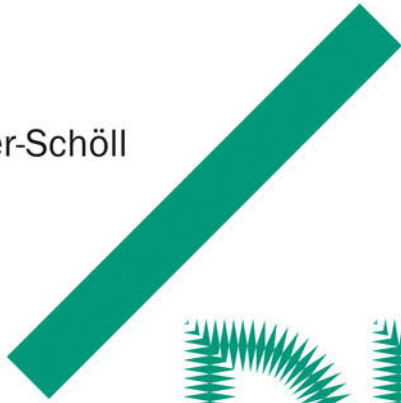


DAS

DENKEN

Leon Gabriel,
Nikolaus Müller-Schöll
(Hg.)

Szenen
zwischen Theater
und Philosophie



DER

BÜHNE

[transcript] Theater

Aus:

Leon Gabriel, Nikolaus Müller-Schöll (Hg.)

Das Denken der Bühne

Szenen zwischen Theater und Philosophie

Juli 2019, 278 S., kart., Dispersionsbindung, 8 SW-Abbildungen

26,99 € (DE), 978-3-8376-4239-1

E-Book:

PDF: 23,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4239-5

Theater und Philosophie – dieser Band vereint erstmals zwei paradigmatische, historische Konstellationen: zum einen jene von der Zusammenarbeit mit Walter Benjamin geprägte Theatertheorie und -praxis Bertolt Brechts, die sich in den »Lehrstücken« und im Fragment »Der Messingkauf« findet. Zum anderen die in gegenwärtigen Theater- und Theoriediskursen einander korrespondierenden Redeweisen von Theater als einer Form des szenischen Denkens (William Forsythe u.a.) und von Philosophie als einer Form des Theaters (Jacques Derrida, Samuel Weber). Die Beiträge aus Philosophie, Theater- und Literaturwissenschaft analysieren das Theater der Philosophie und fragen, wie Theater denkt.

Mit einem Beitrag von Jacques Derrida.

Leon Gabriel (Dr. des.) ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Theaterwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum. 2017 wurde er am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt mit der Arbeit »Bühnen der Altermundialität: Vom Bild der Welt zur räumlichen Theaterpraxis« promoviert.

Nikolaus Müller-Schöll (Prof. Dr.) ist Professor für Theaterwissenschaft am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt am Main und zugleich Leiter der Masterstudiengänge Dramaturgie sowie Comparative Dramaturgy and Performance Research. Er habilitierte an der Ruhr-Universität Bochum in Theaterwissenschaft und lehrte u.a. in Hamburg, Gießen, Florianopolis und Rom. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Spannungsfeld zwischen Theater, Literatur, Philosophie und Politik.

Weiteren Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4239-1

Inhalt

Vorwort | 7

SHAKESPEARES THEATERDENKEN

The Merchant of Venice

(Auszug)

William Shakespeare | 23

„When mercy seasons justice“

Vorbemerkung zu einer Vorlesung Jacques Derridas

Nikolaus Müller-Schöll | 29

Was ist eine „relevante“ Übersetzung?

(Auszug)

Jacques Derrida | 33

NACH BRECHT UND BENJAMIN

Über Theater überhaupt und das Theater des Menschen

Benjamin, Brecht, Derrida, Le Roy

Nikolaus Müller-Schöll | 59

Die Bühne mit der Bühne denken

Zu Pirandellos *Sechs Personen suchen einen Autor* und Brechts

Der Messingkauf

Lydia J. White | 81

Besessen vom Theater

Der Dيبuk am Habima Theater Moskau (1922)

Freddie Rokem | 95

(Musik-)Dramaturgische Verfremdungen

Zur Aktualität von Brechts Naturalismuskritik

Tore Vagn Lid | 117

SZENISCHE KONSTELLATIONEN

Die Bühne des Denkens

Über den Dialog von Manes und Empedokles in Hölderlins

Empedokles auf dem Ätna

Jörn Etzold | 137

Zur Dekonstruktion der Bühne bei Antonin Artaud

Timo Ogrzal | 155

Heideggers Schweigen vom Theater

Marten Weise | 167

Konstellationen denken

Ulrike Haß | 181

ANDERE CHRONOTOPOGRAPHIEN

„Hold your breath against time“

Zum Denken einer Widerständigkeit der Zeit bei William Kentridge

Julia Schade | 201

Was heißt: sich im Tanzen orientieren?

Zwei verschiedene Denkweisen auf der Bühne

Leonie Otto | 215

Entzug und Bezug

Das Theater der Affizierbarkeit in Walid Raads

Scratching on Things I Could Disavow

Leon Gabriel | 229

CHORA UND TOPOS

Die denkende Bühne

Samuel Weber | 249

Autorinnen und Autoren | 273

Vorwort

DER DENKENDE AUF DER BÜHNE

Einen ersten, zumindest einen ersten expliziten Auftritt auf der Bühne hat „DER DENKENDE“ in einem Stückprojekt Bertolt Brechts mit dem Titel „Aus nichts wird nichts“ aus den Jahren 1929/1930.¹ Das einmal als „Lustspiel“ oder „Komödie“² angekündigte Stück ist Fragment geblieben und worüber es hätte handeln sollen, lässt sich aus den überlieferten Notizen lediglich errahnen. Brechts Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann schrieb darüber, dass es „nicht die Geschichte eines produktiven Aufstiegs, sondern einer unproduktiven Karriere sein sollte“³, und aus den Szenenfragmenten und Kommentaren kann man schließen, dass der Aufstieg und Fall des Rinderhirten Bogderkhan erzählt werden sollte. Das zentrale Anliegen des Stückes scheint aber zu sein: den Einzelnen nicht länger anders als von der mit ihm zusammen erscheinenden Masse her zu begreifen, die ihn prägt und aus der er allererst seine Funktion erhält. „Ihr wißt, wie es mit Masken ist.“, schreibt Brecht an einer Stelle, an der er vermutlich einen Rollentext und möglicherweise einen für den „Denkenden“ formuliert, und fährt fort:

Denkt euch, ihr spielt ein Spiel, in dem keiner die Maske kennt, die er aufhat. Wie soll er nun erkennen, wen er darstellt. Nur aus dem Verhalten der andern erkennt er, wer

1 Brecht, Bertolt: „Aus nichts wird nichts“, in: ders.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 10,1: Stücke 10. Stückfragmente und Stückprojekte. Teil 1.* Hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin/Weimar/Frankfurt a.M. 1997, S. 679-718. (= Brecht, 1997a)

Vgl. dazu auch den Herausgeberkommentar in: *GBFA. Bd. 10,2: Stücke 10. Stückfragmente und Stückprojekte. Teil 2.* Berlin/Weimar/Frankfurt a.M. 1997, S. 1191-1197. (= Brecht, 1997b)

2 Vgl. ebd., S. 1191.

3 Ebd., S. 1192.

er ist. Zunächst passen seine Bewegungen zu ihm, aber nicht zu der Maske. Er selber aber ist nicht. Bald sieht ihr seine Bewegungen so werden, daß sie zu der Maske passen. So entsteht er⁴

Was Brecht hier imaginiert bzw. einem Sprechenden in den Mund legt, könnte als Theater begriffen werden, das den Einzelnen radikal von jeder ontologischen Vorannahme getrennt zeigt, ohne Selbst und ohne Sein – „Er selber aber ist nicht“ – und seine Rolle erst aus dem Zusammenspiel mit anderen entstehen lässt. Es kehrt gleichsam die geläufige Vorstellung des Ausdrucks eines Inneren um und setzt so in Szene, wie Brecht sich den Übergang vom geläufigen Theater zu jenem radikal anderen Theater vorgestellt haben mag, an dem er unter dem Begriff des „Lehrstücks“ zu dieser Zeit arbeitet. Dieses soll seinen Platz, wie man an anderer Stelle des Fragments liest, in einer zukünftigen „Große[n] Pädagogik“ erhalten, die „die Rolle des Spielens vollständig“ verändert: „Sie hebt das System Spieler und Zuschauer auf. Sie kennt nur mehr Spieler, die zugleich Studierende sind.“⁵

Brechts so beschriebene Form des „Lehrstücks“ kann zunächst einmal als Variante eines „Theater[s] für sich“ betrachtet werden, wie man die avisierte Aufhebung der Trennung von Spielern und Zuschauern mit Nikolaj Evreinovs Formel paraphrasieren könnte.⁶ Mit dem, was in Brechts Gegenwart und bis heute auf den Bühnen der existierenden Theater sich abspielt, hat es wenig gemein. Es ist vielmehr ein radikal zukünftiges Theater, für eine Gesellschaft, die vorzustellen Brecht sich kategorisch verbot. „ich brauche die wirkliche reale revolution, kurz ich darf nur bis dahin denken, wo die revolution beginnt, ich muß die revolution aussparen in meinem denken“⁷, beschreibt er in der Tradition von Marx seine Position dazu in einer Diskussion mit Walter Benjamin und weiteren Freunden im Jahr 1931. Immerhin scheint für Brecht aber ausgemacht, dass im Theater der unbekannteren Zukunft nach einer „wirkliche[n] reale[n] revolution“, für die er eine hier als „groß“, an anderem Ort als „klassenlos“⁸ bezeichnete „pä-

4 Brecht, 1997a, S. 716. [Der Punkt fehlt im Original.] Die Passage kann zwar nicht zweifelsfrei dem Stück zugeordnet werden, wurde aber von den Herausgebern der GBFA dem Fragment aufgrund des Überlieferungszusammenhangs zugeordnet.

5 Vgl. ebd., S. 691.

6 Vgl. Evreinov, Nikolaj: *Theater für sich*. Hg. von Sylvia Sasse. Zürich/Berlin 2017.

7 Vgl. Dokumente zum Zeitschriftenprojekt „Krise und Kritik“, in: Wizisla, Erdmut: *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt a.M. 2004, S. 289-327, hier S. 292. (Benjamin-Archiv Ts 2492.)

8 Vgl. ebd., S. 293.

dagogik“ ersinnt, „nur mehr Spieler, die zugleich Studierende“ sind, auftreten. So hält er nicht nur an der spätestens in der Aufklärung begründeten Nähe des Theaters zu Orten der bürgerlichen Öffentlichkeit fest – in diesem Fall zur Universität, an anderen Orten zu Parlament und Gericht –, sondern auch zur Tradition der Archive, Bibliotheken und Klöster, also der mittelalterlichen, barocken und frühneuzeitlichen Orte des Wissens. Es ist von daher wenig erstaunlich, dass Brecht inmitten der Notizen für ein Stück, das über alle bis dahin geschriebenen hinaus die Form des „Lehrstücks“ als eines rein relationalen Theaters, eines Theaters der reinen Mittelbarkeit, darstellen soll, einen „Denkenden“ auf der Bühne in Szene setzt. Er stellt eine Variante jener Figurationen des Denkenden dar, die Brecht zeitgleich in seinem „Fatzer“ erscheinen lässt, wo man etwa liest: „Um seine Gedanken zu ordnen, liest der Denkende ein Buch, das ihm bekannt ist. In der Schreibweise des Buches denkt er.“⁹ Als Utopie aus der Vergangenheit wie einer möglichen Zukunft kommt der Denkende im potentiellen Lustspiel „Aus nichts wird nichts“ allerdings zunächst einmal denkbar schlecht weg: Er „singt einen Song und stinkt damit ab“¹⁰, er „jongliert mit seinem Haar“¹¹ und er will auch, wie es scheint, gar nicht auf die Bühne – so, wie sie ist, wird aber, wie man in zwei Varianten liest, „auf einem Stuhl“ dorthin geschleppt.¹² Die Schauspieler begrüßen ihn, lassen durchblicken, dass Denkende „selten hierher“¹³ kommen und „gescheite Leute“ im Theater nicht denken: „Sie geben ihren Verstand mit dem Hut in der Garderobe ab.“¹⁴ Sie wollen gerne für ihn spielen, was immer er sich wünscht. Er will, dass sie „Menschen unter Menschen“¹⁵ spielen, das „Verhalten der Menschen gegeneinander“¹⁶, und im Übrigen will er seine Ruhe. Auch wenn ihm das Theater, wie es ist, nicht zu passen scheint, kann man ihn kaum als Theaterrevolutionär bezeichnen. Eher schon könnte man ihn einen Anhänger der Absorption nennen, denn vor allem soll ihn das Theater nicht beim Denken stören.

Beschreibt Brecht die Szenen des Denkers, der auf dem Theater seinen Platz einnehmen soll, auch mit der ihm eigenen Komik, so ist das Thema ihm doch erkennbar ernst. Immer wieder wird er es später aufgreifen: Zunächst und zeit-

9 Vgl. Brecht: „Fatzer“, in: *GBFA. Bd. 10,1*, S. 387-529, hier S. 517. (= Brecht, 1997c)

10 Brecht, 1997a, S. 687.

11 Ebd.

12 Vgl. ebd., S. 692 u. 698.

13 Ebd., S. 693.

14 Ebd., S. 698.

15 Ebd., S. 693.

16 Ebd., S. 698.

gleich zu „Aus nichts wird nichts“ erscheint er in der Gestalt des Herrn Keuners, der seinen Auftritt im „Fatzer“-Fragment hat, wo er im Lauf des Schreibprozesses die Figur des Kochs ersetzt und die Akzente dabei verschiebt. Später wird er in den „Geschichten vom Herrn Keuner“ Berühmtheit erlangen, deren erste Exemplare Brecht im Jahr 1930 zusammen mit dem Lehrstück „Ozeanflug“, seiner „Radiotheorie“ und Auszügen aus dem „Fatzer“ im ersten Heft der Zeitschrift „Versuche“ veröffentlicht.¹⁷ Vor allem aber wird er in der Gestalt des ‚Philosophen‘ wiederkehren, der sieben Jahre später, als neue Variante des Denkenden von 1930, mit ähnlicher Intention wie er, doch mit deutlich größerer Rolle im Theater- und Theoriefragment *Der Messingkauf* erscheint.¹⁸

DAS DENKEN DER BÜHNE

Das Denken der Bühne im dreifachen Sinne – das Denken der auf irgendeiner Bühne Auftretenden, aber auch das Nachdenken über die Bühne, das Wort dabei verstanden als Synekdoche für das Theater im engeren wie weiteren Sinne und schließlich das Denken, das man als das inhärente der Bühne bzw. dessen, was auf ihr geschieht, bezeichnen könnte –, diese von Brecht gleichermaßen komisch wie despektierlich inszenierte Praxis hat eine lange Vor- und Nachgeschichte. Sie ist der Gegenstand der in diesem Band versammelten Beiträge. Reicht die Vorgeschichte bis zum vielzitierten Topos der Ausweisung der Tragödiendichter aus dem vollkommenen Gemeinwesen bei Platon zurück, so kann die Nachgeschichte bis in gegenwärtige Praktiken des Theaters im engeren wie im weiteren Sinne weiterverfolgt werden, die auf die eine oder andere Weise die Frage anders neu verhandeln, wie sich Theater und Denken zueinander verhalten.

Der hier vorgelegte Band geht auf einen konkreten Ausgangspunkt zurück: Er dokumentiert einige Beiträge, die zunächst im Zusammenhang eines internationalen und interdisziplinären Symposiums zum Thema „Thinking on/of the Stage“ vorgestellt wurden, das vom 26.-29. September 2013 im Künstlerhaus Mousonturm in Frankfurt stattfand. Ausgangspunkt des Symposiums war das Verhältnis von Theater und Denken unter besonderer Berücksichtigung von drei historischen Konstellationen. Zum ersten von der Begegnung Walter Benjamins und Bertolt Brechts zu Beginn der 30er-Jahre, in deren Zusammenhang Brechts

17 Vgl. Brecht, Bertolt: *Versuche 1-12. Heft 1*. Berlin/Frankfurt a.M. 1959, S. 5-41.

18 Brecht, Bertolt: *Der Messingkauf*, in: ders.: *GBFA Bd. 22,2: Schriften 2*. Hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin/Weimar/Frankfurt a.M. 1993, S. 695-869.

Vorstellung vom auf die Bühne gebrachten Denkenden ein erstes philosophisches Echo gefunden hat, und deren vielfach gebrochener Fortführung in Brechts *Der Messingkauf*. Zum zweiten von den einander korrespondierenden Redeweisen von Theater als einer Form des szenischen Denkens und von Philosophie als einer Form des Archi-Theaters.¹⁹ Und schließlich zum dritten ausgehend von einer wiederkehrenden Beschreibung gegenwärtiger Praktiken des Theaters, des Tanzes und der Choreographie als Denken auf der Bühne. Mit Blick auf die jüngere und jüngste internationale Forschung zum Verhältnis von Theater und Philosophie, die sich in zahlreichen Tagungen zum Thema, in der Gründung der internationalen Plattform *Performance Philosophy* und in der Rede von einem *Philosophical Turn* in der Theaterwissenschaft niedergeschlagen hat, wurde ausgehend von diesen drei konkreten Bezugspunkten das Verhältnis von Theater und Denken innerhalb des größeren Zusammenhangs der Frage nach dem Verhältnis von Philosophie und Theater bzw. Theorie und szenischer Praxis untersucht. Jahrzehnte nach der Annäherung von Theater und Theorie, für die geradezu paradigmatisch die ebenso enge wie konfliktreiche Zusammenarbeit von Brecht und Benjamin stehen kann, stellten sich die dabei aufgeworfenen Fragen auf andere Weise neu: Was heißt es, szenische Forschung als Denken zu begreifen? Und was folgt andererseits aus der speziell die Theorie in Frankreich und den USA bewegenden Frage nach dem jedem Denken eigenen Theater bzw. nach dessen Theatralität? Als Denken auf der Bühne begriff in den vergangenen drei Jahrzehnten eine ganze Reihe von Theatermachern aller Sparten die eigene Praxis. Zu nennen wären hier Choreograph*innen wie William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Wanda Golonka, Meg Stuart oder Laurent Chétouane, aber auch Theatermacher*innen wie René Pollesch, Jean Jourdeuil, Ruth Kanner,

19 Vgl. u.a. Lacoue-Labarthe, Philippe/Nancy, Jean-Luc: „Dialog über den Dialog“, in: Gerstemier, Joachim/Müller-Schöll, Nikolaus (Hg.): *Politik der Vorstellung. Theater und Theorie*. Berlin 2006, S. 20-45; Lehmann, Hans-Thies: „Das Denken der Tragödie“, in: Böhler, Arno/Granter, Susanne (Hg.): *Ereignis Denken – Theatralität, Performanz, Ereignis*. Wien 2009, S. 33-46; Müller-Schöll, Nikolaus: „Denken auf der Bühne. Derrida, Forsythe, Chétouane“, in: Lenger, Hans-Joachim/Tholen, Georg Christoph (Hg.): *Mnema. Derrida zum Andenken*. Bielefeld 2007, S. 187-208; Nancy, Jean-Luc: „Theaterkörper“, in: Müller-Schöll, Nikolaus/Schallenberg, André/Zimmermann, Mayte (Hg.): *Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert*. Berlin 2012, S. 158-171; Puchner, Martin: *The Drama of Ideas: Platonic Provocations in Theater and Philosophy*. Oxford 2010; Rokem, Freddie: *TheaterDenken: Begegnungen und Konstellationen zwischen Philosophen und Theatermachern*. Berlin 2017; Weber, Samuel: *Benjamin's -abilities*. Harvard 2008.

Boris Nikitin und Christoph Schlingensiefel oder Performance-Künstler*innen wie Walid Raad, Rabih Mroué, Jonathan Burrows, Ivana Müller und Jan Ritsema.²⁰ Was aber sollte die Rede von einem denkenden Theater genau ausdrücken? Handelte es sich dabei um eine bloße Metapher? Und wenn nicht: Wann wird dort gedacht? Wer denkt? Auf welche Weise? Kurz gefasst: Wie denkt Theater?

Speziell der Philosoph Jacques Derrida hat immer wieder konstatiert, dass das Denken nicht ablösbar ist von einer Bühne, einem Theater des Denkens:

Auf der Bühne zu denken bedeutet diesen unglaublichen Raum (zu denken), wo das Wissen sich kein Urteil darüber anmaßen kann, was das Gegenwärtige und was das Anwesende ist. Und kein Urteil darüber, was auf der Bühne unter ihrem Mantel der Sichtbarkeit präsent ist. [...] Ich für meinen Teil würde eher für eine theatralische Dimension in der Philosophie plädieren, um die Gegensätzlichkeit zwischen Theater und Philosophie, und sei sie chiasmatisch, ein bißchen zu verwischen.²¹

Diese pars pro toto hier ausgewählte Äußerung findet ihr Echo in einer ganzen Reihe ähnlicher Äußerungen in anderen Texten Derridas.

Kann man das Symposium des Jahres 2013 als wichtigen Ausgangspunkt des vorliegenden Bandes bezeichnen, so reduziert sich dieser doch nicht darauf, deren Dokumentation zu sein. Vielmehr enthält er Beiträge aus dem engeren und zum Teil weiteren Umfeld der Frankfurter Theaterforschung, die man als Fortschreibung, Weiter- und Umdenken der Beiträge der Tagung begreifen kann, an der ein großer Teil der Autor*innen des vorliegenden Bandes in der einen oder anderen Form teilgenommen hat: Als Co-Organisator*innen, Respondent*innen, Beitragende oder Diskussionspartner*innen. So dokumentiert der Band in der jetzt vorgelegten Form zunächst einmal eine Art von Netzwerk derer, mit denen und von deren Arbeit aus in den vergangenen Jahren in Frankfurt darüber nachgedacht wurde, was ein Denken der Bühne sein könnte: Inspiriert und motiviert von einer Denktradition der Frankfurter Schule wie des selbst von der deutschen wie französischen phänomenologischen Tradition geprägten Denkens des Poststrukturalismus, verbindet die Beiträge das Interesse an einer Verknüpfung von

20 Vgl. u.a. Schulze, Janine/ Traub, Susanne (Hg.): *Moving Thoughts – Tanz ist Denken*. Berlin 2003; Siegmund, Gerald: *William Forsythe: Denken in Bewegung*. Berlin 2004; Müller-Schöll, Nikolaus: „Wie denkt Theater? Zur Politik der Darstellung nach dem Fall“, in: Pelka, Artur/Tigges, Stefan (Hg.): *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*. Bielefeld 2011, S. 357-372.

21 Derrida, Jacques: „Der Akt des Opfern“, in: *schauspiel frankfurt. Zeitung 01, Spielzeit 02/03*, S. 3-4, hier S. 4.

Theorie und Theater, bei der weder das Theater zur bloßen Illustration von Theorie degradiert, noch die Theorie zur Aufwertung einer per se nicht genügend relevant erscheinenden Praxis herbeigezogen wird. Der Praxis des Theaters wird vielmehr bei aller Unterschiedlichkeit der hier versammelten Beiträge in jedem Fall eine Form der inhärenten Theorie zugeschrieben, die nicht in Begriffen formuliert, gleichwohl in Begriffe übersetzt werden kann – mit allen bei jeder Übersetzung auftretenden Problemen und Aporien.

Nikolaus Müller-Schöll

SCENEN ZWISCHEN THEATER UND PHILOSOPHIE

An Szenen, in denen Theater in der Philosophie eine prominente Rolle einnimmt und zur zentralen Metapher erhoben wird, mangelt es ebenso wenig wie an der Verhandlung von philosophischen Fragen im Theater, vor allem in dramatischen Texten. Was aber ist die Besonderheit eines szenischen Denkens? Wo lässt sich davon sprechen, dass eine Bühne einen Denkvorgang entwirft oder in diesen verwickelt ist? Der vorliegende Band geht diesen Fragen in unterschiedlichen Schlaglichtern nach und entwirft dabei zugleich eine Linie, die neben dem Bezug von Brecht-Benjamin zur Dekonstruktion und wiederum dieser Konstellation zum Theater auch das Verhältnis von Sprache, Denken und Bühne auslotet. Der Zusammenhang von Sprache und Denken, wie er in der oben eingeführten Thematik der Übersetzung erscheint, hat so den Forschungskontext der Frankfurter Theaterwissenschaft und diesen Band begleitet.

In Benjamins handschriftlichen Notizen zu seinem Text „Kommentare zu Gedichten von Brecht“²² finden sich fünf Notizen zu den beiden Versionen von „Was ist das epische Theater“²³. Über den Denkenden Keuner schreibt er hier:

Herkunft von Herrn Keuner

Sie hatten einen Lehrer, den einzigen, wie Brecht sagt, bei dem sie etwas gelernt haben, obwohl er ihnen garnichts [sic] beibrachte. Er war nämlich der Feind. Und so

22 Benjamin, Walter: „Nachtrag zu den Brecht Kommentaren“, in: ders.: *Gesammelte Schriften. Bd. VII,1*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1991, S. 347-349.

23 Benjamin, Walter: „Was ist das epische Theater? (1 und 2)“, in: ders.: *Gesammelte Schriften. Bd. II,2*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1991, S. 519-531

hieß er auch. An ihm entwickelte die Klasse die Künste, die man später im Leben gegen die Widersacher so nötig braucht. Dieser Mann also vertauschte in der Aussprache regelmäßig die „eu-“ und „ei-“Laute. Über ihn lief der Spottsatz um „Die alten Germanen meusselten ihre Zeuchen in Steuneuchen.“ Nach dieser Redeweise wurde Keiner – denn „Keiner“ οντις ist bei Brecht ursprünglich der Name des Denkenden – zu Keuner. Dieser Name klingt nun merkwürdigerweise sehr an das griechische koin[ē] an – und das ist ja auch in der Ordnung, denn das Denken ist das Gemeinsame.²⁴

Der Niemand Keuner (von Benjamin in Nähe zu Odysseus' selbstgewähltem Pseudonym als οντις ‚No Man‘/,Niemand‘ bei den Zyklopen gebracht) weist so auf die Gemeinsprache *koinē* hin. Für Benjamin treten Denken und Sprache in ein gemeinsames Verhältnis und erscheinen beide zunächst als „das Gemeinsame“. Doch dieses Gemeinsame ist nicht ein Gegebenes, sondern vielmehr ein Offenes, da weder Denken noch Sprache ein widerspruchsfreies oder unhinterfragbares Fundament bieten. Denken als Gemeinsames ist, folgt man der Logik von Benjamins Kommentar, wie die Sprache gemeinsam nur in der Teilung *zwischen uns* als das, was geteilt wird und was zugleich verbindet und trennt sowie die vermeintliche Einheit unterbricht.

Das betrifft auch die vermeintliche Einheit der *adaequatio intellectu et rei*, denn Denken und Sprechen ist eine konstitutive Uneinholbarkeit gemein, die Sprechen und Denken mehr und anderes sein lassen als Aktivitäten eines sich darin nur mehr ausdrückenden Subjektes: Ein Offenes, ein Außen oder eine Veräumlichung, wie es sich bei Martin Heidegger, Jacques Derrida oder bei Michel Foucault findet. Aber auch Hannah Arendt beschreibt diese Unterscheidung, wenn sie die Doppelung einer zwar welterschaffenden und verwirklichenden Möglichkeit des Menschen in der Moderne dank der Naturwissenschaften betont, die aber davon eingeholt wird,

daß die volle Ausnutzung gerade seines welterschaffenden Vermögens den Menschen in das Gefängnis seiner selbst, seines eigenen Denkvermögens verweist, ihn unerbittlich auf sich selbst zurückverwirft, ihn gleichsam in die Grenzen seiner selbstgeschaffenen Systeme sperrt.²⁵

24 Benjamin, Walter: „Anmerkungen zu ‚Nachtrag zu den Brecht Kommentaren‘“, in: ders.: *Gesammelte Schriften. Bd. VII,2*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1991, S. 654-660, hier S. 655.

25 Arendt, Hannah: *Vita Activa oder Vom tätigen Leben*. München 2013, S. 365f.

Die Durchsetzung eines Denkens, das sich in Form von Wissenschaft und Technik primär durch seinen herstellenden Charakter auszeichnet, wird so zu einem in sich geschlossenen System. Diesen „Zwängen des instrumentellen Denkens“ allerdings, so Werner Hamacher Adorno paraphrasierend, lässt sich nicht einfach entkommen, vielmehr gilt es, „die Bauten des Gedachten abzutragen, um aus ihren Konstruktionsprinzipien diejenigen Momente zu erschließen, die sich am hartnäckigsten einem anderen Denken widersetzen“.²⁶

Im Anschluß an diese Überlegungen wäre Keuner als Figur einer, der in der Gewordenheit des Gedachten den Widerstand gegenüber einem anderen Denken, mithin auch dessen Schwierigkeiten verhandelt. Ähnlich heißt es bei Foucault in Abgrenzung vom Denken der Moderne, dessen Konstruktion des Menschen er auch als „empirisch-transzendente[...] Dublette“²⁷ bezeichnet:

Das Denken des Denkens – eine ganze Tradition, die sich nicht auf die Philosophie beschränkt, hat es uns gelehrt – führt in die tiefste Innerlichkeit. Das Sprechen des Sprechens führt uns in die Literatur, aber vielleicht auch auf anderen Wegen, in jenes Außen, in dem das sprechende Subjekt verschwindet.²⁸

Dem ‚Denken des Denkens‘ als Innerlichkeit und Zwangsfolgern wird so das Denken des Außen – oder wie sich auch sagen ließe: das Sprechen des Außen bzw. das Denken der Sprache – entgegengestellt. Szenische Spuren eines solchen Denkens des Außen, das nur allzu schnell allein unter dem Zeichen des Wahnsinns summiert wurde, ließen sich u.a. in Georg Büchners Texten finden, ebenso in denen Heinrich von Kleists, Gertrude Steins oder Elfriede Jelineks.

BÜHNEN DES DENKENS

Wenn Denken also vielmehr sowohl im Offenen als auch im Zeichen seiner Bedingungen stattfindet, so stellt dies immer auch die Frage nach dem, was Teil dieses Denkens ist: Wie erscheint solches Denken auf seiner jeweiligen Bühne?

26 Vgl.: Hamacher, Werner: „REPARATIONEN (1984)“, in: Balke, Friedrich/Siegert, Bernhard/Vogl, Joseph (Hg.): *Mediengeschichte nach Friedrich Kittler*. München 2013, S. 11-25.

27 Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a.M. 1974, S. 385.

28 Foucault, Michel: „Das Denken des Außen“, in: ders.: *Von der Subversion des Wissens*. Frankfurt a.M. 1987, S. 46-68, hier S. 48.

Welche Ausschlüsse verhandelt es?²⁹ Welches Material und welches Medium – kurz: welche Darstellung – ist unlösbar in dieses Denken verwickelt?

Gegen ein Denken als logisches Folgern erörtert Foucault in einer seiner letzten Vorlesungen am Collège de France „die moderne anti-platonische und anti-aristotelische Kunst“, durch „die jede aufgestellte, deduktiv oder induktiv abgeleitete, aus jeder der vorangehenden Handlungen erschlossene Regel unablässig durch die nachfolgende Handlung abgelehnt oder verworfen wird“.³⁰ In ihrer Praxis denkt Kunst sich und ihre Bedingungen jedesmal neu: „In jeder Form der Kunst gibt es eine Art von ständigem Kynismus gegenüber jeder etablierten Form.“³¹ Kynismus wiederum ist nach Foucault weniger eine Lehre, denn vielmehr eine „Haltung und Seinsweise“.³² Diese Überlegungen, von Foucault übrigens nur als vorläufig, unzureichend und skizzenhaft charakterisiert, verweisen auf den Zusammenhang von Theorie und Praxis, dort nämlich, wo sich Theorie nicht als reines Denken begreift, sondern Denken vielmehr selbst in Erscheinung tritt und als eine Praxis des „Mitscheinens“³³ verstanden werden kann: „als Berührung von Theorie und Praxis im Modus der Teilung“, d.h. als das „wechselseitige Kontaminieren und Kommentieren“.³⁴ Ohne ein auf Les- und Sichtbarkeit abzielendes *telos* und *skopos* heißt Denken dann nicht mehr (oder zumindest nicht mehr ausschließlich) „ins Schwarze treffen, den Punkt machen: zielen“³⁵. Vielmehr verändern Bühnen des Denkens vermeintliche Zielsetzungen und Fixierungen, weil sie Denk- und Undenkbares ebenso wie Zeigen und Entzug, Sicht- und Unsichtbares verschränken.

29 Zu nennen sind hier neben Foucaults diversen Lektüren von Sophokles' *Ödipus* besonders die Infragestellungen des Ungedachten und des Außen der politischen Erscheinungsräume in Judith Butlers Auseinandersetzung mit *Antigone*. Vgl. u.a. Foucault, Michel: *Die Wahrheit und die juristischen Formen*. Frankfurt a.M. 2003, S. 40-51; Butler, Judith: *Antigones Verlangen. Verwandtschaft zwischen Leben und Tod*. Frankfurt a.M. 2001, v.a. S. 13ff u. 130f.

30 Foucault, Michel: *Der Mut zur Wahrheit. Die Regierung des Selbst und der anderen II. Vorlesungen am Collège de France 1983/83*. Frankfurt a.M. 2010, S. 248.

31 Ebd.

32 Ebd., S. 234.

33 Vgl. Nancy, Jean-Luc: *Singulär Plural Sein*. Zürich/Berlin 2004, S. 112f.

34 Kruschkova, Krassimira: „Einige Manifeste weniger oder Der Widerstand gegen die Theorie“, in: *Scores #10/2013*, S. 1-2 (auch erschienen als Tanz-Insert in: *Theater der Zeit 10/2013*, S. 41-42)

35 Weber, Samuel: *Gelegenheitsziele. Zur Militarisierung des Denkens*. Zürich/Berlin 2006, S. 9.

Erkenntniskritisch lässt sich anmerken, dass sich der hier verhandelte Begriff des Denkens vor allem an eine ganz bestimmte philosophische Richtung anschließt – nämlich diejenige der Dekonstruktion. Andere Ansätze, die im Zuge des bereits erwähnten *philosophical turn* in der Theater- und Tanzwissenschaft ebenso diskutiert werden, ließen sich im Anschluß an die Lektüre des Bandes auf ihre Nähe oder Differenz prüfen – zu nennen sind vor allem deleuzianische Positionen, aber z.B. auch jüngst Donna Haraways Vorschlag, *tentakulär* oder auch *sympoiatisch zu denken*.³⁶ Die hier vorgestellten sich gegenseitig berührenden Beiträge haben zwar einen gemeinsamen Bezugsrahmen, sind jedoch letztlich in ihrem jeweiligen Begriff des Denkens aufgrund ihres Gegenstandes auch verschieden, ebenso, wie es nicht *die* eine Bühne des Denkens gibt, sondern unreduzierbar *viele*.

Leon Gabriel

ZU DEN BEITRÄGEN DIESES BANDES

Die Beiträge des vorliegenden Bandes korrespondieren mit den drei Konstellationen, die am Ausgangspunkt der Frankfurter Forschungsarbeit zum Denken auf der Bühne standen: Brechts und Benjamins Denken des Theaters bilden den Fluchtpunkt der vier Beiträge der ersten Sektion, in denen die Begegnung beider einerseits in Bezug zu Heidegger, Derrida und Xavier le Roy (Müller-Schöll), andererseits zu Pirandello (White), zur Entstehung eines hebräischen Theaters (Rokem) und zu heutigen politischen Debatten (Vagn Lid) gesetzt werden. Alle vier Beiträge verbindet, dass die Autor*innen ausgehend von Brechts Arbeit und ihrer Diskussion bei Benjamin größere Monographien vorgelegt haben, an die sie in der einen oder anderen Weise hier anknüpfen. Ausgehend von den vier Beiträgen der zweiten Sektion erscheint der Kontext des Bandes in einem weiteren philosophischen und politischen Zusammenhang, der von Hölderlins Arbeit an einem Brechts Ansätzen vergleichbar „unmöglichen Theater“ (Etzold) über die Metamorphosen der Dekonstruktion des abendländischen Theaters bei Artaud (Ogrzal) zu Heideggers auffälligem Schweigen vom Theater (Weise) und zu einem Panorama der verschiedenen Ansätze eines Denkens der Modernität in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts (Haß) reicht. Die dritte Sektion des Bandes untersucht vor dem Hintergrund der neu aufgeflammten Diskussion über

36 Vgl. Haraway, Donna: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Frankfurt a.M./New York 2018, v.a. S. 47-84.

das Denken der Bühne, *practice based research* und künstlerische Forschung verschiedene künstlerische Praktiken, die speziell das Denken der Zeit in einer Installation von William Kentridge (Schade), des Raumes in einer Choreographie von Laurent Chétouane (Otto) und der Affizierbarkeit in einer Performance von Walid Raad (Gabriel) betreffen. Eingerahmt werden diese Beiträge von den Übersetzungen zweier wegweisender Beiträge zum Thema, von Samuel Webers zunächst als Keynote gehaltenen Beitrag „The Thinking Stage“ und Jacques Derridas ursprünglich als Vorlesung über Shakespeares *Der Kaufmann von Venedig* entwickelten Ausführungen zu Shakespeares szenischem Nachdenken über Recht und Gnade.

Am Zustandekommen des vorliegenden Bandes waren zahlreiche Institutionen und Einzelpersonen beteiligt, denen an dieser Stelle für ihre Unterstützung zu danken ist. Zunächst sind hier diejenigen zu nennen, die das an seinem Ausgangspunkt stehende Symposium ermöglicht haben: Für die finanzielle Unterstützung danken wir der DFG, dem Verein der Freunde und Förderer sowie der Stiftung zur Förderung der internationalen Beziehungen der Goethe-Universität. Herzlich danken möchten wir auch dem DAAD, der es nicht nur ermöglicht hat, dass eine Studiengruppe der Tel Aviv University gemeinsam mit einer Frankfurter Gruppe Studierender das Symposium besuchen konnte, sondern der auch die Gastprofessuren von Freddie Rokem und Tore Vagn Lid in Frankfurt ermöglicht hat.

Unserem Kooperationspartner bei der Gestaltung des Symposiums, dem Künstlerhaus Mousonturm, namentlich seinem künstlerischen Leiter Matthias Pees sowie Martine Dennewald, Marcus Dross und Martina Leitner danken wir für die hervorragende Zusammenarbeit, genauso wie unseren weiteren beiden Kooperationspartnern: der Theaterwissenschaft der Tel Aviv University sowie *The Forsythe Company*. Planung und Durchführung des Symposiums wären nicht möglich gewesen ohne die außerordentliche Arbeit von Fanti Baum, Joschka Cesar, Stefan During, Matthias Dreyer, Olivia Ebert, Martina Groß, Melina Hepp, Christian Kettelhut, Juliane Kremberg, Mirco Liefke, Leonie Otto, Melusine Reimer, Julia Schade, Hannah Schreier, Julia Strasser, Christine Schwab, Marten Weise, Rosa Wernecke, Lydia White und Mayte Zimmermann. Viele von ihnen sind ein wichtiger Teil des Frankfurter Forschungszusammenhangs der vergangenen Jahre gewesen und haben in der einen oder anderen Weise in der Folge des Symposiums den vorliegenden Band mitgeprägt – ebenso wie unsere Studierenden, vor allem durch ihre regen Nachfragen und die dadurch ausgelösten Diskussionen.

Der Band selbst wäre nicht realisierbar gewesen ohne die engagierte Mitarbeit von Jana Wilhelm. Insbesondere danken wir ihr für ihre Recherchen im Zu-

sammenhang mit der deutschsprachigen Erstveröffentlichung von Derridas Vortrag zu *Der Kaufmann von Venedig*, für Lektorat und Korrektur sowie für die Kommunikation mit dem Verlag. Eike Dinger sei für die Gestaltung sowohl von Flyer und Plakat des Symposiums als auch darauf aufbauend des Umschlages der Publikation gedankt. Jennifer Niediek, Eileen Merkler und Kai Reinhardt vom transcript Verlag danken wir für die gute, verständnisvolle und geduldige Zusammenarbeit bei der Planung und Erstellung des Bandes.