den Installationsbesucher\*innen das Spiel *Frontalunterricht* erst vermittelt seiner Anwesenheit. Zugleich erhält die eigene (Sitz-)Position ihren vollen Gehalt erst vermittelt der akustischen Spuren: nicht nur ist durch den Stuhl, auf dem ich sitze, die Kameraposition markiert, sondern dieser Ort entspricht auf dem, wo Aminde sich Zeitpunkt der Aufzeichnung aufgehalten hat. Obwohl ich den Regisseur zwar logischerweise niemals im Bild sehe, bin ich *vermittelt* seiner Perspektive in das Spiel eingeschrieben – *vermittelt* der Figur des Regisseurs bin ich am Ort der Adressierung, aber zugleich nie gemeint.

*Frontalunterricht* ist ein Dialog zwischen Aminde und seinen Akteur\*innen, in dem die Frage des Sprechens bzw. Sprechen-Könnens mit dem Gesicht als komplexer räumlicher Inszenierung von Sichtbarkeiten verbunden ist, die für die

---

<sup>455</sup> Die Namen einiger der Beteiligten lassen sich aus dem Gesamtkontext erschließen.

Installationsbesucher\*innen mit der Frage nach der Legitimität des Gesprochenen verknüpft wird. Auf jede für mich sichtbare Darbietung ›Ulf Aminde‹ folgt eine Replik des Regisseurs im Kamera-Off, der seinerseits die Jugendlichen imitiert: »Wen hast du denn bitteschön zu gesehen?«, wird er empört an einer Stelle gefragt. »Wer soll das denn sein?« Wir haben es also nicht mit einer Wechselrede von souveränen Eigen-Aussagen zu tun, die im Gesicht verbürgt werden, sondern einem konfliktgeladenen Spiel der Aneignung und Vorstellung der jeweils anderen Sprache, in welchem sich eine unassimilierbare Differenz ausspricht: »Ihr seid doch nur ne Nummer beim Arbeitsamt, aber bei mir nicht. Ich will euch hier eine Chance geben, aber ihr erkennt se nicht, ihr wollt se wohl einfach nich haben.« Unentscheidbar bleibt für mich als Zuschauerin, ob Aminde diesen Satz so jemals tatsächlich gesagt hat, ob er aus provokativen Gründen schlicht ausgedacht ist oder ob er eine Verletzung ausspricht, die sich nicht *als solche* artikulieren lässt, weil sie davon spricht, im Rahmen des Theaters zu einem *solchen* gemacht worden zu sein. »Warum nicht hingehen und diese Leben dort hören, wo sie selbst sprechen?«, fragt Michel Foucault (rhetorisch) im *Leben der infamen Menschen*, um sogleich weiter zu fragen: »Ist es denn nicht einer der grundlegenden Züge unserer Gesellschaft, dass das Schicksal darin die Form des Verhältnisses zur Macht, des Kampfes mit ihr oder gegen sie annimmt?«<sup>456</sup>

*Frontalunterricht* ist geprägt vom Gestus des Kampfes, des Konfliktes: von einem Konflikt, in den die Installationsbesucher\*innen mittels kurzer Anekdoten der Jugendlichen eingeführt werden – der sich aber, wie Freud bezogen auf den Traum beschreibt, nur in der darstellerischen Verschiebung aussprechen kann.<sup>457</sup> Es handelt sich um einen Konflikt, der im Spiel ausgetragen wird, ohne dass er gespielt wäre: Obwohl wir als Zuschauer\*innen durch das Kameraauge bereits im Experiment vorweggenommen sind, handelt es sich bei dem Aufgezeichneten um eine Auseinandersetzung zwischen den an dem Projekt Beteiligten – ein Konflikt, der sich nicht anders als verschoben artikulieren kann, weil er sich an den Voraussetzungen entzündet, die das Vorkommen in diesem Raum immer schon bestimmen. Diese Voraussetzungen gerinnen nicht zu belastbaren Gründen, sie dringen eher als Fluchtlinien an die Oberfläche: Bildung, Ökonomie, Pädagogik und Produktivität sind wiederkehrende Themenfelder, die von Beginn an mit

<sup>456</sup> Foucault, Michel: *Das Leben der infamen Menschen*, Berlin 2001, S. 17.

<sup>457</sup> Vgl. Freud: »Rücksicht auf Darstellbarkeit«.

ästhetischen Entscheidungen Hand in Hand zu gehen scheinen. »Hier ist kein Spaß, hier ist ernst, hier muss man arbeiten!«, so ›Aminde‹.

Auf dramaturgischer Ebene kreist *Frontalunterricht* um den Topos gemeinsamer Arbeit an der Vorstellung (und um ihr Scheitern). Die Jugendlichen erscheinen als ihr doppelter Widerpart: Sie treten als Arbeitslose auf, also als Ausgeschlossene der Realökonomie (denen geholfen werden muss/kann – aus unerfindlichen und niemals thematisierten Gründen durch die Teilnahme an einem Theaterprojekt), und zugleich als jene, denen durch Aminde offensichtlich das Scheitern (oder das Nicht-Funktionieren) einer ›gemeinsamen (Theater-)Arbeit‹ zur Last gelegt wird. Bei einem mit dem Theater verknüpften Arbeitsbegriff ist zunächst zwischen einer Produktbezeichnung (Aufführung) und der Probenarbeit zu differenzieren. Die (niemals stattfindende) Schilleraufführung sowie die Arbeit *Softskills*, die Aminde parallel mit einer anderen Gruppe Erwerbsloser (erfolgreich im Sinne einer tatsächlichen Live-Präsentation) entwickelte, sind wiederkehrend thematisierter Horizont in *Frontalunterricht*: »Die andere Gruppe! Die andere Gruppe! Die machen doch immer nur so...«, sagt einer der Beteiligten und führt Bewegungen durch wie am Fließband, wobei er maschinenartige Geräusche von sich gibt. Diese kleine Slapstickeinlage erlaubt zwar tatsächlich Erinnerungen an *Softskills*, wird aber zugleich von dem Duktus getragen, die ›andere Gruppe‹ hätte sich durch Aminde zu Marionetten für seinen künstlerischen Ruhm machen lassen.

Dem Versuch einer produktorientierten Arbeit, der Aufführung vor den ›Reichen, die danach Sekt trinken können‹ (wie oben zitiert) steht gegenüber, dass *Frontalunterricht* einem einmaligen und in körperlicher Abwesenheit eines Publikums durchgeführten Experiment entspringt, für das Aminde bewusst *nicht* die Bühne des Mannheimer Staatstheaters, sondern einen Probenraum gewählt hat. Probenräume sind ein historisches Phänomen und ihre Notwendigkeit sind mit spezifischen Theaterästhetiken verbunden – das Stegreifspiel der *Commedia dell'arte* beispielsweise kennt Verabredungen, aber keine Probenräume. Für Annemarie Matzke steht der Probenraum zusätzlich zu den ästhetischen Voraussetzungen, die seine Genese ab dem 18. Jahrhundert ankündigen und die unter anderem mit der Dominanz dramatischer Texte zusammen hängen, für eine Verunsichtbarung von Arbeit am Theater bzw. ihre Abtrennung von dem künstlerischen Produkt ›Aufführung‹. In einer sehr breiten Auffaltung des

Arbeitsbegriffes zwischen »*praxis* und *poiesis*«<sup>458</sup>, dem an dieser Stelle nicht weiter gefolgt wird, bestimmt Matzke den Probenraum als Machtraum der Regisseur\*innen: in Stellvertretung des Publikums mit dem ›Blick von Außen‹ ausgestattet steht er für eine machtvolle Hierarchie im Arbeitszusammenhang, die für eine Publikumsöffentlichkeit uneinsehbar eine Schließung ›blinder Flecken‹ im visuellen Feld ermöglichen soll.

Behauptet wird ein Zentrum, von dem aus die Darstellung geordnet wird [...]. Verbunden ist damit nicht nur ein Moment der Distanzierung vom Tun auf der Bühne, sondern auch eine Form der Arbeitsteilung. Waren bei den Wandertruppen die Prinzipale nicht selten auch auf der Bühne, oder übernahmen in den Hoftheatern des 18. Jahrhunderts die Schauspieler die Position der Regie, wird im Laufe des 19. Jahrhunderts mit der Entwicklung einer Position des Regisseurs, der zunehmend Verantwortung – erst administrativ und schließlich künstlerisch – für die Inszenierung übernimmt, die Bedeutung des distanzierten Blickes auf die Bühne hervorgehoben [...]. Das Ideal einer in sich geschlossenen Inszenierung – als geordnetes Verhältnis der theatralen Mittel zueinander – ist nur durch Arbeitsteilung zu erlangen. Diese Form der Spezialisierung legitimiert sich auch über ein grundlegendes Problem jeder schauspielerischen Darstellung: Der Schauspieler sieht sich nicht beim Darstellen. [...] Gespiegelt wird ihm der Zuschauerblick durch den Regisseur und verweist damit auch auf den ›blinden Fleck‹ im eigenen Sehen.<sup>459</sup>

Auf der Basis dieser Überlegungen lässt sich das Gesicht – wird es im Sinne einer ›geschlossenen Inszenierung‹ vorgestellt, in welchem die ›blinden Flecken‹ getilgt sind – als Ergebnis einer verschleierte Arbeitsteilung verstehen, deren konfliktuöse Szene Aminde mit der Wahl der Probenraumes als Aufzeichnungsort wieder eröffnet: Im Brennpunkt des Konflikts steht genau jener ›Blick von Außen‹, der ja eigentlich ein ›Blick von Innen‹ ist bzw. der ein Innen gegen ein tatsächliches Außen zu verschließen trachtet. Im Zentrum des Experimentes stehen im *Frontalunterricht* jene ›blinden Flecken‹, welche die Vorstellung (die niemals wie geplant stattfinden wird) aufgesprengt haben: So sind beispielsweise Regieanweisungen essentieller Teil des *Frontalunterrichts*. Mehrfach können wir Aminde hören, wie er die Regeln des Spiels erneut erklärt, häufiger noch fordert er die jungen Erwachsenen zum ›Nachlegen‹ auf. Der scheinbare Widerspruch der Teilnahme aller Beteiligten an einem einstündigen Film- und Spielexperiment, das um das Scheitern der gemeinsamen Arbeit kreist, erhält zunächst eine ökonomische Antwort: Für die ›beste‹ Nachahmung ist der Geldpreis von 50 Euro ausgelobt. Innerhalb der Videospur werden dafür allerdings niemals Kategorien diskutiert und

<sup>458</sup> Matzke, Annemarie: *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*, Bielefeld 2012, S. 17.

<sup>459</sup> Ebd., S. 256f.

es kommt zu keiner Geldübergabe. Vielmehr entsteht der Eindruck, dass sich das Spiel im Laufe der Zeit verselbstständigt: Einige Spieler\*innen treten mehrfach auf, die Beträge werden komplexer, phantasievoller und teilweise wird sogar gemeinsam performt. Erst indem der Regisseur in seinem Wollen, seinen Vorstellungen, seinen Anforderungen auf der Bühne ausgestellt wird, können die Jugendliche als jene erscheinen, die *nicht* erscheinen können: »RAUS!«, schreit einer der Jugendlichen als Ulf Aminde und weist mit dem Finger auf eine imaginäre Tür: »Ich will hier Theater machen! Ich... Ich... Ach, ihr seit ja nur Loser!«

Entsprechend der Formulierung Freuds einer Rücksicht auf Darstellbarkeit, welche das Verfahren bezeichnet, mit sinnlichen Traumbildern zu ›arbeiten‹, sie also auf das hin zu lesen (zu versuchen), wovon sie nur verschoben sprechen können, finden sich auch die Installationsbesucher\*innen von *Frontalunterricht* verstrickt in den Raum der Darstellung vor. Es geht hier nicht um eine Botschaft oder Verständlichkeit, sondern in Äquivalenz zu Freuds Begriff der Traumarbeit, um eine Arbeit an der Darstellung im Sinne einer Berücksichtigung der Umstände ihrer Möglichkeit. Die Frage der Partizipation oder einer gemeinsamen Arbeit spricht sich nur vermittelt durch eine Bindung an den ›gemeinsamen‹ Konflikt des Missverstehens aus, welcher einen provokanten Schlagabtausch motiviert und motorisiert, von dem im klassischen Vokabular der Theaterwissenschaft kaum gesprochen werden kann: Weder Probe noch Aufführung ist *Frontalunterricht* trotzdem nicht ›gescheitert‹ (oder ›nichts‹). Indem die Jugendlichen in diesem Konflikt jene bleiben, die nicht über ›sich selbst‹, sondern nur mit ›fremder Zunge‹ sprechen, zieht der ironische bis aggressive Gestus ihrer Performances die Autorität genau dieser Sprache in Zweifel und öffnet den Raum für ein anderes Sprechen, ein Sagen im Gesagten von *Frontalunterricht*:

Ich habe eine Vorstellung, konfrontiere Leute damit, und dann brechen sich meine Ideen an der Begegnung mit ihnen – was immer extrem schmerzhaft ist, aber total wesentlich. [...] Es gibt da zum Beispiel dieses *Rhythm is it!* Projekt, wo alle heulen, weil es so schön ist am Ende. Wobei vergessen wird, welchen Druck Royston Maldoon ausgeübt hat auf die Laiendarsteller, und welche Disziplinierung. Das kann total gesund sein und auch angebracht, aber das ist überhaupt nicht, was ich suche. [...] Ich möchte keinen authentischen Rapper aus'm Ghetto oder den super subjektiven Seelenerguss eines Arbeitslosen auf



der Bühne haben, sondern die grundsätzliche Frage nach partizipativem Arbeiten stellen.<sup>460</sup>

Diese Frage einer möglichen Begegnung, einer Verständigung, gar eines gemeinsamen Arbeitens beginnt in *Frontalunterricht*, um es mit Levinas zu formulieren, in den »Abfällen der Arbeit«<sup>461</sup>. Das, was dem geschlossenen Produkt und der geglückten Kommunikation widerständig war, wird in *Frontalunterricht* (noch einmal) gespielt – also nicht essentialisiert, sondern noch diese Abfälle oder Überreste verbleiben im Gestus des Als-Ob. Was auf der sprachlichen Ebene den Jugendlichen eine Aneignung und Ausstellung einer sie ausschließenden bzw. verletzenden Sprache erlaubt, weist sich auf der visuell-räumlichen Ebene als »Sichüberschneiden zweier Gesichter«<sup>462</sup> aus: Obgleich Aminde seine Spieler\*innen in eine Art Gefängnis der Sichtbarkeit einstellt, sind sie zugleich hinter der Maske des Regisseurs geschützt. Damit erzeugt er Bruchstellen, die Freiräume eröffnen, die seinem Zugriff entzogen sind – genau diese Momente, da die Arbeit die eigene Idee oder Vorstellungen übersteigt, sind für Aminde zentral. Er will »nichts in den Griff bekommen«<sup>463</sup>, verknüpft mögliche Bruchlinien aber essentiell damit, die eigene Position des ›Ich will hier Theater machen‹ anzuerkennen bzw. auszustellen. Anders gesagt: Eröffnet wird die *Frage* nach dem gemeinsamen Arbeiten, indem sie nicht von Anfang an beantwortet ist – sondern gestellt und in ihren Voraussetzungen ausgestellt wird. Mit Roland Barthes gesprochen: *Frontalunterricht* »entspringt nicht einem Begriff (*trace*), sondern einer Aktivität (*tracing*); oder noch besser: einem Feld [...], insofern sich darauf eine Aktivität entfaltet.«<sup>464</sup>

### Infame Menschenbilder

»Kunst ist für mich immer noch die Frage nach der Frage nach der Frage nach der Frage nach der Frage nach der Frage nach den Menschenbildern.«<sup>465</sup> Auf welche Weise, so fragen die Arbeiten Amindes immer wieder anders, durchdringen sich in dieser Frage nach dem Menschlichen bzw. den Menschenbildern soziale und künstlerische Räume, Strategien und Inszenierungen? Es ist bereits deutlich

<sup>460</sup> Aminde, Ulf: »Sei kreativ! Erfinde dich selbst!« Ein Gespräch mit dem Bildenden Künstler Ulf Aminde«, in: [http://www.schillertage.de/downloads/festivalzeitung\\_1906.pdf](http://www.schillertage.de/downloads/festivalzeitung_1906.pdf) (letzter Zugriff: 5.9.2014).

<sup>461</sup> Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, S. 255.

<sup>462</sup> Brecht: »Der Messingkauf«, S. 740.

<sup>463</sup> Barthes: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, S. 182.

<sup>464</sup> Barthes: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, S. 179f.

<sup>465</sup> Aminde: »Sei kreativ! Erfinde dich selbst!«.

gemacht worden, dass Aminde nicht nur gängige Klischees von Geniekünstlern oder Autorensjekten suspendiert, sondern sich explizit mit Verbindungen zwischen Ethik und Ästhetik auseinandersetzt: eine Frage, die – so lässt zumindest der Rekurs auf Schiller vermuten – vom Zweifel an einer moralischen Autorität der Künste ausgeht und zugleich einer Pflicht, mit der Frage nach den Menschenbildern auch die Frage danach zu stellen, »was es heißen könnte, einen Dialog fortzuführen, für den wir keine gemeinsame Grundlage annehmen können und wo wir uns gleichsam an den Grenzen unseres Wissens befinden und dennoch Anerkennung zu geben und zu empfangen haben.«<sup>466</sup>

Mit dem Begriff des ›infamen Menschen‹ hat Michel Foucault einen Begriff geprägt, der für diesen Zusammenhang relevant ist. Als infame Menschen beschreibt er die »zum Schweigen gebrachten, verstoßenen und gefallenen, lächerlichen oder abstoßenden, oft auch für sie selbst unerträglichen Menschenleben«<sup>467</sup>. Foucault verwendet den Begriff in seiner ursprünglich juridischen Dimension als Schmälerung des rechtlichen Status eines Menschen, aber auch in seiner moralischen Konnotation, in der die Verfehlung gesellschaftlicher Normen bezeichnet wird. Dieses moralisch-politische Feld impliziert neben einer ontologischen Dimension – wie zu zeigen sein – wird auch eine darstellungspolitische. Infame Menschen sind Existenzen, die »dazu bestimmt waren, unterhalb jedes Diskurses vorüberzugehen und zu verschwinden, ohne jemals gesagt worden zu sein«<sup>468</sup> und die doch »Spuren – kurze, einschneidende, rätselhafte oft«<sup>469</sup> hinterlassen haben. Infame Menschen können nicht *als solche* erscheinen, sondern nur vermittelt ihrer Zusammenstöße mit der Macht, also vermittelt der Spuren, die sie im repräsentativen Diskurs hinterlassen haben. In Foucaults Falle handelt es sich bei diesen Spuren um Texte, die in

einer Beziehung oder vielmehr in möglichst vielen Beziehungen zur Wirklichkeit stehen: nicht nur dass sie sich darauf beziehen, sondern dass sie darin wirken; dass sie ein Stück in der Dramaturgie des Wirklichen seien. [...] Texte, die eine Rolle in dem Realen spielen, von dem sie sprechen.<sup>470</sup>

Ganz konkret untersucht Foucault in *Das Leben der infamen Menschen* Bittschriften französischer Bürger aus den Jahren 1728-58, die vom König einen sogenannten

<sup>466</sup> Butler: *Kritik der ethischen Gewalt*, S. 31.

<sup>467</sup> Seitter, Walter: »Nachwort«, in: Foucault, Michel: *Das Leben der infamen Menschen*, Berlin 2001, S. 49-69, hier S. 51.

<sup>468</sup> Foucault: *Das Leben der infamen Menschen*. S. 16.

<sup>469</sup> Ebd., S. 16.

<sup>470</sup> Ebd., S. 13f.

Lettre de cachet erbitten: eine disziplinierende Maßnahme gegen moralisch verwerfliche »Lebensformen«<sup>471</sup> im privaten Umfeld, die jenseits der juristischen Strafapparates erfolgt und somit das Alltägliche zu einer Staatsangelegenheit macht. Es ist diese »Begegnung mit der Macht«<sup>472</sup>, welche für Foucault das Infame erst »erscheinen« lässt – nicht nur als moralisch-politisches Problem, sondern zugleich in einem ontologischen Sinne: Das Infame »erscheint« als das, was dem Verschwinden anheim gegeben wird. Im Sprechen vom Un-Scheinbaren erzeugt es ein momenthaftes Erscheinen, dessen Wirklichkeitskonstituierende Kraft zugleich Verdrängung, Veränderung oder gar Vernichtung bedeutet. In diesem Sinne assoziiert Foucault das »Infame« mit dem »Infimen«: der Winzigkeit, dem Niedrigsten.<sup>473</sup>

Das Infame entspringt, so Foucault, einem *Spiel*, welches um »ein Zwangsdispositiv zum Sagen des Niedrigsten«<sup>474</sup> kreist. Dieses Spiel speist seine Kraft aus der Macht, mit der die Lettre de cachet noch den einfachsten Bürger auszustatten im Stande sind. Obgleich ihre Durchsetzung immer noch der »gleichzeitig realen und virtuellen Allgegenwart des Monarchen«<sup>475</sup> bedurfte, wird das Spiel durch den Anzeigenden in Gang gesetzt: »Jeder kann, wenn er das Spiel zu spielen weiß, für den anderen ein schrecklicher und übergesetzlicher Monarch werden.«<sup>476</sup> Diese Anzeige, nicht nur im juristischen, sondern auch im darstellerischen Sinne, erzeugt für Foucault das »Gesicht der Infamie«<sup>477</sup>. Dieses »Gesicht« kann bzw. muss bis zu einem gewissen Grad darstellungspolitisch betrachtet werden, denn es *ist* eine Inszenierung.

Die Anrufung des Königs ist ein erstaunlicher Prozess: Ihn als Vermittler einzuschalten, heißt, ihn für sich einnehmen (milde stimmen), seinen Blick, der sich gewöhnlich auf die Staatsgeschäfte richtet, auf sich ziehen (mit Beschlag belegen), in seinen Augen existieren, erbitten, dass er sich auf die Einzelheiten von Lebensläufen einzulassen geruht, die normalerweise keinerlei Berechtigung haben, aus der anonymen Masse hervortreten.<sup>478</sup>

<sup>471</sup> Foucault, Michel/Farge, Arlette: *Familiäre Konflikte: Die »Lettre de cachet«*, Frankfurt am Main 1989, S. 17.

<sup>472</sup> Foucault: *Das Leben der infamen Menschen*, S. 16.

<sup>473</sup> Foucault verwendet aufgrund der lautlichen Nähe den Begriff des Infimen, also der Winzigkeit, sowie des Niegrieten, Letzten, Mindesten. Vgl. Ebd., S. 45. Sowie im Nachwort von Walter Seitter S. 59.

<sup>474</sup> Ebd., S. 45.

<sup>475</sup> Ebd., S. 37.

<sup>476</sup> Ebd., S. 33.

<sup>477</sup> Ebd., S. 30.

<sup>478</sup> Foucault/Farge: *Familiäre Konflikte*, S. 281.

Die Lettre de cachet stehen nicht nur für eine Entspannung oder Lösung bestimmter Konflikte, sondern in ihnen wird eine spezifische Form des Anerkennungsverhältnisses ausgeprägt: Durch den staatlichen Eingriff werden nicht nur ›private‹ Werte und Normen anerkannt, bestätigt und verstaatlicht, die Lettre de cachet stellen zugleich eine Bühne der individuellen Anerkennung bereit. Die Prüfung der Anzeige erfolgt vermittelt durch die Person des Anzeigenden, der ergo ›auf der Bühne‹ erscheinen musste bzw. erscheinen konnte.

Oft kam es vor, dass die Internierungsersuchen von kleinen Leuten gestellt wurden, kaum oder nicht alphabetisiert [...], wo sie Posituren einnehmen, Wörtersalven abfeuern, große Reden führen, wo sie Fetzen von Gewandung anlegen, damit man ihnen auf der Bühne der Macht Aufmerksamkeit schenkt. Gelegentlich erinnern sie an eine armselige Gauklertruppe, die sich mehr schlecht als recht, mit einigem früher einmal kostbarem Flitter ausstaffiert hat, um vor einem Publikum von Reichen zu spielen, das sich über sie lustig macht. Mit dem Unterschied allerdings, dass sie ihr eigenes Leben spielen, und zwar vor Mächtigen, die darüber entscheiden können.<sup>479</sup>

Foucault ist bezogen auf das »Herbarium«<sup>480</sup> (wie er die in den Archiven der Bastille aufgefundenen Dokumente nennt) wichtig, dass es sich »hier *nicht* um eine Sammlung von Porträts [handelt, M. Z.]. [...] Diese Leben sind tatsächlich riskiert und verloren worden in diesen Wörtern.«<sup>481</sup> Er ist sehr vorsichtig in der Beschreibung seiner (emotionalen) Reaktion auf diese knappen Berichte.<sup>482</sup> Zugleich aber leitet er über seinen Geschmack, sein Vergnügen, seine Rührung, seine Betroffenheit in sein Forschungsfeld hinein, was zumindest Zweifel an Walter Seitters Behauptung eines rein fundamental-ontologischen Erkenntnisinteresses zulässt.<sup>483</sup>

In den Lettre de cachet geht es nicht nur um die durch sie Verurteilten, sondern auch um eine Darstellungsweise. Die Anzeige muss dem König nicht nur die Verfehlten, sondern auch die Darstellenden präsentieren, d. h. sie ist neben Fremd-immer auch Selbstdarstellung. Wie oben zitiert zeichnet sich für Foucault der Diskurs, der mit den Lettre de cachet einsetzt, zunächst noch durch eine »ungeschickte Theatralität«<sup>484</sup> aus: »Auf dieser Bühne kostümieren sich arme Leute,

<sup>479</sup> Foucault: *Das Leben der infamen Menschen*. S. 38ff.

<sup>480</sup> Ebd., S. 8.

<sup>481</sup> Ebd., S. 14f. Kursiv durch die Verfasserin.

<sup>482</sup> »Ich wäre in Verlegenheit, sagen zu müssen, was ich genau empfunden habe, als ich diese Fragmente und viele andere, die ihnen ähnlich sind, las. Zweifellos war es einer jener Eindrücke, von denen man sagt, dass sie ›physisch‹ sind [...]. Und ich gestehe, dass diese ›Nachrichten-Novellen‹, die plötzlich aus einem Schweigen von zweieinhalb Jahrhunderten aufgestanden sind, mehr Fasern in mir aufgerüttelt haben als das, was man gewöhnlich die Literatur nennt.« Ebd., S. 9.

<sup>483</sup> Vgl. Seitter: »Nachwort«, S. 53.

<sup>484</sup> Foucault, Michel: *Das Leben der infamen Menschen*. S. 41.

gelegentlich Lumpen, größtenteils mittelmäßige, stellen sich in Positur, lassen ihre Stimme erschallen und führen große Reden, die sie für nötig halten, damit die Allmacht sie eines Blickes würdigt.«<sup>485</sup> Das Spiel, vermittelt einem moralischen Urteil jemand zu werden, der man nicht ist/war, fluchtet mit Foucault in der »Sprache der Beobachtung und der Neutralität«<sup>486</sup>, in jenen von ihm an andere Stelle untersuchten Diskursgebieten wie der Medizin, der Psychiatrie, der Justiz oder der Polizei, die aus »diesen Menschen ›Affären‹ und ›Fälle‹ machen«<sup>487</sup>.

Bezogen auf konkrete darstellungspolitische Fragen, nämlich in Bezug auf die Literatur ab dem 18. Jahrhundert, formuliert Foucault die Beobachtung eines Imperativs des Infamen/Infimen, welcher die »immanenten Ethik des literarischen Diskurses des Abendlandes«<sup>488</sup> sei. An die Stelle von Heldentum und Großtat tritt, so Foucault, die Suche nach dem alltäglichsten, dem Übelsten, dem Kleinsten, das »emphatische Theater des Alltäglichen«<sup>489</sup>, welches »das winzige Übel der gewöhnlichen Leben in Regie nimmt«<sup>490</sup>. Die Konstituierung einer anderen oder neuen Form des Wissens gibt Foucault zu denken als untrennbar verbunden mit einem Paradigma der Darstellung, welches nicht länger durch das Unwahrscheinliche, Phantastische, Abenteuerliche oder gar Unmögliche gekennzeichnet ist (Fabel), sondern geradezu vom Bodensatz des Wirklichen auszugehen scheint. Foucault spricht von einem paradoxen und doppelten Bezug dieses Darstellungsparadigmas zur Wahrheit und Wirklichkeit: Es »gibt sich ausdrücklich als Künstliches, verpflichtet sich aber, Wahrheitseffekte zu produzieren, die als solche erkennbar sind.«<sup>491</sup>

Unter Rückbezug auf Foucault, der über *Las Meninas* von Velasquez schreibt, es handle sich um »die Repräsentation der klassischen Repräsentation und die Definition des Raumes, den sie eröffnet«<sup>492</sup>, lässt sich über *Frontalunterricht* sagen, dass die Arbeit das Spiel der Infamie (vor)spielt. Wie Velasquez, der zwar die Techniken, Instrumente, ja die Inszenierungsstrategien der klassischen Repräsentation abbildet, ihren Gegenstand (Königspaar/Betrachter\*in) wie ihre Vergegenständlichung (Bild) jedoch als Fehl in sein Bild einträgt, besteht der

<sup>485</sup> Foucault/Farge: *Familiäre Konflikte*, S. 279.

<sup>486</sup> Foucault: *Das Leben der infamen Menschen*. S. 41.

<sup>487</sup> Ebd., S. 42.

<sup>488</sup> Ebd., S. 45.

<sup>489</sup> Ebd., S. 27.

<sup>490</sup> Ebd., S. 35.

<sup>491</sup> Ebd., S. 46.

<sup>492</sup> Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, S. 45.

Kunstgriff Amindes darin, von der künstlerischen Strategie der Arbeit mit ›Anderen‹ auszugehen, ihren Wahrheitseffekt jedoch nicht zu einer ›Fülle‹ werden zu lassen.



Abbildung: Eingang zur Installation *Frontalunterricht* und *Las Meninas* von Diego Velázquez

»Leut's, wir machen jetzt den Hampelmann!«, verlangt einer der ›Ulf Aminde‹-Darsteller und erntet schallendes Gelächter von den hinter ihm Sitzenden, als er tatsächlich ein paar ungelenke ›Hampelmänner‹ zum Besten gibt. Was vermutlich als Veralberung wie als Unverständnis gegenüber körperlichen Aufwärmungen vor einer Probe gemeint ist, führt die Installationsbesucher\*innen in die Frage nach der Frage nach dem Menschenbild hinein. Der Hampelmann ist eine Marionette, die zwar den gleichen Bewegungsradius wie da Vincis Idealmensch aufweist, der aber geradezu diametral entgegengesetzt funktioniert: Der Hampelmann ist das Gegenbild eines autonomen Subjekts, er hängt an ›seidenen Fäden‹, durch die er fremdbestimmt wird, ja, überhaupt erst verlebendigt werden kann. Spricht man davon, dass jemand ›den Hampelmann macht‹, dann beschreibt man damit Verhaltensformen, die nicht selten mit Anerkennungsdefiziten erklärt werden. Es sind solche ›Hampelmänner‹, die sich besonders gut durch (Theater-) Projekte vereinnahmen lassen, in denen es vermeintlich ›um sie‹ geht – ein Topos, der in *Frontalunterricht* zum Beispiel in der Hampelmannepisode fast Züge einer Farce bekommt.

Foucault beginnt in *Die Ordnung der Dinge* den Blick auf die Episteme, also sein Nachdenken über die Möglichkeitsbedingungen von Geschichte, Wissen und Menschenbildern, mit Blick auf die Rückseite einer Leinwand. Zur Eröffnung einer Frage aber taugt diese Leinwand nur vermittels des Malers, der sich für einen

Moment aus dem »virtuellen Käfig«<sup>493</sup> seines Darstellungsraumes gelöst hat, der einen Schritt zurückgetreten ist und dessen Auftreten und Erscheinen für den Bildbetrachter zugleich mit einer Unterbrechung seiner darstellerischen Tätigkeit einhergeht. Erst vermittelt dieser Bewegung kann der Status des Dargestellten zweifelhaft werden, ein Zweifel, der essentiell für die Frage nach dem Funktionieren der Repräsentation als solcher ist. In *Frontalunterricht* kommt diese Funktion dem Regisseur zu: Er versammelt zwar die klassischen Insignien seiner Darstellungsmächtigkeit »im Bild«, er inszeniert mittels Schauspielerei, Figur, Dialog, Auftritten, Bühne und Publikum, doch nur indem er ein Stück von seiner darstellerischen Tätigkeit zurücktritt (bzw. vielleicht besser: wieder eintritt), wird er für das Publikum sichtbar – und zwar als das zweite infame Zentrum des *Frontalunterrichts*. Infam nicht nur, weil Aminde im umgangssprachlichen Verständnis des Wortes geradezu ruchlos und unverschämt portraitiert wird und damit auf die nach wie vor große Fallhöhe dieser Institution Regisseur verweist, sondern weil sein Erscheinen kein *tatsächliches* ist. Aminde erscheint vielmehr als eine Art Schwelle des Darstellungsraums, die in diesem nicht gänzlich fass- und verstehbar gemacht werden kann: weder als »technischer Fehler« auf der Videospur noch mittels der Kurzperformances kann er gesichtet werden, zugleich bedeutet seine Position nie nur als unpersonale Struktur. Diese unbeherrschbare Schwellensituation ist auch der Ort der Installationsbesucher\*innen: Nur weil der Regisseur außerhalb des Bildraumes bleibt, können wir uns an seinem Ort vorfinden und dort adressiert/verfehlt werden. »Das neutrale Zentrum dieser Oszillation«<sup>494</sup>, wie Foucault noch über den Maler des Königspaars schreibt, der zugleich den Bildbetrachtenden fixiert, ist in *Frontalunterricht* Auslöser des Konflikts, an dessen Augpunkt ich mich als Installationsbesucherin vorfinde. Während die Bildbetrachter von *Las Meninas* nicht nur am Ort des Malers, sondern auch des zu portraittierenden Königspaars vorfindet, welches im zentralperspektivisch angebrachten Spiegel sichtbar ist, fehlt diese Form eines bestätigenden Menschenbildes in *Frontalunterricht* gänzlich. An dem mir als Installationsbesucherin zugewiesenen Sitzplatz werde ich nicht geadelt, sondern mir wird quasi die Krone wie eine Aufforderung zum Duell vor die Füße geworfen – »Ich« bin als Teil des Konflikts

---

<sup>493</sup> Ebd., S. 31.

<sup>494</sup> Ebd., S. 31.

aufgerufen, weil und bevor ›Ich‹ ›mich‹ niedergelassen habe, doch ›mein‹ Platz gehört mir nicht.

In einem Handbuch über historische Anthropologien, in dem Erika Fischer-Lichte ›das Theater‹ als *conditio humana* ›des Menschen‹ zu definieren sucht, schreibt sie: »Der Mensch tritt sich [im Theater, M. Z.] selbst/einem anderen gegenüber, um ein Bild von sich als einem anderen zu entwerfen, dass er mit den Augen eines anderen reflektiert bzw. in den Augen eines anderen reflektiert sieht.«<sup>495</sup> Dies scheint mir im Herzen des Theaters eine Anerkennungsszene verankern zu wollen, wie sie Butler mit Hegel zu denken gibt: »In Hegels Konzeption der [...] Anerkennung fehlt der implizite Spiegel nie, denn ich muss irgendwie sehen, dass der Andere ist wie ich, und ich muss sehen, dass der Andere dieselbe Anerkennung unserer Gleichheit vollzieht.«<sup>496</sup> *Frontalunterricht* lässt deutlicher verstehen, was *Las Meninas* in seinem Spiegel zeigt: eine Macht, die vermeintliche Dunkelzonen des Repräsentativen auszuloten im Stande ist, das gesamte Feld der Repräsentation durchquert und sich als (Spiegel)bild von Königen zeigt. Am Ende weist jede Form ex- oder impliziter Spiegelungen zurück, drängt im Raum der Frontalität (zurück) auf den Moment der Konfrontation – ein Konflikt, dem ein vermittelnder und gemeinsamer Grund fehlt. Anders als in *Las Meninas*, wo der Spiegel als Verweis auf ein Außen zu verstehen ist, dem sich auch die Figuren des Bildes zuwenden, und bezogen auf welches das Bild quasi aus dem Rahmen *heraustritt*, verhandelt *Frontalunterricht im Zentrum* von Theater etwas, das nicht als Erkanntes ›anders‹ ist (und *hereingeholt* werden kann), sondern die Grundlage noch der Darstellung eines solch ›Anderen‹ herausfordert.

### Aufgabe der Rücksicht

Die Installation *Frontalunterricht* ist kein gescheitertes Projekt. Ebenso wenig aber lässt sich sie – statt als Schillerinszenierung – als Videoarbeit über und mit Arbeitslosen verstehen. Der komplexe raumzeitliche Aufbau lässt sich vielmehr als präzise Antwort auf eine theatrale Ökonomie verstehen, welche über darstellerische Strategien, die auf Vorstellungen wie Ko-Präsenz oder auch Partizipation abzielen, der Behauptung möglicher Begegnungen mit dem authentischen Anderen Vorschub leisten. *Frontalunterricht* erweist sich als diachrones Gefüge, in dessen Zentrum ein

<sup>495</sup> Fischer-Lichte: »Theater«, S. 985.

<sup>496</sup> Butler: *Kritik der ethischen Gewalt*, S. 54.



Konflikts steht, der sich nicht in Darstellung überführen lässt, sondern nur als Konflikt mit ihren epistemologischen Voraussetzungen andenkbar wird. Als Installationsbesucherin bin ich aus dem zeitlichen Kontinuum der Aufzeichnung ausgeschlossen, die ›fertig ist‹ und in der wiederum auf eine Arbeitszeit rekurriert wird, welche in *Frontalunterricht* gänzlich abwesend bleibt bzw. die sich in einer Wechselrede zersetzt, die weder auf Versöhnung angelegt ist noch Wahrheit. *Frontalunterricht* negiert keineswegs die Notwendigkeit einer Auseinandersetzung mit minoritären Sprecherpositionen, wohl aber Darstellungspolitiken, die auf der Behauptung ihrer Authentizität und ihrer Präsentierbarkeit gründen. Amindes Installation formuliert sich geradezu überdeutlich im Sinne des Als-Ob bzw. als Spiel, in dessen Zentrum *keine* Präsenz- oder Authentizitätsbehauptung steht. Obwohl der Stuhl im Installationsraum am Augpunkt einer visuellen und verbalen Adressierung verortet ist, erweist sich diese Perspektive als eben jene inszenatorische Voraussetzung, welche ›die Anderen‹ als Andere schützt. Obgleich die Videospur diese ›Anderen‹ nämlich vermeintlich gegenständlich-verfügbar ins Bild setzt, wird mit der Rezeptionsdauer immer deutlicher, dass hier nur der Gestus eines aneignenden Zugriffs zu sehen ist, dem *Anderes* widersteht bzw. entgeht.

Raum, der leer ist von dem, was sich in ihm nicht hat versammeln können, Spur eines Vorübergangs, der niemals zu Gegenwart geworden ist, möglicherweise nichts, doch dessen Überschuss über das reine Nichts – als winzige Differenz – in meiner Nicht-Indifferenz [...] liegt.<sup>497</sup>

Der oben mit Foucault nachgezeichneten Umbruch eines künstlerischen Paradigmas der Fama hin zum Infamen wurde unter dem Aspekt der Produktion von Wahrheitseffekten problematisiert, die eine spezifische Form der Hand-Habung von Wirklichkeit nicht nur möglich machen, sondern bereits aus- und aufführen. Dem infamen Darstellungsimpetus eignet aber neben einer Aneignungsproblematik ebenso der Gestus, »sich außerhalb des Gesetzes zu stellen oder zumindest die Bürde des Skandals, der Überschreitung oder der Revolte auf sich zu nehmen.«<sup>498</sup> Dem Infamen scheint also ebenso zugesprochen werden zu können, dass es die Grenzen spezifischer epistemischer Ordnungen markiert und diese in Unruhe versetzt. Anders formuliert: Es stellt sich die Frage, inwiefern das Infame nicht nur als Ausnahme einer Regel bestätigend auf diese zurückwirkt,

<sup>497</sup> Levinas: *Jenseits des Seins*, S. 206.

<sup>498</sup> Foucault: *Das Leben der infamen Menschen*, S. 47.

sondern im Sinne der oben zitierten ›rätselhaften Spuren‹ nicht nur ›andere‹ Subjekte, sondern auch ein Anderes des Subjektes bedeutet.

Die Vereinzelung und raumzeitliche Trennung der Zuschauer\*innen von dem Spiel *Frontalunterricht* erweist sich als zentrale Voraussetzung, damit diese Frage überhaupt gestellt werden kann. Im theaterwissenschaftlichen Diskurs spannt sich die Frage nach der Figur des Zuschauers zwischen der inzwischen überkommenen Vorstellung eines passiven Empfängers und einem mitverantwortlichen Teil der Inszenierung auf.

Rancière bringt dies auf die Formel, dass die Annahme aufzuheben sei, dass eine Aufführung als Folge von Ursache und Wirkung ablaufe, dass also der Künstler etwas kommuniziere, was der Zuschauer dann rezipiert. Gegen jene Oppositionen, die überkommene Beschreibungsmuster der Bühne noch enthalten [...] setzt er den handelnden Zuschauer, dessen Handeln im Schauen, Beobachten, Auswählen, Vergleichen, Interpretieren, Kombinieren und Komponieren bestehe.<sup>499</sup>

Die wichtige Überlegung, dass künstlerische Arbeiten anders kommunizieren als in Sender-Botschaft-Empfänger-Modellen darstellbar, beantwortet jedoch noch nicht die Frage, auf welche Weise die (Mit-)Verantwortung dieser anderen Zuschauer\*innen gedacht werden kann. Nikolaus Müller-Schöll verweist in dem eben zitierten Aufsatz auf die Gefahr, mittels einer Vorstellung emanzipierter Zuschauender einem Egalitätsmodell zu verfallen, welches nach den Prämissen des souveränen Subjekts gedacht und zugleich vom Ideal der Partizipation beherrscht wird. Obgleich Partizipation als Topos oftmals als Rubrum verstanden wird für theatrale Formen, welche die Bildmaschinerie zu Gunsten einer Auseinandersetzung mit den realräumlichen Voraussetzungen verlassen und sich der Frage zuwenden, auf welche andere Weise das Verhältnis von Zuschauenden und Szene gedacht werden kann, muss das Ideal der Partizipation sowohl begrifflich wie praktisch darauf befragt werden, auf welchen Vorstellungen von Teilhabe, (Inter-)Subjektivität oder auch des Raums es gründet. Die Idee eines jederzeit möglichen Zugangs, einer emanzipierten Teilhabe, gar einer souveränen Mitgestaltung begreift Aminde – der sich dem Partizipativen als *Frage*, als konfliktösem Feld zuwendet – als ein »Fetisch-Verhalten, das man sich von der abstrakten Symbolhaftigkeit des Geldes abgeschaut hat.«<sup>500</sup>

<sup>499</sup> Müller-Schöll: »Das undarstellbare Publikum«, S. 85.

<sup>500</sup> Aminde: »Sei kreativ! Erfinde dich selbst!«.

Mit Levinas gedacht steht Ökonomie nicht nur in Verbindung zum Markt, auf dem Werke und Güter verkauft werden. Ökonomie steht ebenso für das Prinzip der Innerlichkeit und ist verbunden mit der Organisation des Genusses. Genuss vollzieht sich mittels Arbeit bzw. bezogen auf die Bleibe des Ich als ›Haushaltung‹: »Indem die Arbeit die Dinge ergreift, indem sie das Sein als Möbel behandelt, als etwas, das ins Haus gebracht werden kann, verfügt sie über die unvorhersehbare Zukunft. [...] Der Besitz setzt das Arbeitsprodukt als das, was in der Zeit bleibt und dauert – als Substanz.«<sup>501</sup> Diesem Modell des verfügenden Hereinholens als Basis partizipativer Ästhetiken stellt *Frontalunterricht* eine Szene der *Trennung* entgegen.

Mit der Behauptung der Trennung übersetzt man nicht das empirische Bild des räumlichen Intervalls, das die äußeren Enden durch eben den Raum, der sie trennt, zusammenhält, in eine abstrakte Formel. Die Trennung muss unabhängig von diesem Formalismus gesehen werden, nämlich als ein Geschehen, das nicht vom Augenblick seiner Entstehung an seinem Gegenteil die Waage hält.<sup>502</sup>

Mit Trennung beschreibt Levinas eine Bewegung der Annäherung bzw. Bezugnahme zu Anderem, mit dem man (noch) keine Gemeinsamkeiten hat. Die Trennung ist, obgleich sie Trennung ist, zugleich Ausdruck einer Betroffenheit, welche die Sorge um sich unterbricht, weil sie die Ordnung des Anderen als unhintergehbare Grundlage jeder Äußerung aufruft. So ist Trennung immer beides: Distanz im Sinne der Unmöglichkeit einer Aneignung, Erfassung, zugleich aber Nähe bzw. Näherung als ein Heraustreten aus der eigenen Sicherheit. Der Überzeugung wie Problematik, dass moralische (Darstellungs-)Normen aus der Perspektive von (Darstellungs-)Mächtigen entwickelt und verantwortlich eingesetzt werden können, setzt *Frontalunterricht* die Erfahrung einer (Mit-)Verantwortung als Zuschauende\*r entgegen, die von dem Moment der eigenen Ausgesetztheit und Machtlosigkeit ausgeht. Die Grenze der Erkennbarkeit des Anderen ist Ausgangspunkt dieser Verantwortlichkeit, die nicht davon kündigt, »das Ungewollte in Gewolltes zu überführen, sondern statt dessen die Unerträglichkeit des Ausgesetztseins als Zeichen einer geteilten Verletzlichkeit, einer gemeinsamen Körperlichkeit, eines geteilten Risikos begreift.«<sup>503</sup>

›Nicht-In-Differenz‹ oder auch Nicht-Gleichgültigkeit steht nicht für eine Aufhebung und auch Negierung von allgemeinen Ordnungen der Repräsentation,

<sup>501</sup> Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, S. 230f.

<sup>502</sup> Ebd., S. 253.

<sup>503</sup> Butler: *Kritik der ethischen Gewalt*, S. 100.

sondern sie markiert, dass *mir* ihre Anwendung(en) *nicht* gleichgültig sein können, weil das, was durch sie bezeichnet wird, nie gleich gültig, sondern gerade als immer anderes sowohl meinen Reichtum als auch mein Ausgesetztsein bedeutet.

Was ich Non-In-Differenz des Sagens nenne, ist in seiner doppelten Negation die Differenz, hinter der nichts Gemeinsames mehr als Einheit auftaucht. Und somit sowohl Beziehung wie Bruch, und somit Wachzustand: Wachrufen des Ich durch den Nächsten, des Ich durch den Fremden, des Ich durch den Heimatlosen, das heißt durch den Nächsten, der nur Nächster ist.<sup>504</sup>

Levinas Ethik der Gewaltlosigkeit geht nicht von der Harmonie aus bzw. einem Frieden, der auf In-Differenz beruht – Nicht-Gleichgültigkeit »entspringt nicht einem friedlichen Ort, sondern von einer andauernden Spannung zwischen der Angst, Gewalt zu erleiden und der Angst, Gewalt zuzufügen.«<sup>505</sup>

Das ist eine Situation, die wir uns nicht aussuchen, die den Horizont der Wahl darstellt, und in dieser Situation gründet unsere Verantwortung. In diesem Sinne sind wir dafür nicht verantwortlich und sind wir dafür eben gerade verantwortlich. Wir haben diese Lage nicht geschaffen, aber wir haben sie zu beachten.<sup>506</sup>

*Frontalunterricht* stellt die Aufgabe der Rücksicht als doppelte: Um die Frage nach dem Anderen zu stellen, gilt es die Umstände und Möglichkeiten dieser Frage in den Blick zu nehmen. Zugleich muss sie damit zu einem gewissen Grad auch aufgegeben werden – zumindest in dem Sinne, dass sie als Frage einen eröffnenden Charakter hat, aber nicht beantwortet werden kann.

Der Andere zeigt sich an, aber er präsentiert sich nicht. Die Werke symbolisieren ihn. Der Symbolismus des Lebens und der Arbeit symbolisiert in dem sehr eigentümlichen Sinne, den Freud in allen unseren bewussten Manifestationen und in unseren Träumen entdeckt hat und der das Wesen eines jeden Zeichens ist, seine ursprüngliche Definition: Es offenbart nur, indem es verbirgt.<sup>507</sup>

Amindes Zuschauer\*in wird nicht als Handelnde\*r *gesetzt*, sondern als Verantwortliche\*r - »die Nähe erscheint als Beziehung zum Anderen, die sich weder in ›Bilder‹ auflösen noch als Thema darstellen lässt.«<sup>508</sup> Was bleibt ist das Begehren nach etwas, das sich in den Grund des Bildes zurückgezogen hat und von dem her zugleich »der Auftrag ergeht, Gesicht zu sein«.<sup>509</sup> Der Auftrag bzw. die Aufgabe, Gesicht zu sein, beschreibt für Levinas die Forderung des Anderen nach der

<sup>504</sup> Levinas, Emmanuel: »Eine neue Rationalität – über Gabriel Marcel«, in: Ders.: *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, München 1995, S. 83-87, hier S. 85f.

<sup>505</sup> Butler: »Gefährdetes Leben«, S. 163.

<sup>506</sup> Butler: *Kritik der ethischen Gewalt*, S. 101.

<sup>507</sup> Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, S. 256.

<sup>508</sup> Levinas: *Jenseits des Seins*, S. 221.

<sup>509</sup> Ebd., S. 269.

Annäherung des Ich, der Antwort des Ich in einer Szene der Trennung. Eine Bedeutsamkeit jenseits von Vorstellung ist für Levinas »unmöglich ohne das Ich (oder genauer: ohne das Sich), das sich nicht etwa unter der Bedeutsamkeit die Bedeutung vorstellt, sondern das bedeutet, indem es sich bedeutet.«<sup>510</sup> Neben der Tatsache, dass der Andere »indem er angestarrt wird, sein Gesicht verliert«<sup>511</sup>, verweist Levinas hier darauf, dass auch die Unterbrechung der ontologischen Ordnung durch den Anderen nicht gänzlich unmittelbar ist, sondern »er wird schon durch die Ableitung der Antwort durchquert.«<sup>512</sup> Die Szene der Spur *verlangt* das Auftreten des Ichs in eine Szene, »die *per definitionem* nicht unmittelbar zugänglich ist, da die Stellung selbst der sozialen Individuen sie [die ursprüngliche Vermittlung des Sozialen, M. Z.] bereits voraussetzt.«<sup>513</sup> *Frontalunterricht* eröffnet eine Kommunikation, die nicht danach sucht, eine Dualität oder Polyphonie in eine Einheit zu binden – indem die Installationsbesucher\*innen schlussendlich alleine zurück gelassen werden. Diese Form der Vereinzelung aber bedeutet auch, »sich trennen, mit der Totalität nicht solidarisch bleiben«<sup>514</sup>. Levinas beschreibt die Bewegungen des Lebens mit medizinischen Begriffen von Systole und Diastole – Sich-Zusammenziehen und Wieder-Ausdehnen: Das Ich ist zunächst Beziehung zu Anderen (also ›außer sich‹), wobei diese als Systole erfahren wird; als Reaktion, aber auch als Versammlung, als Versammlung (›Ich‹) in der Antwort. Diese Versammlung, dieser Rückzug in das ›Haus‹ ist zwar Egoismus, aber auch *notwendig*, wenn das Ich unter den ethischen Anforderungen am Leben bleiben soll.

Darstellungsstrategien der Gesichtung (Anderer) finden sich gegenwärtig nicht nur im Theater, sondern auch in der Bildenden Kunst, Film, Videokunst und den sozialen Medien – in völlig unterschiedlichen Darstellungszwecken: zur Figuration des ›Bösen‹ ebenso wie zur Figuration der ›Opfer‹, ›des Anderen‹ oder auch ›des Eigenen‹. Gemein aber ist diesen darstellerischen Strategien die Vereinzelung ihrer Subjekte, die Fokussierung auf *ein* Gesicht. Am Ende kehrt dieses Verhältnis um: Die frontale Platzierung in Stuhlreihen ermöglicht zwar einen Überblick, zugleich aber stellt sie einen Schutzraum bereit, in dem vor allem diejenigen verschwinden, die aus irgendwelchen Gründen nicht auftreten möchten.

---

<sup>510</sup> Ebd., S. 185f.

<sup>511</sup> Ebd., S. 345.

<sup>512</sup> Ciaramelli: »Die ungedachte Vermittlung«, S. 84.

<sup>513</sup> Ebd., S. 78f.

<sup>514</sup> Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, S. 253f.

Die Regel, dass jede\*r einmal Aminde spielen muss, bevor das Spiel vorbei ist, wird zwar öfter zitiert, aber nicht exekutiert. Auf der anderen Seite vereinzelt Aminde seine Besucher\*innen in ›ihrem Haus‹, einem Haus, das einerseits sicherer Rückzugsort vor dem Tatsächlichen der Welt zu sein scheint, Museum, Ausstellungsort und der zugleich als »Preisgabe der illusorischen Unmittelbarkeit der Selbstsetzung des Subjekts, was Levinas in *Totalität und Unendlichkeit* die ›Einsetzung‹ seiner einsamen Freiheit nennt«<sup>515</sup> verstanden werden kann.

Athena Athanasiou schreibt:

Wenn es [...] keinen Erscheinungsraum abseits gesellschaftlicher Normativität und damit einhergehender erzwungener Unsicherbarkeit gibt, besteht die Herausforderung darin, ein ›Erscheinen‹ zu mobilisieren, ohne die naturalisieren, epistemologischen Voraussetzungen – Sichtbarkeit, Transzendenz – als selbstverständlich anzusehen, die allzu oft dazu dienen, politische Subjektivität zu verdinglichen.<sup>516</sup>

Das Problem, das sie hier zu denken gibt, erhält sein volles Gewicht vor dem Hintergrund, dass selbst die liberale Annerkennungslogiken von den Voraussetzungen eines solch normativen Erscheinens geprägt sind: Ich muss die ›Anderen‹ gesichten können, um sie anzuerkennen. Die Einsicht in diese Problematik aber heißt aber auch, dass es sich bei diesen Formen der Anerkennung um etwas handele, die man ›nicht *nicht* wollen kann‹: »Die Formulierung impliziert, das Wollen sei selbst sozialen und politischen Kategorien verpflichtet, was auch heißt, dass solche Kategorien wiederum nicht nur Gegenstand, sondern zugleich historische Bedingungen des Begehrens sind.«<sup>517</sup> Nun gibt es aber, so geben Athanasiou und Butler in ihrer Auseinandersetzung zu denken, einen gewichtigen Unterschied zwischen einem Ruf nach Anerkennung von Unterdrückung, um diese zu überwinden, und einem Ruf nach Anerkennung von Verletzlichkeiten, also einer Bekenntnis zu jenem Kampf, der sich im Zentrum von Anerkennungslogiken selbst entfaltet. Meine These ist, dass *Frontalunterricht* uns in dieses Gravitationszentrum der Anerkennung einstellt, indem sie die Vorstellung einer möglichen Begegnung mit den authentischen Anderen zurückweist auf der Basis einer *durch* diese Inszenierung ausgetragene Verletzung, die sie aber gerade dadurch als notwendig zu bedenkende Grundlage der Beziehung zu Anderen und Anderem nicht verloren gibt. *Frontalunterricht* stellt etwas aus oder vor, das sich der Handhabung im

<sup>515</sup> Ciaramelli: »Die ungedachte Vermittlung«, S. 77.

<sup>516</sup> Athanasiou/Butler: *Die Macht der Enteigneten*, S. 263.

<sup>517</sup> Ebd., S. 111.

ökonomischen Sinne entzieht. Mit Levinas kann davon gesprochen werden, dass *Frontalunterricht* gerade in der Nähe bzw. Annäherung die Unmöglichkeit einer auf Handhabung ausgerichteten Nähe zu denken gibt – und zwar in einer bzw. als ästhetische Distanz. »Komm rüber, gib mir die 50 Euro und chill mit uns«, so beschreibt eine der Beteiligten jene Kluft, deren unmögliche Möglichkeit der Überquerung *Frontalunterricht* umspielt.

## 1.2. Vor dem Gesicht:

### Rücksicht auf die Voraussetzungen von (An)Sprache in Antonia Baehrs *For Faces*

Das Gesicht ist nicht der Ausgang,  
dort kommen Sie nicht raus.

(Elfriede Jelinek, *Babel*)

#### Gesichtskreis(e)

Ein Raum von sechs mal sechs Metern, der von allen Seiten mit schwarzem Mollton eingefasst ist, und lediglich durch eine Türgröße Öffnung betreten werden kann, bildet den Rahmen der Arbeit *For Faces* von Antonia Baehr. Im Inneren dieses quadratischen Raumes finden die Zuschauer\*innen eine Art Arenabühne vor: ein auf dem Boden liegender, schmaler Metallring von etwa drei Metern Durchmesser begrenzt und definiert eine Bühnenfläche, in der vier schwarze Drehstühle stehen. Umschlossen wird diese Bühnenfläche im Abstand von kaum zwei Metern durch einen ebenerdigen und einen dahinter erhöht liegenden Stuhlkreis, in denen insgesamt nicht mehr als hundert Zuschauer\*innen Platz finden können. Fast unmittelbar hinter den erhöhten Sitzgelegenheiten fällt der Mollton. Ein enger Raum, der nach oben durch eine tief hängende, weiße Plane abgeschlossen ist und in dem die Stimmen der eintretenden Zuschauer\*innen dumpf klingen, weil ihnen der Resonanzraum fehlt. Noch bevor sich in dem Zentrum, auf welches die Zuschauerplätze ausgerichtet sind, etwas zeigt, tragen wir als Zuschauer\*innen dieses ›Etwas‹ bereits als Horizont in die Arbeit ein: die im wortwörtlichen Sinn *überschaubare* Menge der mir gegenüber Sitzenden begrenzen und definieren mein Blickfeld durch ihre Gesichter, die für die gesamte Performance den (Hinter-)Grund meines Sehfeldes bilden werden – und vice versa. *For Faces* – hört man den Titel, so handelt es sich um eine scheinbar nüchterne Konstatierung dessen, was in der ca. sechzigminütigen Arbeit zu sehen gegeben, womit wie mit Instrumenten gearbeitet wird: vier Gesichter. Diese Vorannahme erweist sich jedoch insofern als unzutreffend, als Baehr zwar mit vier Performer\*innen arbeitet, diese jedoch über die Gesamtdauer der Arbeit mit dem Rücken im rechten Winkel zueinander sitzen, so dass man stets nur *ein* Gesicht, zwei Profile und einen Hinterkopf sehen kann – und entsprechend der Beleuchtung der Gesichtskreis aus Zuschauer\*innen immer



wieder zum Hintergrund des Blickfeldes wird. Die Spannung, in welche ›das Gesicht‹ somit immer schon gestellt ist, faltet jene Dimension des Titels auf, die sich erst im Lesen erschließt: *Für Gesichter* setzt das Gesicht nicht als universelle, abgeschlossene Kategorie, sondern kann sowohl als Widmung der Arbeit an etwas verstanden werden, über das sie nicht verfügt oder das in ihr nicht erschöpft wird, als auch als Score, von dem Baehrs Arbeit *eine* von unendlich vielen möglichen Lesarten/Spielarten darstellt. Darüber hinaus macht der bereits skizzierte räumliche Aufbau deutlich: ›Gesicht‹ wird von Baehr nicht als Objekt oder Phänomen, sondern als In-Szene-Gesetztes untersucht, gleichermaßen als Horizont (Gesichtskreis), als Zentrum wie auch als Fehl des Theaters.<sup>518</sup> Die Theaterarbeiten von Baehr finden auf den ersten Blick in Blackboxen statt, wie man sie inzwischen fast an jedem Theater findet.<sup>519</sup> Erst auf den zweiten Blick erkennt man, dass die räumlichen Gefüge offensichtlich so voraussetzungsreich, so genau konzipiert und bemessen sind, dass sie nicht in die Dimensionen anderer Blackboxen übersetzbar sind – sie werden vielmehr als Box in diese Boxen hineingebaut.<sup>520</sup> Für *For Faces* trifft diese Beobachtung in besonderem Maße zu: Wände, Boden, Decke – von allen Seiten verschließt sich die *For Faces*-Blackbox gegen die Gegebenheiten des Ortes, an dem sie aufgebaut wird. Baehr implantiert einen Kunstraum ohne Bezug zu einem Außen, der Bühnen- wie Zuschauerraum gleichermaßen umschließt. Zwei Kreise: Einen Kreis aus Zuschauer\*innen, die nach Innen blicken, einen kleineren Kreis aus Performer\*innen, die nach Außen schauen.

Ulrike Haß ermöglicht an dieser Stelle eine kunst- wie theatergeschichtliche Grundierung dieses Aufbaus, denen ich hier zunächst Raum gebe, bevor ich mit *For Faces* weiterdenke. Gille Deleuze und Felix Guattari sprechen bezogen auf die Kategorie des Gesichts von der Erschaffung durch eine abstrakte Maschine;<sup>521</sup> eine Denkfigur, die Haß nicht von ungefähr in die Nähe ihres Begriffes der Bühnenform rückt. Alldieweil jedoch Deleuze/Guattari ›die Stunde Null‹ des Gesichts mit Christus konvergieren lassen, den sie als ›Erfinder‹ der »Vergesichtlichung des ganzen

---

<sup>518</sup> Ich habe die Arbeit mehrfach auf der Tanzplattform in Dresden 2012 gesehen, bedanke mich aber darüber hinaus bei Antonia Baehr für eine Aufzeichnung der Performance.

<sup>519</sup> Mit der Blackbox meine ich hier über die Guckkastenbühnen der stehenden Theaterhäuser hinaus jene schwarzen Räume, die multifunktional einsetzbar scheinen, weil sie über keine feste Tribüne verfügen.

<sup>520</sup> Als letztes Beispiel dafür: Antonia Baehr zu Gast auf der Tanzplattform 2014 mit dem Stück *ABeCeDarium Bestiarium* auf Kampnagel in der K4.

<sup>521</sup> Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 229-262.

Körpers«<sup>522</sup> bezeichnen, lässt sich mit Blick in die Geschichte des Theaters feststellen, dass ›das Gesicht‹ eine den Spielarten des Freilufttheaters nicht entsprechende Form ist: Dies sind hingegen Masken in den unterschiedlichsten Spielarten.<sup>523</sup> Die abstrakte Maschine aber, der das Gesicht entspringt, »muss unbedingt gegen jedes Eindringen von außen geschützt werden. Es darf nicht einmal mehr ein Außen geben.«<sup>524</sup> Der Antike, so lässt der Blick auf antike Vasenbilder u. ä. den Schluss zu, war die frontale Darstellung nur in Bezug auf den Tod bekannt. Figuren der vorchristlichen Antike waren fast ausschließlich im Profil dargestellt: »Nur solange sie sich wechselseitig an ihrem je eignen Ort sehen, leben sie.«<sup>525</sup> Sehen bedeutet in der antiken Optik eine Zugehörigkeit zur Welt, die sich in Bildern als Kreuzung bzw. Berührung von Blicken äußert, die einen Ort der Lebendigkeit bestimmen. Die Frontalstellung als Bruch dieses Gefüges einer kreatürlichen Weltzugehörigkeit bleibt ergo den Göttern, der Gorgo oder auch sterbenden Menschen vorbehalten. Der durch Deleuze/Guattari als ›Stunde Null‹ bezeichnete Paradigmenwechsel wird von Haß mit der Genese derjenigen römischen Theateranlagen parallelisiert, in die das Prinzip der Frontalität einzuziehen begann:

Virtuv legt sein Verständnis des griechischen Theaters in einem idealtypischen Schema dar. Er setzt einen großen Kreis voraus, der durch drei übereinandergelegte Quadrate, deren Ecken die Kreislinie berühren, in zwölf Abschnitte unterteilt wird. Die unterste horizontale Linie eines Quadrats bildet die vordere Grenze des Proszeniums. Ein parallel dazu am unteren Rand des Kreises gezogene Tangente bezeichnet die Vorderseite des Bühnenhauses. Durch diese Konstruktionsmethode entsteht eine Orchestra, die bis auf den unbedeutenden Abschnitt des Proszeniums den gesamten Kreis einnimmt. Gegenüber dieser Orchestra verhält sich das Bühnenhaus wie eine anliegende Zusatzeinrichtung. Es handelt sich im griechischen Theater, wie Vitruv unmissverständlich klarlegt, um zwei unterschiedliche Spielorte: das angrenzende Bühnenhaus und das weniger tiefe Proszenium ist Spielort der ›Szeniker (Bühnenkünstler)‹, während die übrigen Künstler, ›Tymeliker (Orchestrakünstler)‹ genannt, »ihre Handlungen in der Orchestra vollziehen.« Demgegenüber wird im römischen Theater, wo alle Darsteller auf der Bühne agieren, die Orchestra als Spielort funktionslos. Der zugrunde gelegte Kreis wird, Vitruvs idealem Schema für das *theatrum latinum* zufolge, halbiert und das Proszenium bis an den diese durch den Kreismittelpunkt verlaufende Linie herangeführt.<sup>526</sup>

<sup>522</sup> Ebd., S. 243.

<sup>523</sup> Vgl. Weihe: *Die Paradoxie der Maske*.

<sup>524</sup> Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 246.

<sup>525</sup> Haß: *Das Drama des Sehens*, S. 156.

<sup>526</sup> Ebd., S. 141f.

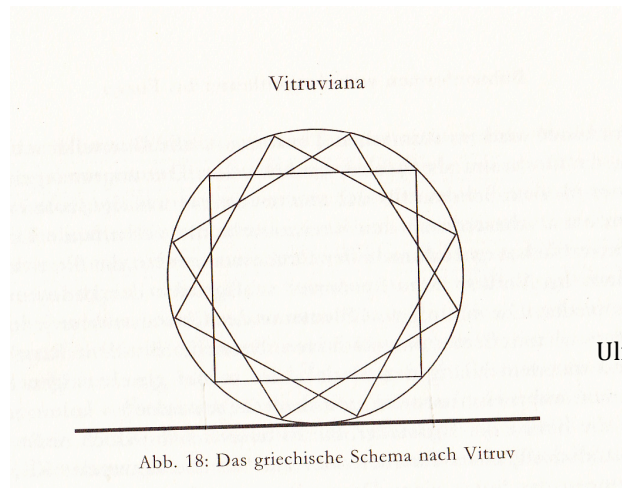


Abbildung:

Ulrike Haß: *Drama des Sehens*, S. 141.

Ursprung einer frontalierenden Bühnenform ist also die Form des Kreises, dessen ursprüngliche Funktion nicht den Registern der Sichtbarkeit entspringt. Als Ort des Chores ist die Orchestra vielmehr verschwistert mit Fragen des Rhythmus; also sowohl mit Formen des Klanglichen, die neben dem sinntragenden Wort stehen, als auch zwischen-körperlichem Rhythmen im Tanz wie im Sprechen, in der Versammlung. Mit dem Verlust der Orchestra hält die Frage des »Gehörtwerden«<sup>527</sup> Einzug im durch die Sphäre des Sichtbaren dominierten und stets größer sowie zugleich überschaubarer werdenden Bühnenbereich. Vitruvs Theater bleibt Anlage unter offenem Himmel und betont in Analogie zu dem Notationsschema der Astrologen die kosmischen Beziehungen des Theaters als seine erste Natur. Diese kosmologische Bezugsgröße bleibt *auch* in der diese Theateranlage begründenden Kreisform erhalten, dessen entleerter Orchestra-Halbkreis die Form des Zuschauerraums vorgibt. Doch obwohl die Cavea als großer Kollektor offener, erregbarer Körper begriffen wird, bezeichnet der Verlust zweier Spielorte – wie Ulrike Haß sagt – den Moment einer unwiderbringbaren Entzweigung der Stimmen: »Er erzwingt geradezu die Unterscheidung zwischen dem Klang einerseits und der Wortverständlichkeit der Stimme andererseits.«<sup>528</sup> Verlautbarung und Gehörtwerden stellen keine eigenständigen künstlerischen Ausdrucksformen dar, sondern vereinen sich in Protagonist\*innen, die nun allesamt auf der Bühne spielen. Als Schauraum wird diese Bühne von der Scenae frons begrenzt, die bis zur selben Höhe wie die obersten Zuschauerreihen reicht – sie begrenzt nicht nur das Sehfeld, sondern stellt einen ersten Schnitt in die Verbindung des Theatergebäudes zu seiner

---

<sup>527</sup> Ebd., S. 142.

<sup>528</sup> Ebd., S. 142f.

Umgebung dar. Das vitruvianische Theater ist eine Hybridform, die zwar ganz im Dienste der Versammlung offener, hörender Körper steht, die zuallererst als kreatürliche und von den Grundstoffen des Kosmos durchdrungene Wesen angesprochen werden, zugleich aber verschwindet die Kreisform im Inneren des Theaters. Damit wird jene verweltlichende Aneignung vorbereitet, die die ›Wiedergeburt‹ der Antike durch die Neuzeit bestimmt: Ein Theater ist nicht länger als ganz spezifischer Ort innerhalb einer landschaftlichen Konstellation, sondern als Innenraum verschließt es sich gegen seine äußerlichen Beziehungen.

So steht denn auch in den Vitruv-Studien von Andrea Palladio im 16. Jahrhundert die Verknüpfung von Bühnen- und Zuschauerraum im Mittelpunkt – die kosmologische Kreisform wird in ihrer Bedeutung auf den Durchmesser, eine Achse der Trennung, den Auf-Schnitt, reduziert. Es ist diese ›zweite‹ Phase der Frontalität, die laut Haß erst zur Erschaffung von diesem führt, was sie nicht Gesicht, sondern *Gesichtlichkeit*<sup>529</sup> nennt und die als Zentrum der Arbeit von Ulf Aminde diskutiert wurde. Diese Gesichtlichkeit nämlich ist nicht je individuelles Subjekt/Objekt, sondern zuallererst Prinzip, welches einer Frontalität entspringt, die zur Konfrontation von Sehen und Gesehenwerden geworden ist. Von Palladio wird das Vitruvsche Theater in die Dominanz dieser Entgegensetzung übersetzt – und damit einhergehend in die Sphäre der Visualität. Wichtiger als die Versammlung *um* einen Kreis ist zunehmend die *Begrenzung* eines Freiraumes, welcher durch die Schauwand als Grenze nach Innen hin abgeschlossen wird. Dieser Vorgang findet sich für Haß in all seiner Verschiebung darin wieder, dass die Renaissance-Architekten den Kreis zum *inneren*, nicht länger zu einem *äußeren* Bestimmungsmerkmal der Bühnenform machen:

Sobald die auditive Dimension als Dominante gilt, wird von einem äußeren Kreis ausgegangen, der das gesamte Theater umschließt. Wenn jedoch im Theaterbegriff die visuelle Dimension dominiert wird von einem inneren Kreis ausgegangen, der durch die untersten Reihen der Cavea begrenzt wird und die Verhältnisse zwischen dem Halbkreis der Orchestra und dem als Schauspielbühne akzentuierten Proszenium regelt.<sup>530</sup>

Die neuzeitlichen Lesarten Vitruvs, so Haß, sind durch einen visuellen Fokus verschoben, der ab dem sechzehnten Jahrhundert die Idee eines im Theater eingeschlossenen Kreises tradiert. Dieses innere Zentrum ist einerseits der Idee eines Platzes, einer Öffentlichkeit verbunden, zugleich aber durch seine Begrenzung

---

<sup>529</sup> Vgl. Ebd., S. 157f.

<sup>530</sup> Ebd., S. 154.

(die Schauwand) als Binnenraum definiert, dessen Öffentlichkeit von Zuschauenden ausschließlich vermittelt ihrer konfrontativen Beziehung mit einem visuell dominierten Bühnenraum definiert ist. Gesichtlichkeit reduziert sich nicht auf ein Objekt Gesicht, sondern beschreibt diese Beziehung und die von ihr bestimmten Darstellungs- wie Wahrnehmungsräume.

Bühnenformen bilden keinen nachträglichen Rahmen, sondern stellen vielmehr die Voraussetzungen für die zunehmende Bedeutung und Dominanz der Gesichtlichkeit im Theater dar. Noch lange, bevor ›der Schauspieler‹ als solcher in diesen Räumen erscheint, kündigen sie als Machtgefüge von dem Bedürfnis, »*ein Gesicht zu produzieren*«<sup>531</sup>. Dieses Gesicht entspringt *nicht* dem Körper (oder einer Innerlichkeit) – mit Haß könnte man davon sprechen, dass es vielmehr aus einem räumlichen Gefüge erwächst oder von diesem erfunden wird, das durch eine Wand oder Leinwand, eine »Vertikale des Visuellen«<sup>532</sup> definiert wird. Als *flächiges Gegenüber*, das undurchdringlich ist, ist bereits die Schauwand das Zentrum eines visuell organisierten Binnenraumes, deren Verlängerung oder besser: Intensivierung die Gesichtlichkeit jener Körper darstellt, die in diesen Räumen auftreten. Das Gesicht bedeutet nicht Individualität, sondern die Voraussetzung wie Aufforderung dieser Raumgefüge nach visueller Erkennbarkeit, Lesbarkeit, Verstehbarkeit: »Die Maschine zur Erschaffung des Gesichts ist kein Anhängsel des Signifikanten und des Subjekts, sie ist eher mit ihnen verbunden und bedingt sie.«<sup>533</sup> Entgegen antiker Vorstellungen offener, sich hauchend oder rhythmisch austauschender Körper, ist das Gesicht Bühne einer Sprache, die in ihm versammelt und verstehbar ist. Es ist zugleich Bühne einer Sprache, die *einem* Subjekt zugeordnet ist, welches sie spricht, und durch seine Gesichtlichkeit *als solche*\*r bezeugt wird: »Jeder einzelne erhält jetzt ein Gesicht, jeder einzelne wird vergesichtlicht oder verbildlicht.«<sup>534</sup> Bevor also das Gesicht als Individuum gelesen werden kann, entspringt es einer Bühnenform der Lesbarkeit und mit ihr des Urteilens, des Vergleichens, des Bewertens. »Die technischen Möglichkeiten des Erkennens und des Sehens heben sich daher weniger von der angeblichen theoretischen Reinheit und von der angeblichen kontemplativen Klarheit der

---

<sup>531</sup> Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 241.

<sup>532</sup> Haß: *Das Drama des Sehens*, S. 158.

<sup>533</sup> Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 246f.

<sup>534</sup> Haß: *Das Drama des Sehens*, S. 159.

Wahrheit und der Zeit der reinen Präsenz und reinen Repräsentation ab«<sup>535</sup>, so Levinas.

### Bloß ein Gesicht

Auch *For Faces* gibt die Frage nach dem Gesicht als eine zu verstehen, die auf intrinsische Weise mit neuzeitlichen Bühnenformen verknüpft ist. Wir betreten zwar einen Raum, der ob seiner Enge auf fast schon beklemmende Weise darauf verweist, ein *Innenraumtheater* zu sein, zugleich aber scheint es, als würde Baehr gerade jene Bühnenformen wieder zu entdecken suchen, welche dieses Theater in sich eingeschlossen hat: Die runde Bühnenfläche erinnert an die Kreisform der griechische Orchestra – und zwar umso mehr, als das, was in ihr erscheint, tatsächlich als Chor verstanden werden kann. Ein Chor allerdings, der weit davon entfernt ist, sich als Rekonstruktion eines antiken Chores zu behaupten, sondern der sich in quasi kubistischer Manie aus der Gesichtlichkeit als Frage des neuzeitlichen Theaters heraus entfaltet. Die Arenabühne von *For Faces* zitiert zwar durchaus den Gedanken einer öffentlichen Versammlung, doch es ist und bleibt ein binnenräumlich strukturiertes Theaterpublikum, dessen Platzierung im Sinne einer Art invers verkehrtem Panoptismus' ganz im Zeichen einer Inszenierung der Sichtbarkeiten steht: *For Faces* ermöglicht und zwingt jede\*n Zuschauer\*in in die gleiche Nähe ›zum Ort des Geschehens‹ und siedelt die Bühne am Brennpunkt ihrer Blicke an. Diese visuelle Verfügbarkeit übersteigert noch die Frontalität eines Guckkastens, dessen Darstellungsraum sozusagen von allen Seiten umstellt wird. »Von allen geometrischen Figuren ist der Kreis die einzige, die einen totalen Blick garantiert«, zitiert Jacques-Alain Miller Jeremy Bentham, den Architekten des Panopticons.

Die kreisförmige Konfiguration hat ihren Wert darin, dass sie in einem bereits vom Licht homogenisierten Bereich eine gleichförmige Aufteilung des Raumes erlaubt. Der einzige Punkt, der sie von den anderen unterscheidet, der einzige besondere Standpunkt, ist das Zentrum. Das zeugt von einem gemeinsamen Maß und einer Ausnahme, vor deren Herrschaft sich alles beugt.<sup>536</sup>

Während sich im Panopticon jedoch das machtvolle Zentrum gerade dadurch definiert, dass von ihm und nur von ihm aus geblickt werden kann, während die Insass\*innen in den Einzelzellen des Außenrings dargeboten sind und sich

<sup>535</sup> Levinas: »Diachronie und Repräsentation«, S. 194ff.

<sup>536</sup> Miller, Jacques-Alain: »Jeremy Benthams panoptische Maschinerie«, in: Ders./Bozovic, Miran/Salecl, Renata: *Utilitarismus*, Wien 1996, S. 7-51, hier S. 9.

wechselseitig nicht sehen können, sind diese Verhältnisse in *For Faces* verkehrt – es ist das Zentrum des Kreises, das von allen Seiten in den Blick genommen wird, wobei die Beobachter\*innen sich wechselseitig beobachten können.

In einem ersten Black treten die Performer\*innen Sabine Ercklentz, Andrea Neumann, Arantxa Martinez und William Wheeler auf. Wenn das Grundlicht wieder angeht (eine gleichmäßige und indirekte Oberbeleuchtung durch die weiß-opake Deckenfolie), haben sie bereits auf den Drehstühlen Platz genommen. Sie sitzen aufrecht und konzentriert mit dem Rücken zueinander, ihre Hände liegen auf den Oberschenkeln und sie tragen schwarze Kleidung.<sup>537</sup> Sie sind dem jeweils vor ihnen sitzenden Publikum zugewandt, doch sie blicken niemanden direkt an und ihre Gesichter tragen keinen Ausdruck. Jede\*r Zuschauer\*in sitzt so also in einer strukturell äquivalenten Perspektive, die scheinbar ermöglicht, das Gleiche zu sehen. Die räumliche Anordnung erinnert an jene Spiegelfotographien, die Anfang des 20. Jahrhunderts ein Modephänomen waren<sup>538</sup>: Vermittels dreiteiliger Spiegel konnten Personen so portraitiert werden, als würden sie mit vier alter egos um einen Tisch herum sitzen. Kunsthistorisch kurz nach dem Höhepunkt des Analytischen Kubismus angesiedelt, sind Vielansichtigkeit, Umkehr und Auflösung der Zentralperspektive sowie die Farcettierung des Raumes gewichtige Schlagworte für diese Bildexperimente. Was jedoch zugleich suggeriert wird, ist ein momenthafter 360-Grad-Blick: Der Bildbetrachtende kann einen Gesichtsausdruck aus verschiedenen in einer Perspektive zusammengefasst betrachten.



Abbildung aus: *Blickmaschinen*, S. 251.



Videostill aus der Aufzeichnung von *For Faces*

<sup>537</sup> Die bereits angedeutete Arbeit am und mit dem Gesicht im Stile eines Instrumentes findet hier eine Bestätigung in den Kostümen, welche an den Dresscode von Musiker\*innen erinnern.

<sup>538</sup> Vgl. Lawo, Hans-Werner: »Der sich selbst beobachtende Beobachter im Selbstgespräch - beobachtet«. in: Bätzner, Nike (Hrsg.): *Blickmaschinen*, Köln 2008, S. 251-260. Es gibt zwar schriftliche Zeugnisse, dass tausende dieser Bilder produziert wurden, doch tatsächlich erhalten sind nur wenige.

Dieser Blickpotenz scheint durch die Inszenierung von *For Faces* aufgerufen, zugleich aber zurückgewiesen dadurch, dass wir es hier natürlich mit unterschiedlichen Personen zu tun haben (Darüber hinaus stellt der Blick nach Innen trotz der personalen Fragmentierung die Behauptung einer blickinszenatorischen Abgeschlossenheit vor, welche durch den Blick nach Außen auf den Zuschauer\*innenkreis geöffnet wird.<sup>539</sup>). Im Laufe des Abends werden die Performer\*innen dreimal die Plätze tauschen, nie aber werden wir ihre Gesichter gleichzeitig nebeneinander sehen – die Möglichkeit des direkten Vergleichs besteht gerade nicht. Die Bewegung des Platztauschens verschwindet in längeren Blacks, die den Abend in vier etwa gleich lange Teile teilen – es wirkt, als hätte eine lautlose Drehbühne die Szene jeweils um 90 Grad gedreht. In *For Faces* wird ausschließlich mit Bewegungen der Gesichtsmuskulatur, der Augen, später auch der Nackenpartien (ansonsten bewegungslos Sitzender) gearbeitet. Dieser Minimalismus verlangt von den Zuschauer\*innen eine Konzentration auf die Details, die einem Kamerazoom vergleichbar wäre – einem Zoom, der aber keine tatsächliche Vergrößerung vorzunehmen im Stande ist, sondern in der Potenz seiner Aufmerksamkeitserzeugung verbleibt.

*For Faces* platziert das Publikum im Erbe eines theatralen Zugriffs, der »mehr [...] sehen [möchte, M. Z.] als tatsächlich sichtbar ist«<sup>540</sup>; einem Zugriff nämlich, der über Gesichtsmuskulatur Einblick in die Seele ermöglicht. Foucault beschreibt die Genese dieses Blicks bezogen auf das Panopticon: Dessen räumliche Inszenierungen stehen nicht nur im Dienst des *Einschlusses* von Körpern »unter der Oberfläche der Bilder«<sup>541</sup>, sondern die Anordnung von Körpern, Oberflächen, Lichtern und Blicken entwickelt die Prämisse des optischen *Aufschlusses* menschlicher Innerlichkeit, der Entdeckung der menschlichen Seele als Essenz der Identität. Besonders augenscheinlich wird dies in den Momenten, wenn normale Bürger\*innen als eine Art ›öffentliches Auge‹ das Panopticon besuchen und die Häftlinge Masken zur Identifizierung ihrer seelischen Vergehen anlegen müssen.<sup>542</sup> Dieses Prinzip findet seine Naturalisierung in der alltäglichen Überwachung, die nach der Maßgabe

<sup>539</sup> Bezogen auf die von Hans-Werner Lawo versammelten Spiegelfotographien ist bemerkenswert, dass Portraits lebendiger Menschen ausschließlich mit der Illusion des gemeinsamen Gesprächs spielen (und der Blick des Portraitierten nach ›Innen‹ wendet), der Blick nach Außen für ausgestopfte Hunde oder Skelette, also ›tote‹ Gegenstände vorbehalten scheint.

<sup>540</sup> Miller: »Jeremy Benthams panoptische Maschinerie«, S. 73.

<sup>541</sup> Foucault: *Überwachen und Strafen*, S. 278.

<sup>542</sup> Miller: »Jeremy Benthams panoptische Maschinerie«, S. 17.



inszeniert ist, dass »jede Bewegung der Gliedmaßen der Gefangenen und jeder ihrer Gesichtsmuskeln«<sup>543</sup> jederzeit verfolgt werden kann. Wenn Miller schreibt, dass die strukturelle Gewaltförmigkeit des Panopticons sich den »Mitteln des Theaters«<sup>544</sup> verdankt, dann geht es ihm um ein im Theater geborgenes Wissen der Inkorporierung und Naturalisierung einer »fiktive[n] Beziehung«<sup>545</sup>: Im Falle des Panopticons wird nicht nur die potentielle, da unsichtbare Anwesenheit der Wärters zu einer inkorporierten Allgegenwart, sondern das Subjekt als Unterworfenes wie Hervorgebrachtes wird mit dem Gesicht amalgamisiert.

*For Faces* rechnet mit diesen präfigurierenden, erwartungsvollen Blicken: Zu Beginn der Arbeit sitzen die Performer\*innen still und bewegen sich nicht, ja es scheint, als würden sie nicht einmal blicken, obgleich ihre Augen offen und dem Publikum zugewandt sind. Zugleich eine Bewegung des Raumes: Das Oberlicht, welches Bühnen- und Zuschauerraum gleichermaßen erhellt hatte, wird durch einige von oben auf die Gesichter der Performer\*innen gerichtete Pin Spots abgelöst, die mit Tageslichtfolie bestückt sind. Je mehr die Dunkelheit die Gesichter der gegenüber sitzenden Zuschauer\*innen verschluckt, desto mehr fokussiert der Pin Spot meinen Blick auf das Gesicht der\*s mir gegenüber Sitzenden. Doch diesem Blick wird nicht geboten, was er erwartet – keine Mimik, keine Aktion, keine Reaktion. Das Gegenüber ist nicht zu ›lesen‹, man sieht keinen Ausdruck, *bloß* ein Gesicht.

»Wenn Sie eine Nase, Augen, eine Stirn, ein Kinn sehen und sie beschreiben können, dann wenden Sie sich dem *Anderen* wie einem Objekt zu«, so Levinas im Gespräch mit Philipp Nemo. »Die beste Art, dem *Anderen* zu begegnen, liegt darin, nicht einmal seine Augenfarbe zu bemerken.«<sup>546</sup> Die zwei unterschiedlichen Wahrnehmungsmodi des Gesichts, die Levinas hier voneinander absetzt, stellen keine Wahlmöglichkeit eines souveränen Subjekts dar: Sich im Gesicht des Anderen zu verlieren, setzt das Gesicht im Sinne beschreibbarer Eigenschaften sowie den Ausgang aus einer bestimmten Erkenntnisbeziehung voraus. Er beschreibt also einen paradoxalen Moment, in welchem der Versuch des Erkennens vermittels seines Scheiterns eine disjunktive Beziehung herstellt. Baehr inszeniert diese Paradoxie als eine Art räumlichen Schwellenmoment. Die Zuschauerplätze sind weit

---

<sup>543</sup> Ebd., S. 76.

<sup>544</sup> Ebd., S. 22.

<sup>545</sup> Foucault: *Überwachen und Strafen*, S. 259f.

<sup>546</sup> Levinas: *Ethik und Unendliches*, S. 64.

genug entfernt, um das Gegenüber zum Bild zu machen: Ohne Gegenlicht von unten haben die Tageslichtspots von oben einen verflachenden Effekt, können die still sitzenden Körper statuesk wirken. Zugleich sitzt man zu nah (1,50 Meter in der ersten Reihe), um sich nicht komfortabel in dem Gefühl einrichten zu können, von ›Dem/Der‹ auf der Bühne nicht wahrgenommen zu werden. Das Gefühl stellt sich ein, *irgendwie* reagieren zu müssen. Die eigenen Blicke werden als übergriffig, voyeuristisch oder schlicht als verunsichert empfunden. Das Gesicht des Gegenübers markiert in seiner Bewegungslosigkeit den eigenen Blick als etwas, das ›zuviel‹ ist. Halte ich aber den Blick aus und das Gesicht mir gegenüber fest, kann die voyeuristische oder sezierende oder distanzierende Qualität im zunehmend stärker werdenden Lichtkontrast quasi durchquert oder vermittelt ihrer eigenen Voraussetzungen aufgelöst werden: Je dunkler der Gesamtraum, je höher der Kontrast von Gesichtfläche und umgebener Dunkelheit, desto mehr lösen sich die spezifischen, beschreibbaren Eigenschaften in flirrender Helligkeit auf. Was bleibt, ist *bloße* Zuwendung – kein visuell Fixierbares jenseits eines hellen Flecks, der von einer »gerade[n], schutzlose[n] Darbietung«<sup>547</sup> kündigt, einer Zugewandtheit.

Baehr inszeniert das Gesicht in diesem ersten Teil zwischen (objekthafter) Form und (schauspielerischer, tänzerischer oder gar musikalischer) Tätigkeit als Passivität, in welcher es als ›arm‹ erscheint: ›Arm‹ an aus ihm selbst sprechender Bedeutung, aber ›arm‹ auch insofern, als es in seiner Exponiertheit ausgestellt, mit Levinas Worten: nackt ist. Nacktheit spricht für Levinas »jenseits des Bildes«<sup>548</sup>. Das Antlitz spricht nicht durch Bezug auf ein System und auch nicht als Präsenz, sondern als eine diachrone Szene: Die Nacktheit des Anderen heißt für das Ich, sich in seiner »Ausgesetztheit gegenüber dem Anderen«<sup>549</sup> vorzufinden. Das Antlitz bedeutet also jenseits des Phänomens als »Beziehung der Nähe und gerade deshalb disparat: [...] als sei die Haut die Spur ihres eigenen Rückzugs. [...] Die Zartheit der Haut ist genau der Abstand zwischen der Annäherung und dem, dem die Annäherung gilt, Disparatheit, Nicht-Intentionalität.«<sup>550</sup>

Zunächst geben die Performer\*innen keine Anzeichen, dass sie überhaupt in einer und in welcher Beziehung sie mit uns stehen, doch mit der Zeit stellt sich das Gefühl ein, dass in mikroskopisch kleinen Verschiebungen der Blick des Gegenübers

<sup>547</sup> Ebd., S. 64.

<sup>548</sup> Ebd., S. 74.

<sup>549</sup> Levinas: *Jenseits des Seins*, S. 190.

<sup>550</sup> Ebd., S. 202f.

sich zu mir bewegt hat und schließlich auf mir liegt. Viele Zuschauer\*innen haben von einer schamhaften Reaktion gesprochen, von Errötung, andere fühlten sich emotional berührt, ergriffen. Für Giorgio Agamben entspringt Scham im Weiterdenken von Levinas nicht »wie nach der Lehre der Moralisten dem Bewusstsein einer Unvollkommenheit oder eine[m] Mangel unseres Seins«, von welchem man sich distanzieren kann, sondern vielmehr genau dem Gegenteil: »auf der Unfähigkeit unseres Seins, die Gemeinschaft mit sich aufzugeben«<sup>551</sup>. In *For Faces* kann diese konfliktöse Selbstgegenwart erfahren werden vermittelt der Blicke des Publikums, denen ein Angebot auf Lesbarkeit gemacht wird, deren potentielle Übergriffigkeit sich aber darin ankündigt, dass das Gegenüber nicht auf sie reagiert, sondern sich ihnen *bloß* aussetzt.

Soll ich zurückblicken? Den Blick abwenden? Lächeln? Starre ich? Was ›spricht‹ ein Blick? Kann man ihn ›sehen‹? Vielfach ist in den letzten Jahren und auf unterschiedliche Weise die ›Vierte Wand‹, also die Rahmung des Bühnengeschehnisses als Bild, von Bühnenakteur\*innen durchschnitten wurden, indem sie in Blickkontakt mit dem Publikum treten, sich diesen Blicken aussetzen, mit ihnen arbeiten und das Publikum auf sein eigenes Schauen als Teil des theatralen Gefüges verweisen. Baehr nun hat mit ihren Performer\*innen an der Technik gearbeitet, haarscharf am je einzelnen Zuschauer *vorbei* zu blicken, haarscharf den Blick des Gegenübers zu *verfehlen*. Diese Technik kann als auf mich bezogene Adressierung erfahren werden, die zugleich keine Form der Verständigung im Sinne einer Verständlichkeit herstellt. Immer wieder auch wurde sie von Zuschauer\*innen als Fokussierung eines Anderen erfahren, vermeintlich direkt neben, vor oder hinter mir, die eine ähnlich suggestive Wirkung erzeugt wie Janet Cardiffs einflüsternde Stimme in ihren Audiowalks: Man weiß, dass dort niemand ist und trotzdem dreht sich der Kopf. »Wenn zwei Blicke sich erblicken in den Augen, kann man dann sagen, dass sie sich dabei berühren?«<sup>552</sup>, fragt Jacques Derrida in seinem Jean-Luc Nancy gewidmeten Werk. Ich lese diese Frage als Suche nach einer Möglichkeit, einen visuellen Zugang zur Welt zu beschreiben, der nicht auf Aneignung reduziert ist, sondern die Erfahrung einer visuellen Äußerlichkeit bedeutet, mit der trotzdem ein Kontakt möglich ist. Berühren ist ein anderer Kontakt als Erfassen. Der Blick ist im Auge nicht zu bannen. *For Faces* berührt, weil

---

<sup>551</sup> Agamben: *Was von Auschwitz bleibt*, S. 90.

<sup>552</sup> Derrida, Jacques: *Berühren, Jean-Luc Nancy*, Berlin 2007, S. 8.

der Moment der Berührung nicht dingfest gemacht werden kann: Ich kann die minimale Kopfdrehung meines Gegenübers nicht *sehen*, der Moment des Blickkontakts ist plötzlich da und zugleich niemals geschehen. Unsere Blicke kreuzen sich nicht, für einen unfasslichen Augenblick liegen sie tangential nebeneinander. Diesem Moment eignet eine unglaubliche Zartheit. Er *ist* noch nichts, er bleibt eine Ankündigung ohne Angekündigtes: »Diese Vereinnahmung in [...] die Nähe [...] nennen wir *Bedeutsamkeit*«<sup>553</sup>, eine *bloße*, der Bedeutung vorausgehende *Sinnlichkeit*, die mich aussetzt.

### Ins Gesicht sagen

»Dem Nächsten von Angesicht zu Angesicht gegenüberstehen: [...] Das ist auch die Situation des Diskurses.«<sup>554</sup> In unterschiedlichen Ausformulierungen kreist Levinas um die Überlegung, dass jede Form der Sprache beim Ich wie eine Ansprache ankommt und dass der Sprache eine Form der Zuwendung vorausgeht, der Näherung und der Verpflichtung, die zwar durch ein Gesicht nicht personifiziert werden kann, zugleich aber in besonderem Maße an dieses gebunden ist. Obwohl Judith Butler in ihrer Levinas-Lektüre zu bedenken gibt, dass »jedes Zeichen der Verletzbarkeit«<sup>555</sup> als Antlitz bedeutet, scheint das Gesicht als genealogische Form dieser Verletzbarkeit spezifisch Vorschub zu leisten.

Baehrs Arbeit untersucht die Frage des Gesichts ausgehend von jener Konstellation, die gemeinhin als *die* grundlegendste Form zwischenmenschlicher Kommunikation überhaupt verstanden bzw. als Grundlage der interpersonalen Begegnung deklariert wird: das Face-to-Face. Dass diese Situation zutiefst mit dem Menschenbild des bürgerlichen Theaters verwoben ist, lässt sich mit Peter Szondi nachvollziehen: Szondi versteht die literarische Gattung des Dramas und mit ihr den zwischenmenschlichen Dialog als die dem Guckkastentheater entsprechende »absolut[e]«<sup>556</sup> Form des Abschlusses nach außen: Der dramatische Dialog kenne nur, »was in dieser Sphäre aufleuchtet.«<sup>557</sup> Wie die Masken (zumindest im Sinne eines Kostümteils), so verschwindet mit der Dominanz der dramatischen Vorschrift auch das Stegreifspiel, die Improvisation, der akrobatische, rauschhafte oder

<sup>553</sup> Levinas: *Jenseits des Seins*, S. 185.

<sup>554</sup> Levinas: »Ist die Ontologie fundamental?«, S. 22.

<sup>555</sup> Butler: *Am Scheideweg*, S. 20.

<sup>556</sup> Szondi: *Theorie des modernen Dramas*, S. 15.

<sup>557</sup> Ebd., S. 15.

entstellte Körper von den Bühnen, denn das Drama ist Rede im Wahrnehmungsfeld von Anderen. »Der Mensch ging ins Drama gleichsam nur als Mitmensch ein«, so Szondi. »Indem er sich zur Mitwelt entschloss, wurde sein Inneres offenbar und dramatische Gegenwart.«<sup>558</sup> Wenn mit Haß davon ausgegangen werden kann, dass dem Guckkasten als Bühnenform das Prinzip der Gesichtlichkeit entspricht, so kann auch Szondis Charakterisierung des modernen Dramas mit ihr eingeführt werden, obwohl er selbst nicht über das Gesicht schreibt. Dem lebensweltlichen Ausdruck, einer Rolle ›Gesicht zu verleihen‹ kommt also nicht nur die Bedeutung zu, das eine Figur in ihrer dramatischen Gegenwart durch ihr Gesicht bezeugt wird, sondern der Dialog verlangt das Gesicht des Anderen als Zeichen seiner Ansprechbarkeit: Das Gesicht ist *bloße* Voraussetzung.<sup>559</sup> In beiden Fällen setzt Gesichtlichkeit den Körper als Träger einer Botschaft voraus, die er nicht zu stören hat: »Im Bildfeld des Gesichts entwickelt der Körper eine eigentümliche Beredsamkeit«<sup>560</sup>, schreibt Haß. Doch damit ist kein leibkörperlicher Ausdruck gemeint, sondern eine literarische Vor- bzw. Einschrift. Mimetisch bedient oder eingebildet ist für Levinas das Gesicht eine, wenn nicht gar *die* Form der Verselbigung, welche Vorstellung und Intelligibilität zu synonymen Begriffen macht. Das Gesicht, so könnte man mit Heidegger diese Überlegungen paraphrasieren, *ist* das Weltbild, *ist* jene Szene, in welcher ›der Mensch‹ zugleich Organisationsprinzip wie Repräsentant im Sinne des Gegenständlichen ist. Ab dem 18. Jahrhundert spricht so Haß davon, dass im Theater »die Kreation des Körpers der *Darstellung*«<sup>561</sup> - und nicht länger ein Körperkonzept der Ähnlichkeit – auf dem Spiel steht.

In der bürgerlichen Epoche geht es um die Kreation des Körpers der Darstellung. Dieser Körper soll die Identität des Individuums körperbildlich inventarisieren und zur Darstellung bringen. [...] Gegenüber einer Auffassung, die das Körperbild vorschnell als Erscheinungsform der Gestalt begreift, ist es wesentlich, sich den Aufführungscharakter der körperlichen Balancearbeit vor Augen zu halten: Sie pendelt zwischen gelingender und misslingender Darstellung (von Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe, geschlechtlicher Identität und Ansprechbarkeit), zwischen Abbruch und Erfolg ihrer synthetisierender Arbeit, zwischen Unterschreitung und Erfüllung dieser Synthese. Des Weiteren kennzeichnet dieses Körperbild, dass es als Ertrag aus einer bestimmten dialogischen, interpersonalen dramatischen Struktur hervor

---

<sup>558</sup> Ebd., S. 14.

<sup>559</sup> Natürlich handelt es sich hier um schematische Thesen, die einen Zusammenhang beschreiben, dessen Etablierung und Naturalisierung natürlich seinerseits von Tendenzen der Auflösung bzw. Entgrenzung begleitet war.

<sup>560</sup> Haß: *Das Drama des Sehens*, S. 384.

<sup>561</sup> Ebd., S. 384.

gegangen ist und mit dieser Struktur – in welchem Medium auch immer – verknüpft bleibt.<sup>562</sup>

Dass solcherlei Körperbilder (als aufgeführte) nicht nur Nach- oder Abbilder, sondern vielmehr mediale Vorbilder ›des Menschen‹ darstellen, diskutiert auch Gerald Siegmund bezogen auf die Frage des Choreographischen: Die schriftliche Niederlegung tänzerischer Formen versteht Siegmund in seiner Lektüre von Thoinot Arbeaus *Orchésographie* nicht nur dem privaten Wunsch eines Schülers, auch ohne den Lehrer tanzen üben und lernen zu können. Hinter dem Wunsch nach Autonomie verbirgt sich die Notwendigkeit, auf dem gesellschaftlichen Parkett auftreten und als heiratsfähiger Partner fungieren zu müssen. Choreographie wird hier das schriftliche Gesetz, nach dem bestimmte Forderungen an den menschlichen Körper erlassen werden, um gesellschaftlich intelligibel zu sein.

Das Gesetz der Choreographie produziert und perpetuiert diese Allgemeinheit aufgrund der Schriftzeichen, die ihren Wert rein konventionell und relational erhalten. In deren Netz verfängt sich der Körper und wird dadurch, das legen Arbeaus Tiervergleiche nah, erst zum Menschen, der ohne den signifikanten Einschnitt des symbolischen Gesetzes auch körperlich nicht existiert. Die Choreographie ist das allgemeine (kodifizierte) Recht auf einen gesellschaftlich anerkannten Körper.<sup>563</sup>

Was Siegmund hier als das Recht auf Anerkennung bezeichnet, verfolgt Giorgio Agamben mit Blick auf die Entstehung der Menschenrechte als biopolitischen Zugriff zur Habeas Corpus Akte aus dem Jahr 1679 zurück. Die Akte stellt einen Schutzbrief dar, der Körper, Leib und Leben vor Übergriffen der Staatsgewalt schützen soll – sie verpflichtet die Staatsgewalt, eine Haft oder Bestrafung unter körperlicher Präsenz des Angeklagten vor einem Richter zu begründen. Zugleich aber zitiert dieser Schutzbrief den individualisierten Körper vor das Gesetz.

Die Erklärung der Menschenrechte stellt die originäre Figur der Einschreibung des natürlichen Lebens in die juridisch-politische Ordnung des Nationalstaats dar. [...] Sie schafft das heilige Leben nicht ab, sondern zersplittert es, verstreut es in jedem einzelnen Körper, um es zum Einsatz in den politischen Konflikten zu machen.<sup>564</sup>

Agamben beschreibt diesen Vorgang mit den Worten: »Habeas corpus ad subjiciendum, du mußt einen Körper vorzuzeigen haben.«<sup>565</sup> Stimmiger aber wäre

<sup>562</sup> Haß, Ulrike: »Das Geschlecht in der Maschine des Guckkastens«, in: Bock von Wülflingen, Bettina/ Frietsch, Ute (Hrsg.): *Epistemologie und Differenz. Zur Reproduktion des Wissens in den Wissenschaften*, Bielefeld 2010, S. 83-98, hier S. 92.

<sup>563</sup> Siegmund, Gerald: »Recht als Dis-Tanz. Choreographie und Gesetz in William Forsythes *Human Writes*«, in: *Forum Modernes Theater* Band 22, Heft 1/2007, S. 75-93, hier S. 82.

<sup>564</sup> Agamben, Giorgio: *Homo sacer*, Frankfurt am Main 2012, S. 136.

<sup>565</sup> Ebd., S. 132.

davon zu sprechen: ›Du musst ein Gesicht vorzuzeigen haben‹. Abweichungen und Abnormalitäten verlangen ihre Gesichtung. Strafen, Urteile, Bewertungen und (Ab-)Musterungen werden dem Anderen ›ins Gesicht gesagt‹ und/oder im Gesicht abgelesen. Das Gesicht erweist sich also nicht nur für das Dramatische, sondern auch einen biopolitischen Zugriff auf den Körper als *bloße* Voraussetzung.

Der europäische Rassismus als Anmaßung des Weißen Mannes bestand niemals darin, jemanden auszuschließen oder als den Anderen zu bezeichnen: es sind vielmehr die primitiven Gesellschaften, die einen Fremden als den ›Anderen‹ begreifen. Der Rassismus besteht in der Festlegung von Abweichungsgraden im Verhältnis zum Gesicht des Weißen Mannes, das abweichende Merkmal in immer exzentrischeren und retardierenden Wellenbewegungen auffangen will, um sie entweder an bestimmten Orten, unter bestimmten Bedingungen, in einem bestimmten Getto zu tolerieren, oder sie von der Wand zu wischen, die Andersartigkeit nicht erträgt (das ist ein Jude, eine Araber, ein Neger, ein Verrückter...etc.). Aus der Sicht des Rassismus gibt es keine Außenwelt und keine Menschen, die draußen sind. Es gibt nur Menschen, die wie wir sein sollten und deren Verbrechen darin besteht, dass sie es nicht sind.<sup>566</sup>

Mit Levinas lässt sich davon sprechen, dass die »Haut des Gesichtes [...] am meisten nackt, am meisten entblößt«<sup>567</sup> ist, *weil* das Gesicht mit einer personalen Ordnung verzahnt ist, die das Menschliche aus einer »universelle[n] Repräsentation«<sup>568</sup> ableitet. Das gewalttätige Problem dieser Ordnungen ist mit den Worten Derridas, dass »das Repräsentierte dieser Repräsentation (Sinn, Sache usw.) [als] *Präsenz*«<sup>569</sup> gesetzt wird.

Im Re-präsentativen aber, also in einer Ordnung, die gerade *nicht* im Besitz des durch sie Stellvertretenen ist, vernimmt Levinas *auch* den notwendigen Echoraum von »etwas *Sinnvolle[m]*, das der Repräsentation [vorangeht].«<sup>570</sup> Die Menschenrechte von 1948 sind *auch* »Reaktion auf den nationalsozialistischen Versuch, den Menschen auf seine bloße somatische, überdies plump rassistisch aufgefasste Komponente zu reduzieren«<sup>571</sup> und als Ausgangspunkt für Fragen nach dem Schutz des Anderen spielen sie für Levinas eine große Rolle. Simone Weil hat auf sehr prägnante Weise Zweifel daran angemeldet, ob der (Rechts-)Person-Begriff, der neuzeitlich auf so enge Weise an das Gesicht gekoppelt ist,<sup>572</sup> im Stande sei, das zu schützen,

<sup>566</sup> Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 244f.

<sup>567</sup> Levinas: *Ethik und Unendliches*, S. 64f.

<sup>568</sup> Levinas: »Bilderverbot und ›Menschenrechte«, S. 121.

<sup>569</sup> Derrida: »Sendung«, S. 105.

<sup>570</sup> Levinas: »Bilderverbot und ›Menschenrechte«, S. 122.

<sup>571</sup> Esposito, Roberto: *Person und menschliches Leben*, Zürich/Berlin 2010, S. 32.

<sup>572</sup> Vgl. Konersmann, Ralf: »Persona«, Weihe: *Die Paradoxie der Maske*, Belting: *Faces*.

was an einem Menschenwesen heilig ist. [...] Da geht jemand die Strasse entlang, er hat lange Arme, hellblaue Augen, was für Gedanken er gerade bewegt, weiß ich nicht, aber vielleicht sind es mittelmäßige. [...] Wenn die Person in ihm das wäre, was für mich heilig ist, könnte ich ihm auch ohne Weiteres die Augen ausstechen. Als Blinder wäre er dann ebenso eine menschliche Person wie vorher. Ich hätte die Person in ihm nicht angetastet. Ich hätte nur seine Augen zerstört.<sup>573</sup>

In der Lecture Performance *Facing for Faces*, einer (Wieder)Begegnung (Re-Präsentation) mit der eigenen Arbeit in ihrer Abwesenheit,<sup>574</sup> betont Baehr, dass dem Theater anders als dem Film eignet, im Umgang mit dem Gesicht dieses – trotz aller oben skizzierten Entwicklungen – nicht vom Rest des Körpers (ab)trennen zu können. Die bisherigen Schilderungen könnten den Schluss nahelegen, dass Baehr ihre Annäherung an ›das Gesicht‹ in fast wissenschaftlicher Manie von aller ›störenden‹ Theatralik ›gereinigt‹, ihren Gegenstand ›freigelegt‹ hätte. Das Gegenteil ist aber der Fall. Das Gegenüber hat die Augen geöffnet. Sie glänzen im Licht, tränen leicht. Immer wieder blinzeln sie. Sie atmet. Wir befinden uns in einem Raum, in dem alles inszeniert ist und sich mir ein Gesicht zuwendet.

»Behind the make up we do not find truth but true make up«<sup>575</sup>, so zu lesen auf der Homepage des künstlerischen Produktionszusammenschlusses *make up productions*, dem Antonia Baehr und ihren Performer\*innen angehören. Die Wahrheit im Sinne des *adaequatio intellectus et rei* als Übereinstimmung von erkennendem Verstand und Sache behauptet die Maske/ das Make up als Hindernis zu einem Gesicht, das als Präsenz vorgestellt wird. Baehr kann auf die Maske/ das Make up nicht verzichten, erkennt gerade in dem von diesem bezeichneten Spannungsgefüge das ›wahre Gesicht‹. Indem ihre Gesichter zunächst alle Vorstellungen eines innerlichen Ausdrucks zurückweisen, indem noch die Blicke meines Gegenübers weder suchen noch finden, kann im Scheitern einer ›sinnvollen‹ personalen Begegnung das Gesicht als Schwelle einer theatralen Enteignung begriffen werden, die vom *Ausgesetztsein* kündigt. Ausgesetztsein, das »keinen anderen definierenden Inhalt hat als die Irreduzibilität [...], gerade *dieser* Körper zu

<sup>573</sup> Zitiert nach: Espositio: *Person und menschliches Leben*, S. 55f.

<sup>574</sup> Am 10.4.2010 trat Antonia Baehr zusammen mit der Tanzwissenschaftlerin Constanze Schellow im Rahmen der Reihe *Recherchen*, kuratiert von Esther Boldt und Friederike Thielmann (bei denen ich mich herzlich für die Aufzeichnung bedanken möchte), mit der Lecture Performance *Not not a lecture #2: Facing for Faces* auf. Es handelt sich um den Versuch, in Abwesenheit des Stückes *For Faces* über dieses zu reflektieren.

<sup>575</sup> <http://www.make-up-productions.net/pages/about-make-up-productions.php> (letzter Aufruf 22.1.2014).



sein«<sup>576</sup> und zugleich aber von der Teilhabe an einem sozialen Raum zu künden, in welchem Antlitz als *faire face*<sup>577</sup>, als Szene der Annäherung, dem Subjekt noch vor der Sprache als Adressierung vorausgeht. »Das Antlitz [...] spricht, indem gerade durch es das Gespräch ermöglicht und begonnen wird.«<sup>578</sup> Im Zentrum des Theaters, als Fehl wie dessen Eröffnung, so gibt *For Faces* zu denken, liegt eine stets bedrohten, eine *bloße* Zuwendung, deren Resonanzraum Baehr darüber öffnet, dass alles künstlich ist, aber nichts gespielt.<sup>579</sup>

### Selbst-Ansichten

»Sogar das Von-Angesicht-zu-Angesicht der Nähe, die uns die unmittelbarste Bedeutung zu implizieren scheint, ist uns erst zugänglich und erhält erst ihren Sinn innerhalb einer konstruierten Erfahrung und ausgehend von ihren Kategorien.«<sup>580</sup> Als essentiell erweist sich für das bürgerliche Theater in diesem Zusammenhang das Prinzip der Gesichtlichkeit als Voraussetzung für ein Sprechen-Können bzw. Gehört-Werden, für einen Auftritt im Rahmen des Guckkastens. Dass die »Außenansicht eines mit Affekten und Gefühlen begabten Wesens [...] in der europäischen Kulturgeschichte zum verdichteten Bild des *Humanum* geworden«<sup>581</sup> ist, ist untrennbar verbunden mit dem Phantasma, als welches die ›natürliche Gestalt‹ ab dem 18. Jahrhundert auf der Bühne entworfen wird und für die die Frage der mimetischen Modulation des Gesichts von zentraler Bedeutung ist.

Im zweiten Teil von *For Faces* beginnt das Gegenüber seine Gesichtsmuskulatur vorsichtig zu bewegen. Augenbrauen werden hochgezogen, Mundwinkel zucken, Augen bewegen sich: Das Gesicht beginnt zu ›sprechen‹. Doch was es sagt, macht keinen ›Sinn‹: Noch bevor man tatsächlich von einem Gesichtsausdruck sprechen würde, wird die Bewegung unterbrochen oder durch minimale Modulation verändert. Obwohl ich zunächst affektiv auf einen hochgezogene Mundwinkel, weit

<sup>576</sup> Butler: *Kritik der ethischen Gewalt*, S. 47.

<sup>577</sup> Dieser Begriff stammt – zumindest meines Wissens nach – *nicht* aus dem Corpus von Levinas. Ich verwende ihn hier, um im Gegenüberstehen das Moment der Praxis zu betonen, die zwischen Möglichkeitsraum (*faire face à toutes les éventualités* / alle Möglichkeiten ins Auge fassen) und Konfrontation (*faire face à qn./qc.* / jem. die Stirn bieten, sich etwas stellen) aufgespannt ist.

<sup>578</sup> Levinas: *Ethik und Unendliches*, S. 66.

<sup>579</sup> Vgl. hierzu eine Formulierung von Siegmund, Gerald: »Affekte ohne Zuordnung – Zonen des Unbestimmbaren: Zu den Choreographien von Antonia Baehr«, in: Gross, Martina/ Primavesi, Patrick: *Lücken sehen... Beiträge zu Theater, Literatur und Performance. Festschrift für Hans-Thies Lehmann zum 66. Geburtstag*, Heidelberg 2010, S. 303-318, hier S. 306.

<sup>580</sup> Ciaramelli: »Die ungedachte Vermittlung«, S. 85.

<sup>581</sup> Belting: *Faces*, S. 10.

aufgerissene Augen oder eine gerunzelte Stirn reagiere, ist sehr schnell klar, dass mein Gegenüber nicht am Aufbau einer psychologischen Figur oder Narration arbeitet, sondern rein motorische Bewegungen ohne psychologische Motivation aneinanderreicht. Und selbst wenn ich glaube, für einen Moment eine spezifische Emotion identifizieren zu können, läuft diese Zuschreibung ohne Kontext sofort wieder ins Leere. Siegmund hat mit Blick auf andere Arbeiten von Baehr deutlich gemacht, dass es ihr weder um die Lesbarkeit von Affekten noch die Innerlichkeit von Gefühlsregungen zu tun sei.<sup>582</sup> Dieser Einschätzung zustimmend werde ich nun auch nicht in die komplexe Geschichte von Rhetorik und ›natürlichem Ausdruck‹ eintauchen, wie sie Günther Heeg bezogen auf das Theater des 18. Jahrhunderts nachgezeichnet hat.<sup>583</sup> In *Facing for Faces* spricht Baehr mit einer Art entsetzter Faszination von Charles Darwins *The Expression of Emotion*, eine Abhandlung, die ihr Begleitung bei der Erarbeitung der Performance gewesen sei. Sie lese dieses Buch als den Versuch einer Universaldekodierung unmittelbaren körperlichen Ausdrucks jenseits der Sprache mit dem Anliegen, Gefühlsreflexe so gezielt produzieren zu können, dass ein Gegenüber (Zuschauer\*in) mittels seiner affektiven Reaktionen (wie ein Instrument) ›gespielt‹ werden könne. Eine solche Form der (manipulativen) Bezugnahme mittels der Darstellung von Affekten scheint Ausgangspunkt des zweiten Teils von *For Faces*: Die Blicke der Performer\*innen streifen wie suchend durch die Zuschauerreihen, sie scheinen Kontakt aufnehmen zu wollen. Sie halten inne, fixieren ein Gegenüber und das Gesicht erwacht zum Leben. Während das »Geheimnis der Gestalthaftigkeit [...] die Unsichtbarkeit ihrer Bedeutung«<sup>584</sup> ist und Schauspieler\*innen die Gesichtsmimik meist nur als affektive Unterstützung einer sprachlichen Botschaft dient, stellen Baehrs Performer\*innen diese/ihre Technik ins Zentrum ihres Spiel. Dieses Spiel ist nicht auf Überwältigung angelegt. Rein mechanisch und sehr vorsichtig arbeiten die Performer\*innen mit den Möglichkeiten der Gesichtsmuskulatur – unter quasi *verkehrten* Vorzeichen: Die scheinbar suchenden und findenden Blicke nähren den Verdacht, dass das, *was* hier wie ein Instrument gespielt wird, die Reaktionen der Zuschauer\*innen sind und verweisen damit einen vermeintlich von innen her

---

<sup>582</sup> Siegmund: »Affekte ohne Zuordnungen«, S. 309.

<sup>583</sup> Vgl. Heeg: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*.

<sup>584</sup> Ebd., S. 79.

rührenden Ausdruck nicht nur auf eine äußere Technik, sondern schreiben diesen Ausdruck einem gänzlichen Anderen zu: der Zuschauerin.

Baehrs Arbeiten machen es dem Publikum nicht immer leicht zu entscheiden, ob es für ein vermeintlich Nachgeahmtes ein tatsächliches oder nur ein imaginiertes Vorbild gibt. In ihrem Buch *Rire/Laugh/Lachen* spricht Baehr über  *Holding Hands* und *Lachen* als Arbeiten, in denen Zuschauerreaktionen als antizipierte präsentiert werden: »We are not playing mirrors.«<sup>585</sup> Doch für die Zuschauer\*innen von *For Faces* ist diese Frage nicht entscheidbar – obwohl ich immer wieder Zweifel daran habe, ob die Mimik meines Gegenübers tatsächlich jenem Gesicht entspringt, dass die Performerin in den Blick genommen hat (oder mich frage, ob ich gerade wirklich ›so ein Gesicht mache‹), schreiben die suchenden und findenden Blicke ins Publikum dieses in die Darstellung ein bzw. machen dessen heterogene Vielfalt zu ihrem Ausgangspunkt. In den meisten Arbeiten von Baehr spielen Scores eine große Rolle: sie werden vor ihrer Umsetzung angekündigt (*ABeCeDarium Bestiarium*), während der Performance live interpretiert (*Lachen*) oder durch Wiederholung nachträglich erschließbar ( *Holding Hands*). Zunächst einmal sind diese Scores Vorschriften im choreographischen Sinne – sie sind äußerer Anlass für einen körperlichen Vorgang: »Choreographieren heißt, den Körper mit dem ihm Heterogenen und Unverfügbaren zu konfrontieren, um ihn in dieser Auseinandersetzung als Voraussetzung jeden gesellschaftlichen Handelns zu subjektivieren.«<sup>586</sup> Es scheint Baehr aber wichtig zu sein, diese Scores *nicht* als disziplinierende Vorschriften zu verstehen, als »abstrakte[...], harte[...], maschinenartige[...] Struktur«<sup>587</sup>: sie werden vielmehr als Gaben von Freund\*innen ausgewiesen, denen Baehr – sei es live oder in den Programmheften – Dank ausspricht. Aus dem Abstand zwischen ihrem Körper (oder den ihrer Performer\*innen) und den Masken, die die Scores anbieten, entsteht ein Spielraum, der lustvoll besetzt und gestaltet wird bzw. werden darf.

In *For Faces* gestaltet sich das Verhältnis von Choreographie und Performer\*innen komplexer: Die choreographische Vorschrift tritt nicht in Form von Karteikärtchen oder Blättern auf einem Notenständer in Erscheinung. Die Performer\*innen ›spielen‹ das Publikum tatsächlich - aber nicht, indem sie es affektiv manipulieren, sondern indem sie es (tatsächlich oder imaginativ) zum

<sup>585</sup> Baehr, Antonia: *Rire/Laugh/Lachen*, Paris 2008, S. 92.

<sup>586</sup> Siegmund: »Affekte ohne Zuordnung«, S. 317.

<sup>587</sup> Ebd., S. 317.

Ausgangspunkt ihres Spiels machen. Nicht die Zuschauer\*innen in ihren Reaktionen sind also der Score, ebenso wenig wie das Gesicht aufgeht in seiner Verwendung als Instrument – gespielt wird vielmehr mit jenen Szenen, welche sich im *face-to-face* eröffnen. Während die Schauspieltraktate des 18. Jahrhunderts noch in all ihrer Brüchigkeit das Ringen um das Gesicht als möglichst authentischer Seelenspiegel zeigen, stellt sich die Frage, wessen ich hier an(ge)sichtig werde: einem Spiegelbild der eigenen Seele? Meinem Inneren? Meinem Außen? Finde ich mich in meiner schlichten Anwesenheit als Zuschauerin plötzlich als Autorin eines Scores vor, der wiederum mir als »Selbst-Portrait durch die Augen des anderen«<sup>588</sup> präsentiert wird? Wie also verhält es sich mit der schlichten Behauptung, dass ich mich im Gesicht eines Anderen *selbst* sehe?

Mit Levinas möchte ich der Erfahrung dieses zweiten Teils von *For Faces* mit dem Begriff Stellvertretung näher kommen.<sup>589</sup> Es ist ein zentraler Begriff in seinem Werk, der zwar zur Begriffsgruppe des Repräsentativen gehört, der von Levinas aber nicht im Sinne einer Aneignung verstanden wird, sondern mit dem er sein Verständnis von Verantwortung konturiert. Stellvertretung beschreibt die singuläre Bindung an den Anderen – sie ist keine Unterwerfung oder Entfremdung eines autonomen Subjekts, sondern sie beschreibt ein Außer-mir-sein, ein für den Anderen eintreten, das nicht bewusst übernommenes Engagement ist. »Man könnte versucht sein, das Eintreten-für oder die Stellvertretung als das Sein des Seienden, das das Ich ist, anzusehen.« Doch zugleich differenziert Levinas: Identität »ruht nicht im Anderen, sondern bleibt in sich selbst, ohne Ruhe; Dienstverpflichtung ohne Möglichkeit, sich ihr zu entziehen, die so, als das Unersetzbare schlechthin, Einzigkeit ist.«<sup>590</sup> Mit Levinas kann formuliert werden: Erst, wenn ich außer mir bin, kann ich bei mir sein. Ein Bei-mir-Sein allerdings, das keine Ruhe bedeutet, sondern bei Levinas immer wieder als Atmung beschrieben wird: ein lebensnotwendiger Rückzug des Ich zu und in Sich, aber eine ebenso notwendige Öffnung hin zur Welt. Das Ich bedeutet bei Levinas »Kontraktion«<sup>591</sup>, also als eine stetige Bewegung von Öffnung und Zusammenziehen. Bernhard Waldenfels beschreibt mit Blick auf Levinas eine ›originäre‹ Form der Stellvertretung (eigentlich Subjektivierung):

<sup>588</sup> Baehr: *Rire/Laugh/Lachen*, S. 6.

<sup>589</sup> Vgl. Levinas, Emmanuel: »Die Stellvertretung«, in: Ders.: *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg/München 2011, S. 251-262.

<sup>590</sup> Levinas: *Jenseits des Seins*, S. 259f., Fußnote 20.

<sup>591</sup> Ebd., S. 263.

Sie zeichnet sich nämlich nicht dadurch aus, das ich einen fremden Ort aufsuche und ihn von mir aus einnehme, wie es in der normalen Stellvertreterschaft geschieht, sondern dadurch, dass ich *von dem fremden Ort ausgehe*. Ich gehe von dort aus, *wo ich nicht sein kann*, wo der fremde Blick, das fremde Wort, die fremde Geste entspringt, also all das, was mich trifft. [...] Wenn wir in solchen Fällen noch von Repräsentation sprechen wollen, so sollten wir dies nicht tun, ohne ihr deutliche Züge einer Depräsentation zuzusprechen.<sup>592</sup>

*For Faces* zitiert keine Form der ›normalen‹ Stellvertretung, wie sie beispielsweise durch die Figur eines Anwalts bezeichnet wird, sondern schreibt mich als Zuschauerin von einem Ort her in die Inszenierung ein, die mir äußerlich ist: Der Zweifel darüber, ob ich in dem Gesicht mir gegenüber etwas von mir finde, ist keine Frage einer projizierenden Einbildungskraft, sondern ist »die Einladung zum großen Wagnis der Annäherung als Annäherung – zum Ausgesetztsein des Einen gegenüber dem Anderen, zum Aussetzen dieses Ausgesetztseins, zum Ausdruck des Ausgesetztseins, zum Sagen.«<sup>593</sup> In eigenen Worten: Affiziert werde ich nicht von *meinem* Spiegelbild, sondern von dem, was gerade nicht mein Besitz ist, sondern (m)eine depräsentierte Äußerlichkeit. Mit Levinas lässt sich von dem »Auftrag, [...] Gesicht zu sein«<sup>594</sup> sprechen, der hier seitens der Performer\*innen an uns gespiegelt wird: nicht als Phänomen, nicht als Thema oder Beziehung, sondern als Bewegung der Annäherung in die Bedeutsamkeit.

Bezogen auf eine andere Form der Stellvertretung, die Übersetzung, schreibt Walter Benjamin, dass eine ›gute‹ Übersetzung »durchscheinend«<sup>595</sup> sein muss. Sie darf nicht an die Stelle des Originals treten, sondern muss in ihrem ›Nach-Leben«<sup>596</sup> künden von einer Qualität des Originals, das die Übersetzung nie zeigen, sondern nur in ihrer Praxis bewahren kann. Sie ruft in »das Original hinein, an denjenigen einzigen Ort hinein, wo jeweils das Echo in der eigenen den Widerhall eines Werkes der fremden Sprache zu geben vermag.«<sup>597</sup> Die Nach-Ahmungen von Gesichtsausdrücken im zweiten Teil *For Faces* sind keine Repräsentationen im Sinne der Aneignung. Es geht nicht um die Aus- oder *Bloßstellung* von Zuschauer\*innen, auch nicht um eine schlichte Umkehr der repräsentativen Richtung, sondern um

<sup>592</sup> Waldenfels, Bernhard: »An Stelle von...«, in: Busch, Kathrin/ Därmann, Iris (Hrsg.): ›*Pathos*‹. *Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs*, Bielefeld 2007, S. 33-50, hier S. 38ff.

<sup>593</sup> Levinas: *Jenseits des Seins*, S. 211.

<sup>594</sup> Ebd., S. 269.

<sup>595</sup> Benjamin, Walter: »Die Aufgabe des Übersetzers«, S. 59.

<sup>596</sup> Vgl. Ebd., S. 55.

<sup>597</sup> Ebd., S. 57.

eine »Schwelle zum Sicht- und Verstehbaren«.<sup>598</sup> Die fließenden und kaum je ausdeklinierten Affekte auf den Gesichtern der Performer\*innen künden von einem gesellschaftlichen Raum, in den wir uns einschreiben müssen, um als Subjekte funktionieren zu können. Zugleich aber »schaffen [diese Affekte, M. Z.] Öffnungen auf Unformuliertes und ermöglichen Verbindungen zu anderen Körpern«<sup>599</sup> - sie verweisen uns auf ein Sagen, das noch vor dem Gesagten liegt und durch das *Ich* bewegt werde.

Das Angesicht ist nicht *simulacrum*, im Sinne von etwas, das die Wahrheit verheimlicht und verdeckt: Es ist die *simultas*, das Zusammen-Sein der vielfältigen Gesichter, die es konstituieren, ohne dass irgendeines von ihnen wahrer wäre als die anderen. Die Wahrheit des Angesichts zu erfassen bedeutet nicht, die *Ähnlichkeit* zu begreifen, sondern die *Simultanität* der Gesichter, die ruhelose Potenz, die sie zusammenhält und vereint.<sup>600</sup>

## Black

*For Faces* atmet im Rhythmus' der Blacks. Vermeintlich ein ›Nichts‹ zwischen Szenen oder Bildern kommt ihm eine ähnliche Funktion zu wie dem Zeilenumbruch in der Dichtung: es ist Metrum, Intervall, Rhythmus: »Das Fließen des Sinns muss unterbrochen werden, damit Sinn sich einstellt«<sup>601</sup>, so Jean-Luc Nancy mit Blick auf das Zeilenmaß Hölderlins. Ähnlich dem Rhythmus' eines Gedichts, der sich erst vermittels der Unterbrechung einstellt, der also nie *Einheit*, sondern immer schon Koinzidenz ist, so ist auch eine Theaterarbeit Kunst der (visuellen) Komposition. Das Black ist der Rohzustand des Guckkastens, der fast immer noch selbstverständliche Auftakt vor jeder Vorstellung und ihr Ende. Doch bereits mit der Farbe ›Schwarz‹ *denkt* dieser Raum das Licht als primäres Instrument der Vorstellung<sup>602</sup> und er verdrängt seine Dunkelheit: Juristische Vorschriften tauchen noch die tiefste Bühnennacht in das grüne Leuchten von Notausgangsschildern. Das Publikum spielt mit, ›als ob‹ es dunkel sei und verortet die ›Vierte Wand‹ vor dem

<sup>598</sup> Siegmund: »Affekte ohne Zuordnung«, S. 312.

<sup>599</sup> Ebd., S. 313.

<sup>600</sup> Agamben, Giorgio: »Das Angesicht«, in: Ders.: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, Zürich/Berlin 2006, S. 81-90, hier S. 87.

<sup>601</sup> Nancy, Jean-Luc: *Kalkül des Dichters: nach Hölderlins Maß*, Stuttgart 1997, S. 17.

<sup>602</sup> Um künstlerisch mit Licht arbeiten zu können, erweist sich ein schwarz gestrichener Raum als essentielle Voraussetzung. Obgleich es ab den 1960er Jahren in Deutschland vielerorts das Bestreben zu beobachten gibt, die architektonisch vorgeprägten Räume der Stadt- und Staatstheater zugunsten anderer Räume zu verlassen, hat sich diese physikalische Grundlage des Arbeitens mit Licht auch dieser ›Befreiungsbewegung‹ eingeschrieben: sie werden zu *Black* Boxen verwandelt.

Verhang in der Decke – so als würde man sich vom Kommenden etwas wegnehmen, wenn man um das ›Wie‹ der Beleuchtung wüsste.

Baehr hat die Notausgangsschilder entfernt. Die Blacks sind tiefschwarz und so lang, dass sie noch vor der Vorstellung die Zuschauer\*innen – wohl um eine Panik zu vermeiden – darüber aufklärt, dass das Licht ›auch wieder angehen werde‹. Sie bemerkt damit die Schwärze im Herzen des Sichtbaren. Oder besser: Sie lenkt das Augenmerk auf jene Unterbrechung, die nicht ›als solche‹ erfasst, sondern nur als gegenrhythmische Unterbrechung den Umriss des Gesichts erzeugt. Die Zartheit der Bewegungen, die Feinheit der muskulären Verschiebungen, die Intensität eines verpassten Blickkontakts sind angewiesen auf eine zeitliche Dauer, die zugleich nicht überspannt werden darf, um nicht erschöpfend zu werden. Der Entzug des Visuellen krümmt nicht nur den Raum, eröffnet nicht nur eine neue Zeile des Vierzeilers *For Faces*, sondern öffnet auch einen Resonanzraum für die vom Visuellen ein- wie ausgeschlossene Körper: Eine Geräuschpegel aus Husten, Seufzen, Atmen, Strecken, Umsetzen schwillt an, um dann mit dem erneuten Aufblenden des Lichts im Dunkel zu verschwinden.



Abbildung: Gesamtansicht mit Lichtring (<http://www.make-up-productions.net/>)

Je eine\*r

In den beiden letzten Teilen der Arbeit wird erneut durch Licht eine zentrale Akzentverschiebung vorbereitet: Zu den Tageslichtspots fungiert nun zusätzlich der metallische Ring um den Stuhlkreis als Beleuchtungselement. Durch kleine LED Leuchten, die in Röhrchen von etwa einem Zentimeter Durchmesser verborgen sind, werden die Gesichter der Performer\*innen nun von unten/vorne in ein gelbliches Licht getaucht, welches sie – in Kombination mit der leicht bläulichen Beleuchtung von oben – plastischer, lebendiger, fleischlicher erscheinen lässt. *For Faces* zitiert

hier – erneut in inverser Verkehrung – eine bürgerliche Theatertradition: Ein auf der Macht des Bildes aufbauendes Theater erzeugt den »reinen Ausschnitt[...] mit sauberen Rändern«<sup>603</sup> nicht nur vermittelt Rahmung durch Portal und Bühnenrampe, sondern umso deutlicher durch die *hinter* diesen Aufbauten unsichtbar gemachten Scheinwerfer. Die ›Vierte Wand‹ ist nicht zuletzt Ergebnis einer lichtinszenatorischen Homogenisierung des Bühnenraums ohne erkennbare Herkunft. In *For Faces* ist die ›Rampe‹ keine Rampe und zweitens ein Scheinwerfer, der den Raum erneut auf seine Tiefenwirkung hin öffnet. Natürlich kann hier nicht die Rede von tatsächlicher Bühnenraumtiefe sein, aber die Perspektive wird aus dem Face-to-Face zugunsten der Performergruppe aufgeweitet: Der Lichtkreis betont neben dem Verhältnis jedes einzelnen Darstellers zum Publikum ihre Zugehörigkeit zu einem Chor. Die Dimmung der Tageslichtspots verstärkt diesen Eindruck, wird nämlich durch sie der Umriss des in schwarz gekleidete Torso zurückgenommen und die vier Performer\*innen wirken nun vielmehr wie *ein* Körper, aus dem vier Köpfe herausragen.



Abbildung: Videostill aus der Aufzeichnung von *For Faces*

Ein Einatmen. Oder nur ein mechanisches Zusammenziehen der Nackenmuskeln bei offenem Mund. Doch vier Köpfe heben sich gleichzeitig. Kaubewegungen, dann Schlucken – alle zusammen. Eine Kopfbewegung nach vorne links, dann den Blick heben. Das Zucken der Mundwinkel nach links ist bei meinem Gegenüber nicht mehr zu sehen, das Gesicht abgewandt, doch ich kann es auf dem Gesicht der Performerin links sehen, die mir nun zugewandt ist. Die Bewegungsmuster übersteigen den Rahmen oder die Fläche eines Gesichts. Deutlicher wird mit dem Radius der

<sup>603</sup> Barthes, Roland: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, S. 95.



Halsmuskulatur gearbeitet, mit räumlichen Bewegungen, die zwar immer noch ruhig und langsam ausgeführt werden, aber doch schneller als jemals zuvor an diesem Abend. So wird mir als Zuschauerin erstmals möglich, auf Äquivalenzen bzw. Differenzen in den Ausführungen der Performer\*innen zu achten. Der ›natürliche Ausdruck‹ tritt in eine Verfremdung zweiter Potenz ein: Bereits von jeder Beziehung zur Innerlichkeit abgeschnitten, wird er nun auch aus dem Gesicht eines einzelnen Trägers herausgelöst und als raumgreifender Score lesbar. Wie bei einer Seeanemone wiegen sich die vier Köpfe im Gleichklang eines Wellenschlags, den wir weder sehen noch hören können. Wiederholung von Grundmustern: das Heben des Kopfes. Der Blick über die Schulter, das Neigen nach vorne. Immer wieder auch zerfällt die Gruppe an räumlichen Achsen, scheinen die Bewegungen spiegelbildlich auseinander und dann wieder zueinander zu driften. Der Statik der Unterkörper korrespondiert die geradezu organisch-fließende Bewegung der Oberkörper – und verweist das Arrangement auf die historische Praxis des *Tableau vivants*, des lebendigen Bildes zwischen Verfestigung und Verflüssigung.

Für Diderot steht das Tableau als auf der Malerei basierendes Kompositionsprinzip im Sinn einer Einheitsstiftung, Naturalisierung und glaubhafter Verbürgung von Bühnenhandlung: Es schafft »Ordnung, [...] verbannt Zufall und Chaos nach ›draußen‹ und synthetisiert das Verbliebene unter einem (moralischen, gesellschaftlichen) Gedanken, einer ›Hauptidee‹.«<sup>604</sup> Diese Idee ist der von ihr erzeugten Gegenwärtigkeit nicht vor- oder übergeordnet: Das Tableau erweist sich zunächst ausschließlich als Kontingenz von Einzelteilen, die in einer spezifischen Rahmensetzung versammelt werden. Erst in der aus dem Tableau abgeleiteten Gestalt erzeugt sich die Täuschung eines ›geschlossenen Ganzen‹ als Bildwirkung.

Das Strukturprinzip der Gestalt formt nicht nur das Zusammenspiel aller Schauspieler auf der Szene, sondern auch den Körper des Schauspielers. Die Gestalt ist das bedeutende Bild des Körpers. [...] Angesichts der Blicke der Betrachter muss die Gestalt ihre Einzelteile ›zusammenhalten‹. [...] Weil diese Operation von ihrer Erscheinung im Licht des Ausschnitts stattfindet, kann sie auf der Bühne als ›nahtloses‹ Ganzes wirken: als ›natürliche Gestalt‹. Gerade deshalb darf nicht vergessen werden, dass ihr Erscheinen den ›Schnitt ins Fleisch‹ und die Montage der einzelnen Körperteile voraussetzt.<sup>605</sup>

---

<sup>604</sup> Heeg: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*, S. 77f.

<sup>605</sup> Ebd., S. 79.

Während die Gestalt ihre eigene Bedeutung, nämlich ihre Synthesewirkung, verschleiert, indem sie in ihr nicht aufgehende Bedeutungen bzw. Unbedeutendes subtrahiert, erweisen sich im Falle von *For Faces* die ›Nahtstellen‹ der Gestalt als bedeutsam. Ein ganz wichtiges Gestaltungsmoment des Abends ist der Wechsel des jeweiligen Gegenübers, obwohl diese ›Drehung‹ des Raumes im Dunkeln verschwindet. Damit sitzt uns nämlich nicht nur *ein* Gesicht gegenüber, sondern dem Titel der Arbeit entsprechend sehen wir vier im Laufe des Abends. Das Gesicht tritt uns als je einzelnes gegenüber, als in seinem Erscheinen nicht mit einem neben ihm sichtbaren ab- oder vergleichbar, aber zugleich bedeutet es als je Einzelnes nur vor dem Hintergrund seiner Zugehörigkeit zu einem Gesamtkörper, der das Einzelne rahmt, umkreist, ausstülpt – und lässt.

*For Faces* schreibt das Gesicht vom Chor her. Das je einzelne Gesicht, in harten Schnitten von den anderen abgetrennt, machen nur *Sinn* als gemeinsame Bewegung. Die individuelle *Einheit* Gesicht wird gerade ob ihrer Pluralität zu etwas hin geöffnet, was in dieser nicht verfügbar, nicht erfassbar ist.

Nicht zuerst das Sein des Seienden und dann das Seiende selbst als Mit-einander, sondern das Seiende – und alles Seiende – in seinem Sein als Mit-einander seiend. Singular plural: derart, dass eines jeden Singularität von seinem Sein-mit-mehreren nicht zu trennen ist, und *weil* tatsächlich und im allgemeinen Singularität von Pluralität nicht zu trennen ist. [...] Das Singuläre ist von vornherein *jeder* Einzelne, folglich auch jeder *mit* und *unter* allen anderen. Das Singuläre ist ein Plural.<sup>606</sup>

Haß schreibt, der Chor werde eher gehört als gesehen.<sup>607</sup> Damit hebt sie auf die oben bereits geschilderte Tatsache ab, dass der Chor seinen theatergeschichtlichen Ursprung im Einräumen einer Bühnenform hat, die nicht nach dem Primat der Sichtbarkeit organisiert ist. Gerade aus diesem Grund erweist sich der Chor für das bürgerliche Theater als Formproblem. Um es mit Levinas zu formulieren: Die Darstellungspolitik des bürgerlichen Theaters ist durch die Zahl bestimmt. Dies betrifft ebenso sehr die *Einheit* des Subjekts wie die *Vielzahl* seiner Gesprächspartner im Dialogischen. Der Übergang zur Zahl bedeutet Erfassbarkeit, Berechenbarkeit, Vorstellbarkeit. Dem steht in *For Faces* eine Nahtstelle nicht zwischen zwei phänomenalen Größen, zwei Subjekten, also keiner Intersubjektivität

<sup>606</sup> Nancy, Jean-Luc: *Singulär Plural Sein*, S. 61f.

<sup>607</sup> Vgl. Haß, Ulrike: »Der Chor wird eher gehört als gesehen. Im Körper des Chores. Zur Uraufführung von Elfriede Jelineks Ein Sportstück am Burgtheater Wien durch Einar Schleef«, in: Fischer-Lichte, Erika/ Kolesch, Doris/ Weiler, Christel (Hrsg.): *Transformationen. Theater der neunziger Jahre. Beiträge des 3. Kongresses der Gesellschaft für Theaterwissenschaft in Berlin 1998*. Berlin 1999, S. 71-82.

gegenüber, sondern zwischen Singular und Chor; zwei Entitäten, die nicht ›für sich‹ ›sind‹, sondern sich vermittelt der sie trennenden wie verbindenden Nahtstelle konstituieren. Auf die Frage, was mit dem Gesicht im Theater auftritt, antwortet *For Faces* mit der Figur des ›Schon-da‹: Bevor die Theateranlage zu einem Ort der Mitteilung, des Face-to-Face werden kann, verlangt sie das Einräumen dieses Grundes.

Der Chor ist älter als die Tragödie und kommt aus der Landschaft. Bevor es überhaupt Theateranlagen gab, bezeichnete ›Chor‹ zuerst den Platz, auf dem eine Gruppe Tänze oder Gesänge aufführte; später wurde dieser Platz Orchestra genannt, während die aufführende Gruppe als Chor bezeichnet wurde.<sup>608</sup>

Nun funktioniert der *For Faces*-Chor aber nicht bezogen auf Mythos bzw. Tragödie und damit eine andere Ordnung, von der aus er in das Theater einzieht, sondern ist bezogen auf die Ordnung des Sozialen als Wechselspiel von Blicken und Anblicken in einer eigenen Welt.<sup>609</sup> Als scheinbar stummer Chor wird er vom Publikum eher gesehen als gehört, seine chorische Praxis allerdings muss vollkommen auf das Visuelle verzichten: Die Performer\*innen können sich nicht sehen, also müssen synchrone Bewegungen logischerweise durch akustische Signale getriggert werden. Neben Geräuschen wie Atmen scheinen hier Signalgeräusche verwendet zu werden, die an das Knacken von Scheinwerfern erinnern und durch das Publikum kaum bemerkt werden. In einem dritten Schritt handelt es sich um einen Chor, der aus meiner Perspektive (die aber homolog für alle Zuschauer\*innen ist) stets *hinter* dem je Einzelnen steht. Diese\*r Eine ist nicht Chorführer\*in, ist nicht herausgetreten aus dem Chor, sondern je nach Sitzplatz trifft diese herausgehobene Position für jede\*n der Performer\*innen zu.

Das Heraustreten des Einzelnen aus dem Chor – so beschreibt Hans-Thies Lehmann mit Blick auf die antike Tragödie den Geburtsort bzw. die Geburtsstunde moderner Subjekte.<sup>610</sup> Protagonisten, Einzelwesen, können »nur auftreten, indem ihnen ein Ort oder ein Grund eingeräumt wird, den sie von sich aus nicht haben bzw. über den sie als Einzelne per definitionem nicht verfügen.«<sup>611</sup> *For Faces* verzichtet auf den Moment des *Hervortretens*. Der Platzwechsel der Performer\*innen hat schon

<sup>608</sup> Haß, Ulrike: »Woher kommt der Chor?«, in: Meister, Monika/ Schmitt, Stefanie (Hrsg.): *Auftritt Chor. Formationen des Chorisches im gegenwärtigen Theater*, in: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft* 58. Heft 1/2012, S. 13-30, hier S. 19.

<sup>609</sup> Vgl. Haß: *Das Drama des Sehens*, S. 196.

<sup>610</sup> Vgl. Lehmann, Hans-Thies: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart 1991.

<sup>611</sup> Haß, Ulrike: »Woher kommt der Chor?«, S. 14.

stattgefunden, wenn unser Blick einsetzt. Zugleich bestimmt dieser Wechsel den ganzen Abend, der das Einzigartige, den je singulären pathischen Sog des je Einen vor uns in der Wiederholung ausstülpt: Hier muss niemand hervortreten, denn es ist der Chor, der seine Zugehörigen *alle gleichzeitig* ›ausstülpt‹, hervorbringt, uns entgegensetzt. Dem ›Schon-da‹ dieses Chores korrespondiert das ›Noch-nicht-da‹ der Sprache. An die Stelle des Schreies, den Lehmann als das Ur-Element der Sprache im schmerzhaften Austritt des Einzelnen aus dem Chor begreift, tritt in *For Faces* das gemeinsame Atmen, das Horchen auf die Körper der Anderen, die nicht sprechen.

Exkurs: Mädchen vielleicht

*For Faces* endet mit vier Soli. Im vierten und letzten Teil beleuchtet das Oberlicht wieder gleichmäßig den Raum und bringt damit erneut den Kreis der Zuschauenden zum tragen: Das Licht ›entlässt‹ die Blicke aus seiner konzentrativen, kontemplativen Fixierung auf das Gesicht vor uns und öffnet den Raum.

Der letzte Teil von *For Faces* bricht gleich auf mehreren Ebenen mit dem Rhythmus des Abends: Erstmals wird damit gearbeitet, dass nur ein\*e Performer\*in zur Zeit agiert und wir den Großteil des Geschehens nur über die Reaktionen der anderen Zuschauer gespiegelt verfolgen können. Andrea Neumann macht den Anfang. Während die anderen auf ihren Auftritt oder besser: auf ihren Einsatz warten, ihre Augen nun entspannt auf dem Publikum ruhen lassen, reißt sie ihren Kopf mit einer abrupten Bewegung zurück, der Mund geöffnet wie zu einem lautlosen Schrei. Einige Momente verharrt sie in dieser Pose, dann senkt sie den Kopf langsam wieder, aber anstelle eines Schreis entströmt ihm langsam die eingatmete Luft. Ein Hauch. Nach der vierzigminütigen Stille, die nur durch das Knacken von Scheinwerfern unterbrochen wurde, erstmals ein ›Geräusch‹. Dann bläst sie ihre Backen auf und entlässt diese Luft gegen den Widerstand der Lippen mit einem Zischen, das – kombiniert mit einer zuckenden Bewegung des Kopfes – den Eindruck eines angestochenen Luftballons erzeugt, der durch den Raum saust. Zum ersten Mal an diesem Abend lachen die Zuschauer\*innen. Erstmals wird mit Bewegungen gearbeitet, die nicht ›natürlich‹ sind – die Gesichtsmimik wird nicht länger durch Langsamkeit, Entkontextualisierung oder chorische Bewegungen verfremdet, sondern scheint den mimetischen Spielraum des Gesichts bis an die Grenzen auszureizen, auszuspielen: Wie weit kann ich die Augen verdrehen? Wie

weit die Zunge herausstrecken? Welche Geräusche erzeugt die Muskulatur? Wann wird das Gesicht als Signum des Humanen zur Fratze? Wann also ist das Gesicht verzogen und was ver-zieht es dann eigentlich?

Neben den bereits erwähnten Scores einen sich Arbeiten von Baehr in dem Verziehen normativer Ordnungen: Drag spielt eine ebenso zentrale Rolle, wie in den letzten Jahren zunehmend die Beschäftigung mit Tieren bzw. dem Tierischen,<sup>612</sup> also zwei zentrale Achsen, an dessen Grenzziehungen sich ›das Menschliche‹ hervorbringt. Keines dieser beiden Themen spielt vordergründig für die Performance *For Faces* eine Rolle, obwohl die Figur der zwei sich umschlingenden Kreise durchaus die Frage aufruft, was der Gesichtskreis aus- bzw. einschließt. Ich möchte aber trotzdem vorschlagen, *For Faces* und Baehrs Denken über und mit dem Gesicht von dem Aspekt eines Opfers her zu betrachten, mit dem die bürgerliche Institution Theater und die von ihr geprägten Episteme Hand in Hand gehen: »Das Amalgam von Körperbild und dialogischer Struktur ist in der Mediengeschichte der Darstellung wesentlich mit dem Bild der Frau verknüpft«<sup>613</sup>, so Ulrike Haß. Die Genese der Innenraumtheater gehen mit der ›Erfindung‹ zweier Geschlechter Hand in Hand; das von Thomas Laqueur ausführlich diskutierte Ein-Geschlechter-Modell<sup>614</sup> wird durch Bühnenformen obsolet, in denen »ein Geschlecht [...] als Spiegel des anderen fungieren [soll, M. Z.]. Es gibt also einen Gedanken der frontalen Gegenüberstellung, der sich im Schema der sozialen Geschlechter entwickelt.«<sup>615</sup> Die Entwicklung von Gesichtlichkeit *auch* als Signum eines im Theater entdeckten bzw. verhandelten *Sozialen* beruht für Haß nicht nur auf der Voraussetzung in sich geschlossener Körper(bilder), also keiner offenen Körper mehr, sondern dem Entweder-Oder zweier Geschlechter. Die binäre Ordnung zweier Geschlechter bedeutet Individualisierung, die aus einer genealogischen Position im doppelten Sinne des Gattungsbegriffes herausgelöst wird: Familiäre Zugehörigkeiten werden durch eine geschlechtliche Subjektivierung abgelöst, in der sich der Gedanke des Konfrontativen als Horizont einer neuen Geschlechterverteilung erweist: Ein Umbruch von »einer kollektiven, pluralen Signatur des Geschlechterbegriffes zu einer nur noch singular lesbaren Signatur des Geschlechts (männlich *oder*

<sup>612</sup> Vgl. zu dieser Einschätzung Andre Lepecki: *To be done with absurd existence – on Antonia Baehr's works* <http://www.make-up-productions.net/media/materials/Publicatie.pdf> (letzter Zugriff: 17.9.2014)

<sup>613</sup> Haß, Ulrike: »Das Geschlecht in der Maschine des Guckkastens«, S. 86.

<sup>614</sup> Vgl. Laqueur, Thomas: *Auf den Leib geschrieben*, München 1996.

<sup>615</sup> Haß: *Das Drama des Sehens*, S. 189.

weiblich)«. <sup>616</sup> Für Haß wird dieser Paradigmenwechsel ausgelöst durch eine Krise im patriachalen Modell, namentlich der Figur des Vaters. Die ›Zulassung‹ von Frauen zu dem System der Darstellung nun aber ist weniger als Fortschrittsgeschichte zu begreifen, denn als mediale Bedingung der Möglichkeit zur Entfaltung interpersonaler dramatischer Strukturen: ›Die Frau‹ ist Bild und Anblick und »durch das Wechselspiel der ungleichzeitigen Blicke, Verkennungen und Täuschungen können die Figuren einander zum Umfeld werden und ihre *eigene* Welt bilden.« <sup>617</sup>

Ich begreife Baehrs Arbeiten entsprechen Judith Butlers Überlegungen im *Unbehagen der Geschlechter* nicht als Versuch, Repräsentationspolitik im Namen ›der Frau‹ zu machen, sondern »dieses unbeschränkbare *et cetera*« <sup>618</sup>, diesen notwendigen Überschuss am Ende jedes Bezeichnungsprozesses zum Ausgangspunkt einer *anderen* Darstellungspolitik zu begreifen. Wenn Jacques Derrida in *Eben in diesem Moment in diesem Werk findest du mich* die geschlechtliche Markierung des Anderen in Levinas' Texten *bemerkt*, dann drückt er damit einen Verlust aus, der nicht ›die Frau‹ als Spiegel des Männlichen sein kann, sondern höchstens eine über diese Problematik markierte Fluchtlinie auf das noch Andere zu. »DAS IST UNSER STUMMES KIND EIN MÄDCHEN VIELLEICHT (C'EST NOTRE ENFANT MUET UNE FILLE PEUT-ÊTRE)«. <sup>619</sup> Wie in der Einleitung bereits zitiert ist die Figur dieses ›Mädchens vielleicht‹, dem Derrida am Ende seines Textes ein Grab aus Buchstaben webt, keine *Figur* und schon gar keine politische Repräsentation der Frau. Trotzdem kann sich über die ›Frau‹ als jenem durch die darstellerische Sphäre konstituierten Geschlecht, die sich niemals selbst besitzen konnte, auf dieses Andere bezogen werden. Mit der Charakterisierung als ›stummes Kind‹ verweist Derrida einerseits auf die Konstruktion seines Textes, der die Geschlechtlichkeit seines Adressaten nur vermittels jener ›stummen‹ Buchstaben verrät, die gelesen, aber nicht gehört werden können – die Andere *fordert* also nicht *von sich* aus, sondern wird im Lesen geborgen. Mit der Charakterisierung des Kindes gemahnt Derrida eine Verantwortlichkeit, die Levinas selbst dem Nihilismus entgegenstellt: Für eine Zeit ›ohne mich‹, wie es bei Levinas des Öfteren heißt, bedeutet nicht einfach sinnloses Vergehen, sondern das Überlassen der Zeit an die Kinder – eine Form von

<sup>616</sup> Haß, Ulrike: »Das Geschlecht in der Maschine des Guckkastens«, S. 86.

<sup>617</sup> Haß: *Das Drama des Sehens*, S. 196.

<sup>618</sup> Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 210.

<sup>619</sup> Derrida: »Eben in diesem Moment«, S. 79.

Elternschaft, die nichts mit Biologie zu tun hat, sondern auf Liebe basiert. »Dieses Band [...] beruft sich nicht auf [...] Vorstellung, sondern auf [...] Anrufung.«<sup>620</sup>

Baehrs Arbeiten lassen sich als Antworten verstehen: nicht als Antworten auf eine maschinenartig zu verstehenden choreographische Vorschrift, welche das Parkett der gesellschaftlich normierten Anerkennung aus- und vorschreibt, sondern auf Gaben, auf Auf-Gaben, in deren Gestus Baehrs ›Antworten‹ eine große Behutsamkeit und zugleich Zugewandtheit hörbar machen. Man könnte davon sprechen, dass Baehrs Performances ihren Zuschauer\*innen eine Menge ›zumuten‹: im Falle von *For Faces* zum Beispiel eine Nähe, der man im wahrsten Sinne des Wortes ausgesetzt wird. Einmal im Kreis platziert erscheint der Fluchtweg unendlich klein und unerreichbar. Zugleich sind ihre Arbeiten nie übergriffig, ihre Adressierung an das Publikum stets freundlich-empfangend und zugleich darin auf eine Weise distanziert, die einen Schutzraum markiert, der nicht angetastet wird. Der ›Vorrang des Anderen‹ wird von Baehr nicht als traumatisches Ereignis oder als disziplinatorischer Akt ausdekliniert, sondern als Annäherung an die »Empfänglichkeit und Bereitschaft zum Miteinander-Werden, wie sie die verschiedenen Affekte zeigen, die uns ›neben uns‹ stehen lassen [...], also etwa Entrüstung, Verzweiflung, Begehren, Empörung und Hoffnung.«<sup>621</sup> Diese Empfänglichkeit oder auch Sensibilität, an der Baehrs Performances arbeiten, ist Voraussetzung einer mit Levinas gedachten Verantwortung. Ver-Anwortlich sind Baehrs Arbeiten, weil sie nicht von einem Ort der Selbstherrlichkeit oder Selbstbezüglichkeit ausgehen, sondern von der Einladung, sich (von Anderen und Anderem) bewegen zu lassen. »Sensibilität« in diesem Sinne zu begreifen bedeutet, ein konstitutives Verhältnis zu einem sinnlichen Außen anzunehmen, ohne das keine von uns überleben könnte.«<sup>622</sup> An verschiedenen Stellen dieser Arbeit wurde bereits ausgeführt, dass Levinas kein kontingentes Interesse an der Untersuchung sozialer Normen hat und auf welche Weise diese bereits in »die Register primärer Sensibilität eingeschrieben werden, sich in uns festsetzen, uns beseelen und zu einer gewissermaßen unwillkürlichen Dimension unseres somatischen Lebens werden.«<sup>623</sup> Ich verstehe nun den Einsatz von Baehrs Arbeiten genau als Antwort darauf, »welcher Art die Interventionen wären, die dort und von dort möglich

<sup>620</sup> Haß: »Trockenkeks und Spiele«, S. 244.

<sup>621</sup> Athanasiou/Butler: *Die Macht der Enteigneten*, S. 104.

<sup>622</sup> Ebd., S. 135.

<sup>623</sup> Athanasiou/Butler: *Die Macht der Enteigneten*, S. 136.

sind.«<sup>624</sup> Das Zentrum von *For Faces* ist ›leer‹, uneinnehmbar von den Blicken der Performer\*innen, aber gerade in diesem Fehl, der zugleich Brennpunkt der Zuschauer\*inneblicke ist, wird etwas hörbar, das den *Grund* unseres Sprechens *gibt*: »UNSERE GESTEN WERDEN DIE UNTRÖSTLICHE LANGSAMKEIT GEHABT HABEN, DIE DER GABE ZUKOMMT, WIE WENN DIE ENDLOSE FÄLLIGKEIT EINER WIEDERHOLUNG VERZÖGERT WERDEN MÜSSTE – DAS IST UNSER STUMMES KIND, EIN MÄDCHEN VIELLEICHT [...] SIE SPRICHT NICHT, DIE UNGENANNTEN.«<sup>625</sup>

---

<sup>624</sup> Ebd., S. 136.

<sup>625</sup> Derrida, Jacques: »Eben in diesem Moment«, S. 79.



#### 1.4. Gesichtslosigkeit:

### Über die Tätigkeit des De-/Facements mit Rabih Mroués *The Inhabitants of Images*

(Unerzählt  
bleibt die Geschichte  
der abgewandten  
Gesichter

W. G. Sebald, *Unerzählt*)

#### Bildpolitik(en) des Gesichts

Mit *The Inhabitants of Images* von Rabih Mroué werde ich im Folgenden den bisher diskutierten Strategien eines verantwortlichen Umgangs mit dem Schauplatz des Gesichts eine weitere Dimension hinzufügen: Mit Blick auf die rhetorische Figur der Prosopopöia werde ich nicht nur herausarbeiten, wie Mroué Bildpolitiken des Gesichts in einem sehr weiten Sinne als Zugriffsform auf ›Welt‹ zu denken gibt, sondern darüber hinaus die Frage danach stellen lässt, wie eine zunehmend mehr von Bildern geprägte *Weltvorstellung* sich zum Gesichtslosen verhält.

Dabei ist zunächst zu beachten, dass Mroués Arbeiten, anders als die beiden bisher besprochenen, immer auch vor dem Hintergrund seiner Herkunft rezipiert werden: Genau wie z. B. Walid Raad oder Lina Saneh gehört Mroué zu einer Generation libanesischer Künstler\*innen, die während des Bürgerkrieges aufwuchsen und in den 90er Jahren eine Künstlerszene begründet haben, deren politische Ästhetiken zur westlichen Hemisphäre vielleicht in einem ähnlichen Spannungsverhältnis angesiedelt werden können wie seinerzeit der Moskauer Konzeptualismus<sup>626</sup>. Beide Strömungen eint die Exklusivität der engen Kreise ihrer Mitstreiter\*innen, die – gleichwohl auch an Einzelprojekten arbeitend – in einem beständigen Austausch über die politische Dimension ihrer Arbeiten stehen, der enge Bezug auf eine gesellschafts-politische Realität und ihre Regime sowie (pseudo-)dokumentarische Ästhetiken, die viel mit aufgefundenen Materialien arbeiten und zwischen Theater, Bildender Kunst, Installation und Performance Art

---

<sup>626</sup> Mit dem Topos Moskauer Konzeptualismus wird eine konzeptuelle Strömung im spät- und postsowjetischen Russland beschrieben. Einen guten Überblick zu Vertreter\*innen, Arbeiten und theoretischen Reflexionen bietet der Katalog, der zur Ausstellung *Die totale Aufklärung* 2008 in der Schirn Kunsthalle Frankfurt herausgegeben wurde. Groys, Boris (Hrsg.): *Die totale Aufklärung. Moskauer Konzeptkunst 1960-1990*, Ostfildern 2008.

angesiedelt werden können. Es geht mir hier aber nicht um einen tatsächlichen Vergleich der künstlerischen Positionen oder Arbeitsweisen des Moskauer Konzeptualismus mit Mroués Arbeiten, sondern um den virulenten Moment einer Begegnung mit dem Kunstmarkt. Wie z. B. André Schallenberg herausgearbeitet hat, kann die Ausstellung der Moskauer Künstlergruppe Kollektive Aktionen im russischen Pavillon der Venedigbiennale 2011 als Schließung jener politischen Lücke beschrieben werden, welche durch die politische Aktionskunst im Sinne einer »Entwertung jeglicher Normen und Zusammenhänge und [der, M. Z.] Schaffung eines gänzlich eigenen, leeren Raumes«<sup>627</sup> eigentlich in die herrschenden Diskurse ihrer Zeit gerissen werden sollte: Im Kontext der Ausstellung und ihrer milliardenschweren Sammlermäzen\*innen wird die einst aktive künstlerische Arbeit transformiert in das *Denkmal* einer *Revolutionsidee*. Im Falle Mroués ist – ohne hier bereits zu großen Thesen auszuholen – zumindest ebenso bemerkenswert, auf welche Weise seine Arbeiten in der sogenannten Freien Szene einer westlichen Theaterlandschaft nicht nur beständig gezeigt, sondern auch produziert werden: ist die westeuropäische Theaterszene einerseits ein Schutzraum gegenüber der libanesischen Zensur sowie Sicherung einer materiellen Lebensgrundlage, erweist sie sich natürlich andererseits als Kontext, in welchem die zentralen Fragen Mroués einer alltäglichen Bedrohung, einer Verletzbarkeit von Körpern und einer künstlerischen Antwort darauf auf einen anderen gesellschaftlichen wie ästhetischen Resonanz- wie Erfahrungsraum treffen.<sup>628</sup> Selbst wenn beispielsweise ein Festival wie *Theater der Welt*, welches im Jahr 2014 jüngst die aktuelle Arbeit Mroués zeigte, durch den künstlerischen Leiter Matthias Lilienthal erklärtermaßen *gegen* den Fetisch des Fremden und Exotischen anzugehen versucht,<sup>629</sup> bleibt die Tatsache, dass Mroués Arbeiten ob seiner Herkunft und Themen gerne vorschnell in den Nimbus des Politischen gekleidet werden. Die Frage nach einer Darstellbarkeit des Anderen scheint bereits noch vor

---

<sup>627</sup> Schallenberg, André: »Empty Zones. Politiken der Nullifikation im Moskauer Konzeptualismus und ihr Einfluss auf aktuelle politische Aktionskunst«, in: Müller-Schöll, Nikolaus/Schallenberg, André/Zimmermann, Mayte (Hrsg.): *Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert*, Berlin 2012, S. 65-77, hier S. 71.

<sup>628</sup> »Wiewohl Mroué in der westlichen Kunstszene von den Internationalen Kurzfilmtagen in Oberhausen bis zum Centre Pompidou seine Performance- und Ausstellungsorte findet, bleiben im Libanon selbst seine Aufführungen häufig auf private Wohnungen beschränkt.« (<http://www.corpusweb.net/widerstige-bildlektund-performative-antipropaganda.html> (Letzter Zugriff: 5.9.2014)).

<sup>629</sup> So äußerte sich Matthias Lilienthal am 23.4.2014 bei der Veranstaltung *Jour fixe* (Goethe-Universität Frankfurt), deren Gast er war.

jeder formalen Analyse den Arbeiten ›als solchen‹ immanent; umso mehr erfordern seine Arbeiten eine tatsächliche Auseinandersetzung mit ihren künstlerischen Mitteln, um nicht vorschnell in einer Art antiquierter Hermeneutik jenes Schicksal zu befördern, das oben für den Moskauer Konzeptualismus skizziert wurde.

*The Inhabitants of Images* ist eine jener Arbeiten Mroués, die sich am ehesten als Lecture Performance charakterisieren lassen. Zusammenfassende Ankündigungen der Lecture lesen sich oft wie folgt: »Rabih Mroués jüngste Lecture Performance *The Inhabitants of Images* ist eine spielerische und komplexe Analyse des politischen und ideologischen Gebrauchs und Missbrauchs von Bildern im Libanon und dem Nahen Osten.«<sup>630</sup> Das scheinbar unspektakuläre Setting (ein Tischlein, an welchem Mroué mit Laptop und Skript während der Performance sitzt, und eine Projektionsfläche<sup>631</sup>) rückt die Arbeit in die inszenatorische Nähe eines wissenschaftlichen Vortrags – und befördert Lesarten seiner Arbeit, die von einer *aufklärerischen Wissensproduktion über Bildpolitiken im Libanon* sprechen.<sup>632</sup> Eine solche Synopsis ist zunächst einmal nicht gänzlich verkehrt: *The Inhabitants of Images* hat drei Kapitel, deren Titel – *Image I*, *Image II* und *Image III* – für drei ›Bilder‹ stehen, über die Mroué spricht und die der Beurter Öffentlichkeit entnommen sind: *Image I* zeigt ein Poster, auf dem der ägyptische Präsident Gamal Abdel Nasser mit dem libanesischen Premierminister Rafiq Hariri zu sehen ist. *Image II* zeigt Plakate mit Märtyrern nach dem Krieg im Libanon 2006. *Image III* schließlich ist einer anderen Öffentlichkeit entnommen und zeigt als Videostill eine Art Ahnengalerie von Selbstmörder\*innen der Kommunistischen Partei, die einander in ihren Videoabschiedsbotschaften als Bildhintergrund verwenden. Mroué erklärt diese Auswahl in einem Interview folgendermaßen: »I live in a country where the walls of the city are always occupied with street posters. Most of them are of killed people. You see faces of dead persons.«<sup>633</sup> Diese schlichte

<sup>630</sup> [http://www.stadt-koeln.de/leben-in-koeln/freizeit-natur-](http://www.stadt-koeln.de/leben-in-koeln/freizeit-natur-sport/veranstaltungskalender/heimspiel-2011-inhabitants-images)

[sport/veranstaltungskalender/heimspiel-2011-inhabitants-images](http://www.stadt-koeln.de/veranstaltungskalender/heimspiel-2011-inhabitants-images) (Letzter Zugriff: 6.9.2014).

<sup>631</sup> Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf die Premiere der Arbeit im Tanzquartier Wien am 15.1.2009. Die Arbeit hat Mroués eigenen Angaben zufolge danach einige Überarbeitungsphasen durchlaufen, die ich hier jedoch ausschließlich mit Blick auf das Script der Performance nachvollziehen kann, das mir freundlicherweise von Rabih Mroué zur Verfügung gestellt wurde. Darüber hinaus lag mir eine Videoaufzeichnung der Premiere in Wien vor.

<sup>632</sup> So wurde die Arbeit im Kontext der Bildenden Kunst auch in Räumlichkeiten gezeigt, die normalerweise theoretischen Vorträgen vorbehalten sind, so etwa am 1.4.2011 im Kölnischen Kunstverein und am 2.6.2010 im Haus der Kulturen der Welt.

<sup>633</sup> [http://hkw.de/media/texte/pdf/2010\\_3/programm\\_2/bdf/BDF\\_magazine\\_web\\_E.pdf](http://hkw.de/media/texte/pdf/2010_3/programm_2/bdf/BDF_magazine_web_E.pdf) (letzter Zugriff: 6.9.2014).

Feststellung impliziert aber auch, dass Mroué nicht nur über den ganz spezifisch politischen Einsatz von Bildern im Libanon nachdenkt, sondern diese zugleich als Herausforderung an eine westliche Gesichtskultur, ihre Inszenierungen wie ihre theoretischen Lesarten einsetzt: Er ruft nämlich Bilder einer arabischen Lebenswelt auf, wie sie der Tendenz nach einem hiesigen Publikum durch Bildmedien vertraut sind – Figurationen ›des Bösen‹ wie Selbstmordattentäter\*innen oder Diktatoren.

Judith Butler beschreibt eine zeitgenössische Medientendenz der ›Vermenschlichung‹ politischer Ereignisse, die darstellungstechnisch über die Matrix des Gesichts funktioniert – das Gesicht aber bedeutet nicht die visuelle Norm dieses Menschlichen, sondern kann ebenso als Bühne seines ›Gegenteils‹ fungieren:

Im Falle von bin Laden oder Saddam Hussein ist das paradigmatisch Menschliche als etwas zu verstehen, das außerhalb des formatierten Bildes zu verorten ist [...]. Mit der übertriebenen Aufnahme des Bösen in das Gesicht, die Augen, wird die Ablehnung der Identifizierung regelrecht provoziert. Und falls wir uns selbst in diesen Bildern irgendwo aufgerufen fühlen sollten, dann eben gerade als der nicht dargestellte Betrachter, als derjenige, der zuschaut, der von überhaupt keinem Bild eingefangen wird, der auch dafür zuständig ist, das jeweilige Bild einzufangen, zu unterwerfen, wenn nicht gar auszuschlachten.<sup>634</sup>

Über die Genese einer auf der Matrix des Gesichts beruhenden Bilderpolitik schreibt Hans Belting:

Im progressiven Lager begrüßt man den Abschied vom Individualporträt als Befreiung von bürgerlichen Konventionen. Aber darin liegt ein Missverständnis, welches die meisten Theorien der Folgezeit übernahmen. Es ist der Glaube daran, dass das Porträt eine Erfindung der bürgerlichen Kultur gewesen sei und also gemeinsam mit ihm ausgedient habe [...]. Das Porträt erlebte im Bürgertum einen Epilog, der seine Frühgeschichte vergessen ließ. Nur wenn man diese Prämisse akzeptiert, lässt sich die Bedeutung einer Bilderfindung ermessen, die in der europäischen Kultur eine Schlüsselrolle einnimmt. Im Portrait wurde die Emanzipation des Subjekts in Zeiten höfischer Herrschaft und kirchlicher Vormundschaft demonstriert. Gerade im Porträt der frühen Neuzeit zeichnen sich die Konflikte des Individuums mit der Gesellschaft deutlicher ab als in den Texten der Zeit.<sup>635</sup>

Belting schreibt hier natürlich explizit über die Tradition der Bildenden Kunst, nicht bezogen auf das Theater. Wichtig aber ist für meinen Zusammenhang, dass das »Porträt das Gesicht auf einen Begriff seiner selbst erst dadurch [bringt, M. Z.], dass es eine Maske davon herstellt. [...] Die Darstellung gelingt aber nur dann, wenn sie von den Konventionen einer Zeit und einer Gesellschaft bestimmt wird.«<sup>636</sup> Eine Kulturgeschichte des Gesichts lässt sich (natürlich) nicht auf den europäischen

---

<sup>634</sup> Butler: »Gefährdetes Leben«, S. 170.

<sup>635</sup> Belting: *Faces*, S. 119.

<sup>636</sup> Ebd., S. 120.

Raum beschränken. Wohl aber eine Geschichte des durch das Porträt und seines ästhetischen Formenkanon hervorgebrachten *Begriffs* des Gesichts, der als Voraussetzung eines westlich dominierten *Menschenbildes* fungiert und in dessen Kern sich eine Vorstellung von Emanzipation bzw. Autonomie ausdrückt, deren Erbe bis heute wirksam ist: Butler streift in ihrem Aufsatz kurz eine Fotografie, die den Einsatz der Amerikaner im Afghanistankrieg quasi ›legitimiert‹ durch die Präsentation einer Reihe junger Frauen, die ihre Burka abgelegt haben. »Der amerikanische Zuschauer war sozusagen reif dafür, das Gesicht zu sehen, und schließlich wurde das Gesicht vor der Kamera und für die Kamera entblößt, wo es schlagartig zum Symbol für den kulturellen Fortschritt wurde, den man erfolgreich aus Amerika exportiert hatte.«<sup>637</sup> In dieser fotografischen Inszenierung drückt sich die Wirkmächtigkeit einer auf das Portrait rückführbaren Befreiungsgeste aus, die umso größer wird, je weniger sie gegenüber ›anderen‹ Gesichtskulturen (wie z. B. dem Schleier) relativiert bzw. überhaupt als Inszenierung begriffen wird: »Es ist eine europäische Geschichte, die nicht in eins fällt mit der Bildgeschichte des menschlichen Gesichts, die in fast allen Kulturen anzutreffen ist.«<sup>638</sup>

Mroué konfrontiert sein Publikum mit Gesichts-Bildern, die zwar einem arabischen Kontext entnommen sind, deren Analyse aber nicht gelöst werden kann aus den Ansprüchen und Zugriffen einer westlichen Gesichtskultur: Die Fotografien sind nicht deswegen interessant, weil sie von einer ›anderen‹ Gesichtskultur künden würden, sondern weil sie sowohl Lektüremuster unterlaufen (und damit vorführen), welche die Gesichts-Gabe als ›befreiende‹ Antwort auf unterdrückende Verhältnisse verstehen lassen – und zugleich nicht mit dem Impetus vorgeführt werden, etwas ›Böses‹ zu zeigen. Mroués ›Aufklärung‹ richtet sich nicht auf einen Gegenstand oder ein spezifisch abgrenzbares Phänomen, das sie vorstellen und begreifbar machen würde, sondern er analysiert ein komplexes Kräfteverhältnis auf dem Schauplatz bildlicher Entwürfe des Gesichts, in die ›wir‹ immer schon verstrickt sind.

### Das schwindelnde Ich

Diese Verstrickung findet in der Performance ihren notwendigen Widerhall in der Position Mroués. Er beginnt damit, einige scheinbar kontextlose Sätze vorzulesen: »Park on the side. Get off your car. Get down on the ground. Where is the

---

<sup>637</sup> Butler: »Gefährdetes Leben«, S. 169.

<sup>638</sup> Belting: *Faces*, S. 132.

camera?«<sup>639</sup> ›Where is the camera?‹ erscheint als blauer Schriftzug auf der Leinwand. »Give me your ID card. Car registration and driver's license. Open the truck. Give me the camera.« Unter der projizierten Frage erscheint nun die Aufforderung ›Give me the camera‹ auf der Leinwand. Mroué fährt fort:

Where do you live? Where are you from? Journalist? Where do you work? Give me your work card. Are you a writer? A theatre director? Actor? Where do you perform? Play something for us. Yes, here in the middle of the road. Play. Are you shy? Timid? Reserved? Embarrassed? You are an actor and you are scared of acting in front of people? ACT!

Drei große Lettern, ACT, legen sich über die beiden projizierten Sätze: eine Aufforderung, die zugleich Programm ist.

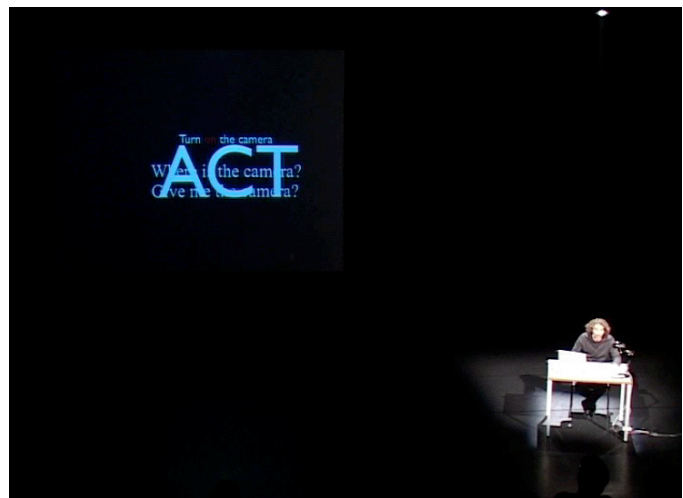


Abbildung:  
Screenshot der Videoaufzeichnung in Wien

Mroué leitet über eine Szene in die Arbeit ein, deren Subjekt ›unter Verdacht‹ steht; ein Subjekt, das im wahrsten Sinne des Wortes vorgeführt wird und zugleich weder zu Wort kommt noch Gesicht erhält. Eine Szene, die gleichzeitig allgemein und spezifisch ist: Wo findet sie statt? Wird sie automatisch in den Libanon projiziert oder kann sie nicht schwierighkeitslos an jedem anderen Ort genauso stattfinden? Und ist Mroué derjenige, um den es hier und mit welchem Grund geht? ACT heißt: schauspielern. Etwas darbieten, präsentieren, aber auch: sich verstellen, täuschen. Kündigt Mroué sich hier als Schauspieler an, als der er eigentlich noch vor Regisseur, Autor oder gar Theoretiker begriffen werden muss? Als ein Verwandlungs- oder Verstellungskünstler? ACT heißt aber auch: Akt, Tat, Handlung. Zwei Taten werden dem Publikum angedeutet und zugleich entzogen: das offensichtlich verweigerte Schauspiel *in der Szene* (›Play!‹), aber auch ein möglicher

---

<sup>639</sup> Ich werde im Folgenden ohne Fußnoten aus dem Script der Performance zitieren und verweise an dieser Stelle einmal auf den Text, der mir vorliegt. Der Text wurde ins Englische übersetzt von Ziad Nawfal.

*Grund* für die Überprüfung auf der Ebene der Performance – untrennbar miteinander verknüpft wird hier die Frage des Verbrechens bzw. seiner gesellschaftlichen Rahmung (als einer ›Tat‹, welche gesetzliche Bestrafung nach sich zieht) mit der Frage ästhetischen Handelns. ACT eröffnet also nicht nur die Frage danach, was eine Tat im Sinne der Handlung überhaupt *ist* und wann sie wirksam wird, sondern auch, auf welche Weise sie als *Tätlichkeit* bedeutet. ACT: als Schrift-Bild eine Wiederholung und damit Betonung des Gesprochenen, aber auch eine Aufforderung, eine Überschrift wie ein Durchstreichen – und ein erstes Verdachtsmoment: Hier spielt jemand, hier ist jemand aufgefordert zu spielen oder fordert zum Spiel heraus. Ein Sprecher, der (zunächst) nicht in der Ich-Form spricht und sich zugleich als Projektionsfläche für ein Subjekt zur Verfügung stellt, dem darstellungsimmanent nur ein ›Verbrechen‹ zur Last gelegt werden kann: Es hätte sich mit einer Kamera ›ein Bild gemacht‹. Mroué adressiert den Zuschauerraum: »Well, turn on your camera.« Eine Aufforderung, durch welche er die Zuschauer\*innen in die anonyme Persona einschreibt, die unter dem Verdacht einer ›Tat‹ steht und sie zugleich als Bildbetrachter\*innen aufruft, die – um es mit Butler zu sagen – in einem potentiellen ›Ausschlachtungsverhältnis‹ zu dem situiert werden, was sie nun betrachten werden.

Trotz der Reduktion theatraler Mittel ist *The Inhabitants of Images* eine Arbeit an, über und mit den komplexen Inszenierungen von ›Realität‹, die zwischen Bildlichkeit, Schrift, Demonstration, Analyse und Erzählung aufgespannt ist. Die gezeigten Bilder dominieren die Performance zwar visuell, Mroué aber leitet über einen beständigen Zweifel an ihrem Status und ihre Aussagekraft in den Abend ein: »Who is that? Where is it?« fragt er und zeigt eine Reihe von zusammenhangslosen Fotografien. Und dann schließlich: »Why this poster?« *Image 1*: Ein Bild, das eigentlich ein Bild im Bild ist, nämlich die Fotografie eines Posters. Auf narrativer Ebene steht zunächst nicht der Bildinhalt des Posters im Vordergrund, sondern die Frage der Produktion der Fotografie: »This is how the story of this poster began. I remember well. I was in my car in Beirut in a kind of security zone...« Mroué liest/erzählt nun, ›er‹ wäre, unterwegs in ›seinem‹ Auto, an entsprechendem Poster vorbeikommen, hätte es fotografiert und sei dann von einem Sicherheitsoffizier angehalten worden, der als Sprecher der eingangs zitierten Sätze identifiziert werden kann. Mroué erklärt den Zuschauer\*innen, es handele sich um einen Vorgang, der im Libanon alltäglich sei: Das schlichte Produzieren von Bildern rufe

die Zensur auf den Plan. Weniger alltäglich aber die Reaktion des Sicherheitsoffiziers, der sich als Hobbyschauspieler entpuppt und im Gespräch mit ›Mroué‹ über dessen künstlerische Tätigkeit anbietet, zum Beweis vor seinen Augen in Tränen auszubrechen.

Bevor dieser ›Geschichte‹ jedoch weiter zu folgen ist, gilt es, ihre inszenatorischen Voraussetzungen genau in den Blick zu nehmen: Mroué spricht *nicht* von der Geschichte des Fotos, welches er den Zuschauer\*innen präsentiert, sondern explizit von der *Geschichte* (›story‹) des *Posters*, welches *in* diesem Bild zu sehen geben wird: In *The Inhabitants of Images* gibt es *keine* unvermittelte Bildbetrachtung – es gibt nur *Geschichten*, welche sich an etwas (auf)reiben, das sie zugleich überhaupt erst hörbar machen. Sie sind aufgespannt zwischen Fotografien, welche jeweils andere Bilder zu ihrem Thema bzw. Gegenstand haben, und einer Erzählung, die in ihrer narrativen wie theatralen Form dem Vorlesen von Märchen vergleichbar ist: Selbst wenn Mroué in der ersten Person spricht, ist er nämlich weiterhin Vorleser. ›Seine‹ Geschichte bleibt, vermittelt über den Zettelstapel vor ihm, trotz der Ich-Form immer auch ›eine‹ Geschichte. Er arbeitet zwar in seiner Intonation damit, Spannungsbögen aufzubauen oder wörtliche Rede vom Erzähltext abzusetzen, leiht diese Stimme aber allen Instanzen im Text gleichermaßen. Auch das Erzähler-Ich kann an keiner Stelle von der vermittelnden Instanz der Texts getrennt werden: Mroué spricht nicht ›frei‹ über ›seine‹ Erlebnisse, er liest vor, verhaspelt sich im Text, wird zum Anwalt einer Sprache, zu der er auf Abstand bleibt, die er nicht verkörpert. Natürlich suggerieren die von Mroué in der Ich-Form ausgesprochenen Eckdaten bzw. Tätigkeiten eine Übereinstimmung seiner Person mit dem Erzähler der Geschichte, zugleich aber erzeugt die Art seines Sprechens einen Abstand, der verhindert, den Bühnenakteur fraglos als jenes ›Subjekts unter Verdacht‹ anzunehmen, das in der einleitenden Szene adressiert wird – ebenso wenig übrigens, wie sich über die Figur des Sicherheitswächters ein adressierendes Subjekt dingfest machen lassen würde: Mroué zeigt zwar einige Aufnahmen von einem in cooler Pose stehenden, mit Sonnenbrille und Uniform bekleidetem Mann und behauptet, er hätte sich mit dem Sicherheitswächter darauf geeinigt, ihn für eine mögliche künftige Performance (in der man nun vermeintlich sitzt) im Bild festzuhalten. Doch lässt die ›Geschichte‹, die Mroué vorliest, ja nun ihrerseits Zweifel daran aufkommen, ob er hier einen Menschen in Szene setzen durfte, der eigentlich als Hüter eines Darstellungsverbotens auftritt, oder ob der Hinweis auf die spätere



Performance, für welche diese Bilder vermeintlich angefertigt wurden, nicht darauf verweist, dass hier jemand schauspielert – und dies nicht, indem er Tränen vergießt, sondern indem er einem Sicherheitsbeamten ›Gesicht verleiht‹.

In Anlehnung an einen literaturwissenschaftlichen Terminus möchte ich Mroués Performerhaltung als ›fingierende‹ beschreiben: Mit diesem Begriff versucht Wolfgang Iser in *Das Imaginäre und das Fiktive*, das Fiktive »als intentionale[n] Akt«<sup>640</sup> bzw. als »Akt des Fingierens«<sup>641</sup> und nicht länger als Gegensatz zu einem empirisch-authentischen Realen zu denken.<sup>642</sup> Als fingierende Akte beschreibt Iser neben Selektion und Kombination fiktiver Elemente auch den Akt der Entblößung: Er geht davon aus, dass jeder Text grundsätzliche Signale enthält, die seine Fiktionalität entblößen. Diese Signale überragen Iser zufolge die fiktionale Welt dahingehend, dass sie ihrer Darstellung eine zweckhafte Intentionalität verleihen. Der Akt des Entblößens verdeutlicht also das Dargebotene als Inszenierung, deren Zweck nicht allein in der Mimesis erfüllt ist:

Wenn daher die Textwelt unter dem Vorzeichen des Als-Ob steht, so muss zu ihr immer etwas hinzugedacht werden, das sie selbst nicht ist. Denn das Vergleichsglied des Als-Ob ist ein ›Unmögliches‹ bzw. ›Unwirkliches‹, das es durch die dargestellte Welt zu visieren gilt. Wenn diese aber so genommen werden soll, als ob sie eine Welt wäre, dann entpuppt sich der Verweis als die Möglichkeit ihres Wahrgenommenwerdens. Sie ist nur da, um das durch sie Bezeichnete der Betrachtung zu öffnen, die ihrerseits kein integraler Bestandteil gegebener Welt ist.<sup>643</sup>

Damit verweist Iser darauf, dass die verweisende Aktivität der Selbst-Anzeige die Fiktion nicht nur aufbricht, sondern struktureller Teil ihrer Konstruktion ist. Das Fingieren entspricht einer strukturellen Unfähigkeit zur geschlossenen Fiktion; ein ›Scheitern‹, welches auf eine ›Realität‹ (der Inszenierung) verweist, die jedoch nur

<sup>640</sup> Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre*, Frankfurt 1991, S. 20.

<sup>641</sup> Ebd., S. 121: »Von lat. fingere: bilden, formen, darstellen, bauen, ersinnen, erdichten, vorgeben.«

<sup>642</sup> Um den dualen Gegensatz von Realem und Fiktivem weiter aufzulösen, reiht Iser seinen Fiktionsbegriff in die kategoriale Triade aus Realem, Fiktivem und Imaginärem ein. Das Reale ist in seiner Theorie definiert »als außer-textuelle Welt [...], die als Gegebenheit dem Text vorausliegt und dessen Bezugsfelder bildet.« (Iser: *Das Fiktive*, S. 20) Diese Bezugsfelder werden bestimmt durch die Vielfalt der Diskurse, denen die Weltzuwendung des Autors gilt. Das Imaginäre in Iser's Theorie zu bestimmen, ist schon schwieriger. Er operiert offenbar mit diesem Begriff, um Termini wie »Einbildungskraft, Imagination und Phantasie« (Iser: *Das Fiktive*, S. 20) zu umgehen. Es geht Iser weniger um eine klare Definition des Imaginären – er begnügt sich mit dem Hinweis auf seine Erscheinungsform, die »diffus, formlos, unfixiert und ohne Objektreferenz« (Iser: *Das Fiktive*, S. 21) sei, und lässt dabei bewusst offen, ob es sich möglicherweise um ein spezifisches menschliches Vermögen handelt, z. B. das eines Autors. Das Fiktive schließlich betrachtet Iser als das verbindende Moment von Realem und Imaginärem. Benutzt ein fiktionaler Text reale Elemente, führt er sie in sein System ein und fiktionalisiert sie. Umgekehrt geht er mit imaginären Elementen vor: diese werden durch ihre Verwendung unter den textimmanenten Formzwang einer Manifestation gesetzt.

<sup>643</sup> Ebd., S. 43.

innerhalb fiktiver Mechanismen an den Grenzen ihrer Konstruktion aufscheint. Diese Überlegungen lassen eine gewisse Analogie zum Levinas'schen Denken von Sagen und Gesagtem zu: Auch jede noch so indikativische Aussage ist für Levinas gekennzeichnet von ihrer strukturellen Unabschließbarkeit, da sie erst sinntragend wird in einer Gemeinschaft des Sagens. Das ›Sagen als solches‹ ist per definitionem nicht erfassbar, denn es rührt vom immer anderen her – aber in Reduktion kann das (Aus-)Gesagte auf das Sagen hin geöffnet werden. Die ›intentionalen Akte‹ Isers verweisen unter dieser Folie betrachtet dann auch weniger auf ein vermeintlich souveränes Künstlersubjekt, dessen ›Intentionalität‹ die fiktionale Welt geschlossen unterliegen würde, als eine Arbeit an und mit der strukturellen Unabschließbarkeit eine Form der Reduktion oder auch Rücksicht auf Darstellbarkeit ermöglicht.

Mroué verweist in seiner Bildanalyse nicht nur beständig auf die machtvollen Inszenierungen, welche unsere ›Realität‹ konfigurieren, sondern zeigt gleichermaßen an, in welcher Weise er den Zugriff auf Realität fingiert: eine Form der *Selbst-Anzeige*, die nicht nur durch die Ambivalenz des Sprechens zwischen analytischem Metastandpunkt und verstricktem Subjekt aufgefaltet wird, sondern zugleich durch den für Mroué typischen Einsatz von Powerpointpräsentationen, die oft den Eindruck machen, als hätte sich eine technisch unbegabte Person in der Effektpalette des Programms verirrt. Statt einheitlichen Schriftbildern benutzt Mroué bunte Farben, ausgefallene Schrifttypen und die Bildkompositionen wirken fast dilettantisch. Doch gerade dieser Dilettantismus in einem Medium, welches inzwischen in vielen Kontexten einer Untermalung der Seriosität von Argumentationen und Thesen dient, verhindert, das Programm (und seinen Bediener) hinter der Präsentation zu vergessen. Im Fokus von Mroués Arbeit stehen also weniger die Bilder als die Auseinandersetzung mit und das Vorführen von Bildpraktiken. Es gibt kein unkommentiertes Schauen und diese Kommentare sind zugleich immer schon ACT: Schau-Spiel ebenso wie Handlung im Sinne einer Wirklichkeitskonstituierenden Tat, aber auch Tätlichkeit, Übergriff. In *The Inhabitants of Images* aber gibt es keinen Täter hinter der Tat, sondern die Selbst-Anzeige produziert Schwindel. Schwindel aber nicht im Sinne einer Lüge, welche das Verhältnis von Geschichte (im Sinne der Wahrheit) und Geschichte (im Sinne einer ›Story‹) erneut befestigen würde, sondern einem Schwindel *im Sprechen selbst*. Die Tat, über welche nur dieser Schwindel *aufklären* kann, ist das Theater der Prosopopoiia – als Theater.

### Tätigkeit des De-/Facements

»Die Frage ›wer spricht?‹ geht das Lesen selbst an«, so Bettine Menke. »Sie fragt nach der Lesbarkeit und gibt mit der Metapher der Stimme die Figur der Lesbarkeit an: Sie *gibt* dem Gelesenen eine Figur, ein Gesicht, indem sie es unter der Metapher der Stimme liest.«<sup>644</sup> Die Grundfrage ›wer spricht?‹ weist für Menke in das Herz der rhetorischen Figur der *Prosopopoiia*, von Paul de Man als Trope der Autobiographie untersucht, »durch die jemandes Name [...] so verstehbar und erinnerbar wird wie ein Gesicht. Bei unserem Thema [...] geht es um das Geben und Nehmen von Gesichtern, um Maskierung und Demaskierung, Figur, Figuration und Defiguration.«<sup>645</sup> Die *Prosopopoiia* ist jene rhetorische Figur, »die Toten oder Abwesenden eine Stimme verleiht. [...] Durch *Prosopopoiia* wird Nicht-Sprechenden (Dingen), Toten oder Abwesendem *im* Text und wird *den* Texten ein Gesicht verliehen, eine Stimme gegeben.«<sup>646</sup> Lesbarkeit ist zwar bei Menke und de Man auf die tatsächliche Praktik des Lesens bezogen, steht aber im allgemeineren Dienst einer ›Verstehbarkeit‹, die im Gesicht begründet wird, einen Grund findet.

Evelyn Annuß gibt in ihrer Beschäftigung mit Elfriede Jelinek die rhetorische Operation der *Prosopopoiia* als ›Theater‹ zu denken – und zwar im Rekurs auf das antike griechische Theater, welches »den Toten im Modus des Als-ob nachträglich Stimme, Gesicht und Körper [verleihe, M. Z.]. Darin korrespondiert das theatrale Sprechen durch eine Maske mit der Gedankenfigur des Stimme-Verleihens in der Rhetorik.«<sup>647</sup> Was mit Blick auf die Masken des griechischen Theaters noch als inszenatorische Strategie erkennbar sein mag, verschleiert sich in der Naturalisierung ›des Gesichts‹ am Grund der Verstehbarkeit. Das privative Moment der *Prosopopoiia* besteht darin, beispielsweise die anthropomorphen Dimensionen

<sup>644</sup> Menke, Bettine: *Prosopopoiia*, München 2002, S. 137.

<sup>645</sup> De Man, Paul: »Autobiographie als Maskenspiel«, in: Ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt 1994, S. 131-145, hier S. 140. De Mans Einsatz, der sich zunächst auf den vermeintlich engen literarischen Bereich der Autobiographie zu beziehen scheint, erweist sich schnell im Sinne Isers als paradigmatische Untersuchung einer strukturellen Unabschließbarkeit fiktionaler Systeme. Die Autobiographie als Entwurf eines Ichs wird von de Man nicht als Gattung oder Textsorte verstanden, sondern als eine »Lese- und Verstehensfigur, die in gewissem Maße in allen Texten auftritt.« (S. 134) Gerade im Versuch einer stabilen Selbsterkenntnis (und ihres Scheiterns) kündigt sich ein ganz bestimmter - und wie de Man sagt - »privativer« (S. 145) Zugriff auf die Welt an.

<sup>646</sup> Menke: *Prosopopoiia*, S. 137f.

<sup>647</sup> Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens*, Paderborn 2005, S. 25.

der sie bestimmenden *Idee des Gesichts* nicht anzuzeigen oder die Stimme als Träger der Verstehbarkeit in *einem* Gesicht zu versammeln.<sup>648</sup>

Das ›antropomorph‹ fehlgelesene ›Gesicht‹ stellt die Gestalt-Werdung für das vor, was als Fremdheit, als Inkonsistenz in aller Figuration durch den ›Gesicht‹ und ›Gestalt‹ eigenen Anschein der Ganzheit und einschließenden Totalität verdrängt wird. [...] Gesicht und Mund sind der (geeignete) ›Stopfen‹, an dieser Stelle, an(der)stelle der ›radikalen Fremdheit zwischen Bedeutung und Performanz jeden Textes‹, damit die Bedeutungsgebung (und dessen Ich) nicht bedroht werde durch die gesichtslose Fremdheit, die an dieser Stelle aufreißt. Insofern ist die Prosopopoiia mit ihrer Tendenz zum Antropomorphismus genau die ›Figur‹ fürs ›to render intelligible‹, für das Gesicht der Verstehbarkeit.<sup>649</sup>

Wenn Evelyn Annuß auf die Tradition des griechischen Theaters verweist, um im Kern der Prosopopoiia eine szenische Dimension zu entfalten, erfasst sie damit genau den Nucleus jenes *Gesichts-Entwurfes*, der am Grund prosographischer Verstehbarkeit liegt – oder um es unter Rückbezug auf Belting zu formulieren: Es geht um den Moment, da das Gesicht auf einen Begriff seiner selbst gebracht wird, indem es in einer durch bestimmte zeitliche Konventionen gerahmten ästhetischen Form gerinnt, die es mit ganz bestimmten Implikationen aufladen und nachträglich als solches erkennbar werden lassen. In Bezug auf die Bildpolitiken der Neuzeit und ihre Radikalisierung im Zeitalter von Fernsehen und Internet spricht er von *faces*, um auf die zunehmende Ablösung einer Gesichtsgeschichte vom Körper zu verweisen: »Der Erfolg der *faces* besteht genau besehen darin, dass wir sie nur als Bilder kennen und dennoch als Gesicht verstehen.«<sup>650</sup>

Mroué entwirft seine Bildbeschreibung(en) als Rede gleichermaßen über und von Tote/n – über Bilder als unbelebte Objekt wie als Rede von Toten, denen er eine Stimme gibt, die er ›sprechend‹ macht. Ein Sprechen wohlgemerkt, das immer zugleich zur Disposition gestellt wird: Die Poster hätten, so Mroué, zu ihm ›gesprachen‹, zugleich aber wird dieses Sprechen bis auf eine Ausnahme nicht in der ersten Person wiedergegeben. Wer oder was also *spricht* hier? *Image I* zeigt zwei inzwischen verstorbene Männer nebeneinander – nicht *im* Gespräch, aber zugleich auch keiner Kamera zugewandt, sondern wie zwei Politiker, die soeben ihre private

---

<sup>648</sup> An dieser Stelle sei verwiesen auf die Arbeit von Lorenz Aggermann, welche sich der ›Schnitt- oder auch Leerstelle‹ zwischen dem vermeintlich visuell geschlossenen Phänomen Gesicht und der Stimme widmet: dem offenen Mund nämlich, welchen er als »Verweis auf Alterität und Negation« (S. 15) begreift und als Bühne eines *anderen* Sprechens untersucht als unter Rückgriff auf das Performative oder phänomenologische Leiblichkeit zu erfassen sei. Vgl. Aggermann, Lorenz: *Der offene Mund. Über ein zentrales Phänomen des Pathischen*, Berlin 2013.

<sup>649</sup> Menke: *Prosopopoiia*, S. 191f.

<sup>650</sup> Belting, Hans: *Faces*, S. 228.

Unterhaltung beendet haben und nun zurück in die Öffentlichkeit treten. Thematisiert wird also ein doppelt phantasmatisches Sprechen: Es ist *nicht* im Bild *zu sehen* und das Bild wird durch Mroué als Fälschung ausgewiesen. Dieser manipulative Eingriff *spricht* und zwar von einer prosographischen Vereinnahmung Jener, die nicht *mehr* sprechen können und zugleich *gerade* als Tote zu Waffen in gewaltsamen Auseinandersetzungen deklariert werden (können): »We can assume that this picture is a manifestation for the dead in the world of the living, in a country where the inhabitants insist on calling upon the dead to use them as weapons in their endless battles, which will probably never end.«

Mit Blick auf das Cover einer Ausgabe des National Geographic demonstriert Mroué zunächst die Darstellungsstrategie, welche die *Wirkmächtigkeit* ›verstehbarer Gesichter‹ begründe: Um die Abbildung der ägyptischen Pyramiden ins richtige A 4 Format zu setzen, hätten Graphiker\*innen diese einfach näher zusammengedrückt. Die nahezu unschuldige graphische Operation, die lediglich dem Zweck dient, dass das Bild ›in den Rahmen passt‹, wird von Mroué sodann narrativ mit der Geschichte der beiden Staatsmänner überlagert: Nasser sei die größere Pyramide, Hariri die kleine.

Im menschenähnlichen Gesicht werden fingierte Reden phänomenal, und menschenähnlich werden Katachresen der sprechenden Gesichter intelligibel. [...] Die *Prosopopoiia* ist Figur, die das Gesicht der Rede (erst) ›gibt‹, das nachträglich ›immer schon‹ gegeben zu sein scheint, weil sie in der Halluzination ›lebendigen Sprechens‹ ihr Funktionieren und ihre Voraussetzungen: Gesichtslosigkeit, Stummheit, Tod vergisst. Diese Spannung, die in ›Erzählungen‹ von der ›toten Figur‹ und deren Belebung aufgefangen sein soll, ist der beunruhigende *Grund* für die ›Phänomenalisierung‹, die ihre Lektüre unter der Vorschrift der Intelligibilität besiegelt.<sup>651</sup>

Mit Blick auf *das* klischeehafte Signum der arabischen Welt (die Pyramiden) demonstriert Mroué eine Operation, die nahezu ›halluzinatorischen Charakter‹ hat. Menke untersucht die *Prosopopoiia* in ihrer rhetorischen Genese vor allem mit Blick auf romantische Texte und beschreibt deren darstellerische Strategien als Versuche, die Welt als les- und damit verstehbare zu konstituieren und »für die Restitution von Vergessenem, Verstummten«<sup>652</sup> einzustehen – anders formuliert: eine Art Rettungsmission des Gesichts- bzw. Stimmlosen zu betreiben. Damit aber generiert

<sup>651</sup> Ebd., S. 154ff. Menke differenziert zwischen der *Prosopopoiia*, die reine Fiktion sei, während die Katachrese eine referentielle Figur ist.

<sup>652</sup> Ebd., S. 150.

diese Kunstform einen regelrechten »Stimm-Wahn«<sup>653</sup>. Wahnhaf oder halluzinatorisch ist die Prosopopoiia, weil sie beständig (menschliche) Stimmen erzeugt, die es gar nicht gibt.

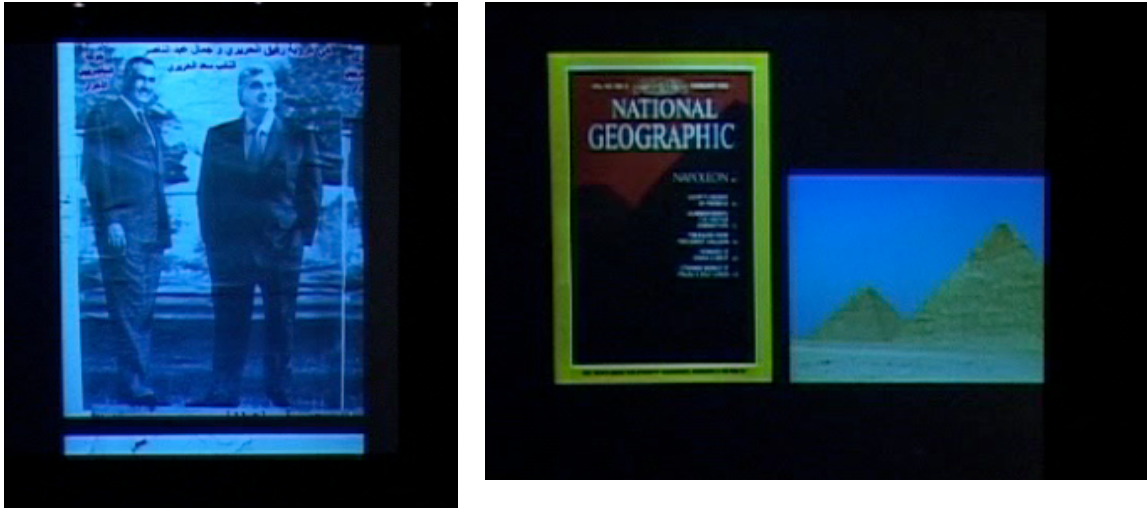


Abbildung: Videostills auf der Performanceaufzeichnung

Mroués Strategie der Auseinandersetzung mit Gesichts-Bildern besteht nicht in einer ikonoklastischen Geste, sondern in beständigen bildlichen Verdopplungen; einer Re-Fiktionalisierung in dem Sinne, als er weder behauptet, »wir müssten lediglich die richtigen und wahren Bilder finden, und dann werde eine bestimmte Wirklichkeit schon übermittelt«<sup>654</sup>, noch dass er von einem generellen Scheitern eines bildlichen Wirklichkeitsbezugs ausgeht. Vielmehr steuert er im Sinne Iser auf eine nur im Fiktionalen überhaupt thematisierbare Unverfügbarkeit zu, indem er in seinem Sprechen dem Sinn-Wahn der Prosopopoiia zunehmend verfällt. Evelyn Annuß schreibt, die Prosopopoiia stehe für jene »aus dem dramatischen Geschehen ausgeblendete Erfindung menschlicher Rede, die unserem Verstehen einer szenischen Erzählung notwendig innewohnt und im Akt der Verkörperung durch eine Schauspielerin oder einem Schauspieler beglaubigt wird«<sup>655</sup>. Bei Mroué ist die »dramatische« Rede eine zwiegespaltene, die beständig auf den (Ab)Grund ihres Statthabens verweist: Die Bilder sprechen nicht »für sich« oder »aus sich heraus«, auch wenn sie durch Mroués Erzählung als genau solche aufgerufen werden – auf irgendeine Weise hätten sie »zu ihm gesprochen« und aus diesem Grund nur hat er sie photographisch festgehalten. »Sein« Sprechen wiederum *verliert* seinen Gegenstand

<sup>653</sup> Ebd., S. 150.

<sup>654</sup> Butler: »Gefährdetes Leben«, S. 173.

<sup>655</sup> Annuß, Evelyn: »Prosopopoiia und postkoloniale Bildpolitik im deutschsprachigen Theater«, in: Röttger, Kati (Hrsg.): *Welt – Bild – Theater. Band 1: Politik des Wissens und der Bilder*, Tübingen 2010, S. 115 – 132, hier S. 118.

und damit (s)einen Grund: Er schlägt nämlich nun vor, das Poster als Zeugnis eines realen Treffens *nach* dem Tod der beiden Männer zu verstehen und möglicherweise sei sogar der Fotograf ebenfalls tot gewesen, denn auf diesem Bild manifestiere sich etwas, das für das bloße Auge nicht zu sehen sei. ›The Inhabitants of the Images‹ seien eben nicht nur die Insass\*innen der Bilder, also Gefangene durch uns, die wir sie als Lebende betrachteten und vereinnahmten, sondern zugleich ihre Bewohner\*innen, die ein *Eigenleben* führen: ein ›Leben‹, das nicht (mehr) im Bild fassbar ist, sondern sich nur vermittelt dessen Entleerung erahnen oder *nachvollziehen* lässt. Die Toten gehen von Bild zu Bild bzw., so Mroué, sie verlassen die ihnen zugeordneten Orte und treffen sich an anderen. ›Zum Beweis‹ zeigt er Fotografien von Mauern und leeren Straßen, Bilder, die laut Mroué von ihren Bewohner\*innen verlassen worden seien.

Dieses ›Eigenleben‹, das Jean-Luc Nancy den Grund der Bilder<sup>656</sup> nennen würde, ›verrät‹ sich für Mroué in *Image I*: »The poster betrays the picture.« Verrat kann hier im doppelten Sinne verstanden werden: Eine Vertrauensbeziehung wird aufgebrochen, etwas als solches verfehlt, überschrieben, nicht erfasst, zugleich aber ist Verrat der Hinweis, die Anzeige – etwas kündigt sich an. Mroué spricht in diesem Sinne verstanden sowohl von einem ›Verrat‹ seiner Fotografie am Gehalt des Posterbildes (also einem Verrat der Darstellung), zugleich aber von einer Widerständigkeit des Posters gegenüber seiner prosographischen Vereinnahmung – hier ›verrät‹ ›sich‹ ›etwas‹. Emmanuel Levinas schreibt:

Die Korrelation von Sagen und Gesagtem, das heißt die Unterordnung des Sagens unter das Gesagte, unter das linguistische System und unter die Ontologie, ist der Preis, den die Manifestation verlangt. In der Sprache des Gesagten lässt sich alles für uns ausdrücken – und sei es um den Preis des Verrats.<sup>657</sup>

Der Verrat, von dem Levinas hier schreibt, ist zunächst ein *notwendiger* Verrat der Alltäglichkeit und Konventionalität des Gesagten an einem ihm zu Grunde liegenden Sagen, das sich niemals adäquat ausdrücken lässt.

Die Verstrickung des Sagens, in die das *Wer?* oder der *Eine* verstrickt ist, lässt sich überraschend feststellen an der Spur, die sie am Gesagten hinterlässt; und

---

<sup>656</sup> »Nicht als Schleier oder Schirm stellt sich das Bild vor den Grund. Wir gehen nicht zugrunde, aber der Grund steigt im Bild zu uns auf. Die doppelte Grenze des Bildes, seine Ablösung und sein Umriss bilden in einem Zug den Schutz gegen den Grund und eine Öffnung darauf. In Wirklichkeit ist der Grund nur im Bild als Grund distinkt: ohne das Bild gäbe es nur eine ununterschiedene Angleichung. Genauer noch: im Bild unterscheidet sich der Grund, indem er sich verdoppelt.« Nancy, Jean-Luc: »Das Bild – Das Distinkte«, in: Ders.: *Am Grund der Bilder*, Zürich/Berlin 2006, S. 7-30, hier S. 27.

<sup>657</sup> Levinas: *Jenseits des Seins*, S. 30f.

so wird die Reduktion möglich. Das Gesagte vereinnahmt das Sagen, aber wird seiner nicht Herr, obwohl es – indem es die Sprache missbraucht und das Sagen verrät – das Sagen für uns zum Ausdruck bringt.<sup>658</sup>

In diesen Überlegungen gibt Levinas implizit jene Form des Verrats zu denken, welcher nicht länger als notwendig verstanden werden darf: Es ist der Versuch, im Gesagten dem Sagen ›Herr‹ zu werden. Als eine solche Form der ›Beherrschung‹ verrät Mroué die *Tätigkeit* der Prosopopoiia – als *Tätlichkeit*:

Als Fiktion einer (halluzinatorisch werdenden) Stimme spricht die Propospopoiia von dem, was in ihr, in ihrem Effekt des Sprechen-Machens durch Mund und Gesicht, die gegeben werden müssen, verstellt ist: vom Tod, von der Abwesenheit des Gesichtslosen. Die Prosopopoiia vermag (nur) die Figur zu sein, die diese Arbitrarität (und damit eine Konsistenz aller Figuration) ebenso verstellt, wie diese eben dadurch, in der Verfehltheit der Verhehlung, exponiert wird.<sup>659</sup>

Was das *Image I* ›verräť, was auch die fotografische Verdopplung nicht zeigen kann, ist die Abwesenheit des Gesichtslosen, welches durch die Prosopopoiia als jene Bewegung verstellt wird, die in der Gabe des Gesichts (*facement*) zugleich entstellt (*defacement*). Was das Bild aber verraten kann, ist die *Tätigkeit* der Prosopopoiia, ist also die schlussendliche Fiktionalität der von ihr erzeugten Intelligibilität und Verstehbarkeit, welche im Glauben an die Wahrhaftigkeit des verliehenen Gesichts zum Stehen kommt – und das, so Mroué, als Tat-Waffe begriffen werden muss.

Während Michel Foucault die Frage des ›Wer oder was spricht?‹ bezogen auf die Frage des Autors abwertend formuliert (»Wen kümmerts, wer spricht?«<sup>660</sup>), macht Mroué *sich* zum Medium eines Sprechens, welches das Gesicht als Kategorie der Intelligibilität zugunsten einer stets schwindelnden In-Szene-Setzung abgibt: Die Frage, was spricht, wird zugunsten der Frage verschoben, ob das Gesprochene dem Sprechenden eignet oder ob es von einer anderen Autorität herrührt, die sich nicht in einem Gesichtsbild versammelt lässt. Mroué versucht aus diesem Grunde zunächst, die propagandistischen Zwecke des Posters zu erläutern: Das Poster zeige den Versuch einer Begründungsgeste einer »single Arab nation, with one, single eternal message« - und dies vermittels der Vereinigung zweier Weisen, für den Arabismus zu sterben: Während Nasser trotz einer klaren Vision einer arabischen Moderne durch den Sechstagekrieg mit Israel in den natürlichen Tod getrieben

<sup>658</sup> Ebd., S. 117, Fußnote 34.

<sup>659</sup> Menke: *Prosopopoiia*, S. 149.

<sup>660</sup> Foucault, Michel: »Was ist ein Autor?«, in: Ders.: *Schriften zur Literatur*. Frankfurt am Main 1988, S. 7-31, hier S. 11.



worden sei, stünde Hariri für den heroischen Tod des Attentatsopfers, ohne dass er jedoch eine klare politische Utopie zurückgelassen hätte.

Gerade aber der Versuch, vermittels einer symbolischen Vereinigung dieser beiden Tode ein System nach außen zu verschließen und zugleich eine »revolution that does not stop« zu legitimieren, kündigt sich nicht nur »a hidden complicity« der sich bekriegenden Regime an (Nasser als symbolisches Opfer Israels, Hariri als symbolisches Opfer Syriens), sondern auch – so Mroué - »an exchange of openings«. Diese ›Öffnungen‹ werden aber erst möglich, wenn die prosographische Vereinnahmung als *selbst stumme bzw. gesichtslose Tat ›auftritt‹*: wenn sie als ›Verfehltheit der Verhehlung‹ eine Kluft markiert, in der sie sich hält bzw. die sie bedeutet. Das Wechselspiel von *facement* und *defacement* der Prosopopoiia »besteht dann nicht darin, dass sie eine verlässliche Selbsterkenntnis liefert [...], sondern darin, dass sie auf schlagende Weise die Unmöglichkeit der Abgeschlossenheit und der Totalisierung aller aus tropologischen Substitutionen bestehenden [...] Systemen demonstriert.«<sup>661</sup> Mit Levinas gesprochen beschreibt das De-/Facement kein dialektisches Prinzip, sondern kündigt von einer ›seitlichen‹ Beziehung, einem gesichtslosen Grund, den die Prosopopoiia nicht einfangen kann, aber nach dem vermittels der Selbst-Anzeige ihrer Tat zu fragen ist. »Sobald wir die rhetorische Funktion der Prosopopöie als eine setzende begreifen, [...] begreifen wir auch, dass wir nicht des Lebens beraubt sind, sondern der Gestalt und der Empfindung einer Welt, die nur in privaten Weisen des Verstehens zugänglich ist.«<sup>662</sup>

Mroué legt seinen beiden Protagonisten nur ein einziges Mal tatsächlich Wörter in den Mund: »What happened with Arabism?«, lässt er Nasser fragen. »With Palestine? With Sudan? With Lebanon? With the Soviet Union?... What happened with the Arab-Israeli struggle?? ... What about Gaza? What happened in Egypt after my passing away?« Und vielleicht, so schlägt Mroué vor, erzählt Hariri Nasser von Anwar as-Sadat, der Nasser als Präsident nachfolgte und Ägypten zu regieren versuchte »by peace, negotiation and surrender – and he payed the price for it with his life.« Es sind dies keine Fragen nach einer pan-arabischen Identitätsutopie, sondern nach der »Nähe, die wir zur Gefährdetheit des Lebens selbst einnehmen können«<sup>663</sup>.

<sup>661</sup> De Man: »Autobiographie als Maskenspiel«, S. 134f.

<sup>662</sup> Ebd., S. 145.

<sup>663</sup> Butler: »Gefährdetes Leben«, S. 172.

figure and act

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen der Tätigkeit und Tätlichkeit eines prosographischen Zugriffs auf die Welt, der mittels seiner Operation eben jenes verstellt, das er eigentlich zu bedenken bzw. nicht zu vergessen trachtet – ein Gesichtloses, dessen Gefährdung im Gesicht geborgen werden soll – muss der Einsatz von *Image II* verstanden werden.

Wiederum zeigt Mroué eine Fotografie von Postern. In diesem Falle handelt es sich um Poster von libanesischen Selbstmordattentätern, die an Straßenlaternen im Mittelstreifen einer zweispurigen Hauptverkehrsstrasse hintereinander hängen.



Abbildung:  
Videostill der Performance

Bilder von Selbstmordattentäter\*innen markieren eine paradoxe Grenze der Funktionslogik eines prosographischen Weltverstehens: Sie widerstehen jeder Lektüre des ›unschuldigen Opfers‹, sind vielmehr zum Sinnbild der absoluten Gewalt geworden. Diese Gewalt ist eine sowohl physische wie symbolische – die mit dem Gesichtsbild zu Märtyrer\*innen ›geadelte‹ Selbstmordattentäter\*innen nämlich *nehmen* Gesicht im doppelten Sinne: Auf einer repräsentativen Ebene erhalten sie Gesicht als Täter\*innen, die anderen ihr Gesicht bzw. Leben genommen haben.

Die Entleerung des Menschlichen durch das Bild in den Medien muss [...] unter dem Gesichtspunkt des umfassenderen Problems verstanden werden, dass normative Schemata der Intelligibilität die Etablierung dessen bewirken, was als menschlich gelten wird und was nicht, was ein lebenswertes Leben sein wird und was ein betrauernswerter Tod. [...] Es handelt sich um zwei unterschiedliche Formen der normativen Macht: Die eine wirkt, indem sie eine symbolische Identifikation des Gesichts mit dem Unmenschlichen vornimmt und unser Verständnis für das Menschliche in der Szene vorab ausschließt; die andere funktioniert durch gründliche Auslöschung, so dass es niemals einen

Menschen, nie ein Leben gegeben hat und daher auch nie ein Mord stattgefunden hat.<sup>664</sup>

Obwohl die Prosopopoiia sich nun gerade als Operation in jener Kluft des durch sie bezeichneten *defacements* hält, verweisen Figurationen des Bösen ihre *Tätlichkeit* beständig auf ein Feld des ›Anderen‹.

Was erzählen diese Bilder von Märtyrern anderes als von der Selbsttötung zum Zwecke der gewaltsamen Ermordung anderer? Was erzählt Mroué? Wieder einmal ist die Kontextualisierung der gezeigten Fotografie hierbei ausschlaggebend: Mroué berichtet, die Präsenz von Märtyrerbildern sei in Beirut eine Alltäglichkeit. Die gezeigten Poster aus dem Jahre 2006 (nach Übergriffen von Israel auf den Libanon) hätten ihn vor allem vor dem Hintergrund zu interessieren begonnen, dass die auf ihnen abgebildeten Hisbollahkämpfer\*innen eine militärische Standarduniform tragen. Mroué führt aus: Die Hisbollah sei in ihrer organisatorischen Struktur dem Militär zwar artverwandt, zugleich aber stelle der Anspruch als Gottesarmee diese eigentlich in eine andere Form der Darstellungstradition ein. Das durch den Koran einerseits ausgesprochene Verbot der Selbsttötung wie der Legitimation andererseits, unter den ›richtigen Bedingungen‹ auch das eigene Leben im Kampf für Allah zu geben, erzeugen die Notwendigkeit einer medialen Vermittlung ihres Status als Märtyrer\*in. Zentral seien in diesem Zusammenhang eigentlich islamische Symbole wie der Schleier, um eine »identity of the resistance« zu erzeugen, die eindeutig im Zeichen dieses Gottesverständnisses steht und deren mediale Repräsentation ebenso »brandished in the face of the enemy« wird wie der kriegerische Akt als solcher. Die Verwendung einer militärischen Standarduniform verhindere nun aber gerade ein Erkennen der Hisbollahmärtyrer\*innen als Gotteskrieger\*innen und würde sie geradezu säkularisieren. Mroué zielt in seinem Interesse an diesen Postern also auf eine Affirmation westlicher Symbole, die er im Folgenden weiter ausführt: Das postmortale *facing* der Märtyrer bedeute eine Form der individuellen Ehrung wie der Universalisierung gleichermaßen. Die Universalisierung liegt zum einen in der Rezeptionshaltung, welche die Aufhängung der Poster erzwingt: In der Mitte einer Schnellstrasse ausgehängt verunmöglichen sie ein Innehalten vor einem einzelnen Bild, die Poster gerinnen zu einer Art Filmstreifen, in welchem die individuellen Gesichter miteinander verschwimmen. Dieser Effekt wird durch die Tatsache vorbereitet, dass alle Poster strukturell gleich

<sup>664</sup> Ebd., S. 173f.

sind und sich als Schablone erweisen, in welche lediglich das Gesicht der Selbstmordattentäter\*in eingesetzt wurde. »One poster for all«, so Mroué und er fragt sogleich: »What happened to their personal bodies?« Der Umstand einer synthetischen Substitution eines Bildes von einem inzwischen verstorbenen Körper wird von Mroué später als »crime, taking place in the virtual world« beschrieben »where there is no corps; the criminal has not left any prints or traces«. Mroué interessiert also ein Verbrechen, das als mediales charakterisiert werden könnte: Es ist dies die absolute Fokussierung auf das Gesicht, einem *facement*, welches den Körper, dessen Verletzlichkeit und Sterblichkeit hier eigentlich auf dem Spiel steht, verdrängt, ausschneidet, wegretuschiert.

Die Idee der Zentralität des Gesichts für die Singularität des Menschlichen wird in *Image II* konterkariert durch eine darstellerische Praxis, welche erlaubt, in je einem Gesicht zugleich alle anderen Gesichter zu sehen: »As for the faces on these posters, they only show one identity«. Keineswegs aber handelt es sich hier lediglich um den Ausdruck einer Ehrlosigkeit der Selbstmordattentäter\*innen gegenüber dem Leben:

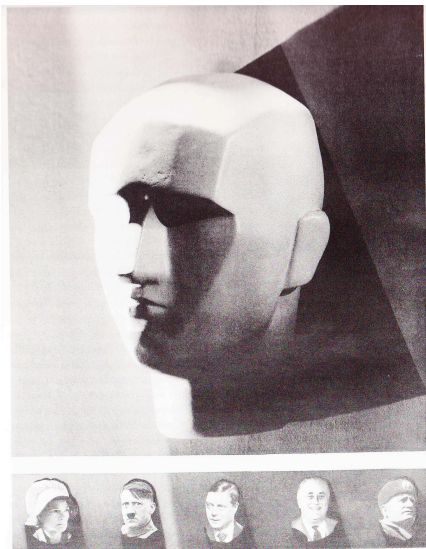


Abbildung links: *Faces*, aus: *Life*, 28.12.1936, S. 6 (hier aus: Belting, Hans: *Faces*, S. 217), Abbildung rechts: Videostill aus der Performanceaufzeichnung

Um das Wesen der prominenten *faces* auf eine anschauliche Metapher zu bringen, präsentierte das Magazin [gemeint ist das Magazin *Life*, das am 23.11.1936 unter dem Titel *faces* erschien, M. Z.] einen gesichtslosen Kopf, auf den sich beliebig viele Gesichter alle auf die gleiche Weise projizieren ließen. Diese Schablone ähnelte dem Ständer von Kostümpuppen, die stets neu bekleidet werden. Sie verkörpert gleichsam eine gesichtslose Medienpraxis, die sich als Matrix von all den Gesichtern eignet, die auf ihr Platz finden und sich dort ständig den Platz streitig machen. Es ist diese unbeschränkt verfügbare, aber auch gefräßige Medienpräsenz, welche Gesichter zu Mediengesichtern

macht, weshalb die harmlos erscheinende Erklärung des Magazins das eigene System anpreist. [...] Die Beispiele, die unterhalb des anonymen Kopfschemas nebeneinander aufgereiht sind, bieten eine handgreifliche Lektion für das Paradox, dass die Gesichter ausgewechselt wurden und doch in jedem Fall unverwechselbar waren oder unverwechselbar schienen. Die Gesichter kamen und gingen, die Medien aber blieben.<sup>665</sup>

*Image II* – wohlgemerkt das Foto der Poster, nicht die Poster als solche – verrät etwas Grundsätzliches über diese prosographische Operation, gibt Mroué zu denken. Narrative Voraussetzung für eine solche Erkenntnismöglichkeit ist, dass die Performance *nicht* nach der Prämisse von (Be-)Wertung (im Sinne von Gut und Böse) gebaut ist. Mroué proklamiert weder Respekt vor Selbstmordattentäter\*innen noch verherrlicht er deren Gewalttaten, sondern er beschränkt sich auf eine Analyse der Funktionslogik von Gesichtsbildern. Voraussetzung dieser Analyse muss also sein, »ihre Taten [nicht von vorne herein, M. Z.] in Misskredit zu bringen. Etwa von ›Selbstmördern‹ und ›Märtyrern‹ zu sprechen, um sogleich hinzuzufügen, dass der Märtyrertod nichts beweise, dass er nichts mit der Wahrheit zu tun habe, ja dass gerade der Märtyrer der schlimmste Feind der Wahrheit sei.«<sup>666</sup> Die ›Wahrheit‹ – wenn diese Kategorie überhaupt in Anschlag zu bringen ist –, die Mroué untersucht, ist keine des Märtyrertums, sondern von Bildern, die keine Wahrheit ›der Fülle‹ produzieren, sondern eine Wahrheit des Verrats: Vermittels seines Gesichtsbildes steht die Selbstmordattentäter\*in paradoxerweise genau für die Erkenntnis, dass das Töten eines Anderen mit dem Verlust des eigenen Lebens einhergeht. Das Gesichtsbild als Salbung der Selbstmordattentäter\*in zur Märtyrer\*in ist auf den Tod bezogen – einen Tod, der vom Mord herrührt. Die Paradoxie des Mordes wurde zuvor in Christian Schlüters Lesart von Levinas entwickelt: Der Mord ist eine Unmöglichkeit, denn im Mord wird der Andere in blinder Gewalt als Anderer nicht nur verfehlt, sondern für immer verloren. »Es ist völlig verkehrt, im Handeln der Terroristen eine rein zerstörerische Logik am Werk zu sehen. Mir scheint, dass ihr eigener Tod nicht von ihrem Handeln getrennt werden kann (ebendies macht eine symbolische Handlung daraus) – im Unterschied zur unpersönlichen Vernichtung des anderen.«<sup>667</sup> Es wäre völlig falsch, in dieser Argumentation eine Lesart der Levinas'schen Philosophie zu erkennen, die Selbstmordattentäter\*innen legitimiert: Verantwortlichkeit im Levinas'schen Sinne setzt »Empfänglichkeit und Bereitschaft

<sup>665</sup> Belting: *Faces*, S. 218.

<sup>666</sup> Athenasiou/Butler: *Die Macht der Enteigneten*, S. 26f.

<sup>667</sup> Baudrillard, Jean: »Der Geist des Terrorismus«, in: Ders.: *Der Geist des Terrorismus*, Wien 2003, S. 11-36, hier S. 28.

zum Miteinander-Werden«<sup>668</sup> voraus, nicht den Abschluss jeder Beziehung im Mord. Was aber durch Mroué in den von ihm gezeigten Bildern in einer beständigen Operation der Reduktion verraten wird, ist jene Tötung, welche durch das *facement* als anonymem medialen Vorgang beständig verdrängt wird. Immer wieder zeigt Mroué die Schablone des Märtyrerposters, aus der er das Gesicht entfernt hat: letztes Zeugnis jenes *defacements*, welches im *face* als Waffe wie Ware sich sozusagen nur (noch) im manipulativen Eingriff verrät. Indem er die Märtyrerbilder aus ihrer kinographischen Inszenierung herausreißt, sie also in der fotografischen Verdopplung stillstellt, macht er – mit Roland Barthes Worten – ein *punctum*<sup>669</sup> an ihnen sichtbar, das allerdings nicht länger als Detail eines Bildes trifft, sondern als das Verfehlen des Bildes an diesem Detail.

Der ›Referent‹, an welchem die Märtyrerbilder scheitern, ist nicht einfach der verletzte oder sterbliche oder singuläre Körper, der in einer Art dialektischer Logik ›gesichtet‹ und damit gerettet werden könnte. Was Mroué in seiner Arbeit zum Schwindeln bringt, ist vielmehr die Fiktionalität einer solche Logik des Umgangs mit dem Gesichts- und Stimmlosen. In kontinuierlicher Re-Fiktionalisierung führt er das konstitutive Scheitern der Darstellung in ihrem Verhältnis zu diesem Anderen vor. Butler schreibt: »Es gibt etwas Nichtdarstellbares, das wir dennoch darzustellen versuchen, und dieses Paradox muss in der Darstellung, die wir geben, beibehalten werden.«<sup>670</sup> Als problematisch erweist sich nicht so sehr das Wechselspiel aus *facement* und *defacement* – sondern also problematisch erweist sich der Moment, da die durch es bezeichneten Zweifel an der Figuralität und Referentialität getilgt werden und damit *auch* das Gesichtslose usurpiert wird.

Dieser Gedanke lässt sich mit Jean Baudrillards *Der Geist des Terrorismus* verfeinern. Genau wie der hier schon mehrfach zitierte Aufsatz *Gefährdetes Leben* reagiert diese Aufsatzsammlung auf die Zerstörung des World Trade Centers durch Selbstmordattentäter und verlässt die Selbstverständlichkeit des Mitleids mit den Opfern zugunsten eines analytischen Versuchs, die Ereignisse nicht als Ausnahme oder Katastrophe zu begreifen, sondern in die Komplexität des Ursachenfeldes einzudringen.

---

<sup>668</sup> Athenasiou/Butler: *Die Macht der Enteigneten*, S. 104.

<sup>669</sup> Vgl. Barthes, Roland: »*Studium* und *punctum*«, in: Ders.: *Die helle Kammer*, Frankfurt am Main 2009, S. 33-35.

<sup>670</sup> Butler: »*Gefährdetes Leben*«, S. 171.

Unter anderem zeigt er, dass der Isolationismus und die Selbstüberhebung eines konkurrenzlosen Amerikas zur Ausgrenzung des Anderen führt und damit beteiligt ist an der Schaffung eines Feldes, in dem es dem ausgegrenzten Anderen so vorkommen mag, dass der terroristische Akt die einzig ihm verbleibende Form ist, sich Anerkennung zu verschaffen.<sup>671</sup>

Selbst wenn man mit Baudrillard schlussendlich nicht klären kann, welche Formen der Grenzziehung den Begriff ›Amerika‹ oder auch ›den Westen‹ definieren, ermöglicht er zu denken, worauf Mroués Märtyrerbilder weisen: Hier wird nicht nur etwas zur Waffe gemacht, was ein prosographischer Zugriff auf Welt beständig verdrängt – mit de Mans gesprochen handelt es sich um den Tod<sup>672</sup> -, sondern um einen Kampf auf der Ebene der Darstellung, eine ›symbolische Gabe des Todes‹<sup>673</sup> mitten hinein in das *facement* eines Systems, »das von der Ausschließung des Todes lebt, dessen Ideal die Parole ›Null Tote‹ ist«<sup>674</sup>.

Das System selbst hat die objektiven Bedingungen für diesen brutalen Gegenstoß geschaffen. Indem es alle Stiche für sich behält, zwingt es den anderen, die Spielregeln zu ändern. Und die neuen Regeln sind grausam, weil der Einsatz grausam ist. Auf ein System, dessen Übermaß an Macht selbst eine unlösbare Herausforderung darstellt, antworten die Terroristen mit einem definitiven Akt, der ebenfalls unmöglich mehr Gegenstand eines Tausches sein kann.<sup>675</sup>

Mit Blick auf die *Prosopopoiia* kann von einer doppelten Bewegung gesprochen werden, die hier als unversöhnliche zum Ausdruck kommt: der von Figur und Akt. Menke schreibt bezogen auf die rhetorische Operation: »Der Bezug auf die ›Welt‹, Referentialität, enthält, *insofern* dieser sich *als Repräsentation* ausgibt, einen arbiträren Akt der Setzung, den diese (als einen nicht kognitiv, metaphorisch oder figurativ zu erfüllenden Akt) nicht integrieren kann.«<sup>676</sup> *Figuration*, so Menke, ist niemals *natürlich*. Sie beschreibt keine Ähnlichkeitsbeziehung, sondern entspringt einer fiktiven Operation. Der Figur steht der Akt der Setzung gegenüber, der als solcher nicht Teil der Bedeutung oder Wahrheit sein kann, zugleich aber notwendig ist, weil sie *Prosopopoiia* keine referentielle Figur ist. Die *Prosopopoiia* vollzieht

*als* Figur: *face* der *Figuration*, das aporetische Verhältnis von Setzung und Figur. Sie ist nicht allein die Figur, die die fiktiv bleibende und als Fiktion notwendige Setzung verdeckt, sondern sie ›bezeichnet‹ als *Figur* der ›Imposition‹, als ›Stopfen‹ an dieser Stelle, was sie als ›face‹ verdeckt. Sie ist die *Deckerinnerung*

<sup>671</sup> Engelmann, Peter: »Editorische Notiz«, in: Baurillard, Jean: *Der Geist des Terrorismus*, Wien 2003, S. 97-98, hier S. 97.

<sup>672</sup> De Man: »Autobiographie als Maskenspiel«, S. 145.

<sup>673</sup> Vgl. Baudrillard: »Der Geist des Terrorismus«, S. 22f.

<sup>674</sup> Ebd., S. 21.

<sup>675</sup> Ebd., S. 15.

<sup>676</sup> Menke: *Prosopopoiia*, S. 177.

dessen, was sie als Figur des ›to render intelligible‹ verdeckt. Als Deckerinnerung spricht sie von der Angst, von der Kehrseite des Gesichts. [...] In ihrem *Fehlgehen* sagt die *Prosopopoiia*, was sie als ›face‹ verdeckt, die Arbitrarität der Setzung, das heißt aber: die Ungewissheit des Bedeutens der ›Materialien des Sinns – Gesten und Markierungen‹, die Ungewissheit, was an ihrer Stelle zu sehen wäre, und was *darum* so bedrohlich ist.<sup>677</sup>

Diese Überlegungen rhetorischer Natur lassen sich nun übertragen auf Baudrillards These, dass der Terrorismus kein *Gegner* im Sinne des *Gegenübers* des westlichen Systems ist, sondern ihm zugehört. Nicht aber der tatsächliche Tod ist hier die Waffe, sondern seine symbolische Vermittlung, die ins Herz des *facements* zielt: »Sie haben sich alle Errungenschaften der Moderne und der globalen Zivilisation zu eigen gemacht, ohne ihr Ziel aus den Augen zu verlieren, das darin besteht, ebendiese zu zerstören.«<sup>678</sup> Dieser *Akt* der Zerstörung ist kein Akt der Fülle, er erzeugt nichts, außer in das Herz einer Weltordnung zu zielen, die sich der Sicherheit ihrer eigenen Wahrheit darstellerisch permanent versichert. Er ist als *acting out* die perverse Kehrseite einer Setzungsmacht, die sich permanent verschleiert und damit totalisiert.

Mroué spricht von einem Verbrechen »without blood, committed with clean hands. The criminal has not left any prints or traces.« Mroué aber wendet sich mit seiner Arbeit an eine andere Öffentlichkeit als die Straßenposter – Mroués Raum ist das Theater und seine fingierten Verdopplungen öffnen nicht die aufklärerische Ansicht auf ein Phänomen wie Bildmanipulation oder Märtyrer\*innen im Libanon, sondern seine Bildlektüren erzeugen die Möglichkeit einer Annäherung, die sich zugleich in ästhetischer Distanz verliert. Mroué tritt dabei beständig in einer Doppelrolle auf: Zum einen als jener Täter, welcher beständig die Tat des De-/Facements ausführt, vorführt, in Anwendung bringt, beschreibt, kommentiert und im Schwindel seines Sprechens erneut jene Spuren eröffnet, welche die Fiktion auf ein ihr Anderes und die ›Realität‹ ihrer Konstruktion hin öffnen. Zum anderen nimmt Mroué aber auch die Position des Opfers jenes eingangs zitierten ›Ausschlachtungsverhältnisses‹ ein: »This is my picture«, sagt er und fügt sein Gesicht auf den kopflosen Torso im Märtyrposter.

Viele Verweise auf die ›arabische Welt‹ oder die ›muslimische Welt‹ tun nicht nur so, als ob eine solche Welt tatsächlich als feste und kenntliche Größe existiere, sondern unterstellen zudem, dass alle sich darüber einig sind, um was sich dabei handelt, oder dass ein solcher Ausdruck einen klar definierten

---

<sup>677</sup> Ebd., S. 191f.

<sup>678</sup> Baudrillard: »Der Geist des Terrorismus«, S. 23.



Zusammenhang kultureller Einheiten verzeichnet. Nun gibt es sicherlich gleichermaßen ethische wie politische Gründe, derartige Unterstellungen durch die Frage ›Wer bist du?‹ zu stören. Doch es gibt vielleicht noch triftigere Gründe, die Frage als an den selbsterklärten ›Westen‹ gerichtet zu verstehen, und zwar von jenen, die als dessen nicht-erkennbare Andere konstruiert sind. Tatsächlich können und sollten wir die Frage als eine verstehen, die innerhalb der ›arabischen Welt‹ auftaucht und sich an jene richtet, die aus ihr einen monolithischen Block zu formen versuchen. Die Frage ›Wer bist du, dass du meine Welt auf diese Art erdenkst?‹ bedeutet nicht allein ›Wer denkst du, dass du bist?‹, sondern auch ›Inwiefern macht die Artikulation deiner eigenen kulturellen Position es notwendig, die vielschichtige Welt, in der ich lebe, zu orientalisieren?‹.<sup>679</sup>

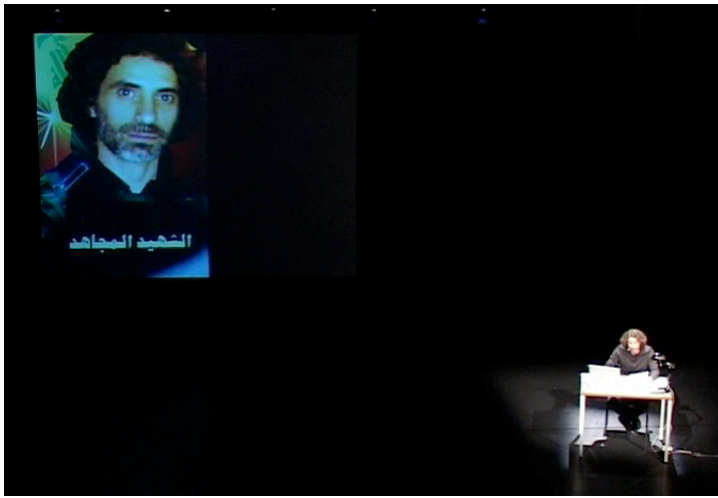


Abbildung: Videostill der Performance in Wien

## Ohne Gesicht

Mroués Arbeit *The Inhabitants of Images* ist – ganz anders als die von Ulf Aminde und Antonia Baehr – eine Arbeit der permanenten Verstellung. Wenn Mroué sich an die Leerstelle des Märtyrerbildes einsetzt, macht er sich zum ›Verräter‹: zum doppelten Verräter (Verfehlender wie Hinweisender) eines inszenatorischen Gefüges – der Bildmatrix des Gesichts als Paradigma des Menschlichen. Während der prosographische Zugriff auf Welt allzu schnell einer Dialektik von Gesicht und Gesichtlosigkeit Vorschub leistet, das asymmetrisch auf die Gabe von Gesicht bezogen ist, lässt sich Mroués Arbeit im Sinne Levinas' als ästhetische ›Verseitlichung‹ dieser Beziehung beschreiben: Im Fingieren des Spiels von *facement* und *defacement* zeigt Mroué dieses beständig in seiner Unabschließbarkeit selbst an – ohne auch nur in Ansätzen den Versuch zu unternehmen, dem Gesichtslosen, welches von von diesem Spiel usurpiert wird, irgendeine Form des Ausdrucks, der Repräsentation zu verleihen. »I leave the rest to you«, so adressiert Mroué sein Publikum im kurzen Abschlusskapitel von *The Inhabitants of Images*. Es

<sup>679</sup> Athanasiou/Butler: *Die Macht der Enteigneten*, S. 106f.

ist das Kapitel, in dem Mroué am nächsten an sich als Sprecher heranrückt und gerade aus diesem Grund zu sprechen aufhört: »I do not know why I feel incapable of analyzing this phenomenon.«

Mroué kehrt aus den Straßen von Beirut zurück in den Raum des Theaters, zum ACT. *Image III* zeigt eine Art Ahnengalerie der anderen Art: Selbstmörder\*innen, diesmal der Kommunistischen Partei, die die Abschiedsvideos ihrer Vorgänger\*innen als Bildhintergrund benutzen.

Lola died, and became a picture behind Wafaa, who died in her turn, and both of them became pictures behind Jamal, who died in his turn, and the three of them became pictures behind Elias, who dies in his turn, and became a picture behind Khaled, who died in his turn, and so on and so forth. And by the way, Khaled is a role that I played in the year 2000, in a performance entitiled ›Three Posters‹. It happened that they were all behind me without me knowing.

Im Jahr 1978 hielt Michel Foucault einen Vortrag unter dem Titel *Was ist Kritik?*<sup>680</sup> – ein Vortrag, der die Grundlage seines Essays *Was ist Aufklärung?*<sup>681</sup> bildete. Foucault versucht darin nicht nur zu verstehen, was Kritik sei, sondern auch, »ihre Tätigkeit zu umreißen«<sup>682</sup>. Diese Fragen sind insofern zentral für Mroués Arbeit, weil diese tatsächlich von einem Impetus des Aufklärerischen getragen ist, und »was Kant als *Aufklärung* beschrieben hat, ist eben das, was [Foucault, M. Z.] als Kritik« charakterisiert, »als die kritische Haltung, die man im Abendland als besondere Haltung neben dem großen historischen Prozess der Regierbarmachung der Gesellschaft auftauchen sieht.«<sup>683</sup> Diese Form der Kritik, die sich gegen positivistische, objektivierende, technisierte und rationalistische Herrschaftsformen ausprägt, verortet Foucault in der sogenannten Linken.<sup>684</sup> Es ist diese Linke, die Mroué im letzten Teil seiner Performance in ihrer eigenen Tötlichkeit und zugleich als verschwundene zu denken gibt: »The City refuses to offer them even a wall«, so Mroué über die Abwesenheit linker Positionen im öffentlichen Raum – zugleich aber rückt er über die Wahl des Bildes die Gewalttätigkeiten im Namen der Kommunistischen Partei in den Vordergrund, deren Mitglied er jahrelang gewesen sei – in deren Tradition er sich jedoch als *ACTor* einstellt. Von wo aus sprechen, sich

---

<sup>680</sup> Foucault, Michel: *Was ist Kritik?* Berlin 1992.

<sup>681</sup> Foucault, Michel: »Was ist Aufklärung?«, in: Eva Erdmann (Hrsg.): *Ethos der Moderne. Foucaults Kritik der Aufklärung*, Frankfurt am Main 1990, S. 35–54.

<sup>682</sup> Butler, Judith: »Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend«, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Jg. 50 (2002), S. 249–265, hier S. 250.

<sup>683</sup> Foucault: *Was ist Kritik?* S. 16.

<sup>684</sup> Ebd., S. 20. Foucault bezieht sich hier zwar auf das kritische Denken »von der hegelschen Linken bis zur Frankfurter Schule«, aber sein tatsächlich politisches Engagement zeigt deutlich, dass linkes ›Denken‹ mit Foucault nicht zu trennen ist von der politischen Linken.

berufen auf welche Traditionen, scheint Mroué hier zu fragen, um einem Zirkel der Gewalt zu entgehen? Von wo über ein System aufklären oder sich zu ihm kritisch verhalten, ohne diesen Ort zu einem erneuten Ausgangspunkt von Gewalt zu machen? Wie verhindern, dass noch die Kritik zur *Tätlichkeit* wird? Butler schreibt:

Gewalt ist weder eine gerechte Strafe, die wir erleiden, noch eine gerechte Vergeltung für das, was wir erleiden. Sie beschreibt eine physische Verletzbarkeit, der wir nicht entrinnen können, die wir nicht abschließend im Namen des Subjekts auflösen können; diese Verletzbarkeit kann uns jedoch begreifen helfen, inwieweit wir alle nicht genau umgrenzt, nicht genau abgetrennt sind, sondern einander körperlich auf Gedeih und Verderb ausgeliefert sind, einer in die Hand des anderen. Das ist eine Situation, die wir uns nicht aussuchen, die den Horizont der Wahl darstellt, und in dieser Situation gründet unsere Verantwortung. [...] Vielleicht liegt unsere Chance, menschlich zu werden, gerade in der Art und Weise, wie wir auf Verletzung reagieren.<sup>685</sup>

Mroués Performance ist eine solche Reaktion auf Verletzung, auf Verletzbarkeit: Seine Untersuchungsgegenstände nicht einfach nur Bilder von Toten, sondern sie künden auch von einer Gewaltspirale als Antwort auf Verletzung – er zeigt zugleich auf, wie der »Schrei menschlichen Leidens, der keine direkte Darstellung zulässt«<sup>686</sup>, in einer prosographischen Vereinnahmung nicht nur im Namen kriegerischer Ideologie verdrängt wird, sondern *auch* in einem System, »das von der Ausschließung des Todes lebt«<sup>687</sup>. Baudrillard schreibt: »Terrorakte sind [...] der maßlose Spiegel der eigenen Gewalt.«<sup>688</sup> *The Inhabitants of Images* ist in diesem Sinne nicht nachhaltig begriffen, wenn die Lecture Performance als Analyse libanesischen Bildideologien verstanden wird – sie kreist vielmehr um den Blick in den maßlosen Spiegel der eigenen Gewalt, deren Ausdruck nicht zuletzt in einer medialen Formatierung des *facements* liegt.

Von dieser Sackgasse kündigt Mroués Performance und er beschließt sie mit einem kurzen Epilog: In Preparation seiner Performance hätte er fünfzig Freund\*innen und Bekannte angeschrieben und um die Zusendung des Bildes gebeten, welches nach ihrem Tod zu ihrer Erinnerung Verwendung finden soll. »No one replied to my request.« Nur er selbst liest seine Antwort als Abschiedsgruß: »Wherever you go, in this world or afterlife, you will find yourself killed. Please forgive me for not sending you the picture ou requestes, since I do not want my picture to be killed as well.« Mroué verweigert sich also ebenso wie alle von ihm

<sup>685</sup> Butler: *Kritik der ethischen Gewalt*, S. 101.

<sup>686</sup> Butler: »Gefährdetes Leben«, S. 170.

<sup>687</sup> Baudrillard: »Der Geist des Terrorismus«, S. 21.

<sup>688</sup> Ebd., S. 23.

Angeschriebenen dem prospektiven Besitz als Bild – er zieht sich, um es erneut mit Nancy zu sagen, in den Bildhintergrund zurück, in eine Trennung, welcher sich nur in ästhetischer Distanz genähert werden kann, deren Bedeuten aber darin liegt, dass sie sich als nicht Besitzbare verrät.

## 2. Die Rolle der Schrift

Dass etwas Neues zu beginnen *im Begriff* ist,  
von dem man erst einen leichten hellen Streifen  
unten am Horizont wahrnimmt,  
dieses Gefühl und dieser Eindruck  
sind vielleicht nicht unbegründet.

(Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*)

»Die Thematik der Spur [...] müsste zu einer gewissen Rehabilitierung der Schrift führen«<sup>689</sup>, so Derrida. Es wurde diskutiert, auf welche Weise Derrida den Schauplatz der Schrift als privilegierten Ausgangsort eines Denkens versteht, welches von einem ihm Äußerlichen ausgeht, dessen Eigensinn es niemals vollständig erschöpfen kann, dessen Bedeuten zugleich aber nur in der je singulären Lektüre überhaupt gegeben wird. Bezogen auf das Theater erweist sich die Frage der Schrift noch vor der Verwendung von Schrift(zeichen) in einer Inszenierung oder einer philologischen Lesart der Aufführung<sup>690</sup> als ein formales Gestaltungskriterium:

Die Hochzeit der Subjektphilosophie, die Zeit der großen Entwürfe eines auf dem Subjekt aufbauenden Systems und eines vom Modell des Subjekts bestimmten ontotheologischen Gemeinwesens, das im vollständigen Besitz seiner eigenen Substanz ist, ist zugleich die Zeit, in der im Theater jene vom Bürgertum und seiner Vorstellungswelt geprägte moderne Rollenauffassung des bürgerlichen Literaturtheaters entsteht, das seinen Schauspielern die Aufgabe erteilt, einer fiktiven Figur Körper, Stimme und Gesicht zu verleihen.<sup>691</sup>

Ulrike Haß beschreibt die Rolle als »Supplement und Antwort des bürgerlichen Literaturtheaters auf den optisch erschlossenen, absolutistischen Bühnenraum, in dem es sich einnistet«.<sup>692</sup> Etymologisch für die Pergament- bzw. Papierrolle und zunächst im kanzleisprachlichen Bereich Verwendung findend, bezeichnet ›Rolle‹ ab dem Barock im engen Sinne der Theaterpraxis die schriftlichen Aufzeichnungen von Text und Handlungsanweisung für den einzelnen Schauspieler. »In der Mehrdeutigkeit der umgangssprachlichen Wendung, *dass einer eine Rolle spielt*,

<sup>689</sup> Derrida: »Gewalt und Metaphysik«, S. 156.

<sup>690</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Band 3. Die Aufführung als Text*, Tübingen 1988.

<sup>691</sup> Müller-Schöll, Nikolaus: »Plus d'un rôle. Zusammen spielen in gegenwärtiger Tanz-, Theater- und Performance-Praxis«, in: Kreuder, Friedemann/Bachmann, Michael/Pfahl, Julia/Volz, Dorothea (Hrsg.): *Theater und Subjektconstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*, Bielefeld 2012, S. 545-557, hier S. 545.

<sup>692</sup> Haß, Ulrike: »Rolle«, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hrsg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart 2004, S. 278-283, hier S. 283.

offenbart sich ein Zwiespalt, dem ein sachlicher Konflikt durchaus entspricht«<sup>693</sup>, so Ralf Konersmann mit Blick auf die Metapher der Rolle: Zum einen erweist sich bereits mit der Genese der Rolle auf dem Theater des 18. Jahrhunderts das Rollenspiel nicht nur als Fertigkeit, sondern ebenso als Unterwerfung unter eine anonyme Vorschrift. Auf der anderen Seite aber kann nur eine Rolle spielen, wer auch ›eine Rolle spielt‹ – wer also gesellschaftlich anerkannt subjektiviert ist. Mit Beginn ihrer Begriffsgeschichte bei Montaigne ist die Rolle als Theaterpraxis<sup>694</sup> begleitet von dem Angebot ihrer Übertragung auf das gesellschaftliche Dasein des Subjekts: Mit dem »Übertritt von der Bühne in den Zuschauerraum [...] schafft Montaigne die Voraussetzungen für die Rollenmetaphorik der Neuzeit«<sup>695</sup>, indem er die Rolle als Metapher für den Moment einsetzt, da sich das Subjekt in einer Öffentlichkeit vorfindet, in der es nach bestimmten Gesetzmäßigkeiten zu funktionieren hat und die Kontrolle dieser Selbstdarstellung sogleich selbst übernimmt. Bei Montaigne bereitet sich nach Konersmann eine Vorstellung vor, die für die Theaterpraxis (mit) der Rolle von entscheidender Bedeutung sein wird: »Nur *in* der Rolle und *nur* in ihr liegt das Selbst zutage.«<sup>696</sup> In diesem Sinne gerinnt die Rollenmetapher langsam aber sicher zu einer anthropologischen Bestimmung.

Eine anthropologische Bestimmung, die sich aus der Perspektive gegenwärtiger Theaterforschung vor allem, mit den Worten von Nikolaus Müller-Schöll, in einer Erosion befindlich zeigt. Vor diesem Hintergrund schlägt er vor, die Verfasstheit der Rolle über den immanent bleibenden Blick auf den ›Mikrokosmos‹ Theater im Kontext der Diskussion zur Gemeinschaft als Immunisierungsstrategie zu lesen; also als den Versuch des Bürgerlichen im 18. und 19. Jahrhundert, sich gegen »jenen *munus* abzuschotten, auf den die *communitas* ihrer Tradition nach bezogen war, [...] der Bindung an das Andere, das Gesetz und Gabe zugleich ist.«<sup>697</sup> Dieser Gedanke aber konstatiert *nicht* das Verschwinden der Rolle aus dem Theater, sondern zunächst mal eine andere Form des künstlerischen Umgangs *mit* der Rolle. »[U]m es in Anlehnung an eine berühmte Formulierung Derridas über die Sprache zu sagen, [sind, M. Z.] wir alle davon geprägt [...], dass wir *plus d'un rôle* spielen, mehr als eine

<sup>693</sup> Konersmann, Ralf: »Die Metapher der Rolle und die Rolle als Metapher«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 30 (1986/87), S. 84-137, hier S. 84.

<sup>694</sup> Die *persona* als Bezeichnung für die griechische Maske war durch das Christentum und seine große Zurückhaltung gegenüber dem Theaterbetrieb aus dem Wortschatz verschwunden. Vgl. Ebd., S. 96f.

<sup>695</sup> Ebd., S. 100.

<sup>696</sup> Ebd., S. 101.

<sup>697</sup> Müller-Schöll: »Plus d'un rôle«, S. 546.

Rolle und keine Rolle mehr.«<sup>698</sup> Derridas von Müller-Schöll übernommene grammatikalische Konstruktion des ›plus d'un‹<sup>699</sup> macht zunächst eines deutlich: Was erodiert, ist die vor allem im 19. Jahrhundert unter dem Primat der Natürlichkeit praktizierte Vorstellung einer mit sich selbst identischen Rolle im Spiel. Zugleich lässt sich mit Derridas Formulierung die Frage einer Verstrickung in das, was die Rolle (aus)trägt, neu eröffnen. Mit Blick auf viele zeitgenössische Arbeiten kann davon gesprochen werden, dass gerade die mit einem antitheatralischen Gestus vorgetragenen Versuche, ›die Masken fallen zu lassen‹ oder ›aus der Rolle zu treten‹ nicht selten nur umso konsequenter zu der Vollendung jener Illusion beitragen, die sie vermeintlich zu unterbrechen trachteten. Im Fokus der Analyse stehen im Folgenden zwei Arbeiten, die ich unter dem Primat ihrer Auseinandersetzung mit dem Schauplatz der Rolle als Theaterschrift untersuche. Dies ist zunächst der dramatische Text *Die Schauspieler* von Einar Schleaf, dessen Verhandlung des Konflikts von Freiheit und Aneignung sich überhaupt erst erschließt, wenn man ihn als Text begreift, der eine theatrale Praxis des Rollenspiels sowohl herausfordert als auch verunmöglicht. Die Herausforderungen, welche der Schleaf-Text im Grunde an jede Form der theatralen und damit Bühnenräumlichen Praxis stellt, flankiere ich mit einem abschließenden Blick auf die Arbeit *Everything but Solo* des Kollektivs Swoosh Lieu, in welchem die Rolle die Funktion eines differentieller Bezugspunkt von Bühnenmaschinerie und tanzenden Körpern einnimmt.

---

<sup>698</sup> Ebd., S. 555.

<sup>699</sup> »Wenn ich das Risiko eingehen müsste - Gott behüte mich davor -, eine einzige, knappe, elliptische und sparsame Definition der Dekonstruktion als ein Lösungswort auszugeben, so würde ich einfach, ohne einen Satz zu bilden sagen: mehr als eine Sprache/nicht mehr, was einer Sprache angehört (*plus d'un langue*).« Derrida, Jacques: *Mémoires für Paul de Man*, Wien 1988, S. 31.

## 2.1. Die Rolle als Vorschrift:

### Zum Konflikt von Freiheit und Aneignung in Einar Schleefs *Die Schauspieler*

Die Erkenntnis hat mit einer Welt  
ohne Ordnung, Gliederung, Form,  
Schönheit und Weisheit zu kämpfen.

(Michel Foucault, *Die Wahrheit und  
die juristischen Formen*)

Asyl. Nacht. Neues Theater.

#### Schauspieler 1

Die neuen Stücke. Angesichts des Elends. Wir zeigen die Wirklichkeit. Wie ihr lebt, hier unten in eurer Dürftigkeit, unter Polizeiaufsicht. Der neue Autor ist einer von euch. Er hat sich aufgeschwungen, mutig, er ist in das Theater eingedrungen, er hat unsere Herzen im Sturm erobert, der Schrei aus der Tiefe. Wir haben ihn gehört, aber nun müssen wir wissen, wir müssen an Ort und Stelle studieren, wie man schreit, wie man den Flicker am Hals zusammen hält. Jedes Detail muss genau sein. Ich stamme aus einer berühmten Familie, aber Korruption und Verbrechen haben ihr jede Berechtigung genommen. Lehrt mich, wie ihr lebt. Zeigt wie ihr eine Suppe kocht. Wie ihr Brot teilt, denn so schreibt es der Autor vor: Sie brechen das Brot.<sup>700</sup>

Einar Schleefs dramatischer Text *Die Schauspieler* aus dem Jahr 1988 ist ein von der Philologie weitgehend ignoriertes Text, während die Theaterwissenschaft sich hauptsächlich auf die Schleef-Inszenierung am Schauspiel Frankfurt konzentriert. Die folgende Lektüre versucht, Schleefs Text noch vor jeder inszenatorischen Umsetzung als Schauplatz eines Theaters der Spur zu verstehen, welches sich jedoch erst entfaltet, wenn er über eine philologische Analyse hinaus mit Blick auf seine Inszenierbarkeit betrachtet wird.

*Die Schauspieler* geht zurück auf Konstantin Stanislawskis Inszenierung von Maxim Gorkis *Nachtsyl* aus dem Jahr 1902 im Moskauer Künstlertheater. Genauer: auf die Rechercharbeit, die Stanislawski mit seinen Schauspieler\*innen auf dem Chitrow-Markt unternahm, um sich dem Gorki-Stück zu anzunähern:

Gorkis Erzählungen erweckten in uns Interesse, und wir wollten nun jene Ausgestoßenen in ihrem Milieu erleben. Zu diesem Zweck gingen wir, das heißt die meisten Schauspieler, W. I. Nemirowitsch-Dantschenko, Simow, ich und einige andere unter der Führung des Schriftstellers Giljarowski, der das Leben Asozialer studierte, auf den Chitrow-Markt. Die Konfession der Landstreicher ist die Freiheit; ihr Element: Gefahr, Raub, Abenteuer, Mord und Diebstahl. Das

---

<sup>700</sup> Schleef, Einar: *Die Schauspieler*, Frankfurt 1986, S. 61.



schafft um sie eine Atmosphäre von romantischer und wilder Schönheit, die wir gerade suchten.<sup>701</sup>

*Nachtasyl – Szenen aus der Tiefe* gilt als eines von Gorkis bekanntesten und erfolgreichsten Werken. In vier Aufzügen verhandelt es die Geschichte(n) und Verwicklungen einer Reihe von Randexistenzen der russischen Gesellschaft um die Jahrhundertwende, die in einem »höhlenartigen Kellerraum«<sup>702</sup> versammelt sind, unter ihnen auch ein Schauspieler, der am Ende des Stückes in den Freitod gehen wird. In Einar Schleefs *Die Schauspieler* lassen sich durchaus thematische und personelle Anspielung an Gorki finden, vordergründig aber verhandelt der Text den Besuch einer Gruppe Schauspieler<sup>703</sup> in einem schlicht als »Asyl«<sup>704</sup> bezeichneten Raum, wo für ein neues Stück recherchiert werden soll. An der Stelle eines Personenverzeichnisses setzt Schleef schriftbildlich unter dem Hinweis auf den Schauplatz (»Ein Asyl. Nacht«<sup>705</sup>; also eine Aussplitterung und Verkehrung des Titels *Nachtasyl*) zwei Personengruppen einander gegenüber:

Schauspieler 1. Schauspieler 2. Schauspieler 3. Schauspielerin 1. Schauspielerin 2.

Mann 1. Mann 2. Mann 3. Mann 4. Frau. Hausvater.<sup>706</sup>

Zwei Gruppen, von denen die einen nur über ihre Berufsbezeichnung definiert sind (im doppelten Sinne also als Rollenspielende), während ›die Anderen‹ durch ihre Geschlechtszugehörigkeit schlicht als ›Menschen‹ ausgewiesen werden (obgleich sie als genau jene bisher von den Menschenbildern des Theaters Ausgeschlossene auf der Szene erscheinen): ›Ein neues Theater‹, so oben zitiert Schauspieler 1, soll mit dem Besuch im Asyl begründet werden, ein *wirklicheres* Theater. Ausgangspunkt dieser Forderung sei ein Autor, der einen ›Schrei aus der Tiefe‹ hörbar gemacht habe, dem sich dieses Theater verpflichtet sieht. Verhandelbar wird dieser ›Schrei‹ -

<sup>701</sup> Stanislawski, Konstantin: »Nachtasyl«, in: Ders.: *Mein Leben in der Kunst*, Berlin 1987, S. 310-316, hier S. 311.

<sup>702</sup> Gorki, Maxim: *Nachtasyl. Szenen aus der Tiefe in vier Aufzügen*, Köln 2011, S. 7.

<sup>703</sup> Die folgende Analyse sieht sich der Herausforderung gegenüber, dass ich mich in dieser Arbeit statt des generischen Maskulinums zum Splitting als Versuch einer gendergerechten Schreibweise entschieden habe, bezogen auf Einar Schleefs eigene Ausführungen aber zum Opfer der Frau durch das bürgerliche Theater (auf welches ich in diesem Kapitel auch zu sprechen kommen werde) durchaus davon ausgegangen werden kann, dass er den Titel *Die Schauspieler* bewusst maskulin gesetzt hat, um diesen Konflikt zu betonen. Gleichwohl im Personenverzeichnis weibliche Positionen markiert sind, werde ich daher in Bezug auf die Gruppenpersonae in *Die Schauspieler* auf das Splitting verzichten, um mit Schleef ›das Theater‹ als einen männlich dominierten Verhandlungsraum auszuweisen.

<sup>704</sup> Schleef: *Die Schauspieler*, S. 8.

<sup>705</sup> Ebd., S. 8.

<sup>706</sup> Ebd., S. 8.

per definitionem eigentlich ein unartikulierter, kaum zu verschriftlichender Laut – innerhalb der dramatischen Handlung als Theatertext in Rollenform, von dem die Asylbewohner die *dramatis personae* sind. Der Besuch der Schauspieler im Asyl wird begründet mit der Intention, den Realitätsgehalt dieser darstellerischen Vermittlung zu überprüfen und zu lernen, diese im Spiel wiederzugeben.

### Schauspieler 1

Man wird den gegenseitigen Standpunkt respektieren müssen. Wir sind doch hergekommen, um uns von Ihren Lebensbedingungen ein Bild zu machen, ich habe mich manche Nacht gefragt, nachdem ich das neue Stück gelesen hatte und der Autor dauernd von mir wissen wollte, wie finden Sie das. Ich habe dagesessen und wusste nicht, wie ich das zu spielen habe, es hat mich vollständig zermartert, bis ich mich meinen Kollegen anvertraute. Wir müssen ein neues Theater finden, dass die Leute von der Strasse sich auf der Bühne wiedererkennen. Ohne Abstriche zu machen. [...]

Verstehen Sie unsere Zweifel. Deshalb kamen wir zu Ihnen, um uns umzusehen, uns anregen zu lassen, zu sehen, wie es hier aussieht, was Ihre tatsächlichen Probleme sind, worin sich der Autor irrt, was wir korrigieren müssen.<sup>707</sup>

*Die Schauspieler* ist ein Text über Rollen: der Rolle als formaler Ausgangspunkt einer theatralen *Gestaltung* oder *Figuration*, aber auch der Rolle als Metapher des gesellschaftlichen Status' eines Menschen als Mensch.

Die Metapher, nicht der Begriff führt auf die Frage, was es ist, dass es den Subjekten gestattet, das Andere als das Andere von sich abzugrenzen und sich ihm sodann als sie selbst zuzuwenden – auf die Frage nach jener Position also, von der die Metapher zugleich lehrt, dass sie auf direktem Weg unzugänglich bleibt.<sup>708</sup>

Dem hier zitierten sozialwissenschaftlichen Einsatz Ralf Konersmanns korreliert eine theaterpraktische Struktur der Rollen, wie sie Müller-Schöll zu denken gibt. Er spricht von einem »gemeinsamen Grund der Rollen in Strukturen, die ihnen vorangehen, letztlich [...] einer Gemeinschaft, die beständig ihrer eigenen Alteration ausgesetzt ist.«<sup>709</sup> Die Brüchigkeiten in der ›Institution‹ Rolle sowohl in den (Be-)Gründungsschriften des 18. Jahrhunderts als auch ihre gegenwärtige Verfassung versteht Müller-Schöll als Spiegel paradigmatischer Umbrüche in der Frage des Zusammenlebens und ihrer gesellschaftlichen Organisation (wie Ehe, Familie, Betrieb, Gewerkschaft, Kirche und Nation). *Die Schauspieler* steht auf der Ebene der dramatischen Handlung noch ganz im Zeichen eines Theaters der Rolle (sowohl im Sinne eines durch Literatur dominierten Theaters als auch einer damit verbundenen

<sup>707</sup> Ebd., S. 38.

<sup>708</sup> Konersmann: »Die Metapher der Rolle«, S. 136.

<sup>709</sup> Müller-Schöll: »Plus d'un rôle«, S. 547.

Schauspieltechnik). Zugleich aber steht Schleefs Text nicht im Dienste einer ungebrochenen Vermittlung eines ›Schreis aus der Tiefe‹ an die Leser\*innen seines Textes – anders als *Nachtsyl* von Gorki führt bereits die von Schleef gewählte Form seines Textes die Brüchigkeit dessen vor, was in ihm zur Verhandlung gebracht wird: An die Stelle namentlich gekennzeichnete Rollen treten seriell nummerierte Gruppenzugehörigkeiten, die durch Entgegensetzung und nicht Individualität oder Charakter definiert werden (Schauspieler vs. Asylbewohner). Lediglich der Figur des Hausvaters, welcher das zahlenmäßige Gleichgewicht der Gruppen zugunsten der Asylbewohner verschiebt, kommt hier bereits im Paratext eine Ausnahmestellung zu.<sup>710</sup> Es ist dieser an Kafka gemahnende Hausvater<sup>711</sup>, der den Herbergswirt bei Gorki ersetzt (sowie den als ›Führung‹ dienenden Schriftsteller in Stanislawskis Aufzeichnungen über die Rechercharbeit) und der das Drama mit einer *Bewegung* eröffnet:

Der Hausvater geleitet die Schauspieler herein. Der Mann 1 kommt ihnen entgegen. Die Männer 2 und 3 schlafen, weiter hinter liegt Frau, sie weint. Der Mann 4 hat sich verkrochen, ab und zu hört man ihn stöhnen. Die Schauspieler tragen einen großen Eßkorb.<sup>712</sup>

Das ›Haus‹ des Hausvaters, also das Asyl, wird durch den Paratext der Inszenierung vermittels zweier Bewegungen konturiert bzw. beschrieben: eine Bewegung nicht nur des *Herein*, sondern des *Herein-Geleitens*, und eine Bewegung des *Entgegenkommens*. Der Moment aber, von dem anzunehmen wäre, dass sich diese beiden Bewegungen treffen und damit die Schwelle zwischen dem von Außen als Innen abgegrenzten Raum markiert wird, erweist sich beim genauen Hinsehen als verschoben: Gleichwohl der Hausvater das Stück eröffnet, indem er die Schauspieler hineinführt, spricht er zum ersten Mal 75 Seiten später, wenn er erneut »herein«<sup>713</sup> kommt (es gibt zuvor keinen Hinweis darauf, dass er abgegangen wäre) und die Schauspieler begrüßt, als hätte er sie nie zuvor gesehen. Die ersten Worte hingegen hat Mann 1: »Kommen Sie rein. Hier bitte. Vorsicht die Stufe.«<sup>714</sup> Während also vermittels der Figur des Hausvaters nicht nur die durch die Rollenbezeichnungen vorgeschriebene Figuralität, sondern auch die Begrenzungen des Raumes von

<sup>710</sup> Eine zweite Ausnahmestellung kommt ›Frau‹ zu, da sie als einzige keine Nummer hinter ihrer Rollenbezeichnung trägt.

<sup>711</sup> Vgl. Kafka, Franz: »Die Sorge des Hausvaters«, in: Ders.: *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten, Gesammelte Werke in zwölf Bänden, Bd. 1*, Frankfurt am Main 1994, S. 222-223.

<sup>712</sup> Schleef: *Die Schauspieler*, S. 9.

<sup>713</sup> Ebd., S. 75.

<sup>714</sup> Ebd., S. 9.

Beginn an zweifelhaft werden, betont Mann 1 die Gefahr, eine bestimmte Form der räumlichen Schwelle und damit auch die Fallhöhe des Eintretens zu übersehen.

Das Asyl gewinnt keine Kontur durch Beschreibungen seiner Beschaffenheit (Möbel, räumliche Maße oder Figurenpositionen), sondern nach dem eben zitierten Paratext ausschließlich über den Rollentext der Figuren. Neben dem als Figurenrede gesetztem Text gibt es wenige paratextuelle Einschübe, die hauptsächlich auf Auf- und Abgänge, räumliche Relationen sowie Adressierungen beschränkt und kaum jemals ausformulierte Sätze sind. Die Figuren sind weder am sprachlichen Ausdruck zu unterscheiden, noch tragen sie Charakterzüge, die eine Identifikation des jeweils Sprechenden möglich machen würden – es lassen sich zwar rudimentäre Geschichten je einzelner Rollen konturieren, die teilweise auch Anklänge an den Gorkitext tragen, aber diese haben keinen Anteil an einer Figurenentwicklung. Entgegen klassisch dialogischer Wechselrede falten sich in *Die Schauspieler* stets mehrere zeitgleich stattfindende Gespräche so ineinander, dass die Bezüge der einzelnen Redebeiträge im Lesen oft schwierig nachvollziehbar sind bzw. sich mehrere mögliche Sinnkonstellationen ergeben (oder keine). Die Figuren reden miteinander und doch im Fluss des Textes aneinander vorbei. Dazu kommt der insofern mündliche Sprachduktus, als Schleef hauptsächlich kurze Hauptsatzkonstruktionen aneinander reiht, die oft grammatikalisch nicht vollständig sind. Die einzigen Satzzeichen sind Punkte, so dass Fragen der Betonung/Bedeutung immer wieder verunsichert werden. Dies betrifft logischerweise am deutlichsten den Frageduktus: Durch das komplette Fehlen von Fragezeichen stolpert die Leserin im Schriftbild gerade an jenen Stellen im Sinnfluss des Textes, wo wechselseitige Fragen von einer Annäherung bzw. dem Bemühen um Verstehen künden. Gleichwohl der Text ohne Szeneneinteilung auskommt, werde ich im Folgenden eine Zweiteilung des Textes herausarbeiten, die davon ausgeht, dass der erste Teil des Stückes mit einer Formulierung von Müller-Schöll innertextlich als ›Verhandlung über Rollen‹<sup>715</sup> beschrieben werden kann, mit dem zweiten Teil des Stückes aber der Status der Rollen selbst zur Disposition gestellt wird.

---

<sup>715</sup> Müller-Schöll schreibt mit Blick auf die Arbeit *Working Titels* von Ivana Müller von »Rollen in Verhandlung«. Müller-Schöll: »Plus d'un rôle«, S. 552.

## Rollen in Verhandlung

Der erste Teil des Stückes weist deutliche Anlagen an Konstantin Stanislawskis kurzen Aufsatz über die Probenarbeit zu *Nachstasyl* auf. Dort liest man:

Die liebenswürdigen Asylanten nahmen uns wie alte Freunde auf, da sie uns vom Theater und von den Rollen kannten, die sie abschrieben. Wir brachten Wodka und Wurst, ein richtiges Festmahl. Als wir den Zweck unseres Kommens erklärten, nämlich das Studium des Milieus für eine Gorki-Inszenierung, waren die Armen zu Tränen gerührt.<sup>716</sup>

Was durch Stanislawski vorbereitet wird und als zentrales Motiv durch Schleef wieder aufgegriffen wird, ist die vermittelnde Rolle der Rolle – die Schauspieler sind den Asylbewohnern insofern ›bekannt‹, als sie deren Rollen handschriftlich gegen geringe Bezahlung vervielfältigen (abschreiben). Die Schauspieler wiederum sind gekommen, um das, was sie *nur* aus ihren Rollen kennen, durch Wissen um die ›Wirklichkeit‹ zu erweitern und sich für ihre schauspielerische Tätigkeit zu Nutze zu machen. Im Zentrum dieses Vermittlungsversuches der beiden einander schriftbildlich wie gesellschaftlich einander gegenüber stehenden Gruppen steht der immer wieder angerufene, niemals aber anwesende Autor, der der Gruppe Asylbewohner zugehören scheint, zugleich aber von den Schauspielern durch Verwendung des bestimmten Personalpronomens vereinnahmt wird: »**Schauspieler 1** Unser neuer Autor, erinnern Sie sich an ihn, hat uns miteinander bekannt gemacht. **Mann 2** Unsinn.«<sup>717</sup>

Die Rollenverhandlung erweist sich bei Schleef von Anfang an weniger einvernehmlich und rührseelig als in der Schilderung von Stanislawski. Unklar ist und bleibt, ob die Schauspieler überhaupt angemeldet sind und ob ihr Besuch getragen ist von dem Gestus, sich zu »bedanken«<sup>718</sup> oder zu »bezahlen«<sup>719</sup>. Die Gastgeschenke aus dem Esskorb wirken sowohl dem Besuch in einem Armenhaus unangemessen (unter anderem werden Pfeffergürckchen und Spagelröllchen gereicht) als auch wie Bestechungsversuche: »**Schauspieler 1** Wir wollen in keinen Streit geraten. Möchten Sie etwas essen.«<sup>720</sup> Außerdem stellt sich heraus, dass die Schauspieler nicht die ersten sind, die im Asyl etwas suchen: »**Mann 1** Es war vorhin etwas wild hier. Die Polizei hat aber nichts gefunden.«<sup>721</sup> In die beginnende

<sup>716</sup> Stanislawski: »»Nachstasyl.««, S. 312.

<sup>717</sup> Schleef: *Die Schauspieler*, S. 22.

<sup>718</sup> Ebd., S. 10.

<sup>719</sup> Ebd., S. 11.

<sup>720</sup> Ebd., S. 15.

<sup>721</sup> Ebd., S. 9.

Diskussion um die Rollen in Form und Inhalt ist die Polizei als Ordnungs- wie Unordnungsmacht immer schon eingeschrieben: »**Mann 1 zu Mann 3** Die haben alles umgestülpt und sind raus. Hier können sie ja nichts finden.«<sup>722</sup> In *Die Schauspieler* werden keine Tränen der Rührung über den Besucher der Schauspieler vergossen, sondern mit der schlichten Bemerkung: »Laßt die in Ruhe, die hat für heute genug«<sup>723</sup>, markiert Mann 3 zumindest die Möglichkeit eines vorangegangenen gewalttätigen Übergriffs auf die Frau – die schon einfühend als ›weinend‹ beschrieben wird, deren Tränen jedoch niemanden interessieren.<sup>724</sup> Damit parallelisiert Schleef die Annäherung der Schauspieler von Beginn an mit einem gewaltsamen Eindringen bzw. Übergriff, der in der Frage gefluchtet werden kann: Wem *gehört* die Rolle, wer ist ihr\*e legitimer Träger\*in und welche Verantwortung erwächst aus diesem ›Besitz‹?

Zwischen ersten Fragen nach dem Leben im Asyl, Vorbereitungen für ein gemeinsames Essen und den Versuch, Tee zu präparieren (was nicht gelingt, statt dessen wird Schnaps getrunken) macht man sich miteinander bekannt:

**Mann 2**

Guten Abend, ich war nicht vorbereitet. Darf ich mich vorstellen.

[...]

**Mann 3**

Mir ging es ebenso. Ich habe mich noch nicht vorgestellt. Gestatten Sie.<sup>725</sup>

Im eigentlichen Wortsinne stellt sich jedoch keiner der beiden Männer vor: Sie nennen ihre Namen nicht. Mann 1 kommentiert dies folgendermaßen: »Ist das so wichtig. Hier heißt jeder anders.«<sup>726</sup> Während sich die Theaterrolle für gewöhnlich darüber auszeichnet, an einen individuellen Namen gebunden und von diesem nicht zu trennen zu sein, gibt Mann 1 hier nicht nur die Namenlosigkeit der Armut zu denken, der sich hier bemächtigt werden soll, sondern auch bereits einen selbstreferentiellen Hinweis auf das, was in Verhandlung steht:

**Mann 2**

Kann man einen richtigen Penner mit einem richtigen Schauspieler verwechseln.

---

<sup>722</sup> Ebd., S. 10.

<sup>723</sup> Ebd., S. 15.

<sup>724</sup> Auch der stöhnende Mann 4 in seinem Versteck wird vom Sprechen des Textes überhört.

<sup>725</sup> Schleef: *Die Schauspieler*, S. 11 und 13.

<sup>726</sup> Ebd., S. 13.

### Schauspielerin 1

Wenn die Maske stimmt. Man wird dich nicht erkennen.<sup>727</sup>

Was zunächst mal verstanden werden kann als die Dominanz der Rolle gegenüber ihrer Trägerin, die hinter ihr verschwindet, kann auch anders gelesen werden: die Indifferenz der Rolle gegenüber dem ›richtigen‹ Rollenträger eröffnet *auch* die Möglichkeit des ›immer anders‹ bzw. bricht die ideologische Einheit zwischen der individualisierten Rolle und einer ihr zugehörigen Trägerin auf.

In seinem Levinas' Denken verpflichteten Text *Den Tod geben* schreibt Derrida: »Tout autre est tout autre.«<sup>728</sup> In der Mehrdeutigkeit von ›Jeder Andere ist ganz anders / Jeder Andere ist jeder Andere / Alles andere ist ganz anders‹ verbirgt sich nicht bloß eine letztlich nihilistische Tautologie:

Die eine [Lesart, M. Z.] behält sich die Möglichkeit vor, die Eigenschaft des ganz Anderen, mit anderen Worten, des *unendlichen* Gott, einem einzigen anderen jedenfalls, zu reservieren. Die andere Partitur attribuiert diese unendliche Andersheit des ganz Anderen jedem anderen, erkennt sie jedem anderen zu. [...] Bis hinein in die an Kierkegaard gerichtete Kritik bezüglich des Ethischen und der Allgemeinheit hält sich das Denken von Levinas im Spiel – Spiel der Differenz. [...] <sup>729</sup>

Dieses *Spiel der Differenzen* verweist mit dem Raum der Schrift (Partitur) immer auch schon auf den bzw. das ganz Andere. Während Levinas in Reaktion auf Derrida den Gedanken des Eigennamens als jenes ›Zeichen‹ stärkt, welches man nicht wählt, sondern das einem durch andere gegeben wird, in dem man nie aufgeht und als welches man zugleich verpflichtet,<sup>730</sup> werden diese Eigennamen (gerade der Asylbewohner) in *Die Schauspieler* zurückgehalten.

Die Rolle, so Haß, stellt die Anweisung, einer fiktiven Figur Körper, Stimme und Gesicht zu verleihen, vermittels einer charakterliche Entwicklung/Geschichte und einer spezifischen Form des Ausdruck. Nun verhält es sich bei Schleefs Text aber gerade *nicht* so, dass die zu verhandelnden Rollen über irgendwelche individuellen und individualisierenden Lebensgeschichten der Asylbewohner abgesichert oder legitimiert würden (wie es für eine Stanislawski'sche Schauspieltechnik erforderlich wäre). Stattdessen stehen – ganz im Sinne des Titels des Dramas – längere Ausführungen seitens der Schauspieler im Vordergrund, die an die Tatsache gemahnen, dass der Schauspielberuf trotz seiner Verknüpfung mit dem

<sup>727</sup> Ebd., S. 51.

<sup>728</sup> Derrida: »Den Tod geben«, S. 408.

<sup>729</sup> Ebd., S. 409.

<sup>730</sup> Vgl. Levinas: *Eigennamen*, hier insbesondere das Kapitel »Unterschrift«, S. 107-116.

nationalstaatlichen Bedeutungszuwachs des Theaters lange Zeit eine gesellschaftlich randständige Tätigkeit war.<sup>731</sup> Schauspieler 3 berichtet beispielweise davon, dass seine Mutter und Schwester hungern mussten, um ihm den Schauspielberuf zu ermöglichen. Entgegen tatsächlicher Fragen an ein Leben in einem Armenasyl, die im Text zersetzt, überredet und nicht beantwortet werden, wird verhandelt, ob Kunst ausreichend finanziert ist oder ob Schauspieler eigentlich auch eine den Asylbewohnern analoge Sozialstellung einnehmen. Das ›neue‹ Theater, das im Asyl begründet werden soll, scheint nun gerade zu ermöglichen, die offenkundig prekäre Schwellensituation verlassen zu können – einen ökonomischen Aufschwung zu erleben, der unmittelbar verknüpft wird mit gesellschaftlicher Anerkennung: »**Mann 2** Man beachtet Sie also.«<sup>732</sup> Die Überzeugung: »Jeder Mensch, der angenommen wird, wird ein besserer Mensch«<sup>733</sup> lässt sich schwierigerlos in die ›Ökonomie‹ der Rollen im Schleeftext übersetzen: Die auf der Schwelle zur Anerkennung situierten Schauspieler sprechen über und von sich, die ›Anderen‹ nicht.

**Mann 3**

Ich war Oberkellner im Salonwagen. Man merkte mir das Dorf nicht mehr an. Ich war bei einem der größten Eisenbahnunglücke zugegen. Keines meiner Gläser ist zu Bruch gegangen.

**Schauspielerin 2**

Wenn ich heirate, bekomme ich eine neue Aussteuer.

**Schauspieler 2**

Die Servietten tragen Ihr Monogramm.

**Mann 3**

142 Tote. Man legte sie am Bahndamm in Reih und Glied.

**Frau**

Heiraten. Ist das ein Witz. Wenn ich nichts mehr kriege. Warum habt ihr nichts besorgt, ihr wusstet, dass Besuch kommt, da sorgt man vor, ich mit meinem Rheuma.

**Mann 2**

Mir schlägt gleich alles auf den Magen. Hoffentlich sind diesmal deine Finger sauber gewesen. Ich bin stockbesoffen. Ich hätte mich gerne mit Ihnen länger unterhalten.

---

<sup>731</sup> Vgl. Jobez, Romain: *Der Schauspieler. Anmerkungen über einen unbekanntem Akteur der Aufklärung*. Vortrag im Rahmen der Hölderlin Ringvorlesung für Allgemeine und Vergleichende Theaterwissenschaft an der Goethe Universität Frankfurt am 13.5.2014. <http://blog.studiumdigitale.uni-frankfurt.de/theater/blog/2014/05/25/romain-jobez-der-schauspieler/> (letzter Zugriff 14.10.2014).

<sup>732</sup> Schleef: *Die Schauspieler*, S. 27.

<sup>733</sup> Ebd., S. 59.



**Schauspieler 3**

Sie essen nichts. Haben Sie die Käsehäppchen probiert.

**Frau**

Er isst nie etwas, weil ihm das nicht bekommt, wenn er heimlich nimmt und seinen Kumpanen nichts abgibt.

**Schauspielerin 2**

Diese Wurst ist geräuchert.

**Schauspieler 1**

Wir sind alle in Gottes Hand. Wenn man eine so weite Strecke zurückgelegt hat wie ich. Was empfindet man angesichts solcher Ereignisse.

**Mann 3**

Man legte die Fahne über die Särge.<sup>734</sup>

Ich zitiere hier ausführlicher, um aufzuzeigen wie die Schicksalsgeschichte von Mann 3 auf der Ebene der Figurenrede unaufgegriffen bleibt. Die Frau wird ihn später mit dem Satz »Kannst du dein Gemecker nicht woanders ablassen«<sup>735</sup> endgültig zum Schweigen bringen. Andererseits wird auf Stückerbene aber deutlich gemacht, dass der Versuch einer Verhandlung von Rollen etwas überhört und/oder unaussprechlich bleiben lässt. Ein ›Grund‹ oder eine ›Begründung‹ dafür, warum der oder die eine im Asyl gelandet ist, während die anderen Schauspieler geworden sind, kann nicht formuliert werden.

**Schauspieler 1**

Soll ich mir wirklich denken müssen, dass Sie mir nicht die Wahrheit sagen.

[...]

**Frau zu Mann 1**

Wahrheit. Dem hat es die Sprache verschlagen.<sup>736</sup>

Der ›verschlagenen‹ Sprache steht ein Gespräch gegenüber, dessen Inhalt fast eine Verkehrung der Absichtsintention seitens der Schauspieler zu sein scheint, da sich statt dem Wissen über das Leben in einem ›Asyl‹ ein Legitimationsproblem der Theaterschaffenden artikuliert: »**Schauspielerin 2 zu den Männern** [...] Was denken Sie über uns. Nur frei heraus.«<sup>737</sup> Noch diese Frage bleibt, ihrem Schriftbild entsprechend, unbeantwortet. Statt dessen erzählt Schauspielerin 2, dass sie beinahe nicht auf eine Gastspielreise hätte mitfahren dürfen, »die Frau des Direktors

---

<sup>734</sup> Ebd., S. 30f.

<sup>735</sup> Ebd., S. 32.

<sup>736</sup> Ebd., S. 34f.

<sup>737</sup> Ebd., S. 36.

sollte meine Rolle übernehmen, ich wäre nicht gut genug.«<sup>738</sup> Schauspieler 1 berichtet von seiner kriminellen Vergangenheit. Und Schauspieler 2 wird sagen: »Können Sie sich das nicht vorstellen, wie ich benachteiligt bin, seitdem Sie mich vorziehen. Bemerkten Sie das nicht, das gespannte Verhältnis, wie ich keinen Schritt weiter machen kann, als mir meine Rolle erlaubt. Ich bin Familienvater.«<sup>739</sup> Die Rollen der Asylbewohner, die eigentlich in Verhandlung sein sollten, tauchen zwar immer wieder als mediale Frage auf (als ›Abschrift‹, als ›Textbuch‹), aber inhaltlich verschwinden diese Rollen scheinbar vollständig hinter dem gesellschaftlichen Rollenmodell, für dessen Grenzen und Gefährdungen die Schauspieler stehen.

Doch in *Die Schauspieler* bleibt es nicht bei einer schlichten Ablösung der Asylbewohner als *dramatis personae* durch eine Gruppe Schauspieler, die in ihrem Versuch portraitiert werden, sich etwas anzueignen, das zugleich auf der Stückerbene der *Schauspieler* bereits vorausgesetzt wird – die Asylbewohner nämlich als darstellbares Gegenüber:

#### Schauspieler 1

Jeder Schritt findet eine Begründung. Wir sind hergekommen, um uns über unser neues Stück zu unterhalten. Es hat auf uns alle einen tiefen Eindruck gemacht, *dass hier der Text gelesen wurde, soweit das unter den beschränkten Bedingungen möglich ist*. Trotzdem habe ich nur einen unvollkommenen Eindruck.<sup>740</sup>

Dieses Zitat markiert für mich die oben eingeführte Zweiteilung des Textes. Obwohl sie in keiner Weise aus dem Textbild hervorgehoben ist und leicht überlesen werden kann, macht sie aus den ›Rollen in Verhandlung‹ einen ›Verhandlungsraum Rolle‹: Die Worte des Schauspielers 1 ermöglichen, den bisherigen Stücktext nicht länger als *Geschichte* eines Besuchs von Schauspielern in einem Asyl zu lesen, sondern nachträglich bereits als gemeinsame *Lesung* von Rollentexten zu verstehen, die gleichermaßen Schauspielern und Asylbewohnern als *dramatis personae zugeschrieben* worden sind. Der Status des gesamten Textes ist spätestens ab diesem Moment zweifelhaft: Beispielsweise wird Schauspieler 1 später darum bitten, dass ihm gezeigt würde, »wie ihr Brot teilt, denn so schreibt es der Autor vor: Sie brechen das Brot.«<sup>741</sup> Genau fünfzig Seiten zuvor findet sich diese Handlung in einer der wenigen Paratexte: »**Schauspieler 1** Das Messer bitte. (er verteilt Brot,

---

<sup>738</sup> Ebd., S. 36.

<sup>739</sup> Ebd., S. 46.

<sup>740</sup> Ebd., S. 54. Kursiv durch die Verfasserin.

<sup>741</sup> Ebd., S. 61.

man beginnt zu essen).«<sup>742</sup> Die biblisch anmutende Geste des Brot-Teilens, eine Geste des Einheit-Stiftens, der Gruppenkonstituierung, auch der Versöhnung, ist *vorgeschriebene* Lösung eines Konflikts, der sich nachträglich nicht länger textimmanent verstehen lässt, sondern den Status des dramatischen Textes als solchen befällt.

### Verhandlungsraum Rolle

Blättert man vor dem Hintergrund der Möglichkeit eines ›Stückes im Stück‹ im Text zurück, findet sich kein Hinweis auf den Moment, da die mögliche Leseprobe hätte beginnen können. Aber es mehren sich Momente, die als Kommentar auf eine solche verstanden werden können. An einer Stelle fragt Frau Mann 1: »Ist das Mann oder Frau.«<sup>743</sup> Andere Satzfragmente lassen sich auf den zweiten Blick wie Regieanweisungen (»**Mann 2** Sie lacht.«<sup>744</sup>) oder Zusammenfassung verstehen: »**Schauspieler 2** Vorwürfe.«<sup>745</sup> Was den Text darüber hinaus in einen deutlichen Gegensatz zu dem realistischen Drama *Nachtsyl* stellt, das sich als gute Folie für die hermeneutische Schauspieltechnik von Stanislawski erwies, ist ein nahezu fantastisches Motiv, das einsetzt, wenn die Schauspielerin 1 bezogen auf ihre Essgewohnheiten als »Vögelchen«<sup>746</sup> bezeichnet wird. Durch Mann 2 wird dieses Motiv aufgenommen: »**Mann 2** Wenn ich zwei Flügel hätte. Ich habe mir oft vorgestellt ein Vogel zu sein.«<sup>747</sup> Der Vogel als Projektionsfläche wie Metapher wird zunächst mit den Topoi von Freiheit wie Stringenz verbunden (»Ein Vogel weiß, was er will. [...] Nach Süden. Hier hält ers nicht aus. Er versucht es auch gar nicht.«<sup>748</sup>), wird dann aber übergangslos zur Rolle: »Ich fliege schon, ich lasse die schmutzige Welt unter mir, der kleine braune Dreckfleck seid ihr, Kollegen.« Was an dieser Stelle noch als ein Phantasiespiel gelesen werden kann, suggeriert der Text aber bis in die Paratexte hinein immer wieder als ›real‹: »**Schauspieler 1** Wir sind eingeladen. Wir werden sie begleiten. (er versucht loszufliegen). [...] **Schauspielerin 1** Warum erschrecken Sie mich. Vogel sein. [...] **Mann 3 startet**«. <sup>749</sup> Der Vogel wird immer wieder zum Mitspielenden, an einer Stelle verliert er wie Aschenputtel einen

<sup>742</sup> Ebd., S. 16.

<sup>743</sup> Ebd., S. 35.

<sup>744</sup> Ebd., S. 36.

<sup>745</sup> Ebd., S. 43.

<sup>746</sup> Ebd., S. 29.

<sup>747</sup> Ebd., S. 31.

<sup>748</sup> Ebd., S. 32ff.

<sup>749</sup> Ebd., S. 39.

Schuh und mit diesem auch einen klaren Aufenthaltsort: »**Schauspieler 1** Wo unser schüchterner Vogel bleibt. Nur ein Schnitt, dann ist man frei. Vogel.«<sup>750</sup> Es ist Mann 2, der das Vogelmotiv entfaltet, Schauspieler 1, der abheben möchte und schließlich Schauspielerin 2, die ihren Schuh verliert:<sup>751</sup> Die Rolle des Vogels ist depersonalisiert, zersplittert zwischen den Protagonisten, scheinbar ›frei‹ taucht sie immer wieder kommentarlos auf oder ab; mit ihr verbunden ist das Versprechen, das Asyl gen Süden, in Richtung eines Metastandpunktes (›von oben‹) oder auch eines Versteckes zu verlassen. Zugleich aber ist sie ›vogelfrei‹. So markiert sie das Asyl neben seinen Einschlüssen auch als einen juristischen Schutzraum. Die Frage des Schnitts verbindet das Vogel-Motiv mit der Frage der Rolle bzw. der Arbeit an der Rolle: »**Schauspieler 1** [...] In den 40 Jahren meiner künstlerischen Laufbahn war ich noch nie in so einer Klemme. Jetzt. Jetzt muss die Entscheidung fallen, welcher Generation man angehört. Ein Schnitt. Wohin man gehört.«<sup>752</sup> Die Herausforderung, die hier benannt wird, ist nicht nur eine der unterschiedlichen Schauspieltechniken oder Theatertraditionen: Der Schnitt als Vorgang einer Abtrennung zum Zwecke einer eigenen räumlichen Verortung und Positionierung verweist darauf, dass das es so einfach nicht ist, »an Ort und Stelle zu studieren«<sup>753</sup>, Wissen zu generieren, sondern dass ›Ort und Stelle‹ zuallererst hergestellt werden müssen: Sowohl das Asyl als auch seine Bewohner, die ›Gegenstand‹ dieses Studiums sind, werden im ersten Teil durch den Schleeftext als Mitspieler *vorausgesetzt* – wobei durch das Vogel-Motiv und die Frage des Ein- wie Auf-Schnitts bereits darauf verwiesen wird, dass dieser Setzung etwas entgeht bzw. sie genau das zu verfehlen scheint, dessen sie sich zu bemächtigen trachtet.

Im zweiten Teil des Textes nun befällt diese Problematik nachträglich den Status des gesamten Textes, indem sie ihn als *Gelesenen* ausweist und damit darauf verweist, dass wir die Stimmen von Asylbewohnern wie Schauspielern nie als unvermittelte hätten begreifen dürfen. Im Folgenden inszeniert der Text die Frage des Schnitts im Sinne der oben zitierten Zugehörigkeit zu einer Generation künstlerisch Schaffender als bühnenräumliche Organisation: Wird der Versuch unternommen, *Die Schauspieler* mit verteilten Rollen zu lesen, stellt man schnell fest, dass im zweiten Teil ständig Figuren zu Wort kommen, die eigentlich gerade das

---

<sup>750</sup> Ebd., S. 46.

<sup>751</sup> Ebd., S. 43.

<sup>752</sup> Ebd., S. 37.

<sup>753</sup> Ebd., S. 61.

Asyl – bzw. die Bühne – verlassen haben. Das Heraustreten aus dem Innenraum des Asyls wird durch den Paratext ›ab‹ oder ›geht ab‹ angezeigt – einem Hinweis auf das Verlassen des Realraums der Bühne. Die Rückkehr wiederum wird im Text über fettgedruckte Beigabe zur Rollenbezeichnung angezeigt: ›**XY herein**‹ oder ›**XY der/die zurückkommt**‹. Die Rückkehr in das Asyl ist gleichbedeutend mit einem Wiedereintritt in den Raum der gesprochenen Sprache. Die Frage aber, ›wo man hingehört‹, ob also auf die Bühne/ins Asyl bzw. ins Off/Außerhalb, wird durch *Die Schauspieler* als Frage der Schauspielpraxis gestellt. Versteht man nämlich die Rolle als vollständige Einheit von Rolle und Rollenträger\*in, erweist es sich als unmöglich, *Die Schauspieler* zu spielen. Auf S. 56 verlässt Schauspieler 2 die Bühne, nur um zwei Seiten später wieder zu sprechen, obwohl er laut Paratext erst auf S. 61 wiederkehrt. Wie eingangs bereits erwähnt taucht auf S. 75 plötzlich der Hausvater auf, der die Gäste so herzlich begrüßt, als hätte er sie niemals selbst in das Asyl geführt und wäre nicht gerade die ganze Zeit auf der Bühne gewesen. Auf S. 81 spricht Schauspieler 1, der auf S. 79 mit dem Hausvater abgeht, auf S. 82 spricht Schauspieler 2, der bereits auf S. 78 die Bühne verlässt, ebenso wie Mann 3. Auf S. 83 sind die Schauspielerinnen 1 und 2 einfach wieder zugegen, die zwei Seiten zuvor abgegangen sind. Und schließlich ist auch Mann 2 auf S. 84 einfach wieder da, obgleich er die Bühne auf S. 78 längst verlassen hatte.

Es handelt sich hierbei nicht um Zufälle oder Unachtsamkeiten: Im gesamten ersten Teil des Textes ist sorgfältig vermerkt, wer wann geht und kommt. Durch diese Konstruktion gibt Schlee den Raum der Schrift als Schauplatz der *Schauspieler* noch vor jeder Umsetzung durch eine\*n Regisseur\*in vor. Als etymologischer Vorgänger des deutschen Inszenierens/Inszenierung beschreibt das französische *mettre en scène* vor dem 18. Jahrhundert noch einen »Schauplatz, bzw. Ort, an dem sich etwas des Zeigens Würdiges ereignet«<sup>754</sup>. Erst ab dem 19. Jahrhundert meint Inszenierung die Transformation eines dramatischen Textes zur Aufführung und geht damit Hand in Hand einher mit dem »Aufstieg des Regisseurs vom Arrangeur zum Künstler«<sup>755</sup>, der das ›eigentliche‹ Kunstwerk, nämlich die Aufführung, *schafft*. Die Widerständigkeit des Textes *Die Schauspieler* gegen eine solche Form der Einheitsstiftung liegt darin, dass die Rollen über ihre dramatische Funktion hinaus

<sup>754</sup> Fischer-Lichte, Erika: »Inszenierung«, in: Dies./Kolesch, Doris/Warstat, Matthias: *Metzlers Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart 2004, S. 146-153, hier S. 147.

<sup>755</sup> Ebd., S. 147.

immer auch schon als theatrale Praxis in Raum und Zeit verstanden werden müssen. Mit Blick auf *Droge Faust Parsifal* bestimmt Lehmann die Überblendung der fiktiven Figur im Drama mit der real darstellenden Person als generelles Stilmerkmal von Schleefs Texten.

Das Thema ist die »Krümmung (Entwürdigung, Entmutigung, Brechung) des Menschen bei seinem Versuch, ein Einzelner zu werden. Das ist der Vorgang, der sich durchweg im Schicksal der dramatischen Figuren zeigt, die Folie der Tragödie. Aber zugleich befindet sich auch der reale »Darsteller« im Agon, geht »gegen« den Raum, die Sterne an (*Droge Faust Parsifal* S. 157f.) und ist ebenso wie die von ihm repräsentierte Figur darstellend-kämpfend ein »Individuum, das die schützende Gemeinschaft nicht mehr integriert« (Ebd. S. 158).<sup>756</sup>

Die darstellerische Verhandlung des tragischen Konfliktes, nämlich die Individuation, ist also nicht nur inhaltliche Verhandlung, sondern eröffnet sich erst als real-theatraler Konflikt – ein Konflikt, den *Die Schauspieler* durch seine Konstruktion in jede Form der Inszenierung des Dramas einlagert: Entweder müssen die je unterschiedlichen Rollen von je unterschiedlichen Sprecher\*innen gelesen werden (in diesem Fall könnte ein\*e Rollenträger\*in die Bühne verlassen, ohne seine/ihre Rolle ›mitzunehmen‹). Oder die Paratexte müssen als Anhängsel einer gesprochenen und verständlichen Sprache verstanden werden, die nicht den gesamten Raum der Theaterschrift ›beherrschen‹: Ähnlich der Figur Mann 4, dem in der Exposition zugeschrieben wird, dass man ihn ›ab und zu‹ stöhnen hört, der aber bis zu seinem ersten Auftritt »aus seinem Versteck«<sup>757</sup> nur ein einziges Mal im Schriftbild präsent ist, könnte man annehmen, dass Paratexte nur im Zusammenspiel mit gesprochener Sprache, nicht aber dem Nonverbalen verbunden sind. In diesem Fall könnte die Konstruktion des Textes bezüglich der Auf- und Abtritte als Hinweis auf seine Dunkelzonen beständiger *Herein- und Heraus-*Bewegungen verstanden werden, die der Text nicht ausspricht/ausschreibt, sondern die von einer *anderen* In-Szene-Setzung künden. Anschließend nämlich an die vorhin zitierten Überlegungen Müller-Schölls, die Arbeit an und mit der Rolle im bürgerlichen Theater über die Frage von Immunisierungsstrategien zu denken, verweist *Die Schauspieler* beständig auf räumliche Konstellationen, die nicht dichotomisch zu verstehen sind, sondern eher von Durchdringungsverhältnissen künden.

---

<sup>756</sup> Lehmann: »Theater des Konflikts«, S. 196.

<sup>757</sup> Schleef: *Die Schauspieler*, S. 83.

Das bürgerliche Innenraumtheater konstellierte sich nicht alleine über ein Innen, dass sich gegen ein Außen verschließt. »Während die Entwicklung der Theaterbühnen des sechzehnten Jahrhunderts sich durch eine Bewegung charakterisieren lässt, die das *Außen in Innen* verwandelt, gilt die Entwicklung der Bühnen im 17. Jahrhundert der Entdeckung eines *Innen ohne Außen*.«<sup>758</sup> Die Aufkündigung aber der verbindenden wie trennenden Raumgrenzen des Guckkastens geht einher mit der Schaffung eines anderen Operationsraums, von dem das vermeintlich geschlossene ›Innen‹ betroffen wird: dem uneinsehbaren Bühnenoff.<sup>759</sup> Das Off ist gemeinhin als eine Art Nicht-Ort konstituiert: Als Ausgangspunkt von Auftritten eignet ihm, den Bühnenraum als Innenraum zu ›befüllen‹, zugleich aber wird es nur bedeutend als Schwelle (oder Schnitt), durch dessen Übertretung theatrale Sinnhaftigkeit erzeugt wird. In *Die Schauspieler* wird diese Schwelle im Text bemerkt: ›geht ab‹ ist nicht als Hinweis auf das Verlassen des Theaters zu verstehen, sondern verweist auf das Bühnenoff, aus dem es in *Die Schauspieler* scheinbar unaufhaltsam und unkontrollierbar herein- und hinausdrängt.

»Wie zu Hause«

»Nach jenem berühmten Ausflug konnte ich mit Leichtigkeit die Bühne einrichten, ich fühlte mich im Nachtsyl wie zu Hause.«<sup>760</sup> Bühne und Nachtsyl fallen bei Stanislawski unproblematisiert in eins: Entsprechend der Levinas'schen Formulierung begreift Stanislawski die Realität des Armenasyls nicht nur im Sinne von »Möbel[n] [...], als etwas, das ins Haus gebracht werden kann«<sup>761</sup>, sondern das Asyl wird restlos in das/ein Theaterhaus übersetzt, das ›eingrichtet‹ werden kann – aber nicht vermittelt Möbeln, sondern vermittelt Rollen. Innenräumlichkeit fällt mit Innerlichkeit zusammen, die in der Präsenz einer Theatervorstellung ausgedrückt, vorgestellt werden kann.<sup>762</sup> Einer solche Form der theaterpraktischen Vorstellung

<sup>758</sup> Haß: *Das Drama des Sehens*, S. 311.

<sup>759</sup> An dieser Stelle möchte ich mich Friederike Thielmann für die Diskussionen zum Off bedanken und auf ihren Aufsatz »Blackbox spielen. Zum Endspiel als Innenraum ohne Möbel« verweisen. Erscheint in: Schäfer, Armin/ Kröger, Karin (Hrsg.): *Null, Nichts und Negation. Beckett's No-Thing*, Bielefeld 2014.

<sup>760</sup> Stanislawski: »›Nachtsyl‹«, S. 313.

<sup>761</sup> Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, S. 230.

<sup>762</sup> An dieser Stelle stünde eine Auseinandersetzung mit der Frage aus, wie das bürgerliche Theater auf die Beschäftigung nicht länger mit dem bürgerlichen Menschen, sondern mit Milieustudien *bühnenbildlich* reagiert.

setzt *Die Schauspieler* eine Widerständigkeit entgegen, die aus dem Text heraus spricht und zugleich weder auf der textlichen noch auf einer inszenatorischen Ebene figuralisiert bzw. verdinglicht werden kann.

Die durch das ›Personenverzeichnis‹ suggerierte Begegnung zweier disparater Gruppenpersonae wird im Text zunehmend aufgeraut: Ob ihrer Tätigkeit als Rollenkopisten haben die Asylbewohner sich ›Kunstverstand‹<sup>763</sup> angesammelt, werden gar als »Künstler« bzw. eventuell als »neue Mitglieder«<sup>764</sup> bezeichnet. Die Schauspieler ihrerseits berichten nicht nur von ihren Erfahrungen an der Armutsgrenze, Schauspieler 1 war u. a. auch in einer »Besserungsanstalt«<sup>765</sup>. Wer die ›Anderen‹ sind, die hier studiert werden sollen, und auf welche Weise sie anders sind, erfährt keine belastbare Definition. So können sie auch nicht zum *Grund* jenes ›neuen‹ Theaters werden, nach dem gesucht wird – aber genau so setzt Schleef sie als Ausgangspunkt eines Theaters ein, das durch den Text noch nicht als solches vorausgesetzt, sondern herausgefordert wird.

Im Text wird das Asyl als Raum beschrieben, der durch die eingangs zitierte Stufe bzw. eine »Treppe«<sup>766</sup> definiert ist, das Theater durch eine »Rampe«<sup>767</sup> oder »Schwelle«<sup>768</sup>. Beide Räume werden nicht nach dem Modell einer ›gefüllte‹ Innenräumlichkeit gedacht, sondern durch soziale Konstellationen, die sie in Bezug auf ein unbestimmtes, aber stetig präsentenes Außen organisieren. »Hörst du sie schießen.«<sup>769</sup> sagt/fragt unvermittelt Mann 3 in eine weitere Runde Schnaps hinein, aber eindeutig scheinen die Straßenkämpfe nicht: »**Schauspieler 1** [...] Habe ich Sie richtig verstanden, man schießt wieder.«<sup>770</sup> Was offenkundig nicht ›als solches‹ zu hören ist, sondern der Bemerkung von Mann 3 bedarf, bleibt in seiner Charakterisierung unentschieden: Handelt es sich um eine Bedrohung oder künden die Schüsse vielmehr vom Schutz des Innenraums? Und welcher Innenraum wird hier geschützt/bedroht? »**Schauspieler 1** Wir werden uns im Theater verbarrikadieren und einmauern, wenn sie uns aushungern, sie können uns nicht

---

<sup>763</sup> Schleef: *Die Schauspieler*, S. 41.

<sup>764</sup> Ebd., S. 57.

<sup>765</sup> Ebd., S. 41.

<sup>766</sup> Ebd., S. 43.

<sup>767</sup> Ebd., S. 56.

<sup>768</sup> Ebd., S. 60.

<sup>769</sup> Ebd., S. 48.

<sup>770</sup> Ebd., S. 49.



von der Bühne vertreiben. [...] Schutzsuchende Menschen, während ich meinen Text rekapituliere.«<sup>771</sup>

Während die Polizei mal als Bedrohung, mal als letzte Bastion der Ordnung, die Unruhen einer wie auch immer zu denkenden Volksseele als Gefahr, dann wieder als Inspiration erscheint, stellt sich nicht länger die Frage des Asyls, sondern des *Theaters als Asyl*: »**Schauspieler 1** Der Angriff gilt uns, uns will man beseitigen. [...] Darum bitte ich euch, helft uns. Uns. Der Kunst. Helft dem Leben. Das Theater ist das Leben.«<sup>772</sup> Wie aber ist dieses Leben definiert? Und wem soll hier geholfen werden? »Ein lebendiges Theater brauchen wir dringend, in dem es sich nicht gehört, dass man vor den Obrigkeiten buckelt.«<sup>773</sup> Die Lebendigkeit des Theaters wird durch Schauspieler 1 aber nicht (nur) gegen die Obrigkeit, sondern gegen den Krieg definiert: »Selbst im Schützengraben habe ich meine Rollen gelernt, wenn andere sofften, ich habe an das Danach gedacht.«<sup>774</sup> Begreift man diesen Satz nicht nur realistisch, wird das Theater hier als ein Nach-Raum definiert, der zugleich in einer kriegsartigen Realität als Versteck genutzt werden kann, als Anhalt in Zeiten der Bedrohung des Lebens. Um dieses ›Versteck‹ geht es in *Die Schauspieler in seiner Realität*.

Gleichwohl es der deklarierte Wunsch zu sein scheint, ein Theater zu entwickeln, »wo man keine Schwellenangst hat, einfach hereinkommt, seinen Kaffee einnimmt, ein Journal durchblättert, sich heimisch fühlt«<sup>775</sup>, ist dieser Raum zugleich durchdrungen von dem Wunsch »Menschen zu bilden«<sup>776</sup>, Sprache zu *verleihen* und »Penner und Kriminelle [...] auf Kothurne«<sup>777</sup> zu stellen.

#### **Mann 2**

Was sind das.

#### **Schauspieler 2**

Ein hoher Schuh, damit die Leute im Halbkreis die Schauspieler hören konnten.

#### **Frau**

Wir können auf diesen Stelzen nicht laufen. Ich würde mir die Beine brechen.<sup>778</sup>

<sup>771</sup> Ebd., S. 59.

<sup>772</sup> Ebd., S. 60.

<sup>773</sup> Ebd., S. 61.

<sup>774</sup> Ebd., S. 62.

<sup>775</sup> Ebd., S. 60.

<sup>776</sup> Ebd., S. 63.

<sup>777</sup> Ebd., S. 63.

<sup>778</sup> Ebd., S. 63.

Es regt sich Widerstand an der Schwelle zum Auftreten und zugleich ist es erst das Theater als thematisches Feld, welches die Asylbewohner dazu bringt, ihre vorher nicht erfragten oder überhörten ›Lebens- und/oder Leidensgeschichten‹ zu erzählen – als ›Theatergeschichte‹.

»Als Kind wurde ich ins Theater gefahren«<sup>779</sup>, so beginnt Mann 1 eine familiäre Disziplinierungsanekdote, die durch Frau bezogen auf soziale Konventionen im Theater später aufgenommen wird. Ins ›Zentrum‹ ihrer sozialen Rollen und zugleich am Grund und als Begründung der durch die Schauspieler zu verkörpernden Rollen stellt Schleef also keine psychologische Grundierung von Charakteren, sondern die Geschichte eines zwanghaften Einschlusses, eines Hereinholens. *Die Schauspieler* stellt mit dem Theaterasyl oder Asyltheater nicht die Frage nach einer Straßenszene, sondern nach der theatralen »Grunderfahrung eines *Werdens* der Figur«<sup>780</sup>.

### Schauspielerin 2

Besteht eine Gefahr.

### Schauspieler 1

Jetzt wird es politisch, da kann man Fehler begehen.<sup>781</sup>

Die »Unruhe«<sup>782</sup> draußen ist ebenso unbestimmt wie sie ›draußen‹ ist. ›Draußen‹ ist die Polizei, ist die »Volksseele«<sup>783</sup>, der »wirkliche Zuschauer«<sup>784</sup> und das Militär/die Panzerwagen. Doch der Konflikt findet ›drinnen‹ statt, in einem Drinnen nicht nur im räumlichen, sondern auch im textlichen Sinne, das die Polizei, die Volksseele, den wirklichen Zuschauer und den Krieg aufruft, hereingeholt, ein- und vorgeschrieben hat.

Ausgelöst wird der Konflikt durch den (zweiten) Versuch, das ›Brot zu brechen‹ bzw. eine Verbrüderung zu erzielen, indem man sich zu duzen versucht. Über diesen Versuch kommt es zur handgreiflichen Auseinandersetzung: »**Schauspieler 1** Idioten. Gebt Frieden, Idioten. Ein Du verändert die Welt. [...] **Frau** Meinen Arsch ablecken kannst du. Von wem redet er.«<sup>785</sup> Eine erste Prügelei zwischen den Männern und den Schauspielern folgt kurz darauf, die den Hausvater mit Tee auf

---

<sup>779</sup> Ebd., S. 61.

<sup>780</sup> Lehmann: »Theater des Konflikts«, S. 198.

<sup>781</sup> Schleef: *Die Schauspieler*, S. 76.

<sup>782</sup> Ebd., S. 58.

<sup>783</sup> Ebd., S. 52.

<sup>784</sup> Ebd., S. 56.

<sup>785</sup> Ebd., S. 59f.

den Plan ruft. Doch statt die streitenden Parteien zu trennen, bittet er darum »vorläufig hierzubleiben«<sup>786</sup>, denn im »Hausflur«<sup>787</sup> liegt ›vermutlich‹ ein Sterbender, ein Opfer der Unruhen: »**Hausvater** Man legt einen Sterbenden auf die Schwelle. Es ist völlig egal, ob es ein Arbeiter oder ein Soldat ist, das erkennen Sie hinterher sowieso nicht.«<sup>788</sup> Welchen Status hat dieser Sterbende und wo liegt er? Und lässt sich der Sterbende auch als Auslöser jener Rollenbewegungen des zweiten Teils verstehen, der oben skizziert wurde? Denn: Der Sterbende auf der Treppe verbindet die Figuren im Innenraum des Theaterasyls, er ist Begründung der Notwendigkeit, zu ›bleiben‹. Zugleich ist er Grund wie Begründung für das Auf- und Ab- der Figuren in jenes Bühnenoff, welches durch den Text als Uneinsehbares markiert wird. Nach-Sehend (also nachdem er im Bühnenoff/Hausflur nachsehen war) verkündet Schauspieler 3: »Man kann es tatsächlich nicht unterscheiden. [...] Es kann der Sohn des Theaterportiers sein.«<sup>789</sup> Auf der Schwelle, am Ort der Angst, die abgetragen werden soll(te), liegt ›vermutlich‹ das Kind dessen, der die Schwelle des Theaters hütet: des Portiers. Zunächst als Sterbender, dann als Toter ist er die Grenze des theatralen Gefüges, die damit zugleich als In-Szene-Setzende markiert wird. Wie in den antiken Tragödien bleibt der Tod in *Die Schauspieler* als Gefährdung des Lebens auf der Schwelle des Raumes der Repräsentation.

In Derridas Lesart bedeutet Tod das »Zusammenfallen und die Verschmelzung der Bedeutung und ihrem Ausdruck«<sup>790</sup>. In dieser Perspektive ist der adäquate Ausdruck einer Bedeutung (nämlich die Verschmelzung von Signifikant und Signifikat) der Tod,

ist die identische Wiederholung eines idealen Gegenstands der Tod geschichtlicher Überlieferung und führt das Zusammenfallen des transzendentalen Subjekts mit seiner eigenen Vorstellung zu Blindheit, Stummheit und zum Tod des subjektiven Lebens.<sup>791</sup>

Was Derrida zu denken gibt, ist eine Definition des Lebens, die seinem Schriftverständnis entspricht: einer nie gänzlich fassbaren, nie abschließbaren Bewegung von Bedeutung, die ihren ›Tod‹ findet in dem Moment ihrer Vorstellung, dem Moment, da sie als vollständige Präsenz gesetzt und damit erschöpft wird. Die

---

<sup>786</sup> Ebd., S. 75.

<sup>787</sup> Ebd., S. 75.

<sup>788</sup> Ebd., S. 76.

<sup>789</sup> Ebd., S. 78.

<sup>790</sup> Bernet, Rudolf: »Derrida – Husserl – Freud. Die Spur der Übertragung«, in: Gondek, Hans-Dieter/Waldenfels, Bernhard (Hrsg.): *Einsätze des Denkens. Zur Philosophie von Jacques Derrida*, Frankfurt am Main 1997, S. 99-123, hier S. 115.

<sup>791</sup> Ebd., S. 116.

Schrift unterläuft, mit Derrida gedacht, die Trennlinie von Leben und Tod und kann damit als »Szene der Geschichte«<sup>792</sup> gedacht werden.

Der Sterbende auf der Schwelle des Theaterasyls, den der Raum der Schrift aufruft, aber nicht hereinholt, der keine Figur ist und keine Rolle hat, eröffnet auf ähnlich zu verstehende Weise den Verhandlungsraum der Rollen: Er ›verlebendigt‹ die Repräsentation, weil er nicht ›in‹ ihr stirbt. Er ist ›Motivation‹ nicht nur für die oben bereits beschriebene Bewegung des ständigen Hereins und Hinaus', die zugleich jene ›gespenstischen‹ Stimmen im Bühnerraum/Asyl überhaupt möglich werden lässt, im Moment seines Übertritts vom Sterben zum Tod entleert er den Darstellungsraum einmal und zum einzigen Mal in seiner Gänze:

### Schauspieler 1

[...] Meine Freunde. Der Tod eines Arbeiters ist wie ein Heldengedenktag zu feiern. (alle folgen ihm nach draußen, man hört das Vaterunser, anschließend leise Wenn ich ein Vöglein wär, Stille, Husten, Schauspielerin 1 schluchzt laut, Füßescharren, alle zurück, voran die Schauspielerinnen, der Hausvater bleibt draußen)<sup>793</sup>

Dieses Zitat ist nicht nur deswegen bemerkenswert, weil durch Schauspieler 1 im Moment des Todes die ›Uneindeutigkeit‹ des Sterbenden aufgehoben wird, sondern vor allem ob des längeren Paratextes, der eine der wenigen Stellen ist, da es in *Die Schauspieler* ausformulierte Handlung gibt; oft genug bleibt zweifelhaft, ob Ausgesprochenes auch zu Aus- bzw. Aufgeführtem wird. In diesem Falle nun markiert der Paratext den Schwellenraum des Bühnenoffs: Was von ›draußen‹ hereindringt, ist nicht eine durch die Innerlichkeit projizierte oder vorausgesetzte Außenwelt (›Hört ihr sie schießen?‹), sondern beschrieben werden Geräusche, die jenseits des sprachlich Artikulierbaren durch Rollen hereindringen und zugleich anzeigen, dass alle Akteure immer noch *im* Raum des Theaters sind.

Stanislawski schreibt: »Die Praxis erbrachte wieder einmal den Beweis, dass man in einem gesellschaftspolitischen Stück unbedingt Gedanken und Gefühle der Figur verinnerlichen muss.«<sup>794</sup> Bei Schleef nun stellt gerade der Übergang zum praktischen Umgang mit *Die Schauspieler* die Frage der Innerlichkeit als entleerte Innenräumlichkeit, die zugleich die oben zitierte Frage Müller-Schölls nach dem ›gemeinsamen Grund der Rollen‹ aufwirft, von deren Ort her sie ›beständig ihrer

<sup>792</sup> Deuber-Mankowsky, Astrid: *Repräsentationskritik und Bilderverbot*, <http://www.bu.edu/mzank/tr-deutsch/archiv/Bilderverbot.html> (letzter Zugriff 16.9.2014).

<sup>793</sup> Schleef: *Die Schauspieler*, S. 86.

<sup>794</sup> Stanislawski: »Nachtasyl«, S. 314.

eigenen Alteration ausgesetzt<sup>795</sup> sind. ›Etwas‹ dringt herein, weil es nicht wirklich ›draußen‹ ist und ordnet die Verhältnisse im Innen (neu) an. Zugleich ist es nicht *auf* der Bühne/*im* Asyl. Es ist hochgradig gefährdet, es ist sterbend, aber es ist zugleich nicht ›tote‹ Repräsentation, sondern Ausgangspunkt des Spiels. »**Schauspieler 1** Freunde. Ein Mensch setzt sein Leben aufs Spiel.«<sup>796</sup>

Probieren Sie.

Dieses ›Etwas‹ setzt ›etwas‹ frei: Mann 4 kommt während der Sterbens des Theaterportiersohns aus seinem Verdeck. »Ich habe es, es ist draußen«<sup>797</sup>, verkündet er, vier Kondome präsentierend, aus denen er im Folgenden Drogen anbietet: »Probieren Sie.«<sup>798</sup> Die Bedeutung, welche Einar Schleef dem Drogenkonsum beimisst (und der in *Die Schauspieler* die logische Fortentwicklung von gemeinsamem Essen, gemeinsamem Tee- und Schnapstrinken darstellt), ist bereits vielfach diskutiert worden. Droge steht bei Schleef in Verbindung mit rituellen Teilen von Nahrung oder Substanz und ist zutiefst verknüpft mit der Frage des Chorgedankens als der *anderen* Theaterfigur des bürgerlichen Modells, wobei die Einnahme der Droge bereits auf die Brüchigkeit des Chorischen als solchen verweist: Das Chorische ist nicht ›von sich aus‹ verfügbar, es muss induziert werden.<sup>799</sup> Mann 4 verweist aber nicht nur auf die Frage einer möglichen Vereinigung von Schauspielern und Asylbewohnern als den durch den Text vorausgesetzten Gruppierungen, sondern mit ›Probieren Sie‹ zugleich selbstreflexiv auf die theatrale Situation: Der erste Teil von *Die Schauspieler* liest sich zunächst als inhaltliche Reflexion über die Anmaßungen einer bestimmten Schauspieltechnik. Mit dem von mir beschriebenen Bruch, der den ersten Teil als Lesung eines Stückes verstehen lässt, verschiebt sich diese Charakterisierung zugunsten der Situation einer gemeinsamen Textlektüre. Die Rollen sind so nicht länger illusionistische Behauptung einer theatralen Realität, sondern Ausgangspunkt einer theatralen Praxis – die ihre Träger\*innen insofern ›eint‹ oder ›ununterscheidbar‹ macht, als sie zwar nicht alle Schauspieler\*innen sein müssen, aber alle miteinander Lesende sind. Der zweite Teil nun, den ich als ›Verhandlungsraum Rolle‹ titulierte, sprengt die

<sup>795</sup> Vgl. Müller-Schöll: »Plus d'un rôle«, S. 547.

<sup>796</sup> Schleef: *Die Schauspieler*, S. 85.

<sup>797</sup> Ebd., S. 83.

<sup>798</sup> Ebd., S. 84.

<sup>799</sup> Schleef, Einar: *Droge Faust Parsifal*, Frankfurt am Main 1997.

Rolle über die Lesung hinaus zur Probe auf: Die Unabgeschlossenheit der Rollen im Hinein und Hinaus fordert die theatrale Praxis zum ›probieren‹ heraus. Diese Potenz kann auf diese Weise nur in der (Theater-)Schrift geborgen werden, in einer Inszenierung der *Schauspieler* wäre sie bereits durch inszenatorische Entscheidungen verändert/eingeschränkt – sie lässt sich zugleich aber nur mit Blick auf die Aufführbarkeit des Textes eröffnen. Wie nämlich, lässt sich angesichts des Textes fragen, kann er (gemeinsam) gespielt werden? Wie kann zur Aufführung gebracht werden, was im Spiel der Schrift auf ihrer Schwelle west/stirbt/bedroht ist und das nicht in eine Rolle übersetzt/eingesetzt/ingeschrieben werden kann?

Die Frage der Probe ist ein zur Zeit viel beforschtes Gebiet der Theaterwissenschaft, wobei der Versuch, über die Probe das Forschungsfeld der Theaterwissenschaft zu erweitern, unweigerlich die Problematik ihrer Definition beinhaltet.<sup>800</sup> Auf eine andere Weise schwierig verhält es sich, wenn Proben in Theaterinszenierung selbst zum ›Gegenstand‹ bzw. Thema werden: Matzke versucht an dieser Stelle ein ›Theater im Theater‹ vom ›Spiel im Spiel‹ abzusetzen: Das Thematisieren einer Probenarbeit zielt »nicht auf die Parodie der Illusion, sondern thematisiert die Bedingungen der theatralen Situation und führt deren Produzieren auf.«<sup>801</sup> In beiden Fällen aber stellt sich die Frage einer Darstellbarkeit der Probe »als Suchprozess, der immer auch ganz andere Möglichkeiten zulässt«<sup>802</sup> und zugleich ›als solcher‹ erkennbar gemacht werden soll.

Begreift man in *Die Schauspieler* die Droge, die *in* »einem leibhaftigen Menschen«<sup>803</sup> war (und von der übrigens an keiner Stelle vermerkt wird, dass sie eingenommen wird), tatsächlich als Herausforderung an ein *Probieren*, findet sich dessen Ausdruck auf der textlichen Ebene im Moment des entleerten Bühnenraums.

Wenn einer seine Idee für ein Stück beschreibt, kann man den anderen dabei zusehen, wie sie fragend auf den leeren Boden gucken. ›Könnte so was hier stattfinden?‹ oder ›Käme das gut, wenn das hier stattfindet?‹ nicht so sehr, ob die Idee der eigenen Vorstellung funktionieren könnte, sondern dort im tatsächlichen Raum. Schwer zu sagen, aber da wir anfangen, indem wir

---

<sup>800</sup> Vgl. Matzke: *Arbeit am Theater*, Hinz, Melanie/Roselt, Jens (Hrsg.): *Chaos und Konzept: Proben und Probieren im Theater*, Berlin 2011.

<sup>801</sup> Matzke: *Arbeit am Theater*, S. 120.

<sup>802</sup> Ebd., S. 120.

<sup>803</sup> Schleef: *Die Schauspieler*, S. 84.

hinsehen und noch nicht wissen, was wir sehen wollen, scheint es auf eine Art sinnvoll zu sein, einen leeren Raum zu betrachten.<sup>804</sup>

Der Topos der ›leeren‹ Raumes, den Tim Etchells hier vermeintlich zum Ausgangspunkt des Probierens macht, wird von ihm im Anschluss an zitierten Ausführungen jedoch sogleich als Phantasma entlarvt – einen Raum als ›leer‹ zu verstehen, setzt die Idee des Containers voraus. Probenprozesse aber sind immer schon verstrickt in die Voraussetzungen ihrer konkreten Örtlichkeiten und nehmen von diesen ihren Ausgang. *Die Schauspieler* nun gibt als Herausforderung an das Probieren den Raum nicht als leeren, sondern als entleerten zu denken – und damit als nachträgliche Aufgabe, auf das zu hören, was immer schon da war/ist: Die Figuren ziehen sich aus dem Theaterasyl ebenso zurück wie das Sprechen der Rolle auf eine nicht bestimmte Zeit unterbrochen wird und einmaligerweise in *Die Schauspieler* Geräuschen Raum gibt, die nur in einem Paratext beschrieben werden können: neben dem Vaterunser und *Wenn ich ein Vöglein wär* Stille ebenso wie Husten, Schluchzen und Füßescharren. Die von draußen hereindringenden Geräusche gemahnen dem eingangs zitierten ›Schrei aus der Tiefe‹, der zum Ausgangspunkt eines neuen Theaters deklariert wurde und zugleich nicht in gesprochene Sprache übersetzbar ist. Auch im Moment des entleerten Bühnenraums ist er nicht zu vernehmen, aber der Text gibt dem Nachhorchenden auf den Schrei, verstanden als Ausdruck einer höchsten Gefährdung, *Raum*. Es ist der Hausvater, der diesen Raum eröffnet: »**Hausvater herein** Er ist tot. Hier aber ist Stimmung. Darf ich Sie alle zu einem Gebet bei dem Verstorbenen bitten.«<sup>805</sup>

Die Figur des Hausvaters ist schon bei Kafka eine unfigürliche Figur: Gleichwohl er durch den Titel *Die Sorge des Hausvaters* als Subjekt gesetzt wird, erscheint er in dem um das Wesen Odradek kreisenden Text kein einziges Mal ›als solcher‹ und es bleibt unklar, ob es sich bei dem ›Ich‹ des letzten Absatzes um den Hausvater handelt. Kafkas Text kreist statt dessen um ein Wesen, das die Ökonomie der Sprache, mit Heidegger gesprochen, ihr ›Haus‹, ob der Unmöglichkeit einer positiven Erfassung entgrenzt, wobei unentscheidbar bleibt, ob diese Unmöglichkeit dem Versuch der Beschreibung oder dem Beschriebenen ›selbst‹ (also Odradek) entspringt. Der Hausvater scheint als Vater einer jede Familie übersteigenden

<sup>804</sup> Etchells, Tim: »In den stillen Momenten. Ein Text mit vielen Abschweifungen und 43 Fußnoten darüber, wie man Stücke macht«, in: Hirche, Albrecht/Krumbein, Kathrin (Hrsg.): *Der freie Fall. Positionen von Performern*, Essen 2006, S. 57-63, hier S. 57.

<sup>805</sup> Schleef: *Die Schauspieler*, S. 86.

Hausgemeinschaft, doch worin seine Sorge besteht, bleibt unklar. Im Falle des Schleeftextes ist der Hausvater literarisches ›Erbe‹ des Herbergswirtes bei Gorki, doch vor dem Hintergrund meiner bisherigen Ausführungen kann er zugleich als Hausvater nicht nur des Asyls, sondern des theatralen Raumes verstanden werden: Als solcher entgrenzt er die Frage von figürlicher Präsenz und Abwesenheit wie keine andere Figur (fünfundsiebzig Seiten lang ist er an- wie abwesend) und tritt zugleich als *Sorgetragender* auf.

**Frau**

Möchten Sie Zuschauer sein.

**Hausvater**

Ich bin ungebildet. Ich muss mich um den Toten kümmern. (er schließt die Tür)<sup>806</sup>

Sorge trägt der Hausvater nicht nur - wenn auch zentral - für den Sterbenden und den Toten: Er geleitet die Schauspieler in das Asyl, für deren Bewohner er zugleich als verantwortlich auftritt. Zugleich ist das Theaterasyl nicht *sein* Ort: Er zeichnet sich weder im eigentlichen Sinne für den Bühnenraum und das in ihm Stattfindende verantwortlich (auch wenn er mehrfach durch die Asylbewohner als Schutzinstanz aufgerufen wird), noch lässt er sich im Sinne eines Zuschauers verstehen. Der Hausvater scheint vielmehr bezogen auf die Schwelle des Bühnenoffs und seine Sorge gilt dem, was in ihm geborgen und verborgen ist, etwas, das nicht hereinkommt, sondern *dort* gefährdet ist. Während Heidegger die Sorge zu einem Prinzip macht, das um *sich* kreist, wird durch den Hausvater der Innenraum des Theaters auf dieses Andere bezogen; in einer Sorge, die nicht allein Sorge um einen Rest oder um einen Überschuss ist, sondern eine Sorge um die *Möglichkeit* von Sorge im Raum des Theaters.

Dieser Raum der Sorge ist nämlich, so zeigt sich im Folgenden, immer schon bedroht. Die ›russische Pistole‹, von der Tschechow einmal sinngemäß gesagt hat, sie müsse im dritten Akt abgefeuert werden, wenn sie im ersten an der Wand hängt, die also als Zeichen eines künftigen Konflikts fungiert, tritt in *Die Schauspieler* als nachträgliche in Szene. Ohne jegliche Einführung heißt es auf S. 85 plötzlich: »**Frau droht mit der Pistole**«<sup>807</sup>. Das bestimmte Personalpronomen suggeriert zwar, dass

---

<sup>806</sup> Ebd., S. 96.

<sup>807</sup> Schleef: *Die Schauspieler*, S. 85.



den Leser\*innen dieses Requisit oder seine Herkunft bekannt sein müsste (was nicht der Fall ist), zugleich aber verdichtet sich in ihr, was Lehmann den Konflikt nennt, »aus dem Schleefs Theater besteht, in den es sich stellt. Seine Sprache hielt es mit dem, was wir nicht hören wollen: die Stimme des Einzelnen, die man verwirft, der vielen, die draußen bleiben.«<sup>808</sup> Diese Stimme ist immer schon eine bedrohte.

### Mann 1

[...] Wie könnt ihr dieses Stück gutfinden, meine Freunde, unter Tränen habe ich es abgeschrieben, das sind alles meine Worte, man hat mich bestohlen, da schleicht sich hier einer ein, das ist eine Sache für die Polizei, gibt sich als Penner aus, ohne Papiere, niemand weiß etwas über ihn, das macht er auch brav, wir fallen darauf herein [...], da schleicht sich dieser Kriminelle ein, zieht uns jedes Wort aus der Nase. Der ist kein Dichter. Das haben wir ihm erzählt. Der Spion. [...] Ihr haltet das für Poesie.<sup>809</sup>

Jede zu Beginn des Textes angelegte Möglichkeit, den Versuch der Schauspieler als Öffnung normativer Ordnungen des Theaters zu lesen, kulminiert in dem, womit Frau nun Schauspielerin 1 unter vorgehaltener Pistole droht:

Scher dich weg du Scheißhaufen Solidarisch. Leg dich zu uns, reiße deine Klamotten runter, beschmier dich mit Dreck, du bist keine von uns. [...] Jetzt wird sie eine von uns. In Ihrer Gegenwart, meine Herren. [...] Keiner hat euch gerufen. Werdet ihr bald fertig. (die Männer zerren Schauspielerin 1 nach hinten) Jetzt zeigt's ihr. Wenn sie das übersteht ist sie um eine Erfahrung reicher.<sup>810</sup>

Im Raum steht die Drohung einer Vergewaltigung, von Schauspielerin 2 als »Freilauf«<sup>811</sup> bezeichnet und später anfügt: »Sie hätten das vorher mit uns vereinbaren müssen.«<sup>812</sup>

Es ist ein weiteres großes Schleef-Thema: die Verdrängung der Frau aus dem Zentrum des tragischen Konflikts,<sup>813</sup> mit dem *Die Schauspieler* dem dramatischen Höhepunkt entgegensteuert. Der tragische Konflikt als Konstellation bezeichnet für Schleef den Ausschluss des Einzelnen aus dem Chor und als solche spiele die Frau in der antiken Tragödie eine ausgezeichnete Rolle.<sup>814</sup> In der deutschen Klassik hingegen konstituierte sich der Chor nun gerade durch den Ausschluss der Frau (und

<sup>808</sup> Lehmann: »Theater des Konflikts«, S. 198.

<sup>809</sup> Schleef: *Die Schauspieler*, S. 86.

<sup>810</sup> Ebd., S. 87.

<sup>811</sup> Ebd., S. 89.

<sup>812</sup> Ebd., S. 90.

<sup>813</sup> »Drückende Erb-Last, daß Chor, Chor-Gedanke, Chor-Einigung nach Auffassung der deutschen Klassik Männersache sind. Ihre Auffassung behauptet sich bis heute brutal in Besetzung und Spielplan. Die Einigung zu einem Chor, die Definition als Chor, auch wenn dieser nach Shakespeare individualisiert ist, setzt in bürgerlicher Auffassung den Ausschluß der Frau voraus, da sie die Drogeneinnahme stört.« Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 9.

<sup>814</sup> Vgl. exemplarisch die Figur der Elektra bei Schleef in *Droge Faust Parsifal*.

damit ein Wissen vom tragischen Konflikt), die Frau bleibt zurück als jene, »die die Drecksarbeit heute auf der Bühne macht.«<sup>815</sup> In *Die Schauspieler* stehen sich zwei Frauenfiguren spiegelbildlich gegenüber: Frau droht mit der Pistole, Schauspielerin 1 soll zur schlimmsten aller ›Drecksarbeiten‹ gezwungen werden. Doch was ihr ›gezeigt‹ werden soll, hat keinen Raum im Raum des Textes: Auf der Ebene der Paratexte bleibt jedwede Handlung eines gewalttätigen Übergriffes auf Schauspielerin 1 ausgespart. Darüber nährt sich – ebenso wie über den Hinweis, dass Schauspielerin 1 in ein undefiniertes ›hinten‹ gezerrt wird – der oben bereits formulierte Verdacht, ob dem Ausgesprochenen ein tatsächlich *Aufgeführtes* entspricht.

### Schauspielerin 1

Ich will bei euch bleiben, Meingott, ich will bei euch bleiben, ich bin eine von euch. Ihr habt mir endlich gezeigt, was der richtige Weg ist, lacht nur, ich habe es endlich begriffen, hier in meiner Erniedrigung. Ich will so liegenbleiben, ich will nicht aufstehen, mir ist nichts geschehen als ein mächtiger Schlag, jetzt bin ich erwacht in meinen schmutzigen Kleidern, wie meine Kollegen mit Fingern auf mich zeigen, abhacken werden sie sie sich vor Mitleid. [...] Unser Theater steht an einer Wende. Nichts, was sie aufhalten kann. Wir sind überflüssig. Ich gehöre hierher. Wenn ich nicht mehr spielen kann, wer ist dann verantwortlich.<sup>816</sup>

Bevor man die Worte von Schauspielerin 1 als Bestätigung einer Vergewaltigung liest, wird hier zunächst einmal eine Forderung nach Zugehörigkeit formuliert, die sich ankündigt als ›mächtiger Schlag‹, als etwas, das nicht mehr ›gespielt‹ wird. Eine Zugehörigkeit, die nicht länger ihre vom Individuellen ausgehende Vermittlung sucht, sondern sowohl mit ihrer Rolle als Schauspielerin bricht (kein Spiel mehr), aber auch mit der Rolle, die sie zu spielen hätte (diese soll real werden): Vielmehr weist sich die Frage von Zugehörigkeit als »Krümmung« (Entwürdigung, Entmutigung, Brechung)<sup>817</sup> der Einzelfigur, es ist eine erwünschte und zugleich erlittene Zugehörigkeit, die hier im Raum steht. Zugleich aber handelt es sich auf der Textebene um eine *ausgesparten* Akt der Gewalt, der weder auf der Ebene der Figurenrede als stattgefundenener thematisiert, noch in den Paratexten ausformuliert wird. Anders gesprochen: Das ›wirklichere‹ Theater, das in *Die Schauspieler* gesucht wird, liegt gerade darin begründet, dass es *keine* ›reale‹ Vergewaltigung vorschreibt.

<sup>815</sup> Schleef: *Droge Faust Parsifal*, S. 10.

<sup>816</sup> Schleef: *Die Schauspieler*, S. 94.

<sup>817</sup> Lehmann: »Theater des Konflikts«, S. 196.

Mit den Worten von Schauspieler 1: »Selbstverständlich. Hier ist eine Probe in natürlicher Umgebung. Jedes moderne Drama bedient sich solcher Freiheiten.«<sup>818</sup>

Welcher ›Natur‹ aber sind diese Freiheiten? Sind Freiheiten Zuschreibungen, die man in Kauf nimmt oder gerade jene Momente, in denen das Spiel unmöglich wird? Wie verbindet sich dann aber die Frage der Verantwortung mit der Frage der Freiheit? »Ich bin Schauspieler, ich bin kein Regisseur«<sup>819</sup>, so Schauspieler 1 plötzlich im Angesicht der (möglichen) Gewalt. »Ich bin für diesen Zwischenfall nicht verantwortlich, Herrschaften.« Der Zurückweisung einer wie auch immer zu denkenden Verantwortung der Schauspieler korreliert, dass neben der Figur des Autors plötzlich ein »Herr Regisseur«<sup>820</sup> angerufen wird, der zum ›Vortreten‹ aufgefordert wird, aber nicht erscheint. Stattdessen erscheint der **Hausvater an der Tür** und verkündet, dass die Strassen nun wieder »frei«<sup>821</sup> seien.

Wenn ich zwei Flügel hätte

Mit Derrida lässt sich die Schrift als Ausgangspunkt von Temporalisation und Verräumlichung verstehen, ein Geflecht, das lebt und atmet, weil es getragen wird von einer Spur des Anderen, die dadurch andenkbar wird, weil kein Gesagtes, keine Antwort, keine Interpretation ihr Sagen jemals erschöpfen kann. Ähnlich dem Levinas'schen Verständnis des jüdischen Denkens bedeutet der Text als Reichtum gerade vermittels seiner vielen Ein- und Umschriften, insofern diese sich tatsächlich in den Dienst einer Bedeutung stellen, die nicht als solche vernehmbar gemacht werden kann.<sup>822</sup> Für die Rolle als einer ganz spezifischen Textgattung treffen diese Überlegungen umso deutlicher zu, als sie – entgegen einer im traditionellen Sinne philologischen Lesart – ihrem Namen entsprechend immer schon als Anweisung an eine *Bewegung* (rollen) verstanden werden muss, eine nie erschöpfbare theatrale Praxis. Gerade im Spannungsverhältnis von Schrift und der durch sie getragenen

<sup>818</sup> Schlee: *Die Schauspieler*, S. 95f.

<sup>819</sup> Ebd., S. 94.

<sup>820</sup> Ebd., S. 88, 90.

<sup>821</sup> Ebd., S. 96.

<sup>822</sup> In der jüdischen Religion ist es der »Appell an den Talmud und zur unaufhörlichen Erneuerung des Wortes Gottes im Kommentieren und im Kommentieren des Kommentierens. [...] Die Tora, die göttliche Unterweisung, spricht sich im Judentum aus, in den weisen Kommentaren der Meister, in denen sie sich erneuert, in den gerechten Gesetzen, ständig kontrolliert von der Liebe, die nie die Einzigartigkeit des Einzelnen vergessen darf.« (Levinas zitiert nach Stegmaier: »Die Zeit und die Schrift«, S. 20)

Forderung nach einer theatralen Antwort eröffnet *Die Schauspieler* »real-theatrale[...] Konfliktverhältnisse«<sup>823</sup>.

Für Stanislawski endet seine kurze Schilderung der Recherchearbeit im »Nachtasyk« mit einem Blick auf den Autor Gorki:

Lässig an Ballen mit Frachtgut gelehnt und den kleinen Sohn Maximka an der Hand haltend, blickte er versonnen in die Ferne, und es schien, als könnte er jeden Augenblick abheben und, seinem Traum folgend, in weite Fernen entschweben.<sup>824</sup>

Der große Erfolg von *Nachtasyk*, so führt Stanislawski zuvor aus, ließ Gorki zum »Helden des Tages«<sup>825</sup> noch vor den umjubelnden Schauspielern werden. Das Motiv, mit dem Stanislawski seinen Text beendet und das an amerikanische Filme erinnert, in denen der Cowboy am Ende getaner Taten in einen versöhnlichen, romantischen Sonnenuntergang reitet (welcher im übertragenen Sinne den Vorhang der Ereignisse schließt), lässt hier den Ursprung des Schleef'schen Vogels vermuten.

»Wenn ich ein Vöglein wär« oder auch »wenn ich zwei Flügel hätte« (das »flög ich zu dir« immer ausgespart – eine Bewegung also, die vom Aufbruch und nicht von einem Ziel kündet und zugleich von einer Enthumanisierung getragen ist) als wiederkehrendes Motiv in *Die Schauspieler* beschreibt eine Bewegung, die immer konjunktivisch bleibt, die in Analogie zur Rolle aufgespannt ist zwischen ihrer Vorschrift und einer theatralen Realität und zugleich auf einen Raum der Freiheit verweist. Noch einmal Stanislawski:

Der Besuch auf dem Chitrow-Markt weckte stärker als Gespräche und Analysen des Stücks meine Phantasie und meine Kreativität. Jetzt hatte ich lebendiges Material, nach dem ich schöpferisch Menschen und Gestalten formen konnte. Alles bekam eine natürliche Begründung. Als ich Skizzen für Arrangements machte oder den Darstellern einzelne Szenen vorspielte, ließ ich mich von den lebendigen Bildern und nicht von Mutmaßungen und Hirngespinnsten leiten. Das Hauptergebnis jenes Ausflugs war, daß ich nun den verborgenen Sinn des Stücks zu spüren begann. »Freiheit um jeden Preis« lautet der Grundgedanke.<sup>826</sup>

Diese den Aslybewohnern zugeschriebene Freiheit als Verweigerung von Sicherheiten oder Nützlichkeit, auch als Freiheit vor dem Gesetz ist zentrales Motiv auch im Schleeftext, taucht aber immer zugleich auf als übersteigertes Ideal der Schauspieler. Wenn Frau das Stück mit den Worten beendet: »Leute sind hier eingedrungen, die sich für Schauspieler ausgaben. [...] Nicht mal Ruhe hat man hier.

<sup>823</sup> Lehmann: »Theater des Konflikts«, S. 196.

<sup>824</sup> Stanislawski: »Nachtasyk«, S. 315.

<sup>825</sup> Ebd., S. 314.

<sup>826</sup> Ebd., S. 313.

Polizei. Die sollte sich was schämen, schützen sollte man uns vor der Bagage. [...] Ein Anrecht haben wir darauf«<sup>827</sup>, wird deutlich, dass der Schutzraum Asyl Freiheit höchstens als prekäres Gut/Recht denken lässt, welches permanent durch den Wunsch der Schauspieler nach Selbstversicherung, Überlegenheit und Autonomie überschrieben zu werden scheint.

Christian Schlüter gibt in seiner Levinas-Lektüre ›Freiheit‹ als fundamentales Kraftzentrum von dessen Philosophie zu denken, allerdings nicht als abstraktes Ideal, sondern nur als konkrete Erfahrung.

Die Erfahrung der Freiheit beginnt, so Levinas, mit der Verantwortung einer »Aufforderung zur Antwort«. [...] Die Frage nach meinem Selbst und meiner Freiheit entsteht nur, insoweit ich mich in einem innerweltlichen Zusammenhang *vorfinde* und zugleich in einer *besonderen, nicht-alltäglichen* Beziehung zu dieser mir erschlossenen Welt stehe. Diese innerweltliche Distanz entsteht mir angesichts eines Anderen. Mein Selbst bleibt hier stets gefährdet und gefordert, weil und insoweit meine Freiheit eine *nicht durch mich* verfügte, gleichwohl *nur von mir* zu verantwortende Frei-Gabe ist.<sup>828</sup>

Die ›Konstellation der Freiheit‹ bei Levinas, so wie Schlüter sie nachzeichnet, bestimmt sich durch eine Erfahrung der Unterbrechung (Spur) und einer daraus resultierenden freisetzenden Enteignung. »Weil sich der Andere nur in der Spur des Vorübergegangenseins zeigt, er also immer entzogen bleibt, ist das Ich zwar freigesetzt, aber auch sich selbst verwiesen, ohne seiner in dieser vom Anderen eröffneten und getragenen Selbstbeziehung je habhaft zu werden.«<sup>829</sup> Freiheit als *eigene* Möglichkeit des Entscheidens entsteht über die Aufforderung zur Antwort, einer Herausforderung, der das Ich selbst als vermeintlich passives immer schon nachkommt, indem es sich als durch den Anderen individuiert vorfindet. Freiheit erweist sich also in der Lesart von Levinas als eine *nachträgliche*, als *nach-tragende*, denn sie ist bezogen auf eine andere Zeitlichkeit.

In der Verzögerung oder dem Aufschub macht sich die *Trägheit* der Sprache geltend, die sich in ihrer grundlegenden *Sozialität* [...] dem Unerwarteten und Neuen immer auch widersetzt. Mit Levinas können wir davon sprechen, dass sich die irritierende Aktualität des *Sagens* – die Ansprache und die Betroffenheit durch einen Anderen, die konkrete Eröffnung einer (Gesprächs)Situation, die Kontaktaufnahme noch vor irgendeiner besonderen Thematisierung – nur im regelhaften Gebrauch des bereits *Gesagten* artikuliert. Dabei sind die störend-verstörende Spur des *Sagens* – ihr performatives *Daß* – und das Reglement des

<sup>827</sup> Schleef: *Die Schauspieler*, S. 98f.

<sup>828</sup> Schlüter: »Der Sinn der Gewalt«, S. 177.

<sup>829</sup> Ebd., S. 178f.

Gesagte – sie propositionales *Was* – gleichermaßen innersprachlich, sie gehen zwar nicht ineinander auf, bleiben aber aufeinander angewiesen.<sup>830</sup>

Levinas spricht von einem »Preis, den die Manifestation verlangt«<sup>831</sup>, und es ist genau dieser Preis bzw. es sind diese Kosten, nach denen *Die Schauspieler* fragt.

Jede Repräsentation verursacht [...] Kosten: ›Kosten – in Form einer verlorenen Unmittelbarkeit, Präsenz oder Wahrheit, in Form eines zwischen Intention und Realisation, Original und Kopie klaffenden Bruchs.‹ Der Repräsentationskritik geht es um die Kritik eines diesen Bruch zudeckenden Wissens. [Sie, M. Z.] geht dieser Bewegung nach und fragt, wer die – unterschlagenen – Kosten der Repräsentation zu tragen hat.<sup>832</sup>

Die Frage der Kosten aber sieht sich von ihrem Ursprung an gebunden an die Konstellation, in welche *Die Schauspieler* verstrickt: »Wenn die Nähe mir allein den Anderen und niemand sonst zur Aufgabe machte, ›hätte es kein Problem gegeben‹ - nicht einmal im allgemeinen Sinne des Wortes. Die Frage wäre nicht entstanden, auch das Bewusstsein nicht und ebenso wenig das Selbstbewusstsein.«<sup>833</sup> Der ›Eintritt‹ des Dritten, auf den Levinas hier hinaus will, der oder das andere Andere, welches die dyadische Keimzelle der Freiheit gleichursprünglich suspendiert bzw. stört, ist auch die Konventionalität der Sprache.

»Ihr könnt stolz auf euren Autor sein. Welche Sprache hat er euch gegeben. Könige sprachen so.«<sup>834</sup> Doch nicht die Freiheit, sprechen zu können wie ein König, wird durch *Die Schauspieler* als Raum des Theaters eröffnet, vielmehr lässt sich mit dem Stück danach fragen: Welchen ›Spielraum‹ beschreibt die Rolle und was widersteht ihr? Als dramatischer Text erzählt *Die Schauspieler* eine Fabel, die gleichermaßen zum praktischen Probieren auffordert, wie sie immer schon vom Raum der Schrift und ihren unaufführbaren Resten befallen ist. Zwischen Gruppenpersona und einzelner Figurenrede verhandelt *Die Schauspieler* sowohl die Frage nach dem Schutz wie auch dem Werden des prekären, vielleicht unaussprechlichen singulären Sagens, wie das Theater zugleich zum Ort wird, in dem dieser Konflikt überhaupt eröffnet werden kann. Mit Haß habe ich oben die Rolle als *Antwort* auf das Guckkastentheater eingeführt. Angesichts der *Schauspieler* ließe sich ›Theater‹ als nachträgliche Antwort auf die Rolle der Schrift begreifen. In dieser Schrift liegt etwas geborgen, um das sich der Hausvater zu kümmern

---

<sup>830</sup> Ebd., S. 182.

<sup>831</sup> Levinas: *Jenseits des Seins*, S. 30.

<sup>832</sup> Deuber-Mankowsky, Astrid: *Repräsentationskritik und Bilderverbot*, <http://www.bu.edu/mzank/tr-deutsch/archiv/Bilderverbot.html> (letzter Zugriff 16.9.2014).

<sup>833</sup> Levinas: *Jenseits des Seins*, S. 342.

<sup>834</sup> Schleef: *Die Schauspieler*, S. 63.

gedenkt: Mit Derrida gesprochen handelt es sich um die Ökonomie des Todes<sup>835</sup> als Voraussetzung der Bedingung jedes menschlichen Lebens und jedes Spiels. »Das Theater ist das Leben. Für euch meine Kinder. Druckweiches Material um den Stempel einzupressen.«<sup>836</sup> Von »ursprüngliche[n] Stiche[n]«<sup>837</sup> schreibt auch Derrida. Der Begriff des Stichs, im französischen Original ›estampes‹ (Druckplatte, Prägestempel), steht im Kontext seiner Auseinandersetzung mit Freud und seinem Bewusstsein der *Nachträglichkeit*<sup>838</sup>: Das Spurenhinterlassen des Erlebens, der Eindrücke fasst Freud als Einschreibung, Eingravierung, Einritzung mit einem spitzen Gegenstand. Der ursprüngliche Schreibprozess ist immer auch gewaltsamer Vorgang, der sich mit dem Graphischen etymologisch verbindet (›graphie‹ für einritzen, einkerben).<sup>839</sup> Auch der Freud'sche Begriff der Bahnung als ›Aufbrechen‹ eines Weges verweist auf dieses Spannungsfeld von Gewalt und Widerstand. »Die Autorität des Textes, den zu lesen uns auferlegt ist, wird zur Übermacht und fremden Gewalt, seine Einschreibung in uns zur Überwältigung.«<sup>840</sup> Zugleich aber kündigt diese Übermächtigkeit, wie mit Levinas zu denken wäre, von der Spur des Anderen, die »die Verwirrung selbst [ist, M. Z.], die sich mit nicht zurückweisbarem Ernst eindrückt (man möchte sagen, eingraviert).«<sup>841</sup>

Schleef gibt das Theater als jenen Ort zu denken, in dem sich dieser Konflikt als Spiel mit der Rolle eröffnen lässt. Die Rolle veranschaulicht die dem Einzelnen auferlegten sozialen Zumutungen, lässt aber auch erkennen, dass es darin nicht aufgeht. Sichtbar werden die Einzelnen vielmehr »in ihrer – wohlverstandenen – aparten Asozialität.«<sup>842</sup> Mit den Worten von Mann 2: »Wenn wir Karten spielen würden, wäre das nicht passiert.«<sup>843</sup>

<sup>835</sup> Vgl. Derrida: »Die différance«, S. 120.

<sup>836</sup> Schleef: *Die Schauspieler*, S. 60.

<sup>837</sup> Derrida: »Freud und der Schauplatz der Schrift«, S. 323.

<sup>838</sup> Vgl. Freud: »Notiz über den ›Wunderblock‹«.

<sup>839</sup> Vgl. Krämer, Sybille: »Das Medium als Spur und als Apparat«, in: Dies. (Hrsg.): *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt am Main 1998, S. 73-93, hier S. 80.

<sup>840</sup> Angehrn, Emil: »Schrift und Spur bei Derrida«, in: Arburg, Hans-Georg (Hrsg.): *Wunderliche Figuren. Über die Lesbarkeit von Chiffreschriften*, München 2001, S. 347-364, hier S. 355.

<sup>841</sup> Levinas: *Die Spur des Anderen*, S. 235.

<sup>842</sup> Konersmann: »Die Metapher der Rolle«, S. 136.

<sup>843</sup> Schleef: *Die Schauspieler*, S. 55.

## 2.2. Die Textur der Bühne:

### Von der Rolle der Technik in Swoosh Lieus *Everything but Solo*

Die Arbeit eines erfahrenen Arbeiters  
erinnert stets an einen Tanz.

(Wsewolod Meyerhold, *Der Schauspieler  
der Zukunft und die Biomechanik*)

›Preparation‹: Die Rolle der Technik

Die Arbeit *Everything but Solo* von Swoosh Lieu in den Kontext eines Nachdenkens über die Rolle einzustellen, mag auf den ersten Blick merkwürdig anmuten: Es handelt sich um ein Projekt, das im Rahmen des Tanzlabors 21 (Projektensemble Tanz 10) am Frankfurter Mousonturm produziert wurde und dem Kontext entsprechend keine Arbeit von und mit Schauspieler\*innen an dramatischen Rollentexten beinhaltet. Die Prägung aber einer solchen Lesart und Theaterpraxis der Rolle bestimmt sich nicht nur durch die mit Einar Schleef analysierte soziale Relevanz, mit welcher sie zum gesellschaftsbildenden Modell erhoben wurde, sondern kann auch

als Folge und Konsequenz jener ästhetisch-medialen Voraussetzungen beschrieben werden, die durch die Bühnenformen des Guckkastens eingerichtet werden und mit ihr gegeben sind. [...] Der Ausdruck einer Figur, der vermeintlich von innen nach außen wirkt, wird von außen, durch die kritische Beobachtung der Darstellung einer Rolle implantiert. Dieser Vorgang verdankt sich dem optisch erschlossenen Bühnenraum, den das Maschinentheater der Barock entwickelt hat.<sup>844</sup>

In diesem Sinne versteht Haß die Rolle als »Antwort«<sup>845</sup> auf räumliche Anordnungen, die nicht nur durch neuartige »Inszenierungen des Sehens«<sup>846</sup> eine Bildlogik der Bühne ausprägen, sondern auch durch ein bestimmtes Verhältnis von Szene und Bühnenmaschinerie geprägt sind. Die Analyse von Einar Schleefs *Die Schauspieler* hat bereits deutlich gemacht, dass eine Rolle nicht als literarisches Phänomen analysiert werden darf, sondern als Textgattung konstitutiv auf den Raum des Theaters und seine Praktiken bezogen ist. *Die Schauspieler* spielt auf textueller Ebene jene durch die Rolle markierte Krise der Bühnenform Guckkasten aus, welche das Leitkriterium des 18. Jahrhunderts, die Natürlichkeit der personalen Geschlossenheit, zu verdecken trachtet. Der Text formuliert damit neben den von

---

<sup>844</sup> Haß: »Rolle«, S. 281f.

<sup>845</sup> Ebd., S. 283.

<sup>846</sup> Vgl. Röttger, Kati/Jacob, Alexander (Hrsg.): *Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens*, Bielefeld 2009.



ihm verhandelten gesellschaftlichen wie theatral-ästhetischen Problematiken vor allem auch eine Herausforderung an die Organisation von Erscheinungsräumen und eine Auseinandersetzung mit ihren naturalisierten epistemologischen Voraussetzungen. Im Kontext dieser Arbeit möchte ich nun noch einen abschließenden Blick werfen auf eine Performance, die zwar nicht als traditionelle Arbeit an der Rolle verstanden werden kann, wohl aber als Hinwendung auf ihren ›Grund‹. Dieser ›Grund‹ ist hier tatsächlich (neben Sinn bzw. Funktion) ganz im räumlichen Sinne zu verstehen: Die Rolle im Sinne ihrer engen theatralen Praxis fungiert als Vermittlungsinstanz zwischen einer durch sie bereits als individualisiert vorausgesetzte leibhaftige Körperlichkeit, die im Spannungsverhältnis zu einer einseitig konzipierten Sichtbarkeit der Bildbühne Guckkasten steht. Nimmt man die Formulierung von Müller-Schöll beim Wort, dass wir ›plus d'un rôle‹ spielen, also mehr als eine Rolle und zugleich keine Rolle mehr<sup>847</sup>, so kann dies nicht nur als ›Austreten‹ einer Schauspielerin aus dem ›Kostüm‹ der Rolle (in einem weiterhin als Container angenommenen Raum) implizieren, sondern beschreibt eine rücksichtige Bewegung auf die Verflechtung von Subjekt und Welt oder Figur und Bühne als einer dichten Textur, die in der klassischen Rolle lediglich auf eine ganz bestimmte Weise organisiert wird.

Ein scheinbar leerer Bühnenraum im Frankfurter Mousonturmstudio, der für regelmäßige Besucher\*innen mit einer Überraschung aufwartet: seine vermeintlich massiven Blackboxwände erweisen sich als Fensterfront. Normalerweise hinter schwarzen Jalousien verborgen fällt nun wahlweise die Abendsonne oder das Licht der Straßenlaternen durch die Scheiben in den kleinen Bühnenraum; die gegenüberliegenden Häuser in der Waldschmidtstraße sind so nahe, dass man die Bewohner\*innen in ihren Zimmern beobachten kann.<sup>848</sup> Durch die Tür, welche die Zuschauer\*innen bereits hinter sich geschlossen wähnten, betritt eine Frau den Bühnenraum. In Alltagskleidung geht sie gänzlich unprätentiös einmal über die Bühne zu einem der beiden linken Fenster, löst einen Stab von der Wand und setzt mit langsamen Drehungen das Schließen der Jalousie in Gang. Diese Bewegungen kontrastieren den pragmatischen Gang. Wiebke Dröge benutzt den schwarzgestrichenen Stab, der für die Zuschauer\*innen erst mit ihrer Handhabung

---

<sup>847</sup> Vgl. Müller-Schöll: »Plus d'un rôle«, S. 555.

<sup>848</sup> Ich habe die Inszenierung am 15.11.2012 und am 3.5.2013 gesehen. Außerdem lag mir – mit Dank an die Künstlerinnen – eine Aufzeichnung der Inszenierung vor.

desselben als Objekt und in seiner Funktion sichtbar wird, wie zur Bemaßung des Radius ihrer nach oben gestreckten Arme. Das simple Abknicken des unteren Stabteils, welches ein Kurbeln um die eigene Achse ermöglicht und in relativ hoher Geschwindigkeit das Verdunkeln des Raumes bewirken könnte, wird nicht nur einfach verlangsamt, sondern zum Ausgangspunkt eines Bewegungsspiels, das zwischen einer durch Mechanik erzeugten Körperbewegung und der Bedienung einer mechanischen Operation aufgespannt ist. Eine Analogie zu Kleists *Über das Marionettentheater* drängt sich auf. Ohne den Vielschichtigkeiten dieses Textes hier in extenso zu folgen scheint der Aspekt der Kurbel virulent, welche die Marionetten in Bewegung versetzt: »Inzwischen glaube er [der Puppenspieler, M. Z.], dass auch der letzte Bruch von Geist, von dem er gesprochen, aus den Marionetten entfernt werden, dass ihr Tanz gänzlich ins Reich mechanischer Kräfte hinüberspielt, und vermittels einer Kurbel [...] hervorgebracht werden könne.«<sup>849</sup> Das grazile Bewegungsvermögen, welches die Marionetten auszeichnet, bestimmt sich paradoxerweise darüber, dass es keinem Geist und keinem verallgemeinerbaren Prinzip unterstellt werden kann, sondern einer nicht-menschlichen Maschine entspringt. Was bei Kleist anklingt ist die Eröffnung eines Spannungsgefüges, das sich zwischen aufeinander bezogenen Vermögen aufspannt, die – anders als bei der traditionellen Arbeit an der Rolle – weder ineinander aufgehen, noch ›als solche‹ funktionieren. Szondi schreibt über Inszenierungen moderner Dramen: »Die Relation Schauspieler – Rolle darf keineswegs sichtbar sein, vielmehr müssen sich Schauspieler und Dramengestalt zum dramatischen Menschen vereinen.«<sup>850</sup> Aus diesem Grund ist das Drama in seinen Worten auch »nicht geschrieben, sondern gesetzt«<sup>851</sup> – keineswegs darf der Schauspielende auf der Bühne als *Lesender* wahrgenommen werden, also in einer differentiellen Bezüglichkeit auf einen Text, denn »der ›Ort‹, an dem er zu dramatischer Verwirklichung gelangt, [ist, M. Z.] der Akt des Sich-Entschließens.«<sup>852</sup> Die Performerinnenhaltung in *Everything but Solo* aber ist bestimmt durch eine differentielle Bezüglichkeit. Besonders augenfällig wird sie bei Ekaterine Giorgadze, die nach Rose Beermann und Jungyun Bae schließlich die Bühne betritt. Erst langsam, dann immer schneller dreht sie sich

<sup>849</sup> Kleist, Heinrich von: »Über das Marionettentheater«, in: Kapp, Gabriele (Hrsg.): *Über das Marionettentheater*, Stuttgart 2013, S. 7-17, hier S. 10.

<sup>850</sup> Szondi: *Theorie des modernen Dramas*, S. 16.

<sup>851</sup> Ebd., S. 15.

<sup>852</sup> Ebd., S. 14.

unter und mit ihrem Stab im Stile einer Primaballerina in schwindligen Pirouetten. Anders aber als im klassischen Ballett, in welchem solche Tanzfiguren aus einem disziplinären Training von Körperfunktionsweisen kontrolliert in einen äußeren Raumbezug gebracht werden, zieht diese Ballerina sich an den räumlichen Voraussetzungen ›auf‹ und ›spielt sich ab‹: Sie wird in Bewegung gesetzt durch eine mechanische Operation, die sie zugleich selbst vollzieht und als solche ausstellt. Anders als bei Kleist ist das Kurbeln nicht nur bezogen auf die Erzeugung von körperlicher Grazie, einer Ent-Geistigung der Bewegung wenn man so will, sondern zugleich auf die *Gemachtheit* jener Bühne, welche den Rahmen der Wahrnehmung von Körperlichkeit erzeugt wie zugleich entzieht: Dem Drehen der Ballerina korreliert die Verdunklung des Bühnenraums, seiner Verschließung im Sinne eines Blackbox-Containers, dessen Vorausgesetztheit zugleich ausstellt und in Uneinsehbarkeit verschluckt wird.

Adolphe Appia schreibt: »Unsere Bühne ist ein unbestimmter und dunkler Raum. Wir müssen hier zuerst einmal etwas sehen, das ist klar.«<sup>853</sup> Appia markiert mit dieser Aussage etwas Wesentliches der neuzeitlichen Theaterräume: den notwendigen Einsatz von (Licht-)Technik, welcher *Voraussetzung* überhaupt jeder Form des visuell geprägten Statthabens in ihnen ist. Diese Form des technischen Apriori<sup>854</sup> rückt bei Swoosh Lieu als zentraler Ausgangspunkt ihrer Arbeiten in den Blick; ein Blick, der aber nicht im Sinne der Heidegger'schen Vorstellung einen handhabbar zu machenden Gegenstand in Szene setzt oder diesen ergreift, sondern ein *Rückblick* auf ein strukturelles Gefüge, an und mit dem – im Sinne des Freudschen Terminus – *gearbeitet* wird. Die Eingangssequenz von *Everything but Solo* enthält die die Performance bestimmenden Spannungsmomente bereits im Kleinen: Vier Tänzerinnen betreten eine Bühne, doch sie werden den ganzen Abend

<sup>853</sup> Appia, Adolphe: »Darsteller, Raum, Licht, Malerei«, in: Balme, Christopher/Lazarowicz, Klaus (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart 2000, S. 437-441, hier S. 438.

<sup>854</sup> »Ich will damit ein *Apriori* bezeichnen, das nicht Gültigkeitsbedingung für Urteile, sondern Realitätsbedingung für Aussagen ist. Es handelt sich nicht darum, das wiederzufinden, was eine Behauptung legitimieren könnte, sondern die Bedingungen des Auftauchens von Aussagen, das Gesetz ihrer Koexistenz mit anderen, die spezifische Form ihrer Seinsweise und die Prinzipien freizulegen, nach denen sie fortbestehen, sich transformieren und verschwinden. Ein *Apriori* nicht von Wahrheiten, die niemals gesagt werden oder wirklich der Erfahrung gegeben werden könnten; sondern einer Geschichte die gegeben ist, denn es ist die der wirklich gesagten Dinge.« Foucault, Michel: »Das historische *Apriori* und das Archiv«, in: Ders.: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main 1985, S. 183-190, hier S. 184.

keine tänzerischen Figuren<sup>855</sup> präsentieren, die Abgeschlossenheit oder Selbstbezüglichkeit behaupten. Die ›Preparation‹ (Vorbereitung), die im klassischen Ballett körperliche Konzentration und Fokussierung auf die hervorzubringenden Figur bedeutet, in der eine abstrakte Vorschrift *ausgestaltet* wird, wird bei Swoosh Lieu in eine Arbeit am Raum verlagert: Der ganze Abend steht unter dem Signum seiner Vorbereitung und erneuten Vorbereitung, einer Bewegung des permanenten Umbaus, der aber niemals in einer ›fertigen Bühne‹ gerinnt. Die Frage nach dem ›Grund‹ der Rolle, dem, was Rollen überhaupt ermöglicht und das zugleich im klassischen Rollenspiel verschwinden soll, artikuliert sich in *Everything but Solo* als Rücksicht auf die Frage der Bühne im Spannungsgefüge von Maschinerie und Körpern, als Arbeit an jenem Ort, »wo *buchstäblich* etwas stattfindet (vgl. *avoir lieu, to take place*).«<sup>856</sup>

Rolle und Choreographie sind keine synonymen Begriffe, auch wenn Analogien der durch die bezeichneten *Vorschriften* als Handlungsanweisungen für eine theatrale Figuration evident scheinen.<sup>857</sup> Obgleich *Everything but Solo* eingestellt ist in einen tänzerischen Kontext, obwohl es keine Figurenrede auf der Bühne gibt oder die Arbeit mit oder an einem literarischen Text, ist die Arbeit doch durchzogen von der Auseinandersetzung mit einer sozialen wie juristischen<sup>858</sup> Spaltung im Gefüge

<sup>855</sup> Vgl. Brandstetter, Gabriele: »Defigurative Choreographie: Von Duchamps zu William Forsythe«, in: Neumann, Gerhard (Hrsg.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar 1995, S. 598-623, Brandstetter, Gabriele/Peters, Sibylle (Hrsg.): *De figura: Rhetorik – Bewegung – Gestalt*, München 2002.

<sup>856</sup> Waldenfels, Bernhard: »Die Bühne als Brennpunkt des Geschehens«, in: Eke, Norbert/Haß, Ulrike/Kaldrack, Irina (Hrsg.): *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater*, Paderborn 2014, S. 13-28, hier S. 18.

<sup>857</sup> Strukturelle Analogien liegen nicht nur in der schriftlichen und juristisch geprägten Anweisung an Bühnenakteur\*innen, Figuren hervorzubringen, sondern auch in der Bindung gesellschaftlicher Intelligibilität an eine korrekte Umsetzung. Exemplarisch legt Gerald Siegmund ein solches Verständnis des Choreographischen mit Blick auf die Schriften Thoinot Arbeaus vor: Siegmund, Gerald: »Recht als Dis-Tanz«. Dennoch darf der Blick auf strukturelle Analogien von Rolle und Choreographie natürlich nicht übersehen, dass sie genealogisch auf unterschiedliche theater- bzw. tanzpraktische Wirkungsfelder bezogen sind.

<sup>858</sup> Ich beziehe mich mit dem Begriff der juristischen Form auf Michel Foucault. Foucault beschreibt damit »die Art und Weise, wie man über Schuld und Verantwortung unter den Menschen urteilt; wie man in der Geschichte des Abendlandes festlegte, dass bestimmte Verhaltensweisen als Vergehen galten, nach denen die Menschen verurteilt werden konnten; [...] wenn Sie so wollen, all die Praktiken, die zwar geregelt waren, in der Geschichte aber auch ständig abgeändert wurden, scheinen mir eine der Formen zu sein, in denen unsere Gesellschaft Typen von Subjektivität definiert hat, Formen von Wissen und damit auch Beziehungen zwischen dem Menschen und der Wahrheit.« (Foucault, Michel: *Die Wahrheit und die juristischen Formen*, Frankfurt am Main 2003, S. 13. Bei Foucault nimmt – anders als in meinem Fall – die Untersuchung des Strafrechts den zentralen Kern seiner Untersuchung ein. Ich beziehe mich dagegen im Sinne der eingangs zitierten etymologischen Dimension der Rolle (Schriftrolle, Urkunde, Verzeichnis) auf eine juristische Verwaltungsordnung: Ausbildungsgänge, Verträge, Spartenorganisation usw. Tatsächlich zeigen alle Fälle, in denen

des Theaters, welche die Performance auf den Schauplatz der Rolle – der Metapher, nicht des Begriffs<sup>859</sup> – verweist: Es geht um die *Rolle* der Technik.

Spricht man von ›Probentechnik‹ im Kontext des Theaterbetriebs, dann ist damit meist die technische Ausstattung der Probenarbeit gemeint – und damit auch die Frage, inwiefern bereits für die Probe Lichttechnik, Soundanlage und Videoprojektoren zur Verfügung gestellt werden, und ob auch mit ›Technik‹, das heißt technischem Personal geprobt wird.<sup>860</sup>

Matzkes kurzer Exkurs zur ›Technik der Probe‹ verdeutlicht, was ich als juristische Spaltung der Institution Theater verstehe: Die Frage, ob mit oder ohne Schauspieler\*innen geprobt wird, stellt sich nämlich nicht. Die ›Technik‹ aber verhält sich zur Probe als dem Ort der Genese von ›Theater‹ offensichtlich als Supplement.<sup>861</sup> Sie wird hier im Grunde genommen auch zum Raum als Supplement begriffen, als etwas, das entweder *da* oder *nicht da* ist – ›Technik‹ wird im Sinne von Objekten verstanden und nicht als den Raum strukturell mitprägender Apparat oder Maschine. Darüber hinaus ist bemerkenswert, wie Matzke hier (in einem im Theaterkontext durchaus gebräuchlichen Sinne) im Begriff der ›Technik‹ das Personal mit der apparativen Ausstattung amalgamiert.

Dass die apparative Ausstattung im Theater über die Jahrhunderte eine immer größere Anforderung an die Expertise der sie Bedienenden stellt, lässt sich nicht nur mit Blick auf den umfassenden Katalog von Sicherheitsvorschriften und Verhaltensregeln für Bühnenarbeiter\*innen nachvollziehen, sondern auch mit dem in einen beliebigen Technikkatalog: Eine schier unendliche Anzahl von Scheinwerfertypen hat Fackeln und Kerzen abgelöst, deren Entzündung kaum Fachwissen erforderlich machte;<sup>862</sup> eine Flut technischer Programme und komplexer Kabelverbindungen kommunizieren Signale durch den Raum, die nicht länger mit dem Kurbeln einer barocken Holzwelle vergleichbar scheinen. Dieses Expertentum hat eine neue Berufssparte ausgebildet, die bereits in ihrer juristischen Verfasstheit von dem Bereich der Kunstschaffenden getrennt ist. Matzkes lediglich

---

Techniker\*innen Teil von Bühnenarbeiten sind, dass sie dies nicht als Techniker\*innen sein dürfen, sondern Schauspielverträge bekommen müssen.

<sup>859</sup> Vgl. Konersmann: »Die Rolle als Metapher«.

<sup>860</sup> Matzke: *Arbeit am Theater*, S. 206.

<sup>861</sup> Hier sei der Korrektheit halber darauf hingewiesen, dass Matzke unter Rekurs auf Heiner Goebbels auch Theaterpraktiker zitiert, deren Ästhetiken nur denkbar sind, weil sie den hier beschriebenen ›normalen‹ Produktionsablauf unterlaufen und nicht nur von Beginn an mit Techniker\*innen arbeiten, sondern deren Expertise zum Teil der theatralen Entwicklung gemacht wird.

<sup>862</sup> Als Standardwerk für die Entwicklung der Lichttechnik gilt immer noch Keller, Max/Brandi, Ulrike (Hrsg.): *Faszination Licht: Licht auf der Bühne* München 2010. Aber auch: Greisenegger, Wolfgang (Hrsg.): *Schein werfen: Theater, Licht, Technik*, Wien 2008.

kurzer Exkurs zur Technik in ihrer umfangreichen Habilitationsschrift über die Diskursgeschichte der Probe ist dem Erbe sich im bürgerlichen Theater herausbildender Produktionsweisen geschuldet, in denen die Technik als apparative Ausstattung wie Personal *nach* der Kunst kommt (bzw. in ihrem Dienst steht):

Mit der Genieästhetik wird genau jener Bereich der Weitergabe des Technischen aus der Reflexion über die künstlerische Praxis ausgeklammert. Die Frage, *wie* Kunst geschaffen wird, ist allein an das ästhetische Subjekt des Künstlers gebunden. Daraus ergibt sich eine Aufspaltung von künstlerischem Tun und Arbeit in Ursprünglichkeit und Spontanität der Inspiration auf der einen Seite und eine Reduktion von Erlernbarkeit von Fertigkeiten auf der anderen.<sup>863</sup>

Obwohl der Begriff des Technischen im Sinne von Fertigkeiten ja auch Schauspiel- oder Tanztechniken umfassen müsste, scheidet der Verwaltungsapparat Theater<sup>864</sup> zwischen Subjekten, deren Technik als künstlerische Praxis im Werden begriffen und Subjekten, deren Technik auf die stupide Ausführung festgeschriebener Regeln reduziert wird. Diese Verhältnisse werden allorts fortgeschrieben: Theaterwissenschaftler\*innen lesen Schauspieltraktate, selten aber studieren sie technische Handbücher. Veranstaltungstechniker\*innen müssen zwar aufs Volt genau die Stromspannung von Lichterketten berechnen können, werden durch ihre Ausbildungsgänge aber nicht in künstlerischen Diskursen geschult. Regisseur\*innen lernen zwar, wie sie Schauspieler\*innen anzuleiten haben, können bei der Beleuchtungsprobe aber oftmals nur einfordern, dass das Licht ›irgendwie düster‹ sein soll.

Die Fokussierung auf das künstlerische Genie auf der Bühne und die Vorstellung seiner Autonomie entspringen also nicht allein einer Rollenpraxis, die nahelegt, »sein Selbst als Bühne [zu, M. Z.] begreifen, um sich zu besitzen«<sup>865</sup>, sondern einer juristischen Spaltung in diesem Bühnen-Grund der Rolle, die sich in den Maschinentheatern des Barock noch in all ihrer Brüchigkeit nachvollziehen lässt: Wie Ulrike Haß zeigt, lässt sich bei Theaterarchitekten wie Sabbatini, Torelli und Pozzo nicht nur eine gemeinsame Fokussierung auf die Innenräume beobachten (die antike Relationalität des Theaters als spezifischer Ort im Verhältnis zur Polis und zur Landschaft verschwindet bei ihnen ebenso wie das Verhältnis von Innenraum zu äußerer Fassade), sondern auch die Herausforderung, Szene und Theatermaschine

<sup>863</sup> Matzke: *Arbeit am Theater*, S. 208.

<sup>864</sup> Dies betrifft auch die Künstlersozialkasse, die zwischen technischen Dienstleistungen und künstlerischen Tätigkeiten scheidet.

<sup>865</sup> Konersmann: »Die Rolle als Metapher«, S. 100f.

in ein Verhältnis zueinander zu bringen. Während Sabbatini noch ein dualistisches Theatermodell vorlegt, in welchem der Bühnenraum in den Dimensionen Breite und Tiefe aufgestellt wurde, während die Maschinerie sich auf die Höhendimension beschränkte, waren seine Nachfolger »bestrebt, die in *machine* und *scene* geteilte Bühne in einer einheitlichen Konzeption zu erfassen.«<sup>866</sup> Voraussetzung für die Entwicklung nicht nur einer theoretischen, sondern einer raumpraktischen Vorstellung von einem Behälterraum, »der unveränderlich bleibt, unabhängig davon, ob und wie viele Dinge sich in ihm befinden«<sup>867</sup>, ist nicht nur die mathematische (und nicht die ortsspezifische) Verfasstheit ihrer Architektur, sondern auch die Organisation ihrer Maschinerie:

Ziehen wir noch einmal das Standardbeispiel vom relativen Raum eines Schiffes im absoluten Bezugsraum des Ozean heran: Torelli nimmt die *machine* als einen solchen Bezugsraum aller möglichen Perspektiven und ihrer Dekoration an. Er entdeckt [...] das Kinematische der Maschinen als einen gleichsam ozeanischen Container für alle nur denkbaren relativen Räume. Diese werden auf der Grundlage von Abmessungen, Punkten, Dimensionen, Kerbungen aller Art wie den zwei mal vier Schrägkulissen, den Fluchtlinien, ihren Schnittpunkten usw. auf der Bühne als arithmetischem Boden eingerichtet. Das Artifizielle der Bühnen Torellis beruht auf der Anerkennung der jeweiligen Eigenart dieser beiden Räume sowie in der Erkenntnis, das sie nur als und wegen ihrer wechselseitigen ineinandergreifenden Ordnungen vorkommen. Aus der maschinellen Perspektive ist der relative Raum eine (geo-)metrische Teileinheit, die unendlich variabel bestückt werden kann. Aus der Perspektive des relativen Raums ist der maschinelle Container pure Kinematik und Dynamik, ohne eine feststellbare Ursache der Kraft. Torellis Bühnen reflektieren die raumbildende Dynamik dieser doppelräumlichen Anlage. Körperweltliche Relationen sind nur innerhalb dieser Anlage denkbar, die einerseits alle physikalischen Körper entortet und sie andererseits metrisch einbezieht. Die Bühnendynamik zeitigt ihre Wirkung in einem, von der *machine* wie von einem Container umschlossenen Raum.<sup>868</sup>

Torelli entwickelt also eine Theaterarchitektur, in welcher Container und Maschine sich wechselseitig voraussetzen, hervorbringen und zugleich entziehen: Ihre Wirkungsmacht entfaltet die Theatermaschinerie paradoxerweise gerade ob der nicht feststellbaren Ursache der von ihr entfalteten Kräfte, »die vor keiner noch so entlegenen Darstellung zurückschreckt – nur denkbar muss sie sein.«<sup>869</sup> Diese Entwicklung, welche durch die Implementierung Schauspielender in die optisch erschlossenen Bühnenräume vorangetrieben wird, zeitigt bis heute ihre

---

<sup>866</sup> Haß, Ulrike: »Von der Schau-Bühne zur Architektur und über das Theater hinaus. Raumbildende Prozesse bei Sabbatini, Torelli, Pozzo und Appia«, in: Eke, Norbert/Haß, Ulrike/Kaldrack, Irina (Hrsg.): *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater*, Paderborn 2014, S. 345-370, hier S. 350.

<sup>867</sup> Ebd., S. 352.

<sup>868</sup> Ebd., S. 359.

<sup>869</sup> Ebd., S. 358.

Sedimentierung in der verwaltungstechnischen Organisation von Theaterinstitutionen. Die ›Technik‹, sei sie begriffen als apparative Ausstattung oder als Personal, wird einem ›künstlerischen‹ Arbeiten als nachgeordnet verstanden, ohne dass der Tatsache Rechnung getragen wird, dass die Rolle als theaterhistorische Entwicklung ihrerseits auf ein räumliches Organisationsprinzip *reagiert*.

Die juristische Spaltung der Institution Theater in eine technisch-bereitstellende und eine künstlerisch-hervorbringende Sparte wird beispielweise von Künstler\*innen wie Heiner Goebbels (*Europas 1 & 2*), Philipp Quesne (*Piece pour la technique*) oder auch She She Pop (*Lehrstücke*) thematisiert, die mit Techniker\*innen als Bühnenakteur\*innen arbeiten – sei dies schlicht im Sinne öffentlicher Umbauten oder gar, wie im Falle Quesnes, als Arbeit, die keine anderen Darsteller\*innen hat als Bühnenarbeiter\*innen. *Everything but Solo* geht über diesen darstellungsstrategischen Einsatz jedoch hinaus: Nicht die ›Figur‹ des Technikers<sup>870</sup> oder Bühnenarbeiters steht im Zentrum des Interesses, also nicht eine Präsentation der Anderen, die man sonst nicht sieht und ebenso wenig ihr ›Können‹. Die *Rolle* der Technik wird vielmehr als gemeinsamer, wie differentieller Bezugspunkt zwischen Maschinerie und Körper gesetzt. Diese Rolle der Technik impliziert keinen literarischen Text, wohl aber im übertragenen Sinne eine Trias aus Position, Funktion und Aufgabe<sup>871</sup>, wie sie mittels der Rolle den einzelnen Schauspielenden im Bezug zu einem Bühnenwerk zukommt. Funktionen und Aufgaben von Techniker\*innen rücken in *Everything but Solo* sowohl produktionsstrategisch wie wirkungsästhetisch in eine Form von Erstbegründung, wie sie im Literaturtheater den Rollentexten zukommt: Wie oben für die Eingangssequenz der Performance skizziert speist sich das Bewegungsmaterial aus der Konfrontation mit technisch-mechanischen *Spielräumen*. Eröffnet werden können diese Spielräume aber nur deshalb, weil die herkömmliche *Position* der Technik ›ausfällt‹ bzw. auf die Bühne – im Sinne Benjamins – *übersetzt* wird: *Everything but Solo* verzichtet komplett auf den Einsatz von Techniker\*innen *während* der Vorstellung – damit ist nicht gemeint, dass keine Techniker\*innen *aufreten*, sondern dass es keinen FOH (*front of house*)

<sup>870</sup> An dieser Stelle verwende ich das generische Maskulinum, um dem Umstand Rechnung zu tragen, dass Veranstaltungstechnik ein weitestgehend männlich dominierter Beruf ist; ein Umstand, welcher die Wahl von vier Tänzerinnen als signifikant erscheinen lässt.

<sup>871</sup> Haß: »Rolle«, S. 278.



gibt, von dem aus die Vorstellung gesteuert wird.<sup>872</sup> Jeder Lichtwechsel, jeder Toneinsatz, jede Videoabspielung wird von den Tänzerinnen *auf* der Bühne vorbereitet und durchgeführt. Auch wenn in diesem Sinne davon gesprochen werden kann, dass die Tänzerinnen die Rolle der Technik *erfüllen*, haben Swoosh Lieu kein Interesse an einer mit Szondi skizzierten Arbeit an der Rolle, welche diese zugleich zum verschwinden bringt: Die vier Tänzerinnen unternehmen keinen Versuch, die Rolle einer Technikerin zu *verkörpern* (und damit in ihrer textuellen Verfasstheit zugleich zu negieren), sondern sie *lesen* diese quasi mittels ihrer eigenen Techniken aus.

Ralf Konersmann spricht in seinem Aufsatz über *Die Metapher der Rolle und die Rolle der Metapher* von einem paradigmatischen Bruch sowohl theaterpraktischer wie sozialwissenschaftlicher Verwendung des Rollenmotivs: Die seiner Ansicht nach mit dem 20. Jahrhundert einsetzende Begriffsgeschichte verdränge eine viel weiter zurückreichende Metapherngeschichte, die »den Versuch, eine klare Grenzlinie zwischen Wahrheit und Illusion, zwischen Eigenem und Fremdem zu ziehen, selbst für illusionär«<sup>873</sup> erklärt. Die Metapher bringe eine »Uneigentlichkeit ihres Sagens«<sup>874</sup> zum Ausdruck, welche die Vorgeschichte des Rollenbegriffes beherrsche, in diesem dann jedoch zum Erliegen käme. Auf dieser Basis verstehe ich den strategischen Einsatz von *Everything but Solo* nicht rollentheoretisch, sondern rollenmetaphorisch:

Die Metapher, nicht der Begriff führt auf die Frage, was es ist, das es den Subjekten gestattet, das Andere als das Andere von sich abzugrenzen und sich ihm sodann als sie selbst zuzuwenden – auf die Frage nach jener Position also, von der die Metapher zugleich lehrt, dass sie auf direktem Weg unzugänglich bleibt.<sup>875</sup>

### Die ›Figur‹ Diagonale

Nachdem das Studio im Dunklen versunken ist, schaltet Rose Beermann das Arbeitslicht an. Die vier Bühnenakteurinnen schauen sich an, nicken, dann brechen

---

<sup>872</sup> FOH ist die Bezeichnung für jenen Ort, an dem Licht- und Tonpulte – meist im Rücken der Zuschauer\*innen – stehen, in einigen Fällen sogar zusätzlich das Inspizientenpult. In vermutlich über 90% der Theatervorstellungen ist dieser Ort verantwortlich für den Rhythmus der Vorstellung. Bei *Everything but Solo* gibt es ein einziges Signal, das aus dem Zuschauerraum heraus gesendet wird: Aus der ersten Reihe wird eine Nebelmaschine bedient, nachdem die Tänzer\*innen den Bühnenraum bereits verlassen haben.

<sup>873</sup> Konersmann: »Die Metapher der Rolle«, S. 86.

<sup>874</sup> Ebd., S. 91.

<sup>875</sup> Ebd., S. 136.

sie gleichzeitig in den Raum auf. Wiebke Dröge beschreibt Bühnenmittig mit ihrem Bein einen Schwung und kommt auf der Seite zu liegen, steht wieder auf. Ekaterine Giorgadze geht zur Tür. Von dort vollzieht sie kleine Trippelschritte, ein Fuß wird hinter den anderen gesetzt. Rose Beermann, beim Arbeitslichtschalter verblieben, nimmt mit ihrem Körper Schwung, lässt sich nach vorne fallen, drückt ihre Stirn auf den Boden. Jungyun Bae kriecht auf allen vieren an der hinteren Wand entlang. Die zunächst unklaren Raumbewegungen entpuppen sich mit der Zeit als Vermessung(en): Die Längen der Füße, eines Beines oder Armes, Bewegungen wie Rollen über die Schulter oder eines ausgestreckten Armes zum Boden dienen als Maßeinheiten, durch die virtuelle Punkte in den Raum eingetragen werden – markiert durch Fingerspitzen, Füße, Handkanten, Stirn oder auch Blicke. Die Tänzerinnen durchstreifen den Raum mit der erhöhten Geschwindigkeit von Bühnenakteurinnen, die mittels *Spacing*<sup>876</sup> einen tänzerischen Auftritt in unbekanntem Räumlichkeiten vorbereiten; für die Zuschauer\*innen aber bleiben die virtuellen Positionsbestimmungen zunächst ohne identifizierbares Ziel. Fast signifikanter als das Bewegungsmaterial – welches augenscheinlich macht, dass die vier Tänzerinnen unterschiedliche Tanzausbildungen haben, ihre Bewegungssprachen durch unterschiedliche Tanzsprachen herausgebildet wurden – scheinen kurze Momente des Einhaltens: Dann suchen ihre Blicke gezielt Orientierungspunkte im Raum, nach denen sie ihre Körper präzise und korrigierend ausrichten. Dabei sind Bae, Beermann, Dröge und Giorgadze sehr bei sich. Sie nehmen ihre Mitakteurinnen zwar wahr, vermeiden Zusammenstöße, warten, bis Platz ist, aber greifen in ihren Bewegungen nicht ineinander. Nachdem sie *ihre* ›Aufgabe‹ erledigt haben, verlassen sie nacheinander den Raum.

Zurück kehren sie gemeinsam mit je einer farbigen Rolle Bühnentape. Der soeben gesehene Ablauf beginnt von vorne, wobei die räumliche Vermessung nun Spuren hinterlässt: Jede Position, jede Schrittlänge, jedes Körpervolumen wird mit einem abgerissenen Klebestreifen markiert – wobei es sich nicht nur um punktuelle Markierungen handelt, sondern auch durch rechtwinklige Klebungen angedeutete

---

<sup>876</sup> Als *Spacing* wird jener Vorgang beschrieben, da Tanzarbeiten in andere Räumlichkeiten übersetzt werden müssen und die Tänzer\*innen diesen zunächst durchschreiten, um ihre choreographierten Bewegungen in die neuen räumlichen Verhältnisse einzutragen. Diese tänzerische Praktik birgt ein Wissen über das Verhältnis von Bewegung und Raum, welches dem Theateräquivalent, dem ›italienischen Durchlauf‹, vollkommen fehlt: In diesem Fall sprechen die Schauspieler\*innen ihren Text zwar ebenso ohne Verausgabung, sie sitzen jedoch meist auf Stühlen. Auch die ›Stellprobe‹, die oftmals mit der Beleuchtungsprobe ins eins fällt, birgt nicht auf gleiche Weise wie das *Spacing* die Notwendigkeit, eine Aufführung in Bezug auf die räumlichen Dimensionen der Bühne zu denken.

Quadrate oder Rechtecke. Das Abkleben lässt das *Spacing* von vier nebeneinander agierenden Solistinnen zum gemeinsamen Score werden: Immer wieder wird ein Blickaustausch gesucht, der als Einsatz für das zeitgleiche Abreißen eines Klebestreifens fungiert. Die Klebemarkierungen erweisen sich nicht nur als punktuelle Markierung von Einzelbewegungen, sondern sie verdichten sich zu einer Diagonalen, welche den Raum von der hinteren linken Ecke nach vorne rechts durchzieht (die in der Eingangstür ihre Verlängerung ins potentiell Unendliche findet).



Abbildungsnachweis:

<http://swooshlieu.hotglue.me>

Die Flüchtigkeit von Körpern in Bewegung, die sich nicht nur an den metrischen Strukturen des klassischen Balletts reiben, sondern auch an einem semiotisch gestützten Versuch ihrer Les- und Verstehbarkeit, ist in den letzten Jahren immer wieder durch Performances kritisch thematisiert worden, welche das ›Schreiben‹ von Körpern im Raum in ihr Zentrum rücken. In diesem Zusammenhang wird sowohl von Theoretiker\*innen wie Praktiker\*innen vielfach auf das Werk *Corpus* von Jean-Luc Nancy Bezug genommen.

Es bliebe, nicht *über* den Körper zu schreiben, sondern den Körper selbst. [...] Schreiben: an die Extremität rühren. Wie also an den Körper rühren, anstatt ihn zu bezeichnen oder ihn dazu zu bringen, dass er bezeichnet? Man ist versucht, überstürzt zu antworten, dass das unmöglich sei, dass der Körper das Uneinschreibbare sei, oder aber, dass es darum gehe, den Körper direkt in der Schrift zu mimen oder anzueignen (zu tanzen) [...]. Was aber gesagt werden muss, ist, dass das – an den Körper Rühren, den Körper berühren, endlich *Berühren* – in der Schrift fortwährend geschieht. Es geschieht vielleicht nicht direkt *in* der Schrift, falls diese ein ›Innen‹ hat. Aber am Rand, an der Grenze, an der Spitze, am äußersten Rand der Schrift *geschieht nur das*.<sup>877</sup>

Das mit Levinas und Derrida entwickelte Verständnis der Schrift nicht als einer harten, abstrakten Monumentalität, sondern als alteritärer Bezugsraum, der eine

<sup>877</sup> Nancy, Jean-Luc: *Corpus*, Zürich/Berlin 2007, S. 14.

szenische Sozialität entfaltet, wird von Nancy auf die Frage der Körper zugespitzt. ›Als solche‹ sind Körper das, was sich entzieht, indem sie sich entfalten, aussetzen – die Körper also werden bedeutsam in einem Außen, welches sich aus je unterschiedlichen Intensitäten verräumlicht, die auf ein Innen verweisen, das nicht(s) ist: »Hier gewinnt für Nancy das Theater seine Bedeutung: Es fängt mit dieser Doppelung an, macht sie erfahrbar.«<sup>878</sup>

Arbeiten wie Trisha Browns *It's a draw – life feet* oder auch William Forsythes *Human Writes* geben die Frage nach dem Körper auf diese Weise verstanden von seinen Rändern her zu denken: über den ›Umweg‹ von Hinterlassenschaften in Form von Linien, Strichen, Punkten, Kritzeleien, Umrissen. Im Fokus des Interesses steht in diesen Arbeiten natürlich weniger ein schriftlicher *Sinn*, als die *Geste*<sup>879</sup> in der Erzeugung von (schriftlicher) Sinnhaftigkeit. »Schreiben‹ meint: weder das Zeigen noch das Aufzeigen einer Bedeutung, vielmehr eine Geste, um an den *Sinn zu rühren*.«<sup>880</sup> Wie oben mit Haß ausgeführt heben solcherlei Arbeiten auf den paradoxen Widerspruch ab, in welchem die neuzeitlichen Theaterräume Körper verfangen: Zugleich entortet, aus ihren räumlichen Beziehungen enthoben wie metrisch eingegliedert und auf diese Weise lesbar gemacht. Wie wörtlich dies zu nehmen ist, zeigt ein Blick in Raoul-Auger Feuillet's choreographische Schriften: Die ›Präsenz‹ des Körpers bestimmt sich hier über die Annahme einer flächigen Vorderseite, die beim Einstudieren neuer Choreographien von den Tanzenden tatsächlich über ein aufgeschlagenes Buch angedeutet werden, das stets in Richtung der Zuschauenden gehalten werden muss.<sup>881</sup> Diese Körper werden nicht nur im Sinne einer auf Frontalität basierenden Bildwirkung – deren Höhepunkt sich mit Haß im *quadro*<sup>882</sup> verorten lässt – auf Lesbarkeit zugerichtet, sie inkorporieren diese Technik darüber hinaus noch im tatsächlich *wörtlichen* Sinne, indem sie mittels eines aufgeschlagenen *Buchs* die ›Präsenz‹ ihrer Körper auf der Bühne markieren. Das Buch als Vermittler der symbolischen Ordnung ebenso wie der Flächigkeit des

<sup>878</sup> Tatari: »Von der ontologischen Differenz zum Theater«, S. 174.

<sup>879</sup> Vgl. zu dem der Spur nahestehenden Begriff der Geste: Agamben, Giorgio: »Noten zur Geste«, in: Ders.: *Mittel zum Zweck. Noten zur Politik*, Zürich/Berlin 2006, S. 47-56, Benjamin, Walter: »Was ist das epische Theater?«, Hamacher, Werner: »Die Geste im Namen. Benjamin und Kafka«, in: Ders.: *Entferntes Verstehen*, Frankfurt am Main 1988, S. 280-323, Göring, Reinhold/Skrandies, Timo/Tinkaus, Stephan (Hrsg.): *Geste. Bewegungen zwischen Film und Tanz*, Bielefeld 2009.

<sup>880</sup> Nancy: *Corpus*, S. 20.

<sup>881</sup> Feuillet, Raoul-Auger: *Orchesography, or, The Art of Dancing*, Gloucester 2007, S. 43.

<sup>882</sup> Vgl. Haß: *Das Drama des Sehens*, insbesondere das Kapitel: »Pozzo: Architektur des Sehens«, S. 366-379.

Bildes »ebnet die Differenzen zwischen Körpern, Bodenfläche und Vertikalen ein.«<sup>883</sup>

In *Everything but Solo* bleibt unentscheidbar, ob vier Körper einen Raum ›beschreiben‹ oder ob sie ihn ›auslesen‹, weil der Ausgangspunkt der Bewegungen unbestimmt bleibt. Dazu kommt, dass in der Arbeit – anders als bei den kurz zitierten Arbeiten von Brown und Forsythe, welche die klare Linie oder das *Schrittzeichen als Idee* ausweisen, sie körperlich ent-schreiben oder auch ent-setzen – der Versuch einer *exakten* Bemaßung steht. Erzeugt wird ein Grundriß: Ein zweidimensionales Raster wird in den Raum eingetragen, welches davon bestimmt ist, dass vier Körper sowohl ihre Volumina, als auch ihre räumliche Verortung *ganz genau* nehmen. Mit Swoosh Lieu lässt sich eine Überlegung wieder aufgreifen, die über Martin Heidegger mit Blick auf Praktiken der Vorstellung eingeführt wurde. Bei Heidegger steht der Grundriß für jene die Vorstellung prägende Erkenntnisraaster, in welche Vorgänge »hineingesehen«<sup>884</sup> werden müssen, um als solche wahrgenommen werden zu können. Sie bestimmen sich durch ihre mathematische Verfasstheit, mit welcher sie *Gegenstände* erzeugen, die als *Stehende*, nicht als *Bewegliche* definiert sind. Zugleich zeichnen sich Grundrisse durch die Verschleierung ihrer machtvollen Rahmungen aus. Die Bildfläche des *quadro* kann zum Beispiel als ein solcher Grundriß beschrieben werden.

In *Everything but Solo* wird eine solche abstrakte Aneignung von ›Welt‹ zwar zitiert, zugleich aber zweifach *grundiert*: Der Grundriß wird sowohl als erzeugter, als gestalteter ausgewiesen, wie er den Bodengrund als Aufenthaltsort von Körpern in den Blick nimmt. Auf diese Weise fokussieren Swoosh Lieu den Grundriß in seiner *eigenen* Verfasstheit – einer Statik, in welcher seine aus Bewegung erzeugte Genese jedoch eingeschrieben bleibt. Der Grundriß erzeugt einerseits eine Suspense auf das Vor-Gesehene, also das, was die von ihm bezeichneten Leerstellen im Kommenden ›besetzen‹ wird, wie er zugleich als Voraussetzung der Möglichkeit einer Rücksicht auf Körperlichkeit und Bewegung erscheint: Er liefert *nachträglich* den Grund für das bis zu diesem Zeitpunkt Gesehene.

Wie auch immer es um die Notwendigkeit [der] Frage nach der Beziehung zwischen dem Gesetz und den Spuren (den Verweisungen von Spuren, den Verweisungen als Spuren) bestellt sein mag, ihr geht vielleicht der Atem aus, wenn man aufhört, *sich* das Gesetz zu *repräsentieren* beziehungsweise

<sup>883</sup> Ebd., S. 373.

<sup>884</sup> Heidegger: »Die Zeit des Weltbildes«, S. 79.

*vorzustellen*, das Gesetz selbst nach Art des Repräsentier-/Vor-/Darstellbaren aufzufassen.<sup>885</sup>

Über die Inszenierungen von Adolphe Appia, »der mit der Containerraum-Vorstellung denkbar konsequent aufgeräumt hat«<sup>886</sup>, schreibt Ulrike Haß, dass seine szenische Ökologie sich paradoxerweise aus der Konsequenz speise, »mit der er den Körper des Darstellers in Betracht zieht.«<sup>887</sup> Ist man mit den szenographischen Arbeiten Appias und seiner Kritik am Illusionismus der Perspektivbühne auch nur in Ansätzen vertraut, mag seine Fokussierung auf die Darstellenden nahezu unverständlich erscheinen: »Nach der Vorstellung ging ich allein durchs Theater und murmelte: ›Und dafür wurden diese dicken Mauern, wurde dieser massive Bau errichtet.«<sup>888</sup> Appia bezieht sich hier auf die Inszenierung von Gounods *Faust* und seiner Äußerung kommt etwas zum Ausdruck, was Appia vor allem in seiner Auseinandersetzung mit Wagner maßgeblich beeinflussen wird: Er erkennt, dass »der Schauspieler die Inszenierung *war*«<sup>889</sup> und dass diese Fokussierung einem Umgang mit dem Bühnenraum Vorschub leistet, der diesen zu einem *Hintergrund* gerinnen lässt<sup>890</sup> – einem ›falschen‹ Grund, denn er löst den Bühnenboden als Grund ab, der in Verbindung zum Körper der Darstellenden steht. Appia hingegen beschäftigt sich mit dem Körper *jenseits* seiner schauspielerischen Ausdrucksfunktion:

Von der Wirklichkeit dieser Körper ausgehend, verbietet sich jeder symbolisch überhöhende, oder bloß bildhaft-dekorative Umgang mit den Körpern der Darsteller. Appia verlangt an dieser Stelle eine Umkehr der Denkbewegung. Der Raum der Bühne ist nicht als Ausdrucksträger gegeben, er ist kein Container, genauso wenig wie lebendige Körper zum Behälter von Ausdruck oder Vermittlung von Darstellung missbraucht werden dürfen. Lebendige Körper, welche Wirklichkeit *sind*, können nicht mit der Aufgabe betraut werden, Wirklichkeit, die ihnen in diesem Fall aberkannt oder als mangelnde unterstellt wird, erst zu erzeugen. Gefordert wird vielmehr ein Denken, das eine vorhandene Wirklichkeit sich ereignen, sich öffnen lässt und ›zur Geltung bringt‹. [...] Für die mögliche Entfaltung ist jedoch ein raumspendendes Denken erforderlich, ein Denken der Einräumung oder ein Denken des Raumgebens.<sup>891</sup>

In *Everything but Solo* werden Körper zum Maßstab eines raumspendenden Denkens, welches vom Bodengrund her seine Aufstellung nimmt. Dieser Grund aber

<sup>885</sup> Derrida: »Sendung«, S. 140.

<sup>886</sup> Haß: »Von der Schau-Bühne«, S. 360.

<sup>887</sup> Ebd., S. 363.

<sup>888</sup> Appia zitiert nach: Beacham, Richard (Hrsg.): *Adolphe Appia: Künstler und Visionär des modernen Theaters*, Berlin 2006, S. 23.

<sup>889</sup> Ebd., S. 66.

<sup>890</sup> Ebd., S. 102ff.

<sup>891</sup> Haß: »Von der Schau-bühne«, S. 364.

wird nicht als einer zu denken gegeben, der erst durch Körper hervorgebracht wird, sondern als immer schon durch das Gefüge von Szene und Maschinerie bestimmte Reibungsfläche. Die Arbeit von Swoosh Lieu an und mit Räumen steht weder unter dem Dekret einer statischen Verabsolutierung noch der Behauptung, ihren Sedimentierungen entkommen zu können: So kondensiert sich die körperräumliche Kartographie in einer Diagonalen. Tanzgeschichtlich handelt es sich bei der Diagonalen um eine bedeutsame Linie: Als größtmögliche Raumausdehnung einer als quadratisch angenommenen Bühnenfläche stellt sie die optimale Möglichkeit für Körper dar, Schwung zu holen, um vom Boden abzuheben und die Illusion des schwerelosen Körpers hervorzubringen. Zugleich bringt sie den frontal auszurichtenden Körper in leichte *Schrägstellung*<sup>892</sup> - die Diagonale verhält sich zu einer flächig gedachten Vorstellung von Präsenz als ein räumlicher Vektor auf ihrem Rand und als genau diese wird sie bei *Everything but Solo* gesetzt: Swoosh Lieu inszenieren die *Begründung* einer abstrakten, metrischen Linie, die sowohl die tanzenden Körper, als auch die Bühnenmaschinerie in *Schieflage* bringt:

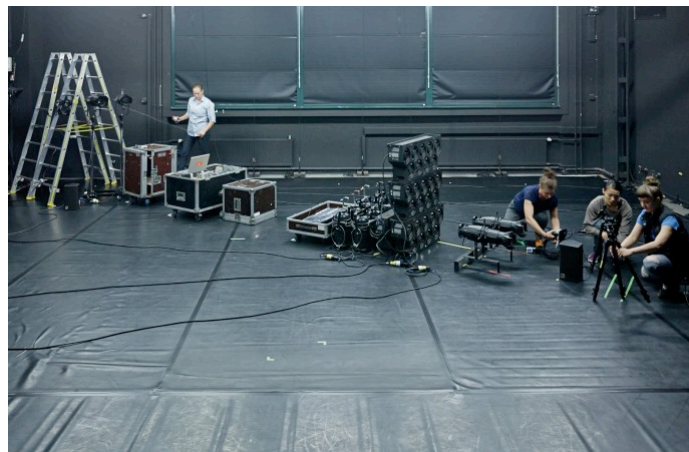


Abbildung:

<http://swooshlieu.hotglue.me/>

Statt springenden Ballerinas ›fliegt‹ nun ›die Technik‹ herein. Beermann und Giorgadze tragen zwei Leitern in den Raum, die – aufgeklappt – genau auf den Markierungen am hinteren Diagonalende ihren Platz finden. Zwei Profiler auf Stativen folgen, dann werden vier Cases in unterschiedlicher Größe und Form hereingerollt und schließlich acht Par Apparate, vier Swobodarampen, zwei Bodenstativprofiler, zwei Boxen und vier zusammengefaltete Projektionsfolien. Aus der uneinsehbaren Verlängerung der Diagonalen, der Eingangstür nämlich, treten –

<sup>892</sup> Mit gänzlich anderer Stoßrichtung beschreibt Georg Döcker in Bezug auf die Arbeit *horizon(s)* von Laurent Chétouane, wie dieser die Diagonale ebenso »zum Vektor der Öffnung auf den Raum« inszeniert. Döcker, Georg: »Eine andere Grazie. Zur Aktualisierung der Diagonalen in Laurent Chétouanes Tanzperformance *horizon(s)*«, in: in: Eke, Norbert/Haß, Ulrike/Kaldrack, Irina (Hrsg.): *Bühne: Raumbildene Prozesse im Theater*, Paderborn 2014, S. 249-266, hier S. 253.

unvorhersehbar – gänzlich neue ›Protagonisten‹ auf, die fast schon im Sinne von Monstranzen getragen werden.

In einem traditionellen Verständnis gibt es in *Everything but Solo* keine Rollen. Die Rolle aber der Technik als differentieller Bezugsraum sowohl der Geräte, welche auf ihre Bedienung angewiesen sind, wie der Körper, welche in einem Gefüge als Szene und Maschinerie befangen sind, figuriert ein ›Monster‹: Cases werden entdeckt, ihnen werden Kameras, Beamer und Pinspots entnommen, die an der Spitze der Diagonalen ihren Platz finden, in den Cases befindliche Pulte werden verkabelt, Laptops in Betrieb genommen, Swobodarampen gestapelt und Schukokabel von den Bühnenseiten herangezogen, welche die Geräte unter Strom setzen. Die Tänzerinnen nehmen auf dem Boden und zwischen den Geräten sitzend Platz. Preparation. Gemeinsames Kopfnicken. Dann wird das Arbeitslicht ausgeschaltet. In die Dunkelheit: ein lautes, langsames Einatmen. Das über die Boxen übertragene Geräusch füllt den Raum. Ausatmen. Einatmen. Zwei Pinspots blenden sanft auf. Zwei Augen in der Dunkelheit. Ausatmen. Einatmen: der Deckel eines von Innen leuchtenden Cases hebt sich gemeinsam mit den Pinspotaugen vorsichtig. Ein riesiges auf der Seite liegendes Monster erwacht, dessen schemenhafte Umrisse nur im Schein des von ihm produzierten Lichts erahnbar werden. Aus den sorgfältig und einzeln herein getragenen Geräten wird ein Lebewesen am Rande zur Lebendigkeit: Aus der Seitenbühne atmet sich die Technik hinein in den Raum der Körper. Zugleich ist dieses Wesen hochgradig prekär – ein sterbender, schnaufender Patient auf der Intensivstation. Ein Beamershutter schließt sich kurz vor einem der Scheinwerfer: das Wesen zwinkert dem Publikum zu.

Martina Leeker weist in ihrer Untersuchung zeitgenössischer Bühnenräume unter dem Aspekt von wissens- und technikgeschichtlichen Aspekten darauf hin, dass die gegenwärtige Forschung unter dem Eindruck des *spacial turns* die materiellen Bedingungen von Räumen gerne »in Handlung und Verhaltensweisen seiner Bewohner«<sup>893</sup> auflöse<sup>894</sup>, also eine Lektüre vom Raum als Vollzug performativer Operationen vor die Auseinandersetzung mit ihren dispositiven

<sup>893</sup> Leeker, Martina: »Performativierung des Raums. Wissens- und Technikgeschichtliche Aspekte zeitgenössischer Bühnenräume«, in: Eke, Norbert Otto, Ulrike Haß und Irina Kaldrack (Hrsg.): *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater*. S. 149-170, hier S. 150.

<sup>894</sup> Vgl. De Certeau, Michel: »Praktiken im Raum«, in: Ders.: *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, S. 179-240.



Voraussetzungen schieben würden. Leeker versucht, den ›performativen Raum‹ selbst als Dispositiv zu lesen, in dessen positiver Besetzung durch die Theorie der »technisch-materielle Status«<sup>895</sup> der Vermittlung menschlicher Akteur\*innen in diesen Räumen verschleiert würde. Leeker fluchtet ihre Äußerungen historisch auf 1900, wo sie anhand von Edward Gordon Craig und Loïe Fuller den Übergang von einem auf Bildlichkeit basierenden Guckkastentheaters zum Theater als *Raumkunst* konstatiert, in welchem »Raum und Dinge, die sich in ihm befinden, zu Partnern der Akteure, mithin zur Performance mit eigenen ästhetischen Qualitäten«<sup>896</sup> werden.

Es geht [...] bei der Performierung des Raums zugleich um das Ende eines instrumentellen, kommunikativen und interaktiven Modells von Mensch und Technik. An dessen Stelle tritt nun zum einen eine mediale Existenz in einem elektrischen Animismus, wie sie in den Tuchtänzen von Loïe Fuller oder den *9 Evenings* [von Craig, M. Z.] entworfen wird. Auf der anderen Seite kommt es zur Generierung künstlicher Welten, die den Mensch nicht mehr zwingend als Vorbild oder Steuerelement brauchen, sondern vielmehr einer eigenen Logik folgen.<sup>897</sup>

Das sich an dieser Stelle aufdrängende Problem besteht in der Gefahr, über die vermeintlich ›geglückte‹ Ablöse der souveränen Menschenakteure auf der Bühne einer neuen Form der Anthropologie zu verfallen. Genau an dieser Stelle setzt *Everything but Solo* ein: Technik und Tänzerinnen stehen weder in einem Hierarchie-, noch einem Antagonieverhältnis zueinander; Tanztechnik und Maschinenkörper setzten sich wechselseitig in Bewegung, ohne ineinander aufzugehen oder sich zu negieren – über die anwesend-abwesende Rolle der Technik sind sie in Differenz aufeinander bezogen. Die ›Figur‹ der Diagonalen, das Monster, funktioniert im Sinne des lateinischen *monstrare* (zeigen, hinweisen, angeben) »horizonthaft«<sup>898</sup>: Seine Sichtbarkeit bestimmt sich über das ›Atmen‹ seiner Beleuchtung – jedes Aufblenden blendet die Zuschauer\*innen, beim Abblenden versinkt das Monster in Dunkelheit; visuell fassbar ist es nur in Nachbildern. Besonders schön zeigt sich diese nachträgliche Vermutbarkeit des Monsters auf den winzigen, aufgeklappten Kameradisplays, die live das Aufblenden der Scheinwerfer filmen, aufgrund der Datenverarbeitung aber erst mit leichter Verzögerung zu sehen sind: Nachbilder von Nachbildern. ›Horizonthaft‹ ist das Monster also nicht als Bild mit klarer Rahmung, sondern es setzt eben diese

<sup>895</sup> Leeker, Martina: »Performativierung des Raums«, S. 151.

<sup>896</sup> Ebd., S. 152.

<sup>897</sup> Ebd., S. 167.

<sup>898</sup> Levinas: »Die Spur des Anderen«, S. 221.

Rahmung in Schwingung, lässt den Grund der Rolle als Textur von Subjekt und Welt, von Szene und Figur unheimlich, ungreifbar, lediglich in Rücksicht vermutbar werden. Was im bürgerlichen Rollenspiel, im auf die Rolle im Spiel reduzierten und mit ihr verschmelzenden Schauspielenden verschwindet, ist nicht nur die Widerständigkeit der Schrift-Rolle, sondern – mit Ralf Konersmann - »die Fülle des gelebten Lebens.«<sup>899</sup> Diese Fülle kann – um es mit Benjamin zu formulieren – nicht ›als solche‹ zur Darstellung kommen, sondern sich nur in einer Beziehung der Übersetzung als Überleben keimhaft verwirklichen oder – mit Levinas – spurhaft zur Exposition kommen. Zentrale Voraussetzung aber einer solchen Rücksicht auf die Rolle ist nicht ein dargestellter Raum, sondern der Raum der Darstellung, der ganz im Sinne der Traumarbeit *bearbeitet* werden muss. Die dramatische Figur (Szondi) als Einheit aus Körper und Text wird in *Everything but Solo* mittels einer Rollenmetapher aufgesplittert zugunsten der Frage »nach jener Position [...], von der die Metapher zugleich lehrt, dass sie auf direktem Weg unzugänglich bleibt.«<sup>900</sup> An die Stelle Bühnenräumlicher und körperlicher Einheiten tritt in *Everything but Solo* der Rhythmus. Nancy schreibt: »Der Rhythmus ist absolut grundlegend [...]. Der Rhythmus, das heißt die Nicht-Indifferenz von Zeiten und Räumen, eine *wahre* Differenz. [...] Ich würde sagen, beim Tanz geht es vor allem um den Rhythmus zwischen einem Subjekt und seiner Umgebung.«<sup>901</sup> Diesem Rhythmus kann das Publikum von *Everything but Solo* ›bei der Arbeit‹ zuschauen: Der Rhythmus der Performance durch Licht-, Ton- und Videoeinsätze liegt in der Hand der Tänzerinnen, wie sie bestimmt sind von Lichtprogrammierungen, Sound- und Videospuren.

### Philologie des Theaters

Ich habe zuvor davon gesprochen, dass *Everything but Solo* nicht bestimmt ist durch den Versuch, technisches ›Können‹ auf der Bühne auszustellen. Vielmehr steht die Arbeit unter dem Signum einer Abgabe von Kontrolle: Während des letzten Umbaus wird die Verklebung des Tanzbodens gelöst und über an seiner Vorderseite angebrachte Schnüre unter die Decke gezogen, so dass eine horizontale Bildfläche entsteht. Auf diese wird ein Video projiziert, welches den Abbau ›nach‹ der

<sup>899</sup> Konersmann: »Die Metapher der Rolle«, S. 135.

<sup>900</sup> Ebd., S. 136.

<sup>901</sup> Nancy, Jean-Luc: » Gespräch über den Tanz«, in: *Allesdurchdringung*, Berlin 2008, S. 60-90, hier S. 70f.

Performance zeigt. Die Geräte werden aus dem Studio getragen, die die Diagonale markierenden Klebestreifen werden vom Boden gezogen, es wird gekehrt. Statt vier Tänzerinnen aber sehen wir acht Akteurinnen im Raum – das Kollektiv Swoosh Lieu arbeitet gemeinsam mit den Performerinnen daran, den Bühnenraum wieder in seinen ›Rohzustand‹ zu versetzen. In diesem Video zeigt sich, dass die Kostüme der Performerinnen keineswegs zufällig gewählt sind: Bae, Beermann, Dröge und Giorgadze tragen die Kleidung der Szenographinnen. Diese Abgabe der Kleider steht metaphorisch auch für die Abgabe jeder Kontrolle über die Vorstellung. In Rücksicht zeigt sich *Everything but Solo* im Horizont eines Verantwortungsverständnisses, welches darauf basiert, ›sich selbst‹ und seine Vermögen aus der Hand zu geben. Im Falle von Swoosh Lieu handelt es sich um technische Vermögen, welche all ihre Theaterarbeiten strukturell prägen. Bae, Beermann, Dröge und Giorgadze nun zeichnen sich durch eine hohe Konzentration und Umsicht in ihrem Umgang mit den Geräten aus, aber man spürt ihnen jene Vorsicht an, die auf der Schwelle zwischen alltäglicher Routine und absolutem Unwissen liegt – einen hohen Respekt vor dem Material, dessen Handhabung nie selbstverständlich wird. Diese prekäre Moment, das jederzeit über einen herausgerutschten Stecker oder einen falsch umgelegten Kippschalter in die Performance einbrechen kann (und dies auch immer wieder tut), lässt noch die theatrale Verhandlung der Textur der Bühne niemals zur Vorstellung gerinnen.

Wer eine Sache nicht kennt und doch unter dem Eindruck steht, er müsse ihr seine Aufmerksamkeit zuwenden, um sie kennenzulernen, der wird sich – oder einen Anderen – fragen, was das sei: diese Sache. Seine Frage kann, ob inexplizit oder ausdrücklich, immer nur dann gestellt werden, wenn die Sache, auf die sie sich richtet, schon da und sogar in einer gewissen Aufdringlichkeit da, aber zugleich unvertraut und unzugänglich ist.<sup>902</sup>

Was aber, wenn dieses Andere nicht als entferntes Objekt angenommen wird, sondern als Möglichkeitsbedingung noch dieser Bewegung der Annäherung? Was im Falle von Werner Hamacher die Frage ist, die sich auf sich selbst in ihrer sprachlichen Verfasstheit hinwendet (›Was ist eine Frage?‹), ist im Falle von Swoosh Lieu eine Arbeit an und mit der Bühne, die sich selbst als befragte und in Frage stehende konstituiert. »Die Rolle der Bühne hängt ganz entscheidend davon ab, wie der Theaterraum konzipiert ist. Das Wort ›Theater‹ hat die doppelte Bedeutung von Theaterspiel und Theatergebäude; ähnliches gilt für die ›Szene‹ als

---

<sup>902</sup> Hamacher, Werner: *Für die Philologie*, Göttingen 2009, S. 16.

architektonisches Gerüst und raumbildender Vorgang.«<sup>903</sup> ›Bühne‹ ist bei Swoosh Lieu kein vorausgesetztes Objekt, kein Phänomen, keine Kulisse und auch kein bedeutungsloser Container, sondern sie ist die Bedingung überhaupt der theatralen Bewegung, ihr (Ab)Grund, ihr Boden – und dieser Boden bedeutet als unsicheres Geflecht räumlicher Voraussetzungen und von Körpern.

Es ist mir an dieser Stelle keineswegs um eine Re-Philologisierung von Theater oder Theaterwissenschaft zu tun, wie dies mit Blick auf die historischen Ursprünge der Theaterwissenschaft in der Germanistik (bzw. den Philologien als akademische Disziplinen) verstanden werden könnte.<sup>904</sup> Hamacher aber begreift Philologie nicht als akademische Disziplin, die ein bestimmtes Wissen tradiert, sondern als *die Liebe* zur Sprache, in der sie sich zugleich hält, »ein Verlangen nach Sprache und allem, was je von ihr ergriffen worden ist und von ihr noch berührt werden könnte, ein Verlangen, das sich von jeder Totalität abstößt und für Anderes und wiederum Anderes sprechend die Kritik des jeweils Erreichten und alles Erreichbarem betreibt.«<sup>905</sup> Begreift man Philologie in diesem Sinne als »tastende, suchende, sondierende Bewegung«<sup>906</sup> und als »Anwältin dieser Zurückhaltung, für die und durch die es Sprache allererst geben kann«,<sup>907</sup> dann lässt sich *Everything but Solo* als Philologie des Theaters verstehen: Die vier Tänzerinnen sind nicht (Be-)Dienerinnen der Technik und sie demonstrieren ihr Funktionieren nicht, ebenso wenig wie sie ihre eigenen Techniken demonstrieren. Es sind Bewegungen von Distanz und Aufmerksamkeit, Empfindlichkeit wie Empfänglichkeit gleichermaßen, mit welchen die Tänzerinnen den Raum zugleich bewegen, wie sie ihn fragend auslesen und von ihm bewegt werden. Was Hamacher ›Liebe‹ oder auch Hinwendung nennt spricht sich in *Everything but Solo* nicht aus als Technikfetisch aus, sondern als Doppelbewegung, die in der »Erfahrung der Annäherung immer zugleich als eine der Entfernung« auftritt und dies in besonderer Schärfe dort, »wo sie einsehen muss, dass sie weder über ihr Objekte noch über einen geregelten Zugang zu ihnen verfügt. [...] Sie ist ein *pathos* der Ent-Fernung.«<sup>908</sup> Dieses Pathos ist

<sup>903</sup> Waldenfels: »Die Bühne als Brennpunkt des Geschehens«, S. 18.

<sup>904</sup> Für die Theaterwissenschaft gehört es fast zu ihren Gründungsmythen, dass Max Herrmann die Aufführung als ihren Gegenstand bestimmt. Vgl. Herrmann, Max: »Das theatralische Raumerlebnis«, in: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2006, S. 501-514.

<sup>905</sup> Hamacher, Werner: *Für die Philologie*, S. 6f.

<sup>906</sup> Ebd., S. 9.

<sup>907</sup> Ebd., S. 11.

<sup>908</sup> Ebd., S. 29.

in *Everything but Solo* kein dargestelltes oder vorgeführtes Pathos, sondern formuliert sich als Bewegung, die nicht ›besessen‹ werden kann. Die Bewegungen im Raum von *Everything but Solo* stammen von keiner Textrolle – sie stammen von einer Frage, welche eröffnet wird am Rande oder in der Gefährdung des Vermögens zu antworten. Auf diese Weise gibt *Everything but Solo* in einer Rücksicht auf Darstellbarkeit zu denken, dem Titel der Arbeit entsprechend, was der ›Grund‹ von Theater *ist*: Es kann alles sein, aber nie ohne Anderes.

## IV. Die Sorge um die Sorge. Zum Schluss

Inmitten der Zerstörungen  
der anhaltenden Krise müssen wir  
ein Reich der Sorglosigkeit und  
daher der Sorge schaffen.

(Franco Berardi: *transverse / transversal*)

Du kannst doch deine künstlerische  
Krise anders bewältigen als mit  
einem Dokumentarfilm. Bitte,  
lass diesen Kelch an mir vorübergehen.

(*Das traurige Leben der Gloria S.*)

Die vorliegende Arbeit ist von der Beobachtung ausgegangen, dass gegenwärtig in hohem Maße die Tendenz von Theaterarbeiten zu beobachten ist, sich mit dem ›Anderen‹ der bürgerlichen oder auch westlich-abendländischen Gesellschaft zu beschäftigen. Dies ist keineswegs eine auf die Gegenwart zu reduzierende Auseinandersetzung, sie wird aber gerade vielfach mit Arbeiten in Verbindung gebracht, die mit ›anderen‹ Darsteller\*innen arbeiten. Diese Beobachtung diene als Ausgangspunkt für die Schwierigkeit, dass Theater auch, wenn nicht gerade in dem Versuch, Missstände anzuprangern und ethische bzw. politische Fragestellungen zu verhandeln, stets der Gefahr unterliegt, die eigenen machtvollen Einsätze zu verkennen und ›das Andere‹ als bereits bekanntes oder zumindest identifizierbares Gegenüber in eine Szenerie einzustellen, deren Ordnungen und epistemologische Voraussetzungen sich an dessen Auftreten stabilisieren.

Auf schlagende Weise inszeniert der Kurzfilm *Ich muss mich künstlerisch gesehen regenerieren*<sup>909</sup>, Vorgänger des abendfüllenden Films *Das traurige Leben der Gloria S.*<sup>910</sup>, genau diese Fallhöhe. Er erzählt die Geschichte zweier Frauen im Berlin der Gegenwart, deren sehr unterschiedliche künstlerische Karrieren beide in eine Sackgasse geführt haben: die Off-Theater-Schauspielerin Gloria Schneider ist pleite, ein früher sinnstiftendes Schauspielkollektiv ist zerstritten und kann die finanzielle Prekarität nicht länger ideologisch abfedern. Die erfolgreiche Filmregisseurin Charlotte Weiss hingegen kann ihre hochsubventionierten Spielfilme etwa über

---

<sup>909</sup> *Ich muss mich künstlerisch gesehen regenerieren*, Berlin 2010, 19 Minuten, HDCAM, Farbe, Regie: Christine Groß und Ute Schall.

<sup>910</sup> *Das traurige Leben der Gloria S.*, Berlin 2011, 75 Minuten, HDCAM, Farbe, Regie: Christine Groß und Ute Schall.

Ulrike Meinhof in der ausverkauften Volksbühne zeigen, fühlt jedoch keine politische Relevanz ihrer Filme. »Wie soll ich denn einen Film über eine radikalpolitische Frau machen, die ihre Kinder verlässt, wenn die Hauptdarstellerin – die du mir aufs Auge gedrückt hast – nur mit ihrem Aussehen beschäftigt ist?«, fragt Charlotte ihre Produzentin und findet sogleich die Lösung: Statt emotionalisierende Blockbuster im Bernd-Eichinger-Stil zu drehen, soll sie ein Dokumentarfilmprojekt zurückführen ins Reich der Sinnstiftung. »Hier, da geht's schon los!«, so Charlotte bei der ersten Recherchefahrt in eine anonyme Berliner Hochhaussiedlung mit Blick auf die Fassaden: »Das pure Grauen.« Doch weder ist ihr klar, ob sie nun eigentlich eine alleinerziehende Mutter dokumentieren will, eine Mutter, die ihre Kinder verlassen hat, oder schlicht eine Harz-IV-Empfängerin – noch, wo diese Frau in der Hochhaussiedlung zu finden sein soll. Charlotte entkommt ihren künstlerischen Zugriffsmethoden nicht, entscheidet sich zur Ausschreibung eines Castings – und findet bei diesem Gloria, die die Rolle ihres Lebens spielt: »Das pure Grauen«. Konterkariert wird dieses psychologische Schauspiel auf der filmischen Ebene: Obwohl Gloria aufgefordert wird, »einfach zu tun, was du halt so tust«, wird die Notwendigkeit der Wiederholung für unterschiedliche Kameraeinstellung von keinem der Beteiligten jemals in Frage gestellt, ebenso wenig wie die permanenten Selbstgespräche, die Gloria führt, um das Innere ihrer Figur nach außen zu transportieren. Ihren Höhepunkt erreicht die Absurdität, als der Kameramann dem »prügelnden Ehemann« Glorias – ihr Schauspielkollege, der den vergewaltigenden Vater eines gemeinsamen Kindes gibt – beizubringen versucht, wie die »authentischen« Schläge inszenatorisch vorgetäuscht werden können, damit hier niemandem »wirklich« wehgetan wird. Im Zentrum der zynischen Komödie steht nicht nur der Fetisch des authentisch Anderen, sondern vor allem jene Vorannahmen, *was* dieses »Andere« und *wie* ihm inszenatorisch zu begegnen sei (damit ihnen nicht »wirklich« wehgetan werde). Gloria Schneider weiß genau, was Charlotte Weiss' Kamera sucht – eine »Figur«, deren »Rollentext« den eigenen klischeesierten Vorstellungen entspringt und die »ihr« Elend nicht nur erträgt, sondern auch dramatisieren kann: einsam-depressives Sitzen und Schweigen am Küchentisch reicht dem Kameraauge nicht, hinter dem ein ganzes Produktionsteam schon während des Drehs bewertet, ob hier etwas von künstlerischem Wert geschieht oder nicht. »Das muss man in seiner ganzen

Radikalität aushalten«, versucht Charlotte die Takes des ersten Drehtages ihrer Produzentin zu verkaufen, doch klar ist: Gloria muss und wird *mehr* machen.

*Das traurige Leben der Gloria S.* spielt die Kehrseite einer ›Dramaturgie der Fürsorge‹ aus. Florian Malzacher beschreibt mit diesem Topos nicht nur das Anliegen, sondern auch die Techniken von Rimini Protokoll – schlussendlich also die Geburtsstunde der sogenannten Alltagsexperten: »Das Unsichere, das Fragile ist der konstituierende Moment für das, was viele als authentisch wahrnehmen«<sup>911</sup>; der Moment, da in gebaute theatrale Abläufe etwas Unvorhersehbares einbrechen und das ›Wiederholungssystem-Theater‹ sich auf das tatsächlich Ephemere öffnen würde. Dieses vermittelt Bühnendarsteller\*innen zu triggern, die keine sie schützenden Techniken mitbringen, diese Protagonist\*innen aber gleichzeitig nicht auszustellen, sei das Anliegen und der Balanceakt der Riminiarbeiten. Was aber passiert, wenn eine solche Dramaturgie der Fürsorge selbst zum normativen System wird? Helgard Haug: »Bei *Uraufführung* war das extrem: Alle hatten vorher *Kapital* gesehen und dadurch das Gefühl: Wir wissen, wie das funktioniert. [...] Im Prinzip waren sie damit schon halb versaut – andererseits hilft das auch in Krisenzeiten.«<sup>912</sup> Gloria Schneider ist auf diese Weise verstanden ›versaut‹ - und weiß genau deswegen, wie sich in ›Krisenzeiten‹ zu helfen ist. Denn die Krise, von der Haug spricht (und die von Gloria markiert wird), ist keine Krise der politischen, sozialen oder ökonomischen Lebenswelt: Gemeint ist hier vielmehr eine Krise im Produktionsablauf, zu deren Bewältigung es hilfreich ist, wenn Darsteller\*innen wissen, wie sie sich als Alltagsexpert\*in oder Harz-IV-Empfänger\*in in Szene zu setzen haben. Damit aber schafft sich die Dramaturgie der Fürsorge sozusagen selbst ab – sie besorgt sich nicht länger um ein ihr Anderes, sondern um ihr eigenes Funktionieren. Gecastet wird in *Ich muss mich künstlerisch gesehen regenerieren* deswegen auch logischerweise eine Schauspielerin als ›Elendsvertreterin‹ - sie kann am besten liefern, was das System für seine Sorgen braucht: eine Vorstellung des Anderen.

Mit Blick auf die neoliberalen Antragsstrukturen der sogenannten Freien Szene steht hier die Forschung noch in der Pflicht: Ist die von mir in der Einleitung als ›Theater der Anderen‹ beschriebene Tendenz denn eigentlich wirklich Ausdruck

<sup>911</sup> Malzacher, Florian: »Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung«, in: Dreyse, Miriam/Malzacher, Florian (Hrsg.): *Experten des Alltags: das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin 2007, S. 14-45, hier S. 27.

<sup>912</sup> Zitiert nach: Ebd., S. 30.



eines kritischen Gesellschaftsbezuges oder handelt es sich schlicht um einen systematisch induzierten Hype? Was in entsprechenden Spielarten eines ›politischen‹ Theaters oft genug aus dem Blick gerät, wenn sie nur unter Bezug auf ihren ›Output‹ hin untersucht werden, ist jene Prekarität, die im tatsächlich traurigen Leben von Gloria S. durch die sinnstiftende Fürsorge-Ideologie von Charlotte Weiss völlig überlagert wird: nicht nur die tatsächlich ›traurige‹ Lebenssituation der ›Hauptdarstellerin‹, welche den Schritt zum ›falschen Spiel‹ auf eine im Film völlig unthematisierte Not zurückführen lässt, sondern vor allem *eine Sorge um die Sorge*. Der Begriff der Sorge hat in dieser Arbeit begrifflich keinen zentralen Stellenwert eingenommen. Eingeführt wurde er über Martin Heidegger und die zentrale Kritik von Emmanuel Levinas an einem Sorgebegriff, der als ›Sorge um sich‹ die Frage der *Fürsorge* verstellt. Levinas löst den Begriff der Sorge in seiner Diskussion der Verantwortung auf. Ich habe argumentiert, dass der Levinas'sche Verantwortungsbegriff kein juristisch oder politisch oder moralisch fassbarer ist: Solcherlei Verantwortungsdiskurse, die die Zuschreibung einer Handlungsfolge an Subjekte bedeuten, implizieren die Möglichkeit von Reziprozität und der Einklage von Gegenseitigkeit. Sie ermöglichen die Verallgemeinerbarkeit von Verantwortung und verantwortlichem Handeln. Levinas aber begreift Verantwortlichkeit als Beziehung ohne Maß, eine asymmetrische Beziehung, in welcher die maßlose Nähe des Anderen zugleich dessen absolute Trennung (sein Anderssein) erfahrbar werden lässt (und erst diese Erfahrung verhindert die Vereinnahmung dieses Anderen noch im Namen von Verantwortung). Levinas' Verantwortung kennt kein Maß, denn sie ist eine Beziehung von Singularitäten: des einzigartigen Anderen, anderer einzigartig Anderer und einem Ich, das singularär verantwortlich ist. Obwohl also Verantwortung im Levinas'schen Sinne verstanden eine Ethik der Ethik ist, eine vorursprüngliche Beziehung, manifestiert sie sich lediglich als Herausforderung in den Institutionen der Reziprozität, des Maßes und des Rechts bzw. als deren Krise. Derrida schreibt in *Den Tod geben* von einer ›Aporie der Verantwortung‹ - einerseits erweist sich Wissen und mit diesem Erkenntnisweisen als Bedingung verantwortlicher Entscheidungen, »andererseits ist das Wissen aber auch Bedingung der Unmöglichkeit der Verantwortung, weil eine verantwortliche Entscheidung eine bloße Wissensentscheidung weit überschreitet.«<sup>913</sup> Noch in der

---

<sup>913</sup> Delhom/Hirsch: »Vorwort«, S. 61.

Frage, was Verantwortung überhaupt *sei*, wie sie zu denken ist, legt Derrida eine konstitutive Unentscheidbarkeit frei, welche die Verantwortung bestimmt:

Vergessen wir niemals, dass eine ungenügende Thematisierung dessen, was die Verantwortung ist, das heißt, was sie sein soll, auch eine unverantwortliche Thematisierung ist: Nicht zu wissen, kein ausreichendes Wissen noch Bewusstsein davon zu haben, was verantwortlich sein heißt, ist an sich schon ein Verfehlen der Verantwortung.<sup>914</sup>

Anders formuliert: Es verlangt eine Verantwortung für die Verantwortung und Levinas stellt sich dieser Aufgabe mit dem Versuch, ein Anderes des Denkens anzudenken, ohne dieses erneut zu verdinglichen. Derrida beschreibt die komplexe Denkpraxis, die Levinas zu diesem Zweck entwirft, eine »Sorge um die Verantwortlichkeit«<sup>915</sup>. Verantwortung, so lässt sich mit Levinas nämlich verstehen, ist *als solche* ein hochgradig gefährdetes Prinzip, das Aufmerksamkeit und Empfänglichkeit voraussetzt und in dem Moment verloren ist, wenn sie ihren ›Gegenstand‹ zu kennen glaubt. Levinas' Verantwortungsverständnis um dendiedas Andere\*n gilt eine Sorge, die sich ihrer selbst nicht sicher sein darf, sich sozusagen um die Möglichkeit ihres Statthaben-Könnens beständig besorgen muss.<sup>916</sup>

Die vorliegende Arbeit hat vor diesem Hintergrund nicht nach Darstellungen oder einem Theater des Anderen gefragt (als wäre dies ein fassbares Forschungsfeld, welches bereits vorausgesetzt hätte, wer diese Anderen sind, um die es sich zu

<sup>914</sup> Derrida: »Den Tod geben«, S. 354.

<sup>915</sup> Rötzer, Florian: *Französische Philosophen im Gespräch*, München 1986, S 67-87 (Interview mit Jacques Derrida), hier S. 77.

<sup>916</sup> Die Ambivalenz einer Verdinglichung des Sorgebegriffs lässt sich gegenwärtig mit Blick auf Diskurse in der linken, queer-feministischen Szene beobachten, in welchem die Sorge unter dem Begriff *Care* gerade Hochkonjunktur erlebt: »Einem um Bedeutung und Wirkmächtigkeit erweiterten *Care*-Begriff geht es neben der Sichtbarmachung der bisher nicht als wertschöpfend anerkannten Reproduktionsarbeit auch darum, die Zentralstellung der Sorge als Grundbedürfnis aller sozialen Beziehungen zu erreichen, da sie als Schaffung von sozialer Infrastruktur gedacht ›empathische Aufmerksamkeit, aktive Anteilnahme und in ihrer überschießenden Form Solidarität und [...] Verbundenheit, die sich konkret in kollektiven Formen des Communes konstituieren kann«, ermöglicht. Sorgearbeit kann so subjektive Energien intensivieren, da sie den Blick ›auf die soziale Gewordenheit, auf die Gemachtheit der gegenwärtigen Verhältnisse, auf deren Historie und damit Veränderlichkeit‹ hin öffnet. (Thamer, Florian/Turnheim Tina: »Theater der Sorge«, in: Naumann, Matthias/Zimmermann, Mayte (Hrsg.): *In Gemeinschaft und als Einzelne\_r. Mühlheimer Fatzerbücher 3*, Berlin 2014, S. 181-201, hier S. 183f.) *Sorgearbeit*, so lässt sich hier holzschnittartig zusammenfassen, beschreibt also zweierlei: nicht nur das Ringen um Anerkennung von Reproduktionsarbeit als Arbeit, sondern auch den Versuch, Sorge als ein Prinzip sozialer Beziehungen in einer Gesellschaft zu verankern. Bereits in diese Lesart, die keineswegs für sich in Anspruch nimmt, die Komplexität der Debatte einzufangen, zeigt sich das paradoxe Spannungsgefüge, in welchem sich ein so gesetzter der Sorgebegriff verfängt: Er trägt einerseits das Bedürfnis nach Anerkennung *in* einem kapitalistischen System, wie er zugleich zum anti-kapitalistischen Gegenentwurf des Sozialen deklariert wird. Zudem muss sich ein politische Engagement im Namen der Sorgearbeit fragen lassen, ob dieser Begriff nicht z. B. sklavenhafte Ausbeutungsverhältnisse auf globaler Ebene nicht in eine unverantwortliche Gleichstellung mit Reproduktionsarbeit in einem deutschen Wohlfahrtsstaat bringt.

besorgen gilt), sondern nach seiner Darstellbarkeit. Damit betone ich zum einen die machtvolle und signifikante Rolle repräsentativer Ordnungen im Zusammenhang von Erkenntnispraktiken und Wissen und ziehe zugleich jene Ästhetiken in Zweifel, die im Namen ›des Anderen‹ zu sprechen behaupten (oder, ebenso virulent, theoretische Zuschreibungen, die davon ausgehen, man könne ›den Anderen ihre Bühne‹<sup>917</sup> bereiten). Der Hausvater aus Einar Schleefs *Die Schauspieler* erweist sich an dieser Stelle als ausgezeichneter ›Stellvertreter‹ eines Theaters der Spur, welches in der Verpflichtung einer Sorge um die Darstellbarkeit des Anderen im Sinne der Fürsorge steht: Wie bereits in Kafkas kurzem Text *Die Sorge des Hausvaters* ist sowohl dessen Status als Figur zweifelhaft, wie seine Sorge keinen Gegenstand im eigentlichen Sinne kennt. Anders aber als in Kafkas Text ist der Hausvater nicht bezogen auf die Sprache, deren Ökonomie durch das Wesen Odradek entgrenzt wird, sondern auf den Raum des Theaters. Dieser Raum ist immer schon ein doppelter: sowohl Theater als auch Asyl und im überlagerten Sinne ein Schutzraum wie ein Gefängnis. In diesem Raum verschiebt der Hausvater ein Gleichgewicht: Gleichgewicht der *dramatis personae*, Schauspieler vs. Asylbewohner zugunsten jener Gruppierung, die doch in *Die Schauspieler* nie ›tatsächlich‹ zu Wort kommen, sondern nur vermittelt und damit als immer schon als vereinnahmte Position auftreten. Dieses Vereinnahmte aber erhält textimmanent gegenüber der Gruppe der Schauspieler *mehr Gewicht* durch den Hausvater; eine Figur (im Gegensatz zu den Gruppenpersonae), die schon im ersten Teil des Textes sich durch eine anwesende Abwesenheit oder eine abwesende Anwesenheit auszeichnet und zugleich als ›Hausvater‹ des Theaters fungiert. Ein Hausvater ist kein Herr(scher). Er ist in seiner literarischen Tradition von Kafka auf eine Sorge bezogen, die im Falle des Schleef-Textes nicht auf die Ökonomie der Sprache reduziert ist, sondern – im Nancy'schen Sinne gesprochen – auf »nichts anderes [...] als die *Präsenz* oder die Weise des Seins (oder des Scheinens oder des Erscheinens) des Präsent-Seienden im allgemeinen.«<sup>918</sup> Der Schleef'sche Hausvater sorgt nicht für Figuren, die aus Rollen erwachsen (und würde sich auch nicht um ›andere‹ Darsteller\*innen besorgen), sondern er sorgt sich um die Grenzziehungen jenes Realraums Theater als Ort der Präsentation, die er beständig markiert wie unterwandert. Die Krise

<sup>917</sup> Vgl. Müller, Katrin Bettina: »Den Leuten ihre Bühne«. *Taz. Die Tageszeitung*, 24.03.2006, <http://www.taz.de/1/archiv/?id=archivseite&dig=2006/03/24/a0240> (letzter Zugriff: 5.9.2014).

<sup>918</sup> Lacoue-Labarthe/Nancy: »Dialog über den Dialog«, S. 20.

aber der Darstellung ist nie ›draußen‹, sondern als ›Haus‹vater trägt er sie in die Struktur des Theaters oder ins Innere der Frage der Präsenz ein. Wenn Athenia Athenasiou fragt, »wie können ›wir‹ Möglichkeiten eines Antwortens und einer Solidarität entwickeln, die nicht ihrerseits ›die Enteigneten‹ verdinglichen und so die Auslöschung ihrer Singularität wiederholen«<sup>919</sup>, lässt sich mit Schleefs Hausvater antworten. Er steht als Stellvertreter für Szenen eines Theaters der Spur, die einen Konflikt bearbeiten, der nicht zu lösen, den es aber zu besorgen gilt. Der Enteignungs-Begriff hat zwei Pole: Einerseits beschreibt er treffend das Levinas'sche Subjekt (es ist insofern enteignet, als es außer sich steht), zugleich aber ebenso »Übergriffe, verletzende Anrufungen, Verwerfungen und Blockaden – Arten der Unterwerfung, die nach Thematisierung und Wiedergutmachung verlangen.«<sup>920</sup> Ein ›Theater der oder des Anderen‹ kann aus diesem Grund nicht beim ›Anderen‹ beginnen.

Man geht nicht für eine erregende Erfahrung an die Grenzen, oder weil Grenzen gefährlich und sexy sind, oder weil uns das in prickelnde Nähe zum Bösen bringt. Man fragt nach den Grenzen von Erkenntnisweisen, weil man bereits innerhalb des epistemologischen Feldes in eine Krise des epistemologischen Feldes geraten ist, in dem man lebt.<sup>921</sup>

Diesen Krisen verantwortet sich ein Theater der Spur. Diese Frage aber nach einem Anderen ›des Theaters‹ kann nur eröffnet werden als Szene der Besitzaufgabe in Rücksicht (auf Darstellbarkeit).

---

<sup>919</sup> Athenasiou/Butler: *Die Macht der Enteigneten*, S. 187.

<sup>920</sup> Ebd., S. 14.

<sup>921</sup> Butler: »Was ist Kritik?«, S. 252f.

## V. Bibliographie

- Adorno, Theodor: *Probleme der Moralphilosophie*, Frankfurt am Main 2010.
- Adorno, Theodor: »Kulturkritik und Gesellschaft«, in: Kiedaisch, Petra (Hrsg.): *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Stuttgart 1995, S. 27-49.
- Agamben, Giorgio: »Pardes. Schrift der Potenz«, in: Wetzel, Michael/Rabaté, Jean-Michel (Hrsg.): *Ethik der Gabe: Denken nach Jacques Derrida*, Berlin 1993, S. 3-18.
- Agamben, Giorgio: *Homo sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*, Frankfurt am Main 2002.
- Agamben, Giorgio: *Was von Auschwitz bleibt: Das Archiv und der Zeuge*, Frankfurt am Main 2005.
- Agamben, Giorgio: »Noten zur Geste«, in: Ders.: *Mittel zum Zweck. Noten zur Politik*, Zürich/Berlin 2006, S. 47-56.
- Agamben, Giorgio: »Das Angesicht«, in: Ders.: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, Zürich/Berlin 2006, S. 81-90.
- Agamben, Giorgio: *Was ist ein Dispositiv?*, Zürich/Berlin 2008.
- Agamben, Giorgio: *Signatura rerum – Zur Methode*, Frankfurt am Main 2009.
- Aggermann, Lorenz: *Der offene Mund. Über ein zentrales Phänomen des Pathischen*, Berlin 2013.
- Angehrn, Emil: »Schrift und Spur bei Derrida«, in: Arburg, Hans-Georg (Hrsg.): *Wunderliche Figuren. Über die Lesbarkeit von Chiffreschriften*, München 2001, S. 347-364.
- Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens*, Paderborn 2005.
- Annuß, Evelyn: »Prosopopoiia und postkoloniale Bildpolitik im deutschsprachigen Theater«, in: Röttger, Kati (Hrsg.): *Welt – Bild – Theater. Band 1: Politik des Wissens und der Bilder*, Tübingen 2010, S. 115 – 132.
- Appia, Adolphe: »Darsteller, Raum, Licht, Malerei«, in: Balme, Christopher/Lazarowicz, Klaus (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart 2000, S. 437-441.
- Assmann, Aleida: »Texte, Spuren, Abfall: die wechselnden Medien des kulturellen Gedächtnisses«, in: Böhme, Hartmut (Hrsg.): *Literatur- und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*, Hamburg 1996, S. 96-111.
- Athenasiou, Athena/Butler, Judith: *Die Macht der Enteigneten*, Zürich/Berlin 2014.
- Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte*, Stuttgart 2002.
- Avanessian, Armen/Hofmann, Franck/Leeb, Susanne/Stauffacher, Hans (Hrsg.): *Form. Zwischen Ästhetik und künstlerischer Praxis*. Zürich/Berlin 2009.
- Bahlmann, Katharina: *Können Kunstwerke ein Antlitz haben?*, Wien 2008.
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main 1985.
- Barthes, Roland: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main 1990.
- Baudrillard, Jean: »Der Geist des Terrorismus«, in: Ders.: *Der Geist des Terrorismus*, Wien 2003, S. 11-36.
- Beacham, Richard (Hrsg.): *Adolphe Appia: Künstler und Visionär des modernen Theaters*, Berlin 2006.
- Bedorf, Thomas/Röttgers, Kurt (Hrsg.): *Das Politische und die Politik*, Frankfurt am Main 2010.
- Belting, Hans: *Bild-Anthropologie*, München 2001.
- Belting, Hans: *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München 2013.
- Benjamin, Walter: »Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht«, in: Ders.: *Versuche über Brecht*, Frankfurt am Main 1971.
- Benjamin, Walter: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 2003, S. 7-44.

- Benjamin, Walter: »Die Aufgabe des Übersetzers«, in: Ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*, Frankfurt am Main 1977, S. 50-62.
- Bernasconi, Robert: »Ethische Aporien: Derrida, Levinas und die Genealogie der Griechen«, in: Gondeck, Hans-Dieter/Waldenfels, Bernhard (Hrsg.): *Einsätze des Denkens*, Frankfurt am Main 1997, S. 345-384.
- Bernet, Rudolf: »Derrida – Husserl – Freud. Die Spur der Übertragung«, in: Gondeck, Hans-Dieter/Waldenfels, Bernhard (Hrsg.): *Einsätze des Denkens. Zur Philosophie von Jacques Derrida*, Frankfurt am Main 1997, S. 99-123.
- Bertram, Georg: »Anspruch auf Anerkennung?«, in: Keinzel, Brigitta/Liebsch, Burkhard (Hrsg.): *Hegel und Levinas. Kreuzungen, Brüche, Überschreitungen*, Freiburg 2010, S. 111-127.
- Brandstetter, Gabriele: »Defigurative Choreographie: Von Duchamps zu William Forsythe«, in: Neumann, Gerhard (Hrsg.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar 1995, S. 598-623.
- Brandstetter, Gabriele/Peters, Sibylle (Hrsg.): *De figura: Rhetorik – Bewegung – Gestalt*, München 2002.
- Brecht, Bertolt: »Kleines Organon für das Theater«, in: Ders.: *Versuche 19/27/29/31-32/37*, Frankfurt am Main 1977.
- Brecht, Bertolt: *Arbeitsjournal, Bd. 2 1942-1955*, Frankfurt am Main 1973.
- Brecht, Bertolt: »Der Messingkauf«, in: Ders.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 22,2, herausgegeben von Werner Hecht et al, Frankfurt am Main 1993, S. 695-869.
- Buber, Martin: *Ich und Du*, Stuttgart 2013.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 1991.
- Butler, Judith: »Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend«, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Jg. 50 (2002), S. 249-265.
- Butler, Judith: *Kritik der ethischen Gewalt*, Frankfurt am Main 2003.
- Butler, Judith: »Gefährdetes Leben«, in: Dies.: *Gefährdetes Leben*, Frankfurt am Main 2005, S. 154-178.
- Butler, Judith: »Kann das Andere der Philosophie sprechen?«, in: Dies.: *Die Macht der Geschlechternormen*, Frankfurt am Main 2009, S. 367-394.
- Butler, Judith: *Am Scheideweg*, Frankfurt am Main 2013.
- Canguilhem, Georges: *Wissenschaftsgeschichte und Epistemologie*, Frankfurt am Main 1979.
- Ciaramelli, Fabio: »Die ungedachte Vermittlung«, in: Delhom, Pascal/Hirsch, Alfred (Hrsg.): *Im Angesicht der Anderen: Levinas' Philosophie des Politischen*, Zürich/Berlin 2004, S. 75-88.
- Critchley, Simon: »Überlegungen zu einer Ethik der Dekonstruktion«, in: Gondeck, Hans-Dieter/Waldenfels, Bernhard (Hrsg.): *Einsätze des Denkens*, Frankfurt am Main 1997, S. 308-344.
- De Certeau, Michel: »Praktiken im Raum«, in: Ders.: *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, S. 179-240.
- Delhom, Pascal: *Der Dritte: Levinas' Philosophie zwischen Verantwortung und Gerechtigkeit*, München 2000.
- Delhom, Pascal/Hirsch, Alfred: »Vorwort«, in: Levinas, Emmanuel: *Verletzlichkeit und Frieden*, Zürich/Berlin 2007, S. 7-72.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix: *Kapitalismus und Schizophrenie II: Tausend Plateaus*, Berlin 1992.
- Deleuze, Gilles: »Was ist ein Dispositiv?«, in: Ewald, François/Waldenfels, Bernhard (Hrsg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, Frankfurt am Main 1992, S. 153-162.
- De Man, Paul: »Autobiographie als Maskenspiel«, in: Ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt 1994, S. 131-145.
- Derrida, Jacques: »Kraft und Bedeutung«, in: Ders.: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 1976, S. 9-52.
- Derrida, Jacques: »Gewalt und Metaphysik. Essay über das Denken Emmanuel Levinas«, in: Ders.: *Die*

- Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 1972, S. 121-235.
- Derrida, Jacques: »Freud und der Schauplatz der Schrift«, in: Ders.: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 1976, S. 302-350.
- Derrida, Jacques: »Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation«, in: Ders.: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 1976, S. 351-379.
- Derrida, Jacques: *Grammatologie*, Frankfurt am Main 1983.
- Derrida, Jacques: *Mémoires - für Paul de Man*, Wien 1988.
- Derrida, Jacques: »Eben in diesem Moment in diesem Werk findest du mich«, in: Mayer, Michael/Hentschel, Markus (Hrsg.): *Levinas. Zur Möglichkeit einer prophetischen Philosophie, Parabel Schriftenreihe*, Bd. 12; Gießen 1990, 42-83.
- Derrida, Jacques: *Gesetzeskraft: der ›mystische Grund der Autorität‹*, Frankfurt am Main 1991.
- Derrida, Jacques: *Falschgeld*, München 1993.
- Derrida, Jacques: »Den Tod geben«, in: Haverkamp, Anselm (Hrsg.): *Gewalt und Gerechtigkeit: Benjamin – Derrida*. Frankfurt am Main 1994, S. 331-445.
- Derrida, Jacques: *Adieu. Nachruf auf Emmanuel Lévinas*, München/Wien 1999.
- Derrida, Jacques: *Die unbedingte Universität*, Frankfurt am Main 2001.
- Derrida, Jacques: *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, Berlin 2003.
- Derrida, Jacques: »Die différance«, in: Ders.: *Die différance*, Stuttgart 2004, S. 110-149.
- Derrida, Jacques: *Berühren, Jean-Luc Nancy*, Berlin 2007.
- Derrida, Jacques: »Sendung«, in: Ders.: *Psyche. Erfindung des Anderen I*, Wien 2012, S. 95-142.
- Diderot, Denis: *Das Paradox über den Schauspieler*, Frankfurt am Main 1964.
- Didi-Huberman, Georges: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999.
- Didi-Huberman, Georges: *Venus öffnen*, Zürich/Berlin 2006.
- Didi-Huberman, Georges: »Vom Öffnen der Lager und dem Schließen der Augen«, in: Schwarte, Ludger (Hrsg.): *Auszug aus dem Lager. Zur Überwindung des modernen Raumparadigmas in der politischen Philosophie*, Berlin 2007, S. 11-45.
- Didi-Huberman, Georges: *Bilder trotz allem*, München 2007.
- Döcker, Georg: »Eine andere Grazie. Zur Aktualisierung der Diagonalen in Laurent Chétouanes Tanzperformance *horizon(s)*«, in: Eke, Norbert/Haß, Ulrike/Kaldrack, Irina (Hrsg.): *Bühne: Raumbildene Prozesse im Theater*, Paderborn 2014, S. 249-266.
- Dubost, Jean-Pierre (Hrsg.): *Bildstörung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung*, Leipzig 1994.
- Eiermann, André: *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*, Bielefeld 2009.
- Eilers, Dirk: »Theater«, in: Arndt, Susan (Hrsg.): *Wie Rassismus aus Wörtern spricht: (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv der deutschen Sprache*, Münster 2011, S. 538-544.
- Eke, Norbert/Haß, Ulrike/Kaldrack, Irina: »Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater«, in: Dies. (Hrsg.): *Bühne: Raumbildene Prozesse im Theater*, Paderborn 2014, S. 9-12
- Engelmann, Peter: »Editorische Notiz«, in: Baurillard, Jean: *Der Geist des Terrorismus*, Wien 2003, S. 97-98.
- Esposito, Roberto: *Person und menschliches Leben*, Zürich/Berlin 2010.
- Esterbauer, Reinhold: »Schattenspendende Moderne. Zu Levinas' Auffassung von Kunst«, in: Freyer, Thomas/Schenk, Richard (Hrsg.): *Emmanuel Levinas – Fragen an die Moderne*, Wien 1996, S. 25-49.
- Esterbauer, Reinhold: »Das Bild als Antlitz?«, in: Wohlmut, Josef (Hrsg.): *Emmanuel Levinas: Eine Herausforderung für die christliche Theologie*, Paderborn/München/Wien/Zürich 1999, S. 13-24.
- Ethells, Tim: »In den stillen Momenten. Ein Text mit vielen Abschweifungen und 43 Fußnoten

- darüber, wie man Stücke macht«, in: Hirche, Albrecht/Krumbein, Kathrin (Hrsg.): *Der freie Fall. Positionen von Performern*, Essen 2006, S. 57-63.
- Feuillet, Raoul-Auger: *Orchesography, or, The Art of Dancing*, Gloucester 2007.
- Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Band 3. Die Aufführung als Text*, Tübingen 1988.
- Fischer-Lichte: »Theater«, in: Wulff, Christoph (Hrsg.): *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Basel 1997, S. 985-996.
- Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit, Band 1*, Frankfurt am Main 1977.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen*, Frankfurt am Main 1977.
- Foucault, Michel: *Dispositive der Macht*, Berlin 1978.
- Foucault, Michel: »Das historische Apriori und das Archiv«, in: Ders.: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main 1985, S. 183-190.
- Foucault, Michel: »Was ist ein Autor?«, in: Ders.: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt/Main 1988, S. 7-31.
- Foucault, Michel/Farge, Arlette: *Familiäre Konflikte: Die ›Lettre de cachet‹*, Frankfurt am Main 1989.
- Foucault, Michel: »Was ist Aufklärung?«, in: Eva Erdmann (Hrsg.): *Ethos der Moderne. Foucaults Kritik der Aufklärung*, Frankfurt am Main 1990, S. 35-54.
- Foucault, Michel: *Was ist Kritik?* Berlin 1992.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt am Main 1993.
- Foucault, Michel: *Das Leben der infamen Menschen*, Berlin 2001.
- Foucault, Michel: *In Verteidigung der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 2001.
- Foucault, Michel: *Die Wahrheit und die juristischen Formen*, Frankfurt am Main 2003.
- Foucault, Michel: *Die Anormalen*, Frankfurt am Main 2007.
- Freud, Sigmund: »Notiz über den ›Wunderblock‹«, in: Ders.: *Das Ich und das Es*, Frankfurt am Main 1992, S. 311-318.
- Freud, Sigmund: »Rücksicht auf Darstellbarkeit«, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, Band 2, Frankfurt am Main 1998, S. 335-343.
- Gawoll, Hans-Jürgen: »Spur: Gedächtnis und Andersheit. Teil I: Geschichte des Aufbewahrens«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte 30*, 1986/87, S. 44-69.
- Gawoll, Hans-Jürgen: »Spur: Gedächtnis und Andersheit. Teil II: Das Sein und die Differenzen – Heidegger, Levinas und Derrida«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte 32*, 1989, S. 269-296.
- Gawoll, Hans-Jürgen: »Die Kritik des Einen ist nicht die Epiphanie des Anderen«, in: Keintzel, Brigitta/Liebsch, Burkhard (Hrsg.): *Hegel und Levinas. Kreuzungen, Brüche, Überschreitungen*, Freiburg 2010, S. 53-75.
- Ginzburg, Carlo: »Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst«, in: Ders.: *Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*, Berlin 1993, S. 7-56.
- Göring, Reinhold/Skrandies, Timo/Tinkaus, Stephan (Hrsg.): *Geste. Bewegungen zwischen Film und Tanz*, Bielefeld 2009.
- Gondek, Hans-Dieter: »Gesetz, Gerechtigkeit und Verantwortung bei Levinas. Einige Erläuterungen«, in: Haverkamp, Anselm (Hrsg.): *Gewalt und Gerechtigkeit: Derrida – Benjamin*, Frankfurt am Main 1994, S. 315-330.
- Gorki, Maxim: *Nachtasyl. Szenen aus der Tiefe in vier Aufzügen*, Köln 2011.
- Greisenegger, Wolfgang (Hrsg.): *Schein werfen: Theater, Licht, Technik*, Wien 2008.
- Groys, Boris (Hrsg.): *Die totale Aufklärung. Moskauer Konzeptkunst 1960-1990*, Ostfildern 2008.
- Gürtler, Sabine: *Elementare Ethik. Alterität, Generativität und Geschlechterverhältnisse bei Emmanuel Levinas*, München 2001.



- Hamacher, Werner: »Prämisse«, in: Ders.: *Entferntes Verstehen*, Frankfurt am Main 1998, S. 7-48.
- Hamacher, Werner: »Die Geste im Namen. Benjamin und Kafka«, in: Ders.: *Entferntes Verstehen*, Frankfurt am Main 1988, S. 280-323.
- Hamacher, Werner: »Das Ende der Kunst mit der Maske«, in: Bohrer, Karlheinz (Hrsg.): *Sprachen des Ernstes, Sprachen der Ironie*, Frankfurt am Main 2000, S. 121-155.
- Hamacher, Werner: *Für die Philologie*, Göttingen 2009.
- Hart Nibbrig, Christiaan: *Die Auferstehung des Körpers im Text*, Frankfurt am Main 1985.
- Hart Nibbrig, Christiaan: »Zum Drum und Dran einer Fragestellung. Ein Vorgeschmack«, in: Ders. (Hrsg.): *Was heißt darstellen?*, Frankfurt am Main 1994, S. 7-16.
- Haß, Ulrike: »Der Chor wird eher gehört als gesehen. Im Körper des Chores. Zur Uraufführung von Elfriede Jelineks Ein Sportstück am Burgtheater Wien durch Einar Schlee«, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Weiler, Christel (Hrsg.): *Transformationen. Theater der neunziger Jahre. Beiträge des 3. Kongresses der Gesellschaft für Theaterwissenschaft in Berlin 1998*, Berlin 1999, S. 71-82.
- Haß, Ulrike: »Netzhautbild und Bühnenform«, in: Leeker, Martina (Hrsg.): *Maschinen, Medien, Performances: Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*, Berlin 2001, S. 526-541.
- Haß, Ulrike: *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München 2005.
- Haß, Ulrike: »Trockenkeks und Spiele«, in: Gerstmeier, Joachim/Müller-Schöll, Nikolaus (Hrsg.): *Politik der Vorstellung*, Berlin 2006, S. 230-247.
- Haß, Ulrike: »SCHRIFT, BILD UND THEATER«, in: Jacob, Alexander/Röttger, Kati (Hrsg.): *Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens*, Bielefeld 2009, S. 177-188.
- Haß, Ulrike: »Das Geschlecht in der Maschine des Guckkastens«, in: Bock von Wülflingen, Bettina/Frietsch, Ute (Hrsg.): *Epistemologie und Differenz. Zur Reproduktion des Wissens in den Wissenschaften*, Bielefeld 2010, S. 83-98.
- Haß, Ulrike: »Woher kommt der Chor?«, in: Meister, Monika/Schmitt, Stefanie (Hrsg.): *Auftritt Chor. Formationen des Chorischen im gegenwärtigen Theater*, in: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft*, Heft 1/2012, S. 13-30.
- Haß, Ulrike: »Von der Schau-Bühne zur Architektur und über das Theater hinaus. Raumbildende Prozesse bei Sabbatini, Torelli, Pozzo und Appia«, in: Eke, Norbert/Haß, Ulrike/Kaldrack, Irina (Hrsg.): *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater*, Paderborn 2014, S. 345-370.
- Heeg, Günther: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt: Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Basel/Frankfurt 2000.
- Hegel, Georg Friedrich: *Die Phänomenologie des Geistes, Werke 3*, Frankfurt am Main 1986.
- Heidegger, Martin: *Platons Lehre von der Wahrheit. Mit einem Brief über den ›Humanismus‹*, Bern 1975.
- Heidegger, Martin: *Identität und Differenz*, Stuttgart 1999.
- Heidegger, Martin: »Der Ursprung des Kunstwerks«, in: Ders.: *Holzwege*, Frankfurt am Main 2003, S.1-74.
- Heidegger, Martin: »Die Zeit des Weltbildes«, in: Ders.: *Holzwege*, Frankfurt am Main 2003, S. 75-114.
- Heidegger, Martin: »Wozu Dichter?«, in: Ders.: *Holzwege*, Frankfurt am Main 2003, S. 269-320.
- Heidegger, Martin: »Der Spruch des Anaximander«, in: Ders.: *Holzwege*, Frankfurt am Main 2003, S. 321-373.
- Heidegger, Martin: *Zollikoner Seminare*, Frankfurt am Main 2006.
- Heidegger, Martin: *Zeit und Sein*, Tübingen 2006.
- Heidegger, Martin: *Die Kunst und der Raum*, Frankfurt am Main 2007.
- Heidegger, Martin: »Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens«, in: Ders.: *Zur Sache des Denkens*, Frankfurt am Main 2007, S. 67-90.

- Herrmann, Max: »Das theatralische Raumerlebnis«, in: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2006, S. 501-514.
- Hinz, Melanie/Roselt, Jens (Hrsg.): *Chaos und Konzept: Proben und Probieren im Theater*, Berlin 2011.
- Hoff, Ansgar: »Die Physiologie des Antlitzes. Zur Ethik von Emmanuel Levinas«, in: *Philosophisches Jahrbuch 105*, Band 1, Freiburg/München 1998, S. 148-161.
- Irigaray, Luce: *Ethik der sexuellen Differenz*, Frankfurt am Main 1991.
- Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre*, Frankfurt 1991.
- Kafka, Franz: »Die Sorge des Hausvaters«, in: Ders.: *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten, Gesammelte Werke in zwölf Bänden, Bd. 1*, Frankfurt am Main 1994, S. 222-223.
- Kapust, Antje: *Berührung ohne Berührung. Ethik und Ontologie bei Merleau-Ponty und Levinas*, München 1999.
- Kiedaisch, Petra (Hrsg.) *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Stuttgart 1995.
- Keller, Max/Brandi, Ulrike (Hrsg.): *Faszination Licht: Licht auf der Bühne*, München 2010.
- Kittler, Friedrich: »Eine kurze Geschichte des Scheinwerfers«, in: Weibel, Peter/Jansen, Gregor (Hrsg.): *Lichtkunst aus Kunstlicht*, S. 76-85.
- Kleist, Heinrich von: »Über das Marionettentheater«, in: Kapp, Gabriele (Hrsg.): *Über das Marionettentheater*, Stuttgart 2013, S. 7-17.
- Konersmann, Ralf: »Person. Ein bedeutungsgeschichtliches Panorama«, in: *Internationale Zeitschrift für Philosophie*, Heft 2 / 1993, S. 199-227.
- Konersmann, Ralf: »Die Metapher der Rolle und die Rolle als Metapher«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte 30* (1986/87), S. 84-137.
- Krämer, Sybille: »Das Medium zwischen Zeichen und Spur«, in: Fehrmann, Gisela/Linz, Erika/Eppingjäger, Cornelia (Hrsg.): *Spuren Lektüren. Praktiken des Symbolischen*, Paderborn 2005.
- Krämer, Sybille: »Das Medium als Spur und als Apparat«, in: Dies. (Hrsg.): *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt am Main 1998, S. 73-93.
- Krämer, Sybille: »Was also ist eine Spur?«, in: Dies./Kogge, Werner/Grube, Gernot (Hrsg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt am Main 2007, S. 11-36.
- Krämer, Sybille: »Immanenz und Transzendenz der Spur: Über das epistemologische Doppelleben der Spur«, in: Dies./Kogge, Werner/Grube, Gernot (Hrsg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt am Main 2007, S. 155-181.
- Krewani, Wolfgang: *Emmanuel Lévinas. Denker des Anderen*, Freiburg/München 1992.
- Lacan, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, Band XI*, Weinheim 1996.
- Lacoue-Labarthe, Philippe: *Die Fiktion des Politischen. Heidegger, die Kunst und die Politik*, Stuttgart 1990.
- Lacoue-Labarthe, Philippe/Nancy, Jean-Luc: »Der Nazi-Mythos«, in: Tholen, Christoph/Weber, Elisabeth (Hrsg.): *Das Vergessen(e). Anamnesen des Undarstellbaren*, Wien 1997, S. 185-190.
- Lacoue-Labarthe, Philippe/Nancy, Jean-Luc: »Dialog über den Dialog«, in: Gerstmeier, Joachim/Müller-Schöll, Nikolaus (Hrsg.): *Politik der Vorstellung. Theater und Theorie*. Berlin 2006, S. 20-45.
- Laqueur, Thomas: *Auf den Leib geschrieben*, München 1996.
- Lawo, Hans-Werner: »Der sich selbst beobachtende Beobachter im Selbstgespräch - beobachtet«. in: Bätzner, Nike (Hrsg.): *Blickmaschinen*, Köln 2008, S. 251-260.
- Lecker, Martina: »Performativierung des Raums. Wissens- und Technikgeschichtliche Aspekte zeitgenössischer Bühnenräume«, in: Eke, Norbert Otto, Ulrike Haß und Irina Kaldrack (Hrsg.): *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater*, S. 149-170.
- Lehmann, Hans-Thies: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart 1991.

- Lehmann, Hans-Thies: »Theater des Konflikts«, in: Ders.: *Das politische Schreiben: Essays zu Theatertexten; Sophokles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef*, Berlin 2002, S. 186-206.
- Lenger, Hans-Joachim/Tholen, Georg (Hrsg.): *Mnema. Derrida zum Andenken*, Bielefeld 2007.
- Lepecki, Andre: *Option Tanz. Performance und die Politik der Bewegung*, Berlin 2006.
- Letzkus, Alwin: *Dekonstruktion und ethische Passion. Denken des Anderen nach Derrida und Levinas*, München 2002.
- Levinas, Emmanuel: *Wenn Gott ins Denken einfällt: Diskurse über die Betroffenheit von Transzendenz*, Freiburg/München 1985.
- Levinas, Emmanuel: *Totalität und Unendlichkeit. Versuche über die Exteriorität*, Freiburg/München 1987.
- Levinas, Emmanuel: »Ganz anders – Jacques Derrida«, in: Ders.: *Eigennamen*, München 1988, S. 67-76.
- Levinas, Emmanuel: »Unterschrift«, in: Ders.: *Eigennamen*, München 1988, S. 107-116.
- Levinas, Emmanuel: »Die Bedeutung und der Sinn«, in: Ders.: *Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg 1989, S. 9-60.
- Levinas, Emmanuel: »Humanismus und Anarchie«, in: Ders.: *Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg 1989, S. 61-84.
- Levinas, Emmanuel: »Ohne Identität«, in: Ders.: *Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg 1989, S. 85-104.
- Levinas, Emmanuel: *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg/München 1992.
- Levinas, Emmanuel: »Ethik und Geist«, in: Ders.: *Schwierige Freiheit*, Frankfurt am Main 1992.
- Levinas, Emmanuel: *Entre nous: essais sur le penser-à-l'aure*, Paris 1993.
- Levinas, Emmanuel: »Signature«, in: Ders.: *Difficile Liberté*, Paris 1995.
- Levinas, Emmanuel: »Ich und Totalität«, in: Ders.: *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, München 1995, S. 24-55.
- Levinas, Emmanuel: »Ist die Ontologie fundamental?«, in: Ders.: *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, S. 11-23.
- Levinas, Emmanuel: »Eine neue Rationalität – über Gabriel Marcel«, in: Ders.: *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, München 1995, S. 83-87.
- Levinas, Emmanuel: »Diachronie und Repräsentation«, in: Ders.: *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, München 1995, S. 194-217.
- Levinas, Emmanuel: *Jenseits des Buchstabens*, Frankfurt am Main 1996.
- Levinas, Emmanuel: *Ethik und Unendliches. Gespräche mit Philippe Nemo*, Wien 1996.
- Levinas, Emmanuel: *Vom Sein zum Seienden*, Freiburg/München 1997.
- Levinas, Emmanuel: *Neue Talmud-Lesungen*, Frankfurt am Main 2001.
- Levinas, Emmanuel: »Die Philosophie und die Idee des Unendlichen«, in: Ders.: *Die Spur des Anderen*, Freiburg/München 2007, S. 185-208.
- Levinas, Emmanuel: »Die Spur des Anderen«, in: Ders.: *Die Spur des Anderen*, Freiburg/München 2007, S. 209-235.
- Levinas, Emmanuel: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, in: Ders.: *Die Unvorhersehbarkeiten der Geschichte*, Freiburg/München 2006, S. 105-124.
- Levinas: »Einige Betrachtungen zur Philosophie des Hitlerismus«, in: Ebd.: *Verletzlichkeit und Frieden*, Zürich/Berlin 2007, S. 73-86.
- Levinas, Emmanuel: »Bilderverbot und ›Menschenrechte‹«, in: Ders.: *Verletzlichkeit und Frieden*, Zürich/Berlin 2007, S. 115-126.

- Levy, Ze'ev: »Die Rolle der Spur in der Philosophie von Emmanuel Levinas und Jacques Derrida«, in: Krämer, Sybille/Kogge, Werner/Grube, Gerbot (Hrsg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, S. 145-154.
- Lorey, Isabel: »Weissein und die Auffaltung des Immunen«, in: Von Wülflingen, Bettina/Frietsch, Ute (Hrsg.): *Epistemologie und Differenz. Zur Reproduktion des Wissens in den Wissenschaften*, Bielefeld 2010, S. 99-112.
- Malzacher, Florian: »Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung«, in: Dreysse, Miriam/Malzacher, Florian (Hrsg.): *Experten des Alltags: das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin 2007, S. 14-45.
- Marchart, Oliver: *Die politische Differenz*, Frankfurt am Main 2010.
- Matzke, Annemarie: *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*, Bielefeld 2012.
- Martinez, Matias: *Einführung in die Erzähltheorie*, München 1999.
- Menke, Bettine: *Prosopopoiia*, München 2002.
- Metken, Günter: *Spurensicherung*, Amsterdam 1996.
- Miller, Jacques-Alain: »Jeremy Bentham's panoptische Maschinerie«, in: Ders./Bozovic, Miran/Salecl, Renata: *Utilitarismus*, Wien 1996, S. 7-51.
- Müller-Schöll, Nikolaus: »Wie denkt Theater? Zur Politik der Darstellung nach dem Fall«, in: Pelka, Artur/Tigges, Stefan (Hrsg.): *Das Drama nach dem Drama. Verhandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*, Bielefeld 2001, S. 357-372.
- Müller-Schöll, Nikolaus: *Das Theater des ›konstruktiven Defaitismus‹. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*, Frankfurt am Main 2002.
- Müller-Schöll, Nikolaus: »Laurent Chetouane. Theater der Spur«, in: Dürrschmidt, Anja/Engelhardt, Barbara (Hrsg.): *Werk-Stück. Regisseure im Portrait*, Berlin 2003, S. 32-37.
- Müller-Schöll, Nikolaus/Reither, Saskia (Hrsg.): *Aisthesis. Zur Erfahrung von Zeit, Raum, Text und Kunst*, Schliengen 2005.
- Müller-Schöll, Nikolaus: »Das Elend der Anderen. Einige ungeordnete Gedanken«, in: *Schauplatz Ruhr*, Berlin 2007, S. 36-39.
- Müller-Schöll, Nikolaus: »Mitsprechende Erfahrung«, in: Ders./Goebbels, Heiner (Hrsg.): *Heiner Müller sprechen*, Berlin 2009, S. 163-174.
- Müller-Schöll, Nikolaus: »Das undarstellbare Publikum«, in: Gareis, Sigrid/Kruschkova, Krassimira (Hrsg.): *Ungerufen: Tanz und Performance der Zukunft*, Berlin 2009, S. 82-90.
- Müller-Schöll, Nikolaus: »Plus d'un rôle. Zusammen spielen in gegenwärtiger Tanz-, Theater- und Performance-Praxis«, in: Kreuder, Friedemann/Bachmann, Michael/Pfahl, Julia/Volz, Dorothea (Hrsg.): *Theater und Subjektconstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*, Bielefeld 2012, S. 545-557.
- Nancy, Jean-Luc: *Die undarstellbare Gemeinschaft*, Stuttgart 1988.
- Nancy, Jean-Luc: *Das Kalkül des Dichters. Nach Hölderlins Mass*, Stuttgart 1997.
- Nancy, Jean-Luc: *Corpus*, Zürich/Berlin 2003.
- Nancy, Jean-Luc: »Theatereignis«, in: Müller-Schöll, Nikolaus (Hrsg.): *Ereignis: eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung; Anspruch und Aporien*, Bielefeld 2003, S. 323-330.
- Nancy, Jean-Luc: *Singulär Plural Sein*, Zürich/Berlin 2004.
- Nancy, Jean-Luc: »Theater als Ort des Anderen. Gesa Ziemer im Gespräch mit Jean-Luc Nancy«, in: *Theater der Zeit*, Berlin, 12/2004, S. 26-28.
- Nancy, Jean-Luc: »Das Bild – Das Distinkte«, in: Ders.: *Am Grund der Bilder*, Zürich/Berlin 2006, S. 7-30.
- Nancy, Jean-Luc: »Das Darstellungsverbot«, in: Ders.: *Am Grund der Bilder*, Zürich/Berlin 2006, S. 51-90.

- Nancy, Jean-Luc: *Das herausgeforderte Subjekt*, Zürich/Berlin 2007.
- Nancy, Jean-Luc: »Gespräch über den Tanz«, in: *Allesdurchdringung*, Berlin 2008, S. 60-90.
- Nancy, Jean-Luc: »Theaterkörper«, in: Müller-Schöll, Nikolaus/Schallenberg, André/Zimmermann, Mayte: *Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert*, Berlin 2012, S. 158-171.
- Ogrzal, Timo: *Kairologische Entgrenzung. Zauberberg-Lektüren unterwegs zu einer Poetologie nach Heidegger und Derrida*, Würzburg 2007.
- Pewny, Katharina: *Das Drama des Prekären. Über die Wiederkehr der Ethik in Theater und Performance*, Bielefeld 2011.
- Pfeifer, Markus: *Die Frage nach dem Subjekt. Levinas' Philosophie als Ausdrucksform nachmetaphysischen Denkens*, Würzburg 2009.
- Pollesch, René: »Penis und Vagina, Penis und Vagina, Penis und Vagina«, in: Raddatz, Frank (Hrsg.): *Brecht frisst Brecht*, Leipzig 2007, S. 195-213.
- Ranciere, Jacques: *Das Fleisch der Worte. Politik(en) der Schrift*, Zürich/Berlin 2010.
- Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main 2003.
- Röttger, Kati/Jacob, Alexander (Hrsg.): *Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens*, Bielefeld 2009.
- Saar, Martin: »Zwischen Ethik und Ästhetik«, in: Ders./Honneth, Axel: *Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption*, Frankfurt am Main 2001, S. 277-282.
- Saussure, Ferdinand de: *Grundfragen der Allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin 2001.
- Schallenberg, André: »Empty Zones. Politiken der Nullifikation im Moskauer Konzeptualismus und ihr Einfluss auf aktuelle politische Aktionskunst«, in: Müller-Schöll, Nikolaus/Schallenberg, André/Zimmermann, Mayte (Hrsg.): *Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert*, Berlin 2012, S. 65-77.
- Schiller, Friedrich: »Was kann eine gut stehende Schaubühne eigentlich wirken?«, in: Ders.: *Werke in drei Bänden, Band 1*, München/Wien 1966, S. 719-729.
- Schleef, Einar: *Die Schauspieler*, Frankfurt am Main 1986.
- Schleef: *Droge Faust Parsifal*, Frankfurt am Main 1997.
- Schlüter, Christian: »Der Sinn der Gewalt. Aporien der Unmittelbarkeit bei Benjamin, Foucault und Levinas«, in: Müller-Schöll, Nikolaus (Hrsg.): *Ereignis: eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung; Anspruch und Aporien*, Bielefeld 2003, S. 159-195.
- Schuller, Marianne (Hrsg.): *Singularitäten: Literatur – Wissenschaft – Verantwortung*, Freiburg 2001.
- Sebald, W. G.: *Nach der Natur. Ein Elementargedicht*, Frankfurt am Main 1995.
- Seitter, Walter: »Nachwort«, in: Foucault, Michel: *Das Leben der infamen Menschen*, Berlin 2001, S. 49-69.
- Siegmund, Gerald: *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin 2004.
- Siegmund, Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*, Bielefeld 2006.
- Siegmund, Gerald: »Recht als Dis-Tanz. Choreographie und Gesetz in William Forsythes *Human Writes*«, in: *Forum Modernes Theater* Band 22, Heft 1/2007, S. 75-93.
- Siegmund, Gerald: »Affekte ohne Zuordnung – Zonen des Unbestimmbaren: Zu den Choreographien von Antonia Baehr«, in: Gross, Martina/ Primavesi, Patrick: *Lücken sehen... Beiträge zu Theater, Literatur und Performance. Festschrift für Hans-Thies Lehmann zum 66. Geburtstag*, Heidelberg 2010, S. 303-318.
- Silverman, Kaja: »Dem Blickregime begegnen«, in: Kravagna, Christian (Hrsg.): *Privileg Blick: Kritik der visuellen Kultur*, Berlin/Amsterdam 1997, S. 41-64.
- Sloterdijk, Peter: »Lichtung und Beleuchtung. Anmerkungen zu Metaphysik, Mystik und Politik des Lichts«, in: Weibel, Peter/Jansen, Gregor (Hrsg.): *Lichtkunst aus Kunstlicht*, Ostfildern 2006, S. 45-55.
- Stanislawski, Konstantin: »Nachtasyl«, in: Ders.: *Mein Leben in der Kunst*, Berlin 1987, S. 310-316.
- Stegmaier, Werner: »Die Zeit und die Schrift. Berührungen zwischen Levinas und Derrida«, in:

- Allgemeine Zeitschrift für Philosophie*, 1996/21, S. 3-24.
- Strasser, Stephan: »Emmanuel Levinas: Ethik als Erste Philosophie«, in: Waldenfels, Bernhard: *Phänomenologie in Frankreich*, Berlin 2010, S. 218-265.
- Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main 1996.
- Tatari, Marita: »Von der ontologischen Differenz zum Theater«, in: Müller-Schöll, Nikolaus/Schallenberg, André/Zimmermann, Mayte (Hrsg.): *Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert*, Berlin 2012, S. 172-176.
- Tkaczyk, Viktoria: »Die Vor-Stellung hat nicht stattgefunden«, in: Röttger, Kati/Schaub, Inga (Hrsg.): *Welt-Bild-Theater. Bd. 1: Politik des Wissens und der Bilder*, Tübingen 2010, S. 37-50.
- Thamer, Florian/Turnheim, Tina: »Theater der Sorge«, in: Naumann, Matthias/Zimmermann, Mayte (Hrsg.): *In Gemeinschaft und als Einzelne\_r. Mühlheimer Fatzerbücher 3*, Berlin 2014, S. 181-201.
- Thiel, Detlef: »Urschrift. Systematische und historische Bemerkungen zu Derridas Motiv der archi-écriture«, in: Gondeck, Hans-Dieter/Waldenfels, Bernhard (Hrsg.): *Einsätze des Denkens*, Frankfurt am Main 1997, S. 60-98.
- Thielmann, Friederike: »Blackbox spielen. Zum Endspiel als Innenraum ohne Möbel« verweisen. Erscheint in: Schäfer, Armin/Kröger, Karin (Hrsg.): *Null, Nichts und Negation. Beckett's No-Thing*, Bielefeld 2014.
- Von Wysocki, Gisela: *Fremde Bühnen. Mitteilungen über das Gesicht*, Hamburg 1995.
- Waldenfels, Bernhard/Därmann, Iris (Hrsg.): *Der Anspruch des Anderen. Perspektiven phänomenologischer Ethik*, München 1998.
- Waldenfels, Bernhard: »Topographie der Lebenswelt«, in: Günzel, Stefan (Hrsg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld 2007, S. 69-84.
- Waldenfels, Bernhard: »An Stelle von...«, in: Busch, Kathrin/Därmann, Iris (Hrsg.): »Pathos«. *Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs*, Bielefeld 2007, S. 33-50.
- Waldenfels, Bernhard: »Die Bühne als Brennpunkt des Geschehens«, in: Eke, Norbert/Haß, Ulrike/Kaldrack, Irina (Hrsg.): *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater*, Paderborn 2014, S. 13-28.
- Weber, Elisabeth: *Verfolgung und Trauma. Zu Emmanuel Levinas Jenseits des Seins*, Wien 1990.
- Weber, Elisabeth: »Vorwort der Übersetzerin«, in: Laruelle, Francois/Place, Jean-Michel (Hrsg.): *Texte für Emmanuel Levinas*, Gießen 1990, S.42-43.
- Weber, Elisabeth: »... buchstabierend bis auf's Blut. Zur Subjektivität nach Levinas«, in: Dies./Tholen, Christoph (Hrsg.): *Das Vergessen(e): Anamnesen des Undarstellbaren*, Wien 1997, S. 272-285.
- Weber, Samuel: *Benjamin's -abilities*, Harvard 2010.
- Weigel, Sigrid: *Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen*, Paderborn 2013.
- Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*, München 2004.
- Wenzler, Ludwig: »Einleitung. Menschsein vom Anderen her«, in: Levinas, Emmanuel: *Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg 1989, S. VII-XXVII.
- Wenzler, Ludwig: »Zeichen und Antlitz. Ontologische Destruktion und ethische Einsetzung des Subjekts nach Emmanuel Levinas«, in: Klehr, Franz Josef (Hrsg.): *Den Anderen Denken. Philosophisches Fachgespräch mit Emmanuel Levinas*, Stuttgart 1991, S. 138-152.
- Wiens, Birgit: »Kreatives Licht«, in: Brandstetter, Gabriele (Hrsg.): *Theater ohne Fluchtpunkt: Das Erbe Adolphe Appias*, Berlin 2010, S. 223-254.
- Wiemer, Thomas: *Passion des Sagens. Zur Deutung der Sprache bei Emmanuel Levinas und ihre Realisation im philosophischen Diskurs*, Freiburg 1988.
- Zimmermann, Mayte: »Haut ab!« Von Arbeitslosen und der theatralen Ökonomie des Zeigens«, in: Dies./Naumann, Matthias: *In Gemeinschaft und als Einzelne\_r. Mühlheimer Fatzerbücher 3*, Berlin 2014, S. 62-76.
- Zumbusch, Cornelia: *Die Immunität der Klassik*, Berlin 2012.

**Internetquellen:**

- Aminde, Ulf: »Sei kreativ! Erfinde dich selbst!« Ein Gespräch mit dem Bildenden Künstler Ulf Aminde«, in: [http://www.schillertage.de/downloads/festivalzeitung\\_1906.pdf](http://www.schillertage.de/downloads/festivalzeitung_1906.pdf) (letzter Zugriff: 5.9.2014).
- Becker, Tobias/Höbel, Wolfgang: »Wir kommen mit unserer Wut«, in: *Spiegel* 50 (2008), S. 176-179, hier <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-62492120.html> (letzter Zugriff: 14.8.2014).
- Deuber-Mankowsky, Astrid: *Repräsentationskritik und Bilderverbot*, <http://www.bu.edu/mzank/tr-deutsch/archiv/Bilderverbot.html> (letzter Zugriff: 16.9.2014).
- Jobez, Romain: *Der Schauspieler. Anmerkungen über einen unbekanntem Akteur der Aufklärung*, <http://blog.studiumdigitale.uni-frankfurt.de/theater/blog/2014/05/25/romain-jobez-der-schauspieler/> (letzter Zugriff: 14.10.2014).
- Lepecki, André: *To be done with absurd existence – on Antonia Baehr's works* <http://www.make-up-productions.net/media/materials/Publicatie.pdf> (letzter Zugriff: 17.9.2014).
- Müller, Katrin Bettina: »Den Leuten ihre Bühne«, in: *Taz. Die Tageszeitung*, 24.03.2006, hier <http://www.taz.de/1/archiv/?id=archivseite&dig=2006/03/24/a0240> (letzter Zugriff: 5.9.2014).
- Krasny, Elke: »Widerständige Bildlektüre und performative Antipropaganda«, <http://www.corpusweb.net/widerstige-bildlektund-performative-antipropaganda.html> (letzter Zugriff: 5.9.2014).
- Galerie Kamm: <http://www.galeriekamm.de/> (letzter Zugriff: 16.9.2014)
- ULF AMINDE | "DER NOTH GEHORCHEND, NICHT DEM EIGNEN TRIEB": [http://www.hdkv.de/ausstellungen/programm\\_ausstellungen\\_ulfaminde.htm](http://www.hdkv.de/ausstellungen/programm_ausstellungen_ulfaminde.htm) (letzter Zugriff: 5.9.2014).
- Berlin Documentary Forum: [http://hkw.de/media/texte/pdf/2010\\_3/programm\\_2/bdf/BDF\\_magazine\\_web\\_E.pdf](http://hkw.de/media/texte/pdf/2010_3/programm_2/bdf/BDF_magazine_web_E.pdf) (letzter Zugriff: 6.9.2014).
- Theater Hora: <http://www.hora.ch> (letzter Zugriff: 16.9.2014).
- Make Up Productions: <http://www.make-up-productions.net/pages/about-make-up-productions.php> (letzter Zugriff: 22.1.2014).
- HEIMSPIEL 2011: "The Inhabitants of Images": <http://www.stadt-koeln.de/leben-in-koeln/freizeit-natur-sport/veranstaltungskalender/heimspiel-2011-inhabitants-images> (Letzter Zugriff: 6.9.2014).

**Nachschlagewerke:**

- Balme, Christopher: »Szene«, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hrsg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart 2005, S. 320-322.
- Collins in Zusammenarbeit mit der Langenscheidt-Redaktion (Hrsg.). *Langenscheidt Collins Großwörterbuch Englisch*, Berlin/München/Zürich/New York 2004.
- Duden. Das Herkunftswörterbuch*, Mannheim/Wien/Zürich 1989.
- Fischer-Lichte, Erika: »Inszenierung«, in: Dies./Kolesch, Doris/Warstat, Matthias: *Metzlers Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart 2004, S. 146-153.
- Reichhold, Anne: »Spur«, in: Prechtel, Peter/Burkhard, Franz-Peter (Hrsg.): *Metzler-Philosophie-Lexikon*, Stuttgart/Weimar 1999, S. 566f.
- Haß, Ulrike: »Rolle«, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hrsg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart 2004, S. 278-283.
- Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried/Gabriel, Gottfried: »Vorstellung«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie Bd. 11*, Darmstadt 1975, S. 1227-1246.

## VI. Anhang

### Lebenslauf

---

Mayte Annika Dorothea Zimmermann

Geburtstag	18.01.1982
Wohnort	Metzstr. 11, 60487 Frankfurt / Main
Kontaktdaten	MayteZimmermann@googlemail.com 0177 728 29 84
1988 – 1992	Cretzschmar Schule Sulzbach/Ts.
1992 – 2001	Albert-Einstein-Gymnasium Schwalbach/Ts. Abitur (1,1)
WS 2002/03 – SoSe 2009	Studium Angewandte Theaterwissenschaft an der Justus Liebig Universität Giessen Diplom mit Auszeichnung
07/2009 – 09/2011	Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik II, Professur für Theaterforschung, Universität Hamburg
09/2011 – 11/2014	Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Goethe-Universität Frankfurt/Main



## Veröffentlichungen

---

### Herausgeberschaften

Naumann, Matthias/Zimmermann, Mayte (Hrsg.): *In Gemeinschaft und als Einzelne\_r*, Berlin 2014.

Müller-Schöll, Nikolaus/Schallenberg, André/Zimmermann, Mayte (Hrsg.): *Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert*, März 2012.

Bernstorff, Elise/Buchholtz, Jules/Müller-Schöll, Nikolaus/Sassmanshausen, Caroline/Zimmermann, Mayte (Hrsg.): *Potentialanalyse der Freien Theater- und Tanzszene in Hamburg. Studie der Professur für Theaterforschung im Auftrag der Behörde für Kultur und Medien*, Hamburg 2011.

Bernstorff, Elise/Müller-Schöll, Nikolaus/Zimmermann, Mayte (Hrsg.): *Thewis: Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft: Darstellen ›nach Auschwitz‹*, Onlinepublikation 2010.

### Artikel

Zimmermann, Mayte: »Haut ab!« Von Arbeitslosen und der theatralen Ökonomie des Zeigens«, in: Naumann, Matthias/Zimmermann, Mayte (Hrsg.): *In Gemeinschaft und als Einzelne\_r*, Berlin 2014, S. 62-76.

Zimmermann, Mayte: »Das herausgeforderte Subjekt«, in: Müller-Schöll, Nikolaus/Schallenberg, André/Zimmermann, Mayte (Hrsg.): *Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert*, März 2012, S. 176-185.

Zimmermann, Mayte: »Die Wunde in der Darstellung«, in: Bernstorff, Elise/Müller-Schöll, Nikolaus/Zimmermann, Mayte (Hrsg.): *Thewis: Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft: Darstellen ›nach Auschwitz‹*, Onlinepublikation 2010, <http://www.thewis.de/?q=node/335> (letzter Zugriff 12.10.2014).

An die/den  
Vorsitzende/n des  
Promotionsausschusses  
des Fachbereichs 10  
Neuere Philologien  
Grüneburgplatz 1  
60629 Frankfurt am Main

## Erklärungen von: \_\_\_\_\_

Hiermit erkläre ich,

- a) dass ich die eingereichte Arbeit selbstständig verfasst und nur die in der Dissertation angegebenen Hilfsmittel in Anspruch genommen habe [gem. §8 Abs. 3 (d) Promotionsordnung des Fachbereichs].
- b) dass die eingereichte Arbeit noch nicht bei einem anderen Prüfungsverfahren eingereicht wurde [gem. §8 Abs. 3 (e) Promotionsordnung des Fachbereichs].
- c) dass mir die Promotionsordnung bekannt ist [gem. §8 Abs. 3 (g) Promotionsordnung des Fachbereichs].
- d) dass ich nicht schon einmal eine Promotion im Promotionsfach erfolglos versucht habe [gem. §8 Abs. 5 (e) Promotionsordnung des Fachbereichs].
- e) dass die Arbeit nicht bereits in einem anderen Promotionsfach erfolgreich eingereicht wurde [gem. §8 Abs. 5 (f) Promotionsordnung des Fachbereichs].
- f) dass mir folgendes bekannt ist: Die Arbeit kann ganz oder teilweise vorab veröffentlicht worden sein [gem. §9 Abs. (2) Promotionsordnung des Fachbereichs]  
Hinweis: Eine Vorveröffentlichung in größerem Umfang bedarf der Genehmigung des Promotionsausschusses. Falls eine Vorveröffentlichung in größerem Umfang beabsichtigt wird, ist mit dem Dekanat Rücksprache zu halten.
- g) dass ich die Grundsätze guter wissenschaftlicher Praxis bei der Erstellung meiner Dissertation beachtet habe [[Allgemeine Bestimmungen für die Promotionsordnungen der Goethe-Universität vom 12.12.2012](#)].
- h) dass ich für meine Promotion nicht die Hilfe einer professionellen Promotionsvermittlung in Anspruch genommen habe [[Allgemeine Bestimmungen für die Promotionsordnungen der Goethe-Universität vom 12.12.2012](#)].
- i) dass ich der Arbeit eventuell zugrunde liegende Daten 10 Jahre lang zugänglich halten werde (personenbezogene Daten müssen anonymisiert werden) [[Allgemeine Bestimmungen für die Promotionsordnungen der Goethe-Universität vom 12.12.2012](#)].

\_\_\_\_\_  
Ort, Datum

\_\_\_\_\_  
Unterschrift