



**Aus:**

*Mayte Zimmermann*

## **Von der Darstellbarkeit des Anderen**

### **Szenen eines Theaters der Spur**

September 2017, 288 Seiten, kart., 34,99 €, ISBN 978-3-8376-3879-0

Die Darstellbarkeit des Anderen ist eine der zentralen Fragen der Theatertheorie und -praxis. In einer theaterwissenschaftlichen Lektüre philosophischer Positionen im Anschluss an Levinas und einer detaillierten Betrachtung von fünf szenischen Arbeiten stellt sich Mayte Zimmermanns Untersuchung dieser Problematik und nimmt szenische Rücksicht auf die Grenzen von Darstellbarkeit.

Sie zeigt: Dem Auftritt als erkenn- und verstehbarer Figur, in deren Namen (Darstellungs-)Politik betrieben werden kann, wohnt automatisch Gewalt inne – solange nicht nach dem gefragt wird, was in der Darstellung qua ihrer Formen Anderes bleiben muss.

**Mayte Zimmermann** (Dr. phil.), geb. 1982, ist geschäftsführende Leiterin des Zertifikatsstudiengangs Darstellendes Spiel am Zentrum für zeitgenössisches Theater und Performance an der Universität Koblenz. Die Theaterwissenschaftlerin lehrte an den Universitäten Hamburg, Frankfurt und Hildesheim. Zudem lehrt sie »Philosophie für Regisseure« an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3879-0](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3879-0)

# Inhaltsverzeichnis

---

## **I. Theater ›der Anderen‹ und das Andere ›des Theaters‹ | 7**

›Anderer‹ Stars | 7

Spuren des Theaters im Denken | 16

Nach der Vorstellung | 21

Theater als Ort des Anderen? | 26

## **II. Spur: von der Darstellbarkeit des Anderen | 29**

1. Vorstellung: die Szene ›des Menschen‹ | 29

Neuzeitliche Vorstellungsräume | 29

Vom Erdenklichten | 41

Phosphoreszenz | 48

2. Das Selbe und das Andere | 50

Denken als/der Gewalt | 50

Praxis des Denkens – das ›jüdische Modell‹ | 55

Autrui – anderswer | 58

L'Autre – ganz anders | 62

3. Das Bedeuten der Spur | 65

Spuren (des Denkens) | 65

Szene(n) der Spur | 69

Angesichts des Anderen | 73

›Ich‹ als Verantwortung | 78

4. Darstellbarkeit: An-Denken des Anderen | 81

Rücksicht | 81

Sozialität der Schrift als Drama | 88

Vorstellung vs. Nachleben: Darstellbarkeit | 92

5. Nicht-gleich-gültige Darstellung | 97

Schöner Schein | 97

Das Darstellungsgebot der Nicht-Gleichgültigkeit | 103

## **III. Szenen eines Theaters der Spur –**

**Im Zentrum der Vorstellung: (k)ein Gesicht | 111**

1. Das Gesicht in der Szene der Frontalität:

Wider die Behauptung der Begegnung mit dem authentischen Anderen  
mit Ulf Amindes *Frontalunterricht* | 114

Gesichtung der Anderen | 114

»Ich will hier Theater machen« | 121

Infame Menschenbilder | 128

Aufgabe der Rücksicht | 135

## 2. Vor dem Gesicht:

Rücksicht auf die Voraussetzungen von (An-)Sprache  
in Antonia Baehrs *For Faces* | 142

Gesichtskreis(e) | 142

Bloß ein Gesicht | 147

Ins Gesicht sagen | 153

Selbst-Ansichten | 159

Black | 164

Je eine\*r | 165

Mädchen vielleicht | 169

## 3. Gesichtslosigkeit:

Über die Tätigkeit des De-/Facements mit Rabih Mroués

*The Inhabitants of Images* | 173

Bildpolitik(en) des Gesichts | 173

Das schwindelnde Ich | 178

Tätigkeit des De-/Facements | 183

Figure and act | 190

Ohne Gesicht | 197

## **IV. Szenen eines Theaters der Spur –**

**Die Rolle der Schrift** | 201

### 1. Die Rolle als Vorschrift:

Zum Konflikt von Freiheit und Aneignung in Einar Schleef's

*Die Schauspieler* | 204

Ein Asyl. Nacht. Neues Theater | 204

Rollen in Verhandlung | 209

Verhandlungsraum Rolle | 216

»Wie zu Hause« | 220

Probieren Sie | 226

Wenn ich zwei Flügel hätte | 232

### 2. Die Textur der Bühne:

Von der Rolle der Technik in Swoosh Lieus *Everything but Solo* | 237

›Preparation‹: Die Rolle der Technik | 237

Die ›Figur‹ Diagonale | 248

Philologie des Theaters | 256

## **V. Die Sorge um die Sorge. Zum Schluss** | 259

## **VI. Dank** | 267

## **VII. Literatur** | 269

Internetquellen | 285

Nachschlagewerke | 286

Filme | 286

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

---

»Vermöchte man den Anderen zu besitzen, zu ergreifen und zu erkennen, wäre er nicht der Andere.

Besitzen, Erkennen und Begreifen sind Synonyme der Macht.«<sup>1</sup>

(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.«<sup>2</sup>

(JUDITH BUTLER: *GEFÄHRDETES LEBEN*)

## ›ANDERE‹ STARS

Am 25.8.2012 brummte der Saal vom PACT Zollverein: frenetischer und minutenlanger Schlussapplaus, Fußbestampfen und laute ›Bravo‹-Rufe. Eine Szene, wie man sie eigentlich eher von Konzerten kennt, die in der Regel eine andere Form der emotionalisierten und vor allem kollektiven Reaktion des Publikums erzeugen als Theaterarbeiten. In diesen späten Augusttagen handelte es sich aber um die Zuschauer\*innen<sup>3</sup>, die gerade *Disabled Theatre* von Jérôme Bel gesehen

---

1 Levinas, Emmanuel: *Die Zeit und der Andere*. Hamburg 1995, S. 61.

2 Butler, Judith: »Gefährdetes Leben«. In: Dies.: *Gefährdetes Leben*, Frankfurt am Main 2005, S. 154-178, hier S. 166f.

3 Die vorliegende Arbeit versucht mittels Splitting das generische Maskulinum zu umgehen. In grammatikalisch bedingten Fällen, die den Lese- und Verstehensfluss nach-

hatten; eine Arbeit, die von der Ruhrtriennale unter der Leitung von Heiner Goebbels co-produziert wurde.<sup>4</sup> Der nahezu überschwängliche Ausbruch des Publikums bezog sich auf eine Arbeit, die im Programmheft als Kooperation Bels mit dem Theater HORA angekündigt wurde – einem Züricher Theater für Menschen mit geistiger Behinderung.<sup>5</sup>

In *Disabled Theatre* versammelt Bel elf Darsteller\*innen des Theaters HORA auf der Bühne. Sie treten zunächst einzeln auf und versammeln sich dann in einem Halbkreis aus Stühlen vor dem Publikum, während eine Übersetzerin am Bühnenrand platziert ist. Bel selbst bleibt während der Performance körperlich abwesend, ist nur präsent über seine von der Übersetzerin Simone Truong wiedergegebenen Anweisungen, die dem Abend seine dramaturgische Struktur verleihen: Eine Aufgabe nach der anderen wird von der Übersetzerin verlesen, so dann von den Darsteller\*innen jeweils einzeln ausgeführt und in das Arbeitsenglisch des Choreographen zurückübersetzt – denn, so legitimiert sich die Anwesenheit der Übersetzerin, ›Jérôme verstehe kein Schweizerdeutsch‹.

*Disabled Theatre* – 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>6</sup> Was für ein Anspruch kommt im Titel der Arbeit zum Ausdruck 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 Schauspielstars zurückgeht: Szenenapplaus. Zunächst noch verhalten, dann entschlossener, schließlich fast zwanghaft beklatscht das Publikum jeweils alle elf Ausführungen der Aufgaben, die Jérôme Bel seinen Darsteller\*innen stellt. Wofür das

---

haltig 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.

- 4 Ich habe die Aufführung von *Disabled Theatre* am 25.8.2012 im Rahmen der Ruhrtriennale bei PACT Zollverein besucht.
- 5 Vgl. Internetauftritt Theater HORA: [www.hora.ch](http://www.hora.ch) (letzter Zugriff: 31.8.2014).
- 6 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 u.a. 2004.

Sprechtheaterpublikum schon einen Wuttke-Monolog als Titus Andronicus braucht, dafür reicht hier schon ein einminütiges schweigendes Stehen vor den Zuschauer\*innen. Es liegt nahe, danach zu fragen, was hier eigentlich beklatscht wird. Eine ›Leistung‹? Eine besondere Kunstfertigkeit? Bels Darsteller\*innen *sind* professionelle Schauspieler\*innen – das Adjektiv ›professionell‹ ist keine ästhetische Bewertung, sondern beschreibt, dass sie einer Theaterinstitution angehören und ein berufliches Selbstverständnis ihrer Arbeit als Schauspieler\*innen artikulieren. Doch als solche werden sie von *Disabled Theatre* gar nicht aufgerufen. Bel bittet sie stattdessen zunächst, sich eine Minute vor das Publikum zu stellen, dann sollen sie Namen, Alter, Beruf und ihre Behinderung vorstellen und als Höhepunkt des Abends präsentiert jede\*r Einzelne eine Choreographie zu ihrem bzw. seinem Lieblingssong. Eine von Bels Darstellerinnen bringt den Kern des inszenatorischen Zugriffs prägnant auf den Punkt: »In diesem Stück ist meine Aufgabe, mich selber zu sein und nicht jemand anderes.«<sup>7</sup>

Jérôme Bels Arbeit folgt vor jeder inszenatorischen Arbeit einer dramaturgischen Setzung, die trotz unterschiedlicher künstlerischer Handschriften inzwischen zahllose zeitgenössische Theaterarbeiten bestimmt: »Arbeitslose, Ghetto-kinder und Asylbewerber sind derzeit auf deutschen Bühnen die Stars. Die Laien, als ›Experten des Alltags‹<sup>8</sup> eingesetzt, laden das Programm der Schauspielhäuser wieder politisch auf.«<sup>9</sup> Was hier auf die sogenannten ›Experten des Alltags‹<sup>10</sup> von Rimini Protokoll zurückgeführt wird (die natürlich ihrerseits auf unterschiedliche Traditionen wie beispielsweise die Performance Art oder auch das Dokumentartheater der 1960er Jahre rekurrieren), wird vielfach als theaterästhetische Tendenz beschrieben, in der sich eine »Rückkehr zu Realität und Authen-

- 
- 7 Zitiert nach: [http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=7094%3Adisabled-theater-und-six-personnages-en-quete-dauteur-neue-produktionen-von-jerome-bel-und-stephane-braunschweig-beim-festival-davignon&catid=162&Itemid=1](http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=7094%3Adisabled-theater-und-six-personnages-en-quete-dauteur-neue-produktionen-von-jerome-bel-und-stephane-braunschweig-beim-festival-davignon&catid=162&Itemid=1) (letzter Zugriff: 9.11.2016).
- 8 Sämtliche Auszeichnungen und Hervorhebungen bei den in dieser Arbeit aufgeführten Zitaten wurden, soweit nicht anders kenntlich gemacht, bereits innerhalb des jeweiligen Originals verwendet.
- 9 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).
- 10 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.

tizität, zu echten Menschen und ihren Problemen«<sup>11</sup> ausdrücken würde. Nur allzu schnell wird der politische Einsatz solcher Theaterarbeiten auf eine ›inhaltliche‹ Ebene reduziert oder eine Widerständigkeit des ›Wirklichen‹ oder ›Tatsächlichen‹ gegenüber dem referenzlosen Spiel postmoderner Beliebigkeiten stark gemacht.

Solche Analysen verstellen aber genau jenen Konflikt, den ich in meiner Arbeit entfalten werde: Obwohl es – wie oben mit *Disabled Theatre* zitiert – angeblich nur darum geht, »mich selber zu sein«, sind die ›neuen Stars‹ zumeist auch ›die Anderen‹. Ich setze diesen Begriff hier in Anführungszeichen, um ihn in seiner Voraussetzungslogik zu markieren. *Bevor* man sich nämlich auf einer inhaltlich-politischen Ebene über die ›anderen‹ Positionen auseinandersetzen kann, muss sich die Frage ihrer Identifikation und Figuration stellen. Welche normativen Abgrenzungen sind am Werke, wenn die ›Rückkehr zum Authentischen‹ darüber in Szene gesetzt wird, Vertreter\*innen von Minderheitsgruppierungen auf eine Bühne zu stellen? Auf welche Weise vermischen sich an dieser Stelle gesellschaftspolitische Diskurse nachhaltig mit darstellungspolitischen Setzungen, die vor jeder Inszenierungsarbeit schon geprägt sind von einer Entscheidung über ›das Andere‹, also darüber, wo und in welcher Form es zu finden ist? Selbst das wissenschaftliche Konstatieren ist vor diesem Konflikt nicht gefeit: Was schreibt man bedenkenlos fest oder fort, wenn man von einem ›Theater der Anderen‹ spricht oder Theaterarbeiten unter diesem Rubrum subsumiert?

Der durch den Titel von Jérôme Bels Arbeit ausgetragene Anspruch eines behinderten wie behindertengerechten Theaters verweist uns auf zwei miteinander verbundene wie konfligierende Ebenen, die den Begriff vom Anderen bestimmen. ›Anders‹ ist, wer zu bürgerlichen Normen im Widerspruch steht, die einen Bereich der Normalität konturieren, zugleich aber sind diese Normen auf *Figurationen* angewiesen, um ihre machtvolle Wirkung zu entfalten. Wenn wir über ›die Anderen‹ auf unseren Bühnen sprechen, handelt es sich um die andere Seite der Medaille des bürgerlichen Menschenbildes: Schwarze, Migrant\*innen, Kranke, Über- und Untergewichtige, Kinder, alle, die in die Gender-Gaps gehören, Behinderte usw.<sup>12</sup> sind einem normativen System in binärer Differenz ver-

---

11 Müller-Schöll, Nikolaus: »Mitsprechende Erfahrung«, in: Ders./Goebbels, Heiner (Hrsg.): *Heiner Müller sprechen*, Berlin 2009, S. 163-174, hier S. 163. Ich folge an dieser Stelle dem Argumentationsgang von NMS, der sich ebenso wie ich gegen die hier zitierte Schlussfolgerung wendet.

12 Die Verwendung des ›usw.‹ in diesem Kontext ist 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 ausar-

bunden (in dessen Zentrum ein weißer, heterosexueller Mann steht, der eine Standardsprache spricht). Ihr Auftreten auf zeitgenössischen Bühnen lässt sich nicht aus der Verstrickung lösen, in welcher sich das Theater ab dem 18. Jahrhundert mit diesem Menschenbild befindet. Wir können die soeben Aufgezählten als jene Positionen verstehen, für deren Geschichte oder Körper es im System des bürgerlichen (Schauspiel-)Theaters keinen Raum, keine Auftrittsmöglichkeit gab bzw. gibt – zu bedenken aber bleibt, das noch der Ruf nach ihrem Auftreten den sich im 18. Jahrhundert herausbildenden Formierungen menschlicher Gestalten und ihren normativen Zurichtungen folgt. In diesem Spannungsfeld siedelt Bel sein *Disabled Theatre* an: Die Qualität der Protagonist\*innen kann weder auf den Begriff des\*r Lai\*in (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 konzeptuelles Zentrum zu verstellen: Der Ausgangspunkt von *Disabled Theatre* liegt in der Verschränkung des Theaters als einer bürgerlichen Institution mit dem Entwurf eines Menschenbildes von da Vinci'schem Körpermaß und Körperkontrolle sowie Descartes'scher Geisteskraft.<sup>13</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 oder auch die juristische Konditionierung des Publikums. Begreift man die Institution

---

beiten, 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)

- 13 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.: Körper, Sprache und Bild im Theater ds 18. Jahrhunderts*, 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.

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 einem weiten Sinne immer auch als ›Wirklichkeit‹ hervorbringende Dynamik von Intelligibilisierungen und Verwerfungen,<sup>14</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>15</sup>

In Athanasious' Fragen liegt ein wichtiger Grundgedanke geborgen: Es ist dies die Feststellung, dass unsere westlichen Gesellschaften überhaupt keine generellen 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>16</sup> fungieren. Wenn als ›Anderer‹ Gestalt anzunehmen (als nicht Männlicher, nicht Weißer, nicht Europäer, 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 Resi-

---

14 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 weiterentwickelt wurde.

15 Athanasiou, Athena/Butler, Judith: *Die Macht der Enteigneteten*, Zürich/Berlin 2014, S. 110.

16 Ebd., S. 124.

gnifizieren 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>17</sup> – und damit beständig Felder von Überrepräsentation einerseits und Nichtartikulierbarkeit andererseits produziert.

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‹ – von der Frage der Gerechtigkeit einmal ganz abgesehen. 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>18</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 *Disabled Theatre* berichten, erweist sich durch die Dramaturgie des Abends also als *bereits eingeholter* Konflikt: Jérôme Bel wird erzählt als Choreograph, der vermittels seiner Auswahl zum Stellvertreter eines nicht näher bestimmbar normativen Zugriffes gemacht wird (und das Publikum damit zur Identifikation bzw. Abgrenzung einlädt); dieser wird jedoch

---

17 Ebd., S. 95f.

18 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 (Forum Freies Theater) Düsseldorf gesehen.

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 abgeschlossenes, da nun befriedetes System einrichtet. Die überschwängliche Reaktion des Publikums nährt den Verdacht, dass *Disabled Theatre* weder auf der Ebene der Darstellung noch des Inhalts irgendetwas ›behindert‹ (also z.B. verunsichert, unterbricht, stocken lässt), sondern vielmehr ein gelungenes Spektakel inszeniert, nach bzw. währenddessen 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 Nicht-artikulierbaren verwiesen und nur in den Reaktionen jener Zuschauer\*innen evident, die sich im Strudel des allgemeinen Enthusiasmus unwohl fühlen: 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>19</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, sich aber zugleich der Verstrickung repräsentativer Praktiken in diese zu verpflichten. 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>20</sup>, macht sie deutlich, dass eine schlichte 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 aufgebautem Gefälle, welches sich gerade am Auftreten ›des Anderen‹ zu stabilisieren vermag. Auf diese Weise können ›Darstellungen des Anderen‹ nicht nur einer fetischisierenden Ausbeutung von Opferpositionen, sondern einer Universalisierung wie Neutralisierung von normativen Darstellungsformen Vorschub leisten, die nicht länger

---

19 Athenasiou/Butler: *Die Macht der Enteigneten*, S. 183.

20 Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 22.

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 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>21</sup> und ganz bewusst in der Nähe von Walter Benjamins -*barkeits*-Begriffen operiert.<sup>22</sup> Ich frage also nicht danach, *wie* der oder das Andere darzustellen ist (oder was ersiees<sup>23</sup> *ist*), sondern untersuche künstlerische *Strategien*<sup>24</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 zu Gunsten 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 zu Grunde liegt.

---

21 Vgl. Freud, Sigmund: »Rücksicht auf Darstellbarkeit«, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 2, Frankfurt am Main 1998, S. 335-343.

22 Vgl. Weber, Samuel: *Benjamin's -abilities*, Harvard 2010.

23 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.

24 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.

## 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 1930er Jahre über Brechts Ent- und Verwürfe des sogenannten epischen Theaters.<sup>25</sup> Die große ›Theorie‹ dieses epischen Theaters, das fragmentarisch gebliebene Konvolut *Der Messingkauf*<sup>26</sup>, lässt sich nicht nur als Versuch lesen, ›den Denkenden‹ auf die Bühne zu bewegen, sondern auch die Ausgangsbewegung 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>27</sup> – nächtens 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?

Einar Schleaf hat Brecht vorgeworfen, sein Theater habe sich »zu bedingungslos am Staatstheater orientiert«<sup>28</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

- 
- 25 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 Konferenz *Denken (auf) der Bühne*, organisiert von der Professur für Theaterwissenschaft der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main (Prof. Nikolaus Müller-Schöll) im September 2013.
- 26 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.
- 27 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.
- 28 Schleaf 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, Schleaf*, Berlin 2002, S. 186-206, hier S. 198.

Keuner, über den Benjamin spricht, muss er zwar nicht auf dem Rücken liegend hereingetragen werden (denn »so wenig zieht es [diesen] dahin«<sup>29</sup>), aber auch er lässt sich bitten – von einer ›politischen‹ Schauspielerin wohlgemerkt, die mit ihrer Einladung als Figur offenbar ausgedient hat und sogleich wieder verschwindet.<sup>30</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>31</sup> (wie es über Keuner heißt) ausgeht – oder verschwindet 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 Vorgesdachtes mit *hineinbringt* 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), der sein Denken in Bewegung bringt. Zugleich wird er durch seinen 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 ausstellt, 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>32</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

---

29 Benjamin: »Was ist das epische Theater?«, S. 21.

30 »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)

31 Benjamin: »Was ist das epische Theater?«, S. 20.

32 Brecht: »Der Messingkauf«, S. 761.

Techniken hin, die zum Beispiel in der schauspielerischen Verkörperung unsichtbar werden sollen: 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 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>33</sup> Diesem spürt er aber nicht in soziologischen Studien nach, sondern an einem Ort, der »die Wahrheit über die Wirklichkeit zu gewinnen«<sup>34</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>35</sup>

---

33 Ebd., S. 774.

34 Ebd., S. 827.

35 Ebd., S. 817.

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>36</sup> auf der Bühne, sondern bilde auch die Voraussetzung dafür, »die ungeheure Unterdrückung und Ausbeutung von Menschen durch Menschen«<sup>37</sup> zu naturalisieren. Das kultische<sup>38</sup> Festhalten an den *repräsentativen* Voraussetzungen solch »geistiger Armut«<sup>39</sup> müsse gerade angesichts der ›Dringlichkeit der Lage«<sup>40</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>41</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 ist, sondern die hier exemplarisch und in Kürze nachgezeichneten Überlegungen, dass darstellungspolitische 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*

---

36 Ebd., S. 741.

37 Ebd., S. 733.

38 Vgl. Ebd., S. 709.

39 Ebd., S. 734.

40 Es ist zu vermuten, dass Brecht damit auf die politische Lage in den 1920er, 1930er und 1940er Jahren anspielt.

41 Diese Fragen waren Thema eines internationalen Forschungslabors zum *Messingkauf*, das von den Universitäten Hamburg, Chicago und Tel Aviv in den Jahren 2010-2013 organisiert wurde.

*Werk findest du mich*<sup>42</sup>. Es handelt sich um einen Text, in dessen Zentrum Levinas' <sup>43</sup> Begriff des Anderen steht, in dem Derrida »das provozierendste Denken heute«<sup>44</sup> ausmacht. Derridas Text ist 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 »eine Abrüstung der [...] Herrschaftsrede«<sup>45</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 und das trotzdem 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 andenkbar wird.

*Eben in diesem Moment* ist nicht nur eine Huldigung an das Denken von Emmanuel Levinas: Ähnlich wie schon in Brechts *Messingkauf*, dem die einzige Frauenfigur 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>46</sup> Derridas Text nun markiert in seiner Antwort nicht nur über

---

42 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, S. 42-83.

43 »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.« (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 Buch an.

44 Derrida: »Eben in diesem Moment«, S. 68.

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

46 Die Rolle der Geschlechterdifferenz in den Schriften von Levinas kritisch zu beleuchten ist zentraler Ansatz von Luce Irigaray. Vgl. Irigaray, Luce: *Ethik der sexuellen*

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, ein Andenken und Bemerken von jenen Auslassungen, die ein sich dem Anderen verpflichtendes Denken niemals ›füllen‹, aber eben auch nicht überhören darf. Derrida beendet seinen Text mit einer Art Trauergedicht – einem Block aus Versalien, in welchen er das Ungehörte einbettet. Ulrike Haß beschreibt dieses Ende seines Textes folgendermaßen:

»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, beschädigten Leben eines Mädchens vielleicht, das, noch lebend, seiner Zerstörung entgegengeht.«<sup>47</sup>

Dieses ›MÄDCHEN VIELLEICHT‹<sup>48</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 überangenes, 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 in meiner Arbeit 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: »[W]er 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>49</sup> Im Kontext meiner Arbeit darf diese Überlegung nun nicht so verstanden werden, dass die Theaterwissenschaft einsetzt, wenn die Theaterpraxis

---

*Differenz*, Frankfurt am Main 1991; Gürtler, Sabine: *Elementare Ethik. Alterität, Generativität und Geschlechterverhältnisse bei Emmanuel Levinas*, München 2001.

47 Haß: »Trockenkeks und Spiele«, S. 244.

48 Derrida: »Eben in diesem Moment«, S. 79.

49 Agamben, Giorgio: *Signatura rerum – Zur Methode*, Frankfurt am Main 2009, S. 7.

vorbei ist – allzu schnell würde damit einem dichotomischen Denken von Theorie und Praxis Vorschub geleistet und der vorliegenden Untersuchung ein ›Gegenstand‹ zugeordnet. Der Umstand, dass die Frage einer Darstellbarkeit des Anderen untrennbar mit dem Problem des Gegenständlichen bzw. der Gestaltung verbunden ist, befällt auch die Frage meines wissenschaftlichen Gegenstandes bzw. mein methodisches Vorgehen, das ich mit ›nach der Vorstellung‹ überschreibe.

Unter dem Begriff Vorstellung subsumiere ich *sowohl* ästhetische *wie* philosophische Praktiken der Vergegenständlichung, 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>50</sup> Etymologisch amalgamiert sich im Vorstellungsbegriff eine durch ›die Idee‹ geprägte philosophische Tradition mit der Sphäre des Theaters, genauer: zunächst mit dem Schauspielen<sup>51</sup> – das ›sich vorstellen‹ hat im Deutschen sowohl die Dimension eines imaginativen Weltbezugs als auch eines Eintretens bzw. Auftretens in diese(r). Obwohl 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>52</sup> zusammenhängt), werde ich seine Begriffswahl in dieser Arbeit als Theaterwissenschaftlerin beim Wort nehmen.<sup>53</sup>

---

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

51 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.

52 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.

53 Ich bin mir bewusst, dass vor allem 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 Au-

›Nach der Vorstellung‹ beschreibt also keine chronologische Fortschrittsgeschichte, die behauptet, dass die als Vorstellung beschreibbaren machtvollen 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>54</sup> epistemologische Fragen ausgehend von gegenwärtigen Symptomen<sup>55</sup> – etwa in dem Sinne, wie man davon sprechen würde, ›nach der Natur‹<sup>56</sup> zu zeichnen. *Nach* der Natur scheint 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 der Vorstellung‹ bündelt in diesem Sinne verstanden das strategische Verfahren jener Arbeiten, mit denen ich mich beschäftige und die sich trotz ihrer großen Unterschiede unter dem Topos einer kritischen Hinwendung auf Praktiken der Vergegenständlichung versammeln lassen. Im Sinne der zeitlichen Dimension des ›nach‹ möchte ich außerdem zum Ausdruck bringen, dass der Ausgang meines Nach-Denkens in einer nachzeichnenden Lektüre künstlerischer Handschriften liegt, die hier nicht abschließend ausgedeutet werden sollen. ›Nach der Vorstellung‹ impliziert aber auch mein Rekurrieren auf eine philosophische Tradition, die sich an Heideggers Kritik an 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 ei-

---

ges‹ 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.

54 Vgl. Canguilhem, Georges: *Wissenschaftsgeschichte und Epistemologie*, Frankfurt am Main 1979.

55 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.

56 Siehe zu einem entsprechenden Einsatz der Formulierung: Sebald, W.G.: *Nach der Natur. Ein Elementargedicht*, Frankfurt am Main 1995.

ner Enthüllungs- wie Entzugsdynamik des Seienden, fragt Levinas nach einer noch in dieser Philosophie geborgenen »unüberwindbaren Allergie«<sup>57</sup> gegenüber dem Anderen – den anders Denkenden aber auch den oder das im Denken nicht Substituierbare(n). Im Nachdenken über die millionenfache Vernichtung ›anderer Menschen‹ im Europa des 20. Jahrhunderts erkennt Levinas die *Norwendigkeit* einer Philosophie, die weniger nach Erkenntnisleistungen als nach den von ihnen verursachten Kosten fragt und sich diesen verantwortet. Wie ist das Andere aber überhaupt *denkbar*, so fragt Levinas, ohne es im Denken sogleich wieder zu verdinglichen? Levinas' Philosophie inszeniert sich als eine Praxis des Andenkens 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>58</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 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>59</sup> Levinas entwickelt einen Subjektbegriff, der auf der Basis einer nicht-normativen ethischen Beziehung ruht – bzw. eben gerade *nicht* ruht –, der das Subjekt verantwortlich ist, die es jedoch nicht besitzen kann, sondern der es ausgesetzt ist. Die mit Spur beschriebene Szene dieses Subjekts ist eine asymmetrische: Der Andere kann in ihr nicht als Gegenüber im Sinne eines potenziellen 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

---

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

58 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.

59 Levinas, Emmanuel: *Ethik und Unendliches: Gespräche mit Philippe Nemo / Emmanuel Levinas*, Wien 1996, S. 66.

»durch die Ableitung der Antwort durchquert«. <sup>60</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 Levinas' vergleichbarer Impuls ausmachen: ein Denken zu praktizieren, das dem Anderen gegenüber nicht gleichgültig bleibt. <sup>61</sup>

Interessanterweise wählen sowohl Levinas als auch Derrida Schauplätze der Spur, die im Raum des bürgerlichen Theaters als Formen die Funktion der Vereinheitlichung und des präsentischen Abschlusses theatraler Darstellung austragen: Das (wahre) Gesicht, welches nicht länger Maske sein darf und ganz zentral die Inventarisierung des Körpers in die Bildwirkung des Guckkastens vorantreibt, sowie die (Vor-)Schrift, die Rolle, welche theatrale Figuren als ›sich zur Tat Entschließende‹ <sup>62</sup> und den Schauspieler nicht als Lesenden, sondern als dramatisch Gegenwärtigen entwirft bzw. verlangt. <sup>63</sup> Obwohl Spur sowohl im lebensweltlichen als auch philosophischen Verständnis per definitionem keiner darstellerischen Intentionalität entspringen kann (Spuren sind unintentionale Hinterlassenschaften), bedeutet sie als Problem (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>64</sup> wird. Es ist das Anliegen dieser Arbeit, Spur als szenische Eröffnung der Frage einer Darstellbarkeit des Anderen zu untersuchen. 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 philoso-

---

60 Ciarraelli, 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.

61 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.

62 Vgl. Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main 1996, S. 14.

63 Natürlich handelt es sich hier um eine holzschnittartige Lesart, die im Folgenden mit Blick auf die künstlerischen Arbeiten präzisiert wird.

64 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, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, Ruhr-Universität Bochum).

phischen Denken zwischen Politik und den »Quellen [ihrer] Notwendigkeit und [ihrer] Dringlichkeit« attestiert, die erst »im philosophischen Diskurs durch eine Art Reduktion«<sup>65</sup>, also *nachträglich*, angedacht werden können. Immer wieder beschreibt Levinas die spurhaftige Erfahrung des Anderen als Entledigung einer Form, »die ihn gleichwohl manifestiert«<sup>66</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>67</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 nach ihr Jean-Luc Nancy das Theater als ganz privilegierten »Ort des Anderen«.<sup>68</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 etwas, das mir gegeben wird. Es handelt sich eher um eine Gabe und weniger um eine zielgerichtete Produktion.«<sup>69</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 wel-

---

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

66 Levinas: »Die Spur des Anderen«, S. 221.

67 Butler, Judith: *Kritik der ethischen Gewalt*, Frankfurt am Main 2003, S. 31.

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

69 Ebd., S. 27.

chem Verhältnis aber stünden solche Überzeugungen dann zu Manifesten, Traktaten oder auch Wissenschaften, die das Theater ganz eindeutig nach dem Prinzip der (Vor-)Spiegelung (›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?

Ich gehe davon aus, dass ein Denken des Anderen dieses nicht aus einem dialektischen Verhältnis zu gesellschaftlichen oder auch ästhetischen Ordnungen heraus ableiten darf (und es damit auf ein bereits bekanntes Anderes verkürzt), sondern sich in Darstellungsfragen verstricken muss, die im Theater aufgrund seiner szenischen Verfasstheit in besonderem Maße exponiert werden. ›Theater‹ darf in diesem Zusammenhang aber nicht als utopischer Ort, als Gegenwelt, als Bildungsinstitution oder als Hort politischer Subversion vorgesetzt, auf den engen Bereich der Bühne oder eine Aufführung begrenzt oder auf ein Gebäude reduziert werden – all diese Ebenen können zwar virulent werden, dürfen aber nicht den Blick auf je spezifische *Darstellungsstrategien* verstellen, die sich in entsprechenden Gefügen halten und herausbilden. Erst in einer intensiven Auseinandersetzung mit ihrer jeweiligen Singularität und auch einem Hören auf das, was sich nicht in eine wissenschaftliche Arbeit übersetzen lässt, kann man meines Erachtens nach von einer szenischen Exposition der Frage nach der Darstellbarkeit des Anderen sprechen. Um nochmal auf Brecht zurückzukommen: Es ist kein Wunder, dass Brechts Denker so magisch vom Theater angezogen sind und es zugleich nur widerständig betreten – einmal verstrickt und ausgesetzt, geraten die eigenen Grundfesten nämlich in Bewegung.

Mit ›nach der Vorstellung‹ beschreibe ich den Versuch, auf fünf szenische Arbeiten zu antworten, in die ich mich in meinem wissenschaftlichen Denken verstrickt gefunden habe. Es ist der Versuch, in eine breitgefächerte Debatte über den Umgang mit ›dem Anderen‹ (sei es gesellschaftspolitisch, pädagogisch, philosophisch oder auch moralisch) einige Fragen einzutragen, die ich für notwendig halte und die sich in den Konflikten des theaterpraktischen Arbeitens besonders vielschichtig erfahren lassen. Und es ist auch der Versuch, meinen Teil zu jenem bereichernden wie immer wieder prekären Dialog beizutragen, der zwischen Theaterschaffenden und Theaterwissenschaftler\*innen stattfindet und dessen Bereicherung nicht darin liegt, dass man sich abschließend verstanden hat, sondern darin, dass man voneinander betroffen ist und aufeinander antwortet – immer wieder und immer wieder anders.