

Melanie Reichert

KULTUR ...**IN** STÜCKEN

Barthes, Brecht, Artaud

[transcript] Edition Moderne Postmoderne

Aus:

Melanie Reichert

Kultur in Stücken

Barthes, Brecht, Artaud

August 2020, 258 S., kart., Dispersionsbindung

40,00 € (DE), 978-3-8376-5360-1

E-Book:

PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5360-5

Die Erschütterungen neuzeitlicher Gewissheitsordnungen haben das menschliche Selbst- und Weltverständnis in eine tiefe Krise gestürzt. Darauf antworten Bertolt Brecht und Antonin Artaud wie auch ihr Rezipient Roland Barthes mit einem Theater des Nichtverstehens – sowohl auf der Bühne wie auch im Text. Dieses Theater zeigt, dass Kultur in erster Linie ein ästhetisches System und daher immer ein riskanter Prozess ist. Melanie Reichert überführt die drei bisher vor allem literatur- und kunstwissenschaftlich gelesenen Autoren in einen kulturphilosophischen Diskurs über Philosophie, Theater und die Wiederentdeckung der Ambiguitätstoleranz nach dem Scheitern der Ideologiekritik.

Melanie Reichert, geb. 1982, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Philosophischen Seminar der Universität Kiel. Sie ist Lehrbeauftragte an der Muthesius Kunsthochschule Kiel und arbeitet in Projekten an der Schnittstelle von Philosophie und Kunst. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Kulturphilosophie, Ästhetik und Epistemologie sowie Formen von Kritik und Subversion.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5360-1

© 2020 transcript Verlag, Bielefeld

Inhalt

Vorbemerkung	7
---------------------------	---

Einleitung	9
-------------------------	---

I Konstellationen und Aporien

I.1 Kultur als Pharmakon	27
I.1.1 Postrestitutivität und Prozessualität: Kulturkritische Paradigmen	27
I.1.2 Von der Restitution zur Pharmakologie	33
I.1.3 Ambivalenz des Mythischen	36
I.1.4 Verstehen, Mythos, Ideologie	39
I.2 Nichtverstehen: Epistemologische Koordinaten	43
I.2.1 Wider die Repräsentation. Perspektiven auf das Ästhetische	43
I.2.2 Nichtverstehen und Verstehen	46
I.2.3 Am eigenen Leib: Nichtverstehen und nicht-propositionale Erkenntnis	51
I.3 Ästhetische Subversion	57
I.3.1 Politik in der Krise	57
I.3.2 Nichtverstehen als Entselbstverständlichung	59
I.3.3 Immanenz und Transzendenz: Zum Paradox wirkender Hermetik	62
I.4 Zur Aporetik von Kritik und Subversion	67
I.4.1 Verselbstverständlichung: Ideologie der Ideologiekritik	67
I.4.2 Zwei Gegendiskurse: Transparenz und Selbstprekarisierung	69

II Im Theater des Nichtverstehens

II.1 Das mythologische Abenteuer: Roland Barthes I	75
II.1.1 Immersion: Verstehen	76
II.1.2 Emersion: Begreifen	85
II.1.3 Der Philosoph und das Theater	91
II.1.4 Zusammenfassung	103
II.2 Weder zufällig noch gewaltsam: Bertolt Brecht	105
II.2.1 »Er hat Vorschläge gemacht«: Methodische Reflexion	107
II.2.2 Auf mythischen Pfaden: Kulturbegriff und Kulturkritik	109
II.2.3 Begreifen: Techniken der Distanzierung	123
II.2.4 Involvieren: Technik des Genießens	133
II.2.5 Eine kulturphilosophische Hermetik	142
II.2.6 Zusammenfassung	151
II.3 Vom Eros des Nichtverstehens: Roland Barthes II	155
II.3.1 Tektonik reaktiven Denkens	156
II.3.2 Jouissance: Nichtverstehen und hedonistische Ästhetik	165
II.3.3 Theater machen: Eine Methodologie der Dissidenz	176
II.3.4 Zusammenfassung	184
II.4 Metaphysik via Haut: Antonin Artaud	187
II.4.1 »Wie von Artaud sprechen?«: Methodische Reflexion	189
II.4.2 Verstehen als Erstarrung der Dinge und Worte	192
II.4.3 Prozess und Wahrheit: Philosophie der Grausamkeit	204
II.4.4 ... via Haut: Manifestationen des Nichtverstehens	211
II.4.5 Wanken. Versöhnung mit den Schatten	224
II.4.6 Zusammenfassung	233

III Zum Schluss

Zerzauster Heroismus: Ausblick auf eine Philosophie der schmutzigen Hände	237
Bibliographie	245
Verzeichnis der Siglen	245
Primärliteratur	246
Sekundärliteratur	247

Vorbemerkung

Bei dem vorliegenden Buch handelt es sich um eine leicht überarbeitete Version meiner Dissertation, die ich im November 2019 am Philosophischen Seminar der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel verteidigt habe. Die Arbeit wurde mit dem Preis der Philosophischen Fakultät für die beste Dissertation im Jahr 2019 ausgezeichnet. Es ist mir eine Freude, an dieser Stelle den Personen zu danken, die mich auf vielfältige Weise unterstützt haben.

Zu ganz besonderem Dank bin ich meinem Promotionsbetreuer Prof. Dr. Ralf Konersmann verpflichtet, der mich sowohl herausgefordert als auch ermutigt hat, eine eigene Sprache zu suchen. Der Freiraum, den er mir gegeben hat, um schreibend ins Denken zu finden, war für mich von unschätzbarem Wert. Prof. Dr. Gerald Siegmund danke ich für den ungemein bereichernden Austausch über die theaterwissenschaftliche Perspektivierung Roland Barthes' und für seine Bereitschaft, das Promotionsverfahren als Zweitgutachter zu begleiten. Für das Verfassen des Drittgutachtens danke ich vielmals Prof. Dr. Ludger Schwarte. Mein Dank gilt zudem den weiteren Mitgliedern der Kommission: Prof. Dr. Hartmut Rosenau, PD Dr. David Lauer sowie insbesondere Prof. Dr. Christine Blättler. Der Austausch mit ihr hat mir bei der Schärfung meiner Gedanken immer wieder geholfen.

Ich bedanke mich außerdem sehr herzlich bei Dr. Katharina Pewny für ihre geduldige und bestärkende Lektüre meiner frühen Textentwürfe sowie bei Prof. Dr. Melanie Sehgal und Prof. Dr. Dieter Mersch für ihre Bereitschaft, mit mir über verschiedenste Aspekte meiner Fragestellung zu sprechen. Ein großer Dank gebührt zudem Dr. Astrid von der Lühe und Prof. Peter Hendricks, die meiner Arbeit durch ihr Engagement auf institutioneller Ebene den Weg gebahnt haben. Sie gaben mir die Möglichkeit, mich ganz auf die Sache der Philosophie konzentrieren zu können.

Ann-Kathrin Wiltsch, Ginger Kokorin, Moritz Riemann, Asita Roustai, Frederik Bornhofen, Julia Räsch und Christof Bock danke ich für ihre unermüdliche Hilfe bei Korrekturarbeiten und, vor allem, für ihre Freundschaft. Das Korrektorat des Verlagsmanuskripts hat Dr. Michael Sellhoff übernommen: Ihm danke ich für seine große Sorgfalt und seine überaus hilfreichen Anmerkungen. Für die Korrektur der Fußnoten danke ich Noah Dico.

Nicht zuletzt bin ich meinen Eltern – Hiltrud Meyer und Hans-Jürgen Reichert – wie auch Birgit und Hein Albrecht zutiefst dankbar: Durch ihren Zuspruch, ihr ermutigendes Vertrauen in mich und ihre großzügige Unterstützung konnte dieses Buch entstehen. Meinen persönlichsten Dank richte ich indes an Tim – für die unvergleichliche Verbindung von Lust und Jouissance.

Einleitung

Die Welt nicht mehr verstehen

Wenn der Boden sich auftut, ist der erste Reflex, Halt zu suchen. Roland Barthes, Bertolt Brecht und Antonin Artaud widersetzen sich dieser Logik. Die religiösen, wissenschaftlichen und politischen Erschütterungen neuzeitlicher Verstehens- und Gewissheitsordnungen haben das menschliche Selbst- und Weltverständnis in eine tiefe Krise gestürzt. Auf diese Krise antworten Brecht und Artaud wie auch Barthes, der beide ausführlich rezipiert hat, mit einem *Theater des Nichtverstehens*¹ – dieser im Text, jene auf der Bühne. Die scheinbare Paradoxie dieses Phänomens ist Gegenstand dieser Arbeit.

Die seit der philosophischen Antike immer wieder thematisierte Abständigkeit des Menschen von der Wahrheit hinderte ihn lange Zeit nicht daran, sein Leben als durch sie in eine beruhigende Statik versetzt zu wissen. In der Moderne jedoch radikalisiert sich die lang schwelende Skepsis gegenüber der epistemischen Leistungsfähigkeit des Menschen und lässt die Existenz von Wahrheit² selbst fraglich werden, sei sie wissenschaftlich, religiös, moralisch oder politisch gefasst. Wo die Welt nicht mehr zweifelsfrei erkannt werden kann, ist der Mensch an das Risiko eigener Interpretationen verwiesen.³

»[W]issen, was nicht mehr möglich ist«⁴, so fasst Barthes die Herausforderungen der Moderne. Nicht mehr möglich ist die Hoffnung auf die (Wieder-)Herstellung, die Restitution⁵ eines paradisischen Zustandes, die den Menschen der Mühsal seiner Lebensumstände und den Konsequenzen seiner epistemischen Fehlerbarkeit enthebt – ob in diesem Leben oder einem anderen.

1 Mit dem Terminus *Theater des Nichtverstehens* bezeichne ich die Theaterstrategie Brechts und Artauds, insofern sie auf eine scheinbar paradoxe Erhellung durch Unverständlichkeit abzielt.

2 Ich fasse das Zeitalter der propagierten Verabschiedung einer unverbrüchlichen Wahrheitsvorstellung im Sinne der *Adaequatio intellectus et rei* im Begriff des »post-alethischen Zeitalters« (in Ableitung von griech. *aletheia*).

3 Vgl. die ausführliche Darstellung in den Kapiteln I.1 und I.2.

4 BOC II, S. 1640, Übers. M. R.

5 Ich bezeichne diese Perspektive mit Ralf Konersmann als »postrestitutiv«. Vgl. ders.: *Kulturkritik*. Frankfurt a. M. 2008, S. 86.

Die Moderne also ist die Bilanz der Neuzeit, die es zu ziehen gilt. Das *Theater des Nichtverstehens* vermittelt demgemäß ein Bild des Menschen, dem zufolge dieser sich seine Welt selbst zurecht machen muss und sich dabei mit Konstruktion, Montage und Stückwerk behilft. Problematisch wird das Ganze dann, wenn er seine schöpferische Rolle nicht ergreift, oder, schlimmer noch: verschleiert. Dann entfalten die von ihm hervorgebrachten Formen eine totalitäre Wirkung, so der Tenor der drei Autoren.

An der Einsicht in diese Herausforderungen und Gefahren entzündet sich die kulturkritische Emphase, die den subversiven Anspruch ihrer Philosophie- und Theaterkonzepte begründet. Barthes, Brecht und Artaud diagnostizieren ihrer jeweiligen Zeit, die Potenz der instrumentellen Vernunft und die Objektivität der Wissenschaft überzubetonen – was sie als reaktionären, autoritären Versuch anklagen, zur alten Ruhe und Sicherheit der *Adaequatio intellectus et rei* zurückzufinden. Barthes bündelt in einer seiner Selbstbeschreibungen den Einsatz seines philosophischen Denkens im Problem des Verstehens:

Er konnte sich nicht von dieser finsternen Vorstellung freimachen, dass die wahre Gewalt die des *Das-versteht-sich-von-selbst* ist: was evident ist, ist gewalttätig, auch wenn diese Evidenz sanft, liberal, demokratisch vorgestellt wird; das was paradox ist, was sich nicht von selbst versteht, ist es weniger [...].⁶

Brecht lässt bereits in seinem ersten Stück, dem *Baal*, die Pointe seiner späteren theoretischen Schriften zum dialektischen Theater anklingen: »Nichts versteht man. Aber manches fühlt man. Geschichten, die man versteht, sind nur schlecht erzählt.«⁷

Auch Artauds Verachtung der Privilegierung der Intellektualität findet bereits in frühen Schriften Ausdruck, bevor sie zur treibenden Kraft seines Theaters der Grausamkeit wird:

Die Leute, die das Unbestimmte verlassen, um zu versuchen, irgend etwas von dem, was in ihrem Geist vorgeht, zu präzisieren, sind Schweine. [...] Alle die, [...] für die die Worte einen Sinn haben, [...] sind Schweine. Die, [...] die über irgendeine Stufe ihrer erheiternden Klassifikationen diskutieren, die, die noch an »Begriffe« glauben, [...] die mit Namen um sich werfen, die die Buchseiten propagieren, – die sind die schlimmsten Schweine.⁸

Gegen die Hybris der instrumentellen Vernunft und das blinde Vertrauen in die Vernunftgemäßheit begrifflicher Repräsentationssysteme setzen die Autoren auf Techniken des Unverständlichmachens durch Bedeutungsbruch und Dispersion.

6 ÜM, S. 98, Herv. i. O.

7 GBA 1, S. 60.

8 FS, S. 91f.

Unsere epistemischen Begrenzungen gilt es am eigenen Leib zu erfahren: Unser Weltverstehen und damit unsere Repräsentationssysteme haben wesentlich Behelfscharakter. Die Herausforderung, die sich mit dieser Einsicht verbindet, besteht darin, diesen Umstand und die mit ihm verbundene Risikohaftigkeit unseres Hervorbringens erst einmal anzuerkennen, ohne in Resignation oder Allmachtsfantasie zu verfallen. Die Behelfsmäßigkeit von Verstehen und Repräsentation kann indes überhaupt nur erkannt werden, indem sie außer Kraft gesetzt werden. Dies leistet ein *Theater des Nichtverstehens*, wie es Brecht und Artaud entwerfen, indem es im Moment des Verstehensentzugs alternative Formen der Erkenntnis mobilisiert, die nicht der Logik der Prädikation unterworfen sind.

Diese Erkenntnisformen werden schließlich auch für die Philosophie attraktiv: Wo die Verlässlichkeit des herkömmlichen epistemischen Instrumentariums nicht mehr gewährleistet ist, begibt sie sich auf die Suche nach Alternativen.⁹ Seit dem 20. Jahrhundert entdeckt sie sie in zunehmendem Maße in der Kunst, die nun von sakralen Ansprüchen freigestellt ist.¹⁰ Die Philosophie Barthes' stellt eine Geschichte dieser Entdeckung dar: Sein Denken zehrt nicht zuletzt von den philosophischen Konsequenzen, die sich aus den künstlerischen Entwürfen Brechts und Artauds figurieren lassen – auf inhaltlicher und methodischer Ebene.

Mit Barthes zeigt sich, dass die Philosophie nicht nur ein inhaltliches Interesse an der theatralen Verstehensauflösung hat, sondern selbst mimetische und performative Qualität besitzt: Das Moment des Nichtverstehens ist der Philosophie inhärent, leidet sie doch an chronischer Überforderung durch ihre eigenen Gegenstände, prominent beschrieben von Immanuel Kant¹¹. Auch sie kann ihre prekäre Verfassung leugnen und verschleiern oder sie im Sinne von Mimesis und Performativität in ihre Darstellungsmodi einbeziehen.¹² Die Moderne, als das Erwachen in der Neuzeit, soll zuletzt also auch die Philosophie erfassen, für die Barthes ein eigenes *Theater des Nichtverstehens* entwirft.

9 Vgl. hierzu ausführlicher das Kapitel I.2 sowie speziell zu Barthes Kapitel II.3. Die Orientierung an alternativen Erkenntnisformen stellt in erster Linie Methodologie und Darstellungsformen der Philosophie vor Herausforderungen, gilt es doch, der Unabschließbarkeit dieser Erkenntnisformen gerecht zu werden. Exemplarisch für diese Bemühungen sei hier der Essayismus Michel de Montaignes und Francis Bacons sowie die Aphoristik Friedrich Nietzsches genannt – alle drei werden als Krisenphänomene aufgefasst. Vgl. Annett Welsch: Der Essay als Denkbewegung. In: *Dialektik. Zeitschrift für Kulturphilosophie*. 2003/2, S. 5-26. Außerdem Christine Blättler: »Chemie der Begriffe«und»Historischer Sinn«. Überlegungen zur philosophischen Begriffsbildung. In: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 38/2015, S. 153-169, hier S. 158f.

10 Hier folge ich der Analyse Walter Benjamins in: BGS I, S. 484.

11 AA IV, S. VII.

12 Man denke an den methodischen Zweifel René Descartes, den bereits erwähnten Essayismus und Aphorismus sowie die Romantische Ironie.

Für Barthes, Brecht und Artaud kommt alles darauf an, endlich in der neuen Zeit anzukommen. Das beinhaltet die Herausforderung, Emanzipation ausgerechnet in brüchigen, flüchtigen, diffusen, also unberechenbaren Formen zu finden. Ihre ästhetischen und philosophischen Strategien stellen dabei nicht selbst Revolutionen dar, sondern sie sind Affirmationen einer sich bereits abzeichnenden Dynamisierung des menschlichen Weltverhältnisses: Die Tektonik der Neuzeit hat die menschliche Lebenswelt bereits zerklüftet. Wir stehen am Abgrund. Jetzt gilt es, sich in die neue Zeit fallen zu lassen – mit allen Konsequenzen.

Der Mittag des Krieges

Die beschriebenen Erschütterungen alter Gewissheitsordnungen gelangen im 20. Jahrhundert zu gesteigerter Relevanz: Die faschistischen Diktaturen und die sie fundierenden rassistischen Theoriegebäude haben essentialistische Denkstrukturen politisch und moralisch korrumpiert. Als Brecht und Artaud ihre Theaterkonzepte entwickeln, haben sie bereits einen Krieg erlebt. Der nächste wirft seinen Schatten bereits voraus. Als Versuche performativer Kulturkritik entfalten beide Autoren ihr *Theater des Nichtverstehens* aus der Ahnung des erneut nahenden Zusammenbruchs. Dieser Ahnung verleiht Artaud im Jahr 1933 Ausdruck und dringt auf eine Intervention durch das Theater:

Wenn Shakespeare und seine Nachahmer uns [...] die Vorstellung von einer Kunst um der Kunst willen eingeredet haben, mit der Kunst auf der einen und dem Leben auf der anderen Seite, so könnte man sich getrost auf dieser wirkungslosen und faulen Vorstellung ausruhen, solange nur das Leben draußen noch standhielte. Zu viele Anzeichen lassen jedoch erkennen, dass all das, was uns leben ließ, nicht länger standhält, dass wir allesamt verrückt, verzweifelt und krank sind. Und ich fordere uns auf, dagegen anzugehen.¹³

Die Annahme, dass sie eine Verantwortung und ein interventives Potential hat, der es nachzukommen und das es zu entfalten gilt, teilt die Kunst mit der Philosophie. In der Abenddämmerung der politischen Ereignisse um den deutschen Nationalsozialismus und die französische Kollaboration ruft sie sich zur Ordnung und entwirft sich neu. In Deutschland manifestiert sich dies prominent in Gestalt der Kritischen Theorie, deren Schlüsselwerk, die *Dialektik der Aufklärung*, Mitte der Vierzigerjahre in den USA erscheint. Ein Jahrzehnt später und wahrscheinlich ohne Kenntnis dieses Werks entwickelt Barthes in seinen *Mythen des Alltags* eine semiologische Mythologie als kritische Wissenschaft.¹⁴ Eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Begriff des Mythos nutzen beide Werke zur Bekämpfung

¹³ TD, S 101.

¹⁴ MdA, S. 88-96 sowie 147-151. Im Folgenden benutze ich den kürzeren französischen Titel *Mythologies*. Zur Frage nach Barthes' Rezeption der *Dialektik der Aufklärung* vgl. Kapitel I.1.1.

des faschistischen Essentialismus: »Statistisch gesehen, ist der Mythos rechts«¹⁵, konstatiert Barthes.

Eine naheliegende Alternative, nämlich philosophische Zuflucht im Kommunismus zu suchen, trägt das postrestitutive Projekt nicht besonders weit: Auch die kommunistischen Diktaturen kennen die Sehnsucht nach der Restitution, sie verrät sich im Messianismus des teleologischen Geschichtsverständnisses. Bei aller geschichtsphilosophischen Dynamisierung rechtfertigt der Restitutionsgedanke auch hier die Unterwerfung der Individuen unter die Statik der Klassifizierung.

Indem also die autoritären Regime von Faschismus und Kommunismus das Individuum durch essentialistischen oder teleologischen Restitutionsglauben vernichten, verschärft sich die Krise der Repräsentation zur menscheitsgeschichtlichen Tragödie. Um der Ausbildung solcher Denkstrukturen im philosophischen Geschäft vorzubeugen, verpflichtet Barthes wie vor ihm Adorno¹⁶ die Philosophie nunmehr auf Entsagung: Konstativen, essentialisierenden Aussagen¹⁷ kann nur begegnen, wer sich der eigenen Aussage enthält und stattdessen die Aussagen anderer analysiert. Der Gestus des ideologiekritischen Entlarvens tritt so, in beißenden Analysen massenkultureller Phänomene, an die Stelle des abschließenden Gestus von Welterklärungsmodellen.¹⁸ Philosophie wird zur Abrechnung. Es verwundert nicht, dass Barthes mit seinem essentialismuskritischen Projekt der *Mythologies* ins Herz der französischen 68er-Bewegung trifft. Von hier aus wird die philosophische Dynamisierung zur akademischen Routine verstetigt¹⁹ und schließlich in den postmodernen Dissoziationsbewegungen und konstruktivistischen Hoffnungen der 80er- und 90er-Jahre radikalisiert – deren Morgenröte Barthes noch erlebt.

15 Mda, S. 138. Es geht der vorliegenden Arbeit nicht darum, sämtliche Phänomene der Nachkriegsphilosophie auf die Ereignisse der Dreißiger- und Vierzigerjahre zurückzuführen – wie bereits geschildert, beginnt die Zersetzung essentialistischer Vorstellungen Jahrhunderte vorher. Dennoch lässt der Blick auf die nationalsozialistischen Verheerungen die Dringlichkeit und Emphase klarer einordnen, mit der die Ansprüche der hier behandelten Denker auftreten – zumal der Nationalsozialismus bei allen drei Autoren, mehr oder weniger stark, als Bezugspunkt explizit gemacht wird.

16 »[...] nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.« (AGS 10.1, S. 30.)

17 Vgl. hierzu ausführlich Kapitel II.1.

18 An die Stelle des Dialogischen tritt für Theodor W. Adorno und Max Horkheimer die Resignation desjenigen, der bar aller Gesprächspartner lediglich eine Flaschenpost in eine ungewisse Zukunft schicken kann, auf einen künftigen Adressaten hoffend: »Wenn die Rede heute an einen sich wenden kann, so sind es weder die sogenannten Massen, noch der einzelne, der ohnmächtig ist, sondern eher ein eingebildeter Zeuge, dem wir es hinterlassen, damit es doch nicht ganz mit uns untergeht.« (AGS 3, S. 294.)

19 Ausführlich erläutere ich diese Entwicklung und ihre philosophischen Konsequenzen in Kapitel II.3.

So wird die Philosophie nach dem Zweiten Weltkrieg die Geister, die sie rief, nicht mehr los: Gegen die diagnostizierte essentialistische Unterdrückung macht sie die moralische Pflicht zur Enthaltung und relativierenden Analyse geltend. Damit aber tilgt sie ihr Ureigenes: den Dialog. Es ist diese prekäre Lage der Philosophie, die Barthes' philosophisches Interesse am Theater steigert, wie die folgenden Kapitel zeigen werden. Die ästhetische Form erscheint als philosophisches Refugium zwischen Essenz und Konstrukt – als letzter Ort des Sagens.

Fragen, Konzepte, Ziele

Entgegen einer geläufigen Darstellung Brechts und Artauds als Antipoden²⁰ zeigt die vorliegende Arbeit eine Verwandtschaft der beiden Autoren in kulturphilosophischer, ästhetischer und epistemologischer Hinsicht auf: Brechts Theater der Distanz ist nicht ohne die Materialität der Gebärde und Artauds Theater der Gebärde nicht ohne eine Epistemologie des Körpers zu haben. Dabei geht es keineswegs um eine Reaktivierung der beiden Theaterkonzepte im Sinne eines »Zurück zu ...«. Vielmehr lassen sich an ihnen die systematische Verfasstheit von Kultur, die Spezifik

20 Vgl. Nägele, Rainer: Brechts Theater der Grausamkeit: Lehrstücke und Stückwerke. In: *Brechts Dramen. Neue Interpretationen*, hg. von Walter Hinderer. Stuttgart 1984, S. 300. Jean-François Lyotard stellt die beiden explizit gegenüber, wenn er von ihren »komplementären Analysen und Misserfolgen« spricht (vgl. ders.: Der Zahn, die Hand. In: Ders.: *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, aus dem Französischen übersetzt von Eberhard Kienle und Jutta Kranz. Berlin 1982, S. 11-23, hier 13ff.). Auch Jacques Rancière arrangiert die beiden als Antipoden und verkürzt ihre Positionen zu der Formel »Distanz lernen«, »Distanz verlieren«. Vgl. ders.: *Der emanzipierte Zuschauer*. Aus dem Französischen von Richard Steuerer-Boulard. Wien 2015, S. 15. Artaud jedoch hat sich mit Brecht beschäftigt und war von der Dreigroschenoper begeistert, die er in Berlin auf der Bühne und in der Pariser Uraufführung als Filmversion gesehen hat. Zudem stellen Erwin Piscator und Wsewolod Meyerhold zwei wichtige Referenzen dar, die Brecht und Artaud teilen. Hierzu vgl. Karl Alfred Blüher: *Antonin Artaud und das »nouveau théâtre« in Frankreich*. Tübingen 1991, S. 50-64. Der eben zitierte Aufsatz von Nägele ist einer der wenigen, die sich dezidiert der Frage nach Gemeinsamkeiten beider Autoren widmen. Für die Brechtforschung stellt, so Hans-Thies Lehmann, die Untersuchung einer Verbindung der beiden Theaterkünstler ein Desiderat dar. Hierzu siehe ders.: Schlaglichter auf den anderen Brecht. In: Ders.: *Brecht lesen*. Berlin 2016, S. 31-42, hier S. 35. Susan Sontag hat bereits früher die Möglichkeit einer Verbindung zwischen Brecht und Artaud angedeutet: »Wie ist es möglich, Brechts Konzeption eines lehrhaften Theaters, eines Theaters der Intelligenz, mit Artauds Theater der Magie, der Gebärde, [...] des Fühlens in Einklang zu bringen?« (Susan Sontag: *Marat/Sade/Artaud*. In: Dies.: *Kunst und Antikunst: 24 literarische Analysen*. Übersetzt von Mark W. Rien, Frankfurt a. M. 2009, S. 212). Für Sontag bleibt diese Verbindung uneingelöst. Barthes selbst nennt Brecht und Artaud öfters in einem Atemzug, ohne sie jedoch konsequent voneinander abzugrenzen (vgl. Kap. II.1.3 sowie Melanie Reichert: Der heterologische Gott. Roland Barthes über die Grenzen und Potentiale des Schreibens mit Artaud. In: *Zeitschrift für Kulturphilosophie* 2/2017, S. 235-246, hier S. 241).

ihrer Formungsprozesse sowie die Bedingungen der Möglichkeit ihrer Subvertierung studieren – dies ist das Ziel der vorliegenden Arbeit.

Leitend ist die Prämisse, dass die philosophischen Implikationen der Konzepte gerade für das Heute relevant sind, in dem die vormals emanzipatorische Leistung konstruktivistischer Ansätze mit der ökonomistischen Austauschbarkeitslogik gemeinsame Sache macht²¹ und die Sehnsucht nach Sicherheit und Verbindlichkeit zur Invokation überwunden geglaubter Essentialismen führt – viele Gespenster gehen derzeit um in Europa. Als Versuch, Ambivalenztoleranz zu kultivieren, ist das *Theater des Nichtverstehens* für eine Zeit der Grabenkämpfe relevant, insofern es einen dritten Weg der Selbstverständigung figurieren lässt, der nicht jenseits der Frontlinie verläuft, sondern auf ihr.

Das Phänomen des Nichtverstehens dient der folgenden Auseinandersetzung als konzeptueller Nexus, über den die drei in Darstellungsform, Anspruch und Temperament sehr heterogenen Autoren verbunden werden. Ein grundlegendes Ziel der vorliegenden Arbeit besteht deshalb zunächst darin, die impliziten und expliziten philosophischen Fundamente der Konzepte freizulegen. Das Paradox des *Theaters des Nichtverstehens* lässt sich, so soll zudem gezeigt werden, unter der Bedingung eines bestimmten Kulturverständnisses auflösen, das Kultur an einen Horizont des Verstehens bindet: Kultur ist als Vorgang des Hervorbringens und Festigens von *Selbstverständlichem* zu fassen. Die Auseinandersetzung mit den Autoren erlaubt eine schärfere Konturierung des Verhältnisses der beiden Topoi.

Die vorliegende Untersuchung deutet das *Theater des Nichtverstehens* als Aufforderung, in post-alethischen Zeiten anzukommen. Als Nachahmung der Krise der Wahrheit gibt es den Blick frei auf die menschliche Leistungsfähigkeit, die offenbar auch da noch Stabilität hervorbringt, wo keine Hoffnung auf Endgültigkeit mehr besteht. Es wird sich zeigen, dass alle drei Autoren ein durchaus ambivalentes Verhältnis zum Verstehen unterhalten, das im Licht ihrer Konzepte sowohl als menschliches Übel als auch als menschliche Leistung erscheint, mit der der Mensch zunächst seine eigene epistemische Unzulänglichkeit auffängt. Geronnen zum Selbstverständlichen organisiert es soziale Interaktion im Modus kultureller Übereinkünfte und Üblichkeiten, indem es nicht Wahrheit erkennen lässt, sondern Bedeutung erschafft.²²

21 Zu dieser Diagnose vgl. ausführlich das Kapitel I.3.

22 Wahrheit und Bedeutung grenze ich dadurch voneinander ab, dass erstere als überzeitlich und subjektunabhängig und als etwas dargestellt wird, das »irgendwo fertig bereitliege« (Konersmann: *Kulturelle Tatsachen*. Frankfurt a. M. 2006, S. 380). Dass Bedeutung historisch subjektiv gebunden ist, heißt indes nicht, dass sie nicht »gilt«, also keine Konsequenzen für das Leben der Individuen zeitigt, denn sie konstituiert sich durch das menschliche Gerichtetsein, das »Woraufhin menschlichen Agierens« (Christian Krijnen: Bedeutung. In: *Handbuch Kulturphilosophie*, hg. von Ralf Konersmann. Stuttgart 2012, S. 279-287, hier S. 280).

Implizit ist dem *Theater des Nichtverstehens* ein Kulturverständnis, das die Verschiebung vom possessiven zum prozessualen Kulturbegriff mitvollzogen hat, die sich seit Beginn der Neuzeit ereignet:

Die neuzeitliche Kultur ist nicht etwas, das man ›hat‹, und was einem je schon gegeben und verfügbar ist; sie umfasst die ganze, unabsehbare Fülle menschlicher Leistung, als deren Manifestation die kulturellen Tatsachen von nun an verstanden sein sollen.²³

Für Barthes, Brecht und Artaud wird das im kulturellen Prozess zum Selbstverständlichen geronnene Verstehen zum Gegenstand der Kulturkritik, insofern es seine Behelfsmäßigkeit verschleiert, Bedeutung mit Wahrheit vertauscht und so die Dynamik und den prekären Charakter von Kultur leugnet. Gegen eine solche Verschleierung soll Kultur im Theater als riskanter Prozess erfahrbar werden.

Auf die Beständigkeit der Werke und die Treffsicherheit ihrer Repräsentationsleistung kann nicht mehr gebaut werden, auf diese Einsicht gründet der sich im 20. Jahrhundert vollziehende Paradigmenwechsel vom Werk zum Prozess, der im Begriff der Performativität Ausdruck findet.

Der Begriff bringt sowohl das aktivische als auch das passivische Moment des Prozesshaften zum Ausdruck, insofern er einerseits Geschehen, andererseits Vollzug im Sinne einer Wirklichkeit verändernden Tuns bedeutet.²⁴ Im Falle unserer drei Autoren wird der Begriff sowohl mit Bezug auf ihr Kulturverständnis als auch mit Bezug auf die Modi ihrer Kulturkritik relevant, wie zu zeigen sein wird.

Aus der den Konzepten zugrunde liegenden Vorstellung von Kultur heraus und mit Blick auf ihre Privilegierung des Nichtverstehens stellen sich der vorliegenden Arbeit Fragen nach der Beschaffenheit der mobilisierten Nichtverstehensphänomene. So wird untersucht, in welchen Strategien sie manifest werden können, in welchen Formen sie auftreten und welche Verstehensarten sie subvertieren. Entscheidend für die Fragerichtung der vorliegenden Untersuchung ist dabei die Spezifik der theatralen Form: Diese wird nicht im Sinne der Kulturinstitution aufgefasst, sondern als Weise des Weltzugriffs und epistemische Strukturierung. Als solche wird sie in Auseinandersetzung mit den Ansprüchen der Autoren auf ihre subversive Potenz hin befragt.

Das Phänomen der Theatralität, so soll hierbei gezeigt werden, stellt für alle drei Autoren den Dreh- und Angelpunkt ihrer Subversionsansprüche dar. Es ist

23 Konersmann: Metaphern für Kultur. In: *Handbuch Kulturphilosophie*, hg. von Ralf Konersmann. Stuttgart 2012, S. 429–436, hier S. 432. Konersmann spricht von der kulturphilosophischen »Prozessualmetaphorik« als Alternative zur »Possessivmetaphorik« (ebd.). Dieser Terminologie entlehne ich den Begriff des »prozessualen« Kulturverständnisses.

24 Ich gebrauche *Performativität* im Folgenden in beiden Bedeutungen – welche Bedeutung jeweils gemeint ist, werde ich kennzeichnen. Zum Begriff siehe Erika Fischer-Lichte: *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld 2012, S. 29.

jedoch nötig, für das *Theater des Nichtverstehens* zwei Formen²⁵ zu unterscheiden, in denen es auftritt: Erstens als Fähigkeit der Distanzierung, zweitens als Ereignis der Affizierung. Beide Ausprägungen haben epistemologische Konsequenzen.

In der ersten Gestalt des Phänomens überwiegt – hier folge ich Josette Féral und Ronald P. Bermingham²⁶ – das aktivische Moment. Die hier vollbrachte epistemische Leistung lässt sich durch Analogisierung mit dem Aufbau der Guckkastenbühne verdeutlichen, wo ein Graben, eine Kluft, Zuschauer und Schauspiel trennt. Die Fähigkeit zur Theatralität besteht darin, Zuschauer seines eigenen Alltags zu werden und dessen immersive Kraft zu brechen. Auf unseren Zusammenhang gemünzt, besteht Theatralität in der Fähigkeit zur Zerklüftung des Bedeutungskontinuums des selbstverständlichen Alltäglichen. Als Kunst der Emersion, des Erwachens konstituiert sie die *Mythologies* und den V-Effekt des dialektischen Theaters, ich bezeichne sie im Folgenden als »Theatralität der Distanz«.

Die zweite Gestalt der Theatralität, die im *Theater des Nichtverstehens* auftritt, wird von Barthes selbst beschrieben. Sie bezeichnet den Moment, in dem der Betrachter eines Gegenstandes oder eines Körpers sinnlich so sehr affiziert wird, dass Signifikant und Signifikat auseinandertreten. Auch hier zeigt sich²⁷ etwas wie im Theater: Der Signifikant tritt gleichsam als »er selbst« auf, das heißt im Sosein²⁸ seiner spezifischen materiellen Beschaffenheit. Im Unterschied zur Theatralität im

-
- 25 Für einen Überblick über die mannigfachen Nuancen und Konzepte des Begriffs – wie auch eine explizite Auseinandersetzung mit dem Barthes'schen Konzept der Theatralität, das ich in Abschnitt II.1.3 aufnehme – siehe Gerald Siegmund: *Jérôme Bel. Dance, Theatre, and the Subject*. London 2017, S. 82-98.
- 26 Josette Féral und Ronald P. Bermingham: Theatricality: The Specificity of Theatrical Language. In: *SubStance* 31/2/3 (2002), S. 94-108, hier S. 98f.
- 27 Dieses Phänomen beschreibt ausführlich Dieter Mersch, der in diesem Zusammenhang zwar mit dem Begriff der Performativität, als erlebtes Geschehen des Bedeutungsentzugs, nicht aber mit dem der Theatralität arbeitet (vgl. Mersch: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München 2002, S. 104ff.).
- 28 Dieses Sosein ist nicht zu verwechseln mit einem überzeitlichen und subjektunabhängigen »Ding an sich«, auf das derzeit insbesondere – in verkürzender Kritik an Kant – die Theorien des spekulativen Materialismus zugreifen wollen (vgl. etwa den Band *Realismus jetzt. Spekulative Philosophie und Metaphysik für das 21. Jahrhundert*, hg. von Armen Avanessian. Berlin 2013). Diese Entwicklung kann als Backlash mit Bezug auf Theorien der Postmoderne und des Konstruktivismus interpretiert werden, hier schließe ich mich Blättler an: In Abkehr von diesen Theorien »ist ein neues beziehungsweise erneutes Interesse an subjektunabhängigen Entitäten, unmittelbarer Körperlichkeit und fragloser Realität [...] zu verzeichnen.« (Blättler: *Fetisch, Phantasmagorie und Simulakrum*. In: *In Gegenwart des Fetischs: Dingkonjunktur und Fetischbegriff in der Diskussion*, hg. von Christine Blättler und Falko Schmieder. Wien 2014, S. 279-294, hier S. 284.) Im Gegensatz zum Ding an sich ist der Signifikant im Ereignis der Theatralität gerade nicht subjektunabhängig, sondern an unser Affiziertsein gekoppelt: Seine Materialität erscheint niemals unabhängig von unseren Vorlieben, unseren Körpern, unseren Assoziationen und Erinnerungen.

Sinne Férals und Berminghams jedoch stellt die Theatralität im Sinne Barthes' – die ich im Folgenden als »Theatralität der Signifikanz« bezeichne – keine Distanzierung, sondern eine affektive Involvierung dar.

Gemeinsam haben beide Formen, dass sie sich im Ästhetischen vollziehen und als epistemologische Fähigkeiten des Menschen nicht an die Institution und Kunstform des Theaters gebunden sind, sie können auch in anderen Lebenszusammenhängen auftreten. Aber aufgrund der spezifischen Struktur der Kulturform Theater – Ort des Zeigens, der körperlichen Präsenz und der Unwiederholbarkeit des Aufführungsereignisses – können die beschriebenen Phänomene hier in besonderem Maße zur Form gestaltet und studiert werden. Freilich kann das Theater diese Potenz auch unausgeschöpft lassen, genau hierauf richtet sich der Vorwurf Brechts, Artauds und Barthes'.

Die Möglichkeit einer solchen konzeptuellen Klassifizierung von Subversionsstrategien darf indes nicht darüber hinwegtäuschen, dass über ihre tatsächliche Wirksamkeit damit noch gar nichts gesagt ist. Auch hier ist die Unterscheidung zwischen den Annahmen der Theorie und der Eigengesetzlichkeit des Aufführungsereignisses erforderlich. Immer wieder wird daher, sowohl in den Einzelstudien zu den Autoren als auch übergreifend, kritisch zu fragen sein, unter welchen Bedingungen sich Subversion durch Nichtverstehen überhaupt ereignen kann. Daneben wird zu fragen sein, wie das Paradox wirkender Hermetik – als solche charakterisiert die vorliegende Arbeit das *Theater des Nichtverstehens* – mit Bezug auf philosophische und künstlerische Subversivitätserwartungen zu bewerten ist.

Aus dem bisher Gesagten ergeben sich die drei Kernthesen der vorliegenden Untersuchung:

ERSTENS zeigt das *Theater des Nichtverstehens*, dass Verstehen die Leistung eines Behelfs ist – es ist also immer auch ein Theater des Verstehens. Bei aller Bedeutungsauflösung geht dieses Theater nicht in der reinen Zerstörung auf.

ZWEITENS enthüllt das *Theater des Nichtverstehens* durch die Wahl seiner Form, dass Kultur ein Pharmakon ist: Gift und Medizin zugleich²⁹. Der Ausgang kultureller Bedeutungsgabe und ihrer Subvertierung ist ungewiss. Wenn Kultur in Stücke geht, kann Freiheit oder Tyrannei das Ergebnis sein.

DRITTENS lässt das *Theater des Nichtverstehens* aus der Einsicht heraus, dass wir nicht hinter unser behelfsmäßiges Verstehen zurücktreten können, also immer

29 Zu dieser Doppelbedeutung des Pharmakonbegriffs vgl. Henry George Liddell und Robert Scott: A greek english Lexicon compiled by Henry George Liddell and Robert Scott. A new Edition revised and augmented throughout by Henry Stuart Jones with the assistance of Roderick McKenzie and with the cooperation of many scholars. Vol. II: λ–ὠδης, with addenda and corrigenda. Oxford 1951, S. 1917.

schon selbst das Pharmakon verabreichen, die Idee einer neuen Positivität figurieren. Diese ist weder konstruktivistisch noch essentialistisch, sondern vom Bewusstsein der Behelfsmäßigkeit und Geschichtlichkeit des eigenen Verstehens getragen. Als Form performativer Kulturkritik zieht das *Theater des Nichtverstehens* selbst methodologische Konsequenzen, die zwischen der Negativität des Enthüllens und der Positivität des Entwerfens dazu auffordern, sich der Enthaltung zu enthalten.

Methodische Herausforderungen

Die Inkommensurabilität der Formen gehört zu den methodologisch entscheidenden Prämissen dieser Untersuchung: Mit der Form ändert sich der Inhalt, was das Theater als ästhetische Form leistet, kann niemals vollständig in die begrifflich-prädikative Form der Theorie übersetzt werden. Im Wissen um diese Uneinholbarkeit des künstlerischen Ereignisses selbst nimmt die vorliegende Auseinandersetzung den Umweg über die konzeptionellen Texte Brechts und Artauds, wie etwa das *Kleine Organon für das Theater* und *Das Theater und sein Double*.

Das Phänomen der Künstlerästhetik selbst kann als Ausdruck einer Krise verstanden werden: Hier artikuliert sich ein Vermittlungsbedürfnis aus dem Bewusstsein heraus, dass die Kunst auf ihre allgemeinmenschliche Verständlichkeit und Wirksamkeit nicht mehr bauen kann.³⁰ Freilich widersetzen sich auch diese Texte der Überführung in geschlossene Theoriegebilde und stellen oftmals eigene künstlerische Objekte dar.³¹ Die philosophische Auseinandersetzung mit dem *Theater des Nichtverstehens* wird also durch ihren genuin heuristischen Charakter gekennzeichnet sein. Dazu gehört, dass die methodischen Herausforderungen bei Brecht und Artaud nicht einheitlich sind und auf Universallösungen nicht zu hoffen ist. Obwohl im Folgenden die allgemeineren methodischen Zugriffe erläutert werden, wird es daher nötig sein, in den Einzelstudien der beiden Autoren an Ort und Stelle zusätzliche methodologische Reflexionen vorzunehmen, die Auswahl der Schriften zu begründen und Schwierigkeiten sowie Unauflösbarkeiten klar zu benennen.

Obwohl die philosophische Entwicklung Barthes' die Folie darstellt, mit deren Hilfe die theatertheoretischen Schriften Brechts und Artauds kulturphiloso-

30 Einen ausführlichen Überblick über die Entwicklung des Phänomens der Künstlerästhetik, insbesondere mit Blick auf das marxistisch inspirierte Genre des Künstlermanifests, bietet Martin Puchner: *Poetry of the Revolution. Marx, Manifestos and the Avant-Gardes*. Princeton und Oxford 2006, S. 11-22 sowie S. 33ff. Insofern es sich in einer Zeit der Umbrüche am nicht mehr möglichen Vergangenen abarbeitet, handelt es sich beim Phänomen der Künstlerästhetik um ein modernes Phänomen (ebd., S. 7).

31 Im Gegensatz zur philosophischen Abhandlung handelt es sich bei Künstlerästhetiken um Texte, die den Bezug zur Lebensrealität ihrer Verfasser klar erkennen lassen und zudem Sprache und Aktion verbinden (vgl. ebd., S. 23). Puchner fasst das Genre des Manifests aus diesem Grund als theatrales Textgenre auf (ebd., S. 32).

phisch perspektiviert werden, ist es der vorliegenden Arbeit ein Anliegen, nicht nur aus der Philosophie heraus das Theater zu befragen. Daher sollen auch mit den Implikationen des Theaters Annahmen der Philosophie herausgefordert werden, zumal sich aus der historischen Nachrangigkeit der Philosophie Barthes', wie aus dessen Selbstbezeichnung als »Signaletik[er]«³² die Notwendigkeit ergibt, die theatrale Form auch als Folie für eine Untersuchung seiner Methodologie heranzuziehen. Diese Verklammerung leistet die vorliegende Arbeit, indem sie die Autoren – die sich, wie erwähnt, teilweise gegenseitig rezipiert haben – in Dialog treten lässt. Schwerpunkte dieser verschränkten Lektüren³³ bilden die Synergieeffekte zwischen Barthes und Brecht sowie zwischen Barthes und Artaud. Resonanzen zwischen Brecht und Artaud werden, um Redundanzen zu vermeiden, jeweils an passender Stelle innerhalb der Studien thematisiert.

Die theatertheoretischen Konzepte Brechts und Artauds werden unter philosophischen Gesichtspunkten gelesen und ihre ästhetischen Phänomene auf ihre epistemologische³⁴ und subversive Potenz hin befragt. Gleichzeitig aber wird, exemplarisch mit Blick auf Barthes, die Philosophie auf ihre eigene Ästhetizität und Theatralität hin untersucht. Dies geschieht, auch hier im Sinne der Heuristik, mithilfe des Verfahrens der Figuration. Dieses verstehe ich im Anschluss an Erich Auerbach und Ottmar Ette als »Form-Modellierung« nicht im Sinne einer abschließbaren monolithischen Hervorbringung, sondern als ein der Dynamik verpflichtetes modellierendes Verfahren.³⁵ So werde ich in der Lektüre seiner Schriften einen »Brecht'schen«, wie auch einen »Artaud'schen« Barthes figurieren, der sich freilich nicht in rezeptionsgeschichtlichen Rekonstruktionen erschöpft. Inspiriert ist dieses Verfahren von Barthes selbst, der auf Brecht die Methode des Herauslesens

32 »Das Theater hat mit allen anscheinend eigenartigen Themen zu tun, die vorbeigehen und wiederkehren in dem, was er schreibt: Konnotation, Hysterie, Fiktion, Imaginarium, Szene, Schönheit, Bild, Orient, Gewalt, Ideologie [...]. Was ihn angezogen hat, ist weniger das Zeichen, als das Zeichen geben, das Plakat: die Wissenschaft, die er begehrt, war nicht eine Semiologie, es war eine *Signaletik*.« (ÜM, S 209.) Die Signaletik ist also das Studium des Zeichengebens und daher eines theatralischen Aktes. Damit wird nun das Theater für Barthes' Philosophie zum formgebenden Prinzip par excellence: Es verfügt – das machen auch Brecht und Artaud geltend – über die besondere Möglichkeit, das Zeichengeben selbst noch zu zeigen.

33 Vgl. Melanie Sehgal: *Eine situierte Metaphysik. Empirismus und Spekulation bei William James und Alfred North Whitehead*. Konstanz 2016, S. 25ff.

34 Nicht zu verwechseln ist diese Befragung alternativer Erkenntnisformen mit einer schlichten Gleichsetzung von Kunst und Wissenschaft, welche Gefahr läuft, die Inkommensurabilität und Eigengesetzlichkeit ästhetischer Phänomene zu tilgen und die Legitimität künstlerischer Formen zugunsten rationalistischer Verwertbarkeitslogiken preiszugeben.

35 Ottmar Ette: Kommentar. In: Roland Barthes: *Die Lust am Text*, aus dem Französischen von Ottmar Ette. Berlin 2010, S. 87-494, hier S. 119. Ausführlicher hierzu Erich Auerbach: *Figura*. In: Ders.: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Bern 1967, S. 55-92, hier insbes. S. 55.

bestimmter Diskurse³⁶ anwendet, was in der Brechtstudie nochmals ausführlicher dargestellt wird.

Philosophiehistorische Verweise auf die Konzepte anderer Autoren³⁷ – dies betrifft etwa den Begriff des Mythos – erfolgen nicht mit dem Anspruch einer umfassenden Genealogie oder vergleichenden Lektüre. Vielmehr geht es im Sinne der historischen Semantik³⁸ darum, die philosophischen Implikationen der Autoren zu verdeutlichen und die Einsätze ihrer Kritik stärker zu konturieren. Darüber hinaus zeigen Bezugnahmen auf andere Autoren den Reichtum der spezifisch philosophischen Desiderate, welche die Auseinandersetzung mit den Theaterautoren offenbart.

Aus der disziplinären Verschränkung von Philosophie und Theater, die die Arbeit der hier untersuchten Autoren kennzeichnet, ergibt sich nicht nur ein großer Reichtum an philosophiehistorischen Referenzen, sondern auch an Begriffen und Metaphern – mit changierenden Einzelbestandteilen. Dieser Komplexität nähert sich die vorliegende Untersuchung auf zwei Ebenen: In den Kapiteln des ersten Teils erfolgt eine grundlegende, das Bedeutungsfeld für unseren Zusammenhang absteckende Behandlung der Schlüsselbegriffe Nichtverstehen, Postrestitutivität, Pharmakon, Sprache, Ideologie, Mythos, Anamorphose, welche die Untersuchung umspannen. Ihr changierender Charakter erfordert darüber hinaus ihre zusätzliche Behandlung in den Einzelstudien der Autoren im zweiten Teil der Untersuchung. Dies betrifft insbesondere die Konturierung der Verstehens- und Nichtverstehenskonzepte und den Begriff des Mythos.

36 Vgl. RdS, S. 241f.

37 Zu diesen Schlüsselautoren gehören, je nachdem, ob von Brecht, Artaud oder Barthes die Rede ist, Ferdinand de Saussure, Karl Marx, Claude Lévi-Strauss, Walter Benjamin, Sigmund Freud, Jacques Lacan. Eine Ausnahme stellt Friedrich Nietzsche dar, der für alle drei Autoren eine wichtige Referenz bildet. Die Einflüsse dieser Philosophen sind – speziell bei Brecht und Artaud – nicht immer klar nachvollziehbar. Ihre Theorien tauchen teilweise eher als Figuren in den Texten auf, als Phänomene einer Problemanzeige, als Paten bestimmter Methoden oder als Begriffsreservoir.

38 Im philosophischen Projekt einer *Historischen Semantik* artikuliert sich ein Philosophieverständnis, das »auch solche Gegenstände als potentiell philosophisch erfassen [kann], die zu ihrer Zeit entweder *noch nicht* als philosophische Gegenstände behandelt wurden [...] oder aber *nicht mehr* als philosophisch gelten (weil sie zu speziellen Gegenständen von Einzelwissenschaften geworden und dementsprechend abgewandert sind). Es ist eine Konsequenz der von ihr gesuchten Gegenstandsnähe, daß die Historische Semantik derlei Kontextveränderungen durchkreuzt, um so den fachübergreifenden Phänomenen des Philosophierens auf die Spur zu kommen. Zusammen mit den Traditionen ihres eigenen Faches erschließt sie jene philosophischen Potentiale, welche Kunst, Literatur und Einzelwissenschaften [...] einst für ihre eigene Praxis aufgegriffen und [...] reorganisiert haben.« (Konersmann: *Komödien des Geistes. Historische Semantik als philosophische Bedeutungsgeschichte*. Frankfurt a. M. 1999, S. 53. Herv. i. O.)

Ein Wort zum Schluss dieser einleitenden Bemerkungen: Es kann bei der Frage nach der Wirksamkeit hermetischer Formen – hierunter fällt das *Theater des Nichtverstehens* – nicht darum gehen, die Weise ihres Funktionierens gleichsam mechanistisch erhellen zu wollen. Ein solches Vorgehen würde den Zugang zu den Besonderheiten hermetischer Formen eher verschließen, da es diese eben nicht in ihrer Andersartigkeit gelten lässt, sondern hier wiederum nur das sichtbar macht, was an ihnen noch der mechanistischen Logik folgt. Stattdessen soll es darum gehen zu erhellen, worin der Protest einer interventiven Aufladung des Hermetischen vor dem Hintergrund eines Verfalls herkömmlicher Interventions- und Gestaltungsformen besteht. Zum anderen wird nach den Herausforderungen zu fragen sein, vor die ein solches hermetisches Theater sein Publikum wie auch sich selbst stellt. Und schließlich können die Besonderheiten ästhetischer Subversivität konturiert werden, allerdings stets unter Vorbehalt: Ob sie sich tatsächlich manifestiert, wird auch die elaborierteste Theorie niemals sagen können.

Überblick über die Untersuchung

Um der Spezifik, den Eigenwilligkeiten und der begrifflichen Widerständigkeit der hier untersuchten künstlerischen Konzepte gerecht zu werden, agiert die vorliegende Auseinandersetzung auf zwei Ebenen: Zunächst wird im ERSTEN TEIL ein systematisches Panorama entworfen, vor dessen Hintergrund dann die Exploration der Texte Barthes', Brechts und Artauds in Einzelstudien erfolgt. Entsprechend werden in den Kapiteln des ersten Teils die alle drei Autoren betreffenden Konzepte, Konstellationen und Probleme vorgestellt. Schwerpunkte bilden das Konzept der Kultur und ihrer Kritik in postrestitutiven Zeiten, der Begriff des Nichtverstehens, sein Verhältnis zum Verstehen und die damit verbundene Frage nach seiner epistemologischen Potenz, die mit der Krise des Wahrheitsbegriffs akut wird. Darüber hinaus werden die Bedingungen der Möglichkeit ästhetischer Subversion, ihre Wirkweise und Reichweite untersucht. Ein letzter Schwerpunkt liegt auf den eigentümlichen Aporien philosophischer wie künstlerischer subversiver Praxis, die diese zum einen beständig unterlaufen, deren Konsequenzen zum anderen aber für die Idee einer am Dialogischen orientierten neuen Positivität fruchtbar gemacht werden können.

Der ZWEITE TEIL des Buches liefert die Studien zu Barthes, Brecht und Artaud. Die Auseinandersetzung mit Barthes erfolgt in zwei getrennten Kapiteln. Damit wird die Untersuchung entlang zweier epistemologischer Linien organisiert, die seine Philosophie unter dem Gesichtspunkt des Theaters erkennen lässt: Die eben bereits erwähnten Kategorien von Theatralität der Distanz und Theatralität der Signifikanz. Beide Formen stehen für zwei nicht sauber abtrennbare, aber unterscheidbare Tendenzen in Barthes' Werk, die methodologischen Niederschlag finden, zunächst in der Mythologie, dann in einer Erotik des Nichtverstehens.

Entsprechend der Figuration eines »Brecht'schen Barthes« wird im ERSTEN KAPITEL des zweiten Teils zunächst der Barthes der *Mythologies* thematisiert. Die Untersuchung fokussiert dabei auf Barthes' Kulturverständnis, das sich im Sinne der Paradigmen des Postrestitutiven und Prozesshaften als Hervorbringung von Verstehen charakterisieren lässt. Sodann wird seine mythologische Methode als ideologiekritisches Verfahren der Entselbstverständlichung durch Theatralität ausgewiesen. Dabei werden insbesondere Parallelen zum Nichtverstehensmoment des Brecht'schen Verfremdungseffekts beleuchtet. Dem folgt eine kritische Auseinandersetzung mit den Konsequenzen dieses Verfahrens. Daran anschließend und in Überleitung zur Brechtstudie wird das Verhältnis Barthes' zum Theater im Allgemeinen und zu Brecht und Artaud im Besonderen skizziert. Hierbei liegt ein besonderes Gewicht darauf, für Barthes' Werk die beiden bereits erwähnten Epistemologien der Theatralität nachzuweisen: die Theatralität der Distanz und die Theatralität der Signifikanz. Von ersterer zehrt besonders die Mythologie, von letzterer zehren besonders die späten Schriften.

Das ZWEITE KAPITEL umfasst die Einzelstudie zum *Theater des Nichtverstehens*, wie es sich in Brechts dialektischem Theater manifestiert. Nach einer kurzen, brechtspezifischen Methodenreflexion wird zunächst Brechts Kulturkritik konturiert. Dies geschieht unter Rückgriff auf das systematische Instrumentarium der Kulturphilosophie Barthes', die Kultur und Verstehen verklammert. Mit dem Verfremdungseffekt zielt Brecht zum einen auf die Erfahrung der Theatralität der Distanz, mit dem Konzept des Gestus darüber hinaus auf die Erfahrung der Theatralität der Signifikanz. Entlang dieser Phänomene wird das Theater Brechts als dialektische Erfahrung zwischen Verstehen und Nichtverstehen beschrieben. Im nächsten Schritt wird sein Theater als Versuch interpretiert, eine durch die Lust am Ungewissen fundierte Lust an der Gestaltung zu kultivieren, die dem essentialistischen Fatalismus wie der konstruktivistischen Gleichgültigkeit entgegenstehen soll. Im letzten Schritt wird das Konzept auf seine epistemologische Potenz für eine Einsicht in die prozessuale und prekäre Beschaffenheit von Kultur hin befragt und als Form subversiver Hermetik ausgewiesen.

Das DRITTE KAPITEL widmet sich erneut Barthes. Ausgehend von einer im ersten Schritt vorgenommenen zeithistorischen Kontextualisierung der Krise der Mythologie und den von Barthes gezogenen inhaltlichen und methodologischen Konsequenzen wird hier ein »Artaud'scher Barthes« figuriert. In Abgrenzung zur Theatralität der Distanz des mythologischen Verfahrens widmet sich Barthes nun, so wird gezeigt, stärker der eigentümlichen Subversivität der ästhetischen Erfahrung im Sinne der Theatralität der Signifikanz. Auf inhaltlicher wie methodologischer Ebene begegnet uns hier eine Variante des Nichtverstehens, die im Sinne des Pharmakons zum riskanten Spiel mit der Destruktion der Kultur verführt, so zeigt der letzte Schritt.

Die Studie zu Artaud bildet das **VIERTE KAPITEL** des zweiten Teils meiner Untersuchung. Auch hier eröffnet, wie im Falle Brechts, eine eigene kurze Methodenreflexion die Auseinandersetzung. Im ersten Schritt werden das dem Theater Artauds zugrunde liegende Kulturkonzept und seine Kulturkritik freigelegt. Auch diese sind untrennbar mit Phänomenen des Verstehens verklammert. Im Anschluss daran wird eines der wohl wichtigsten Konzepte Artauds, die Grausamkeit, kultur- und bedeutungsphilosophisch kontextualisiert. Die Ergebnisse bilden den Ausgangspunkt für eine Exploration konkreter Strategien des Unverständlichmachens, derer sich das Theater der Grausamkeit bedient, besonders der Pantomime, der Stimme und des mythischen Denkens. Im letzten Schritt der Artaudstudie wird das Konzept als Teil einer – auch bei Barthes erkennbaren – Erotik des Nichtverstehens ausgewiesen, die ebenso wie die Konzepte der beiden anderen Autoren auf eine Konfrontation mit den Herausforderungen des Ambigen und Ambivalenten und damit auf ein Erwachen in der Moderne zielen.

Im **SCHLUSSTEIL** meiner Untersuchung werden die Ergebnisse zusammengefasst, für die weitere Auseinandersetzung perspektiviert und ihre Konsequenzen für ein Nachdenken über Essentialismus und Konstruktivismus, die Relevanz des Ästhetischen unter den Paradigmen von Rationalität und Wissenschaftlichkeit und die Bedingungen der Möglichkeit von Kulturkritik und ästhetischer Subversion beleuchtet.