

V. Schluss

Wir können weder die Geschichte wiederfinden noch den Akt auf den Begriff bringen, wenn die Geste zum Ereignis wird. Vielleicht können manchmal derartige befremdliche Momente der Zitation, diese unvollständigen Performanzen, dem Einhalt gebieten, was ganz alltäglich geworden und zugleich völlig falsch ist.¹

Die Schlusssätze von Judith Butlers Vortrag über die Geste zeigen eine klare und eindeutige ethische Haltung der Autorin: Es gibt das Falsche und es liegt in unserer Verantwortung, dieses Falsche nicht nur zu benennen, sondern es auch zu zeigen und ihm dadurch zugleich Einhalt zu gebieten. Zwar sagt sie hier selbst nicht, was das Falsche konkret ist, doch spricht sie an anderer Stelle indirekt von dem, was sie in unserer Zeit für das Falsche hält, dasjenige mithin, was durch gemeinsames Handeln geändert werden soll. Die Form des Handelns ist dabei von entscheidender Bedeutung und steht in Frage: »*Welche Form*«, so fragt sie zunächst, »*nimmt das Handeln an, wenn seine überkommenen Stützen wegfallen?*« Diese Frage erweist sich als dringlich, wenn etwa jene, die den verheerenden Folgen der Prekarität ausgesetzt sind, sich versammeln, um diesem Zustand entgegenzutreten.«² Die von Benjamin und dessen Auseinandersetzung mit Brecht herkommende, in ähnlicher Weise auch bei Derrida auftauchende und von Butler aufgegriffene und weitergedachte Geste als kritische Zitation, Ereignis und Handlung ist für sie dasjenige, was dem Falschen Einhalt gebieten kann, auch und gerade dann, wenn die bisherigen Stützen des Handelns bereits weggefallen sind.

Als Stützen erweisen sich innerhalb von Texten mitunter auch andere Texte, althergebrachte Autoritäten möglicherweise, deren eigener Status umso

1 Butler: *Wenn die Geste zum Ereignis wird*, S. 81.

2 Ebd. S. 47. (Hervorh. i. O.)

prekärer wird, je mehr weiterer Text sich auf sie bezieht, da dies – paradoxerweise – mitunter häufig zur Verstellung ihrer selbst im doppelten Sinne führt. Das Zitieren selbst wird umso prekärer und anspruchsvoller, je stärker es – jedenfalls vermeintlich – einer Selektion aus einer immer größeren Auswahl gleichkommt. Wenn nicht nur das Reden, sondern ebenso das Schreiben auch ein Handeln ist, dann muss sehr genau bedacht werden, was die überkommenen Stützen sind und warum, und nicht zuletzt, wer sich stattdessen – zitiert und zitierend – zu versammeln hat.

Auch die Texte, die wir in dieser Arbeit versammelt haben, sind gewissermaßen kritische Zitationen, ein Herausgreifen von Texten aus einem kontinuierlichen Zusammenhang, um deren kritisches Potential für uns Nachgeborene freizulegen, das sich möglicherweise auch und überhaupt gerade erst dann zeigt, wenn man sie paradigmatisch und sehr genau betrachtet, ungeachtet dessen, was gerade als zitierbar gilt und in welcher Weise. Ausschlaggebend für die Auswahl war die jeweilige Radikalität, mit der dort inhaltlich und formsemantisch Fragen von (Nicht-)Identität, Widerspruch und Paradoxa verhandelt werden. Judith Butler macht uns indes darauf aufmerksam, was die Fluchtlinie dieser Auseinandersetzung ist, nämlich ein theoretisches Erfassen dessen, was es heißt, zu *zitieren*, einerseits sowie die damit verbundenen politischen und ethischen Implikationen, die auf die Unterbrechung und Veränderung dessen hinauslaufen, was *völlig falsch ist*.

Diderot hat uns gezeigt, dass auch falsche, exemplarisch vom Schauspieler als eines dazu virtuos fähigen Subjekts zur Schau gestellte Gefühle echte Gefühle bei dessen Publikum hervorrufen können. Ferner hat die Falschheit des Neffen Fragen nach den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, in denen souveränes Spiel einerseits und, im Gegensatz dazu, der Zwang zur Verstellung andererseits möglich oder geboten ist, aufgeworfen. Inwiefern auch die eigene Fähigkeit zur kritischen Distanz gegenüber gegebenen und vermeintlich falschen Umständen noch einmal ihrerseits in Frage gestellt werden muss, wenn eine radikale Gleichheit der verschiedenen involvierten Positionen ernst genommen wird, haben wir in dem dritten thematisierten Text Diderots gesehen.

Brecht kann in der Radikalität, mit der er diese im Kern durchweg politischen Fragen – (Nicht-)Identität des (In-)Dividuums, Verhältnis von Schauspieler und Zuschauer innerhalb und außerhalb des Theaters, das Verhältnis von Befremdung, Verfremdung und Kritik – formal behandelt, als ein Nachfolger Diderots betrachtet werden, und nicht nur das. Beide, so sollte in dieser Arbeit deutlich geworden sein, haben uns hinsichtlich heutiger gesellschafts-

politischer Fragen mehr zu sagen, als es die historische Distanz zunächst vermuten lassen würde.

Galy Gay ist nicht nur die paradigmatische Figur eines dekonstruierten Individuums *avant la lettre*, sondern zeigt in geradezu prophetischer Klarheit, wie einfach sich Menschen zum kriegsbereiten Soldaten machen lassen. Dass es sich dabei ausdrücklich um ein Lustspiel handelt, jene Verwandlung also komisch und lustvoll vonstattengeht und dabei durchaus ein befreiendes Moment beinhaltet, macht das Stück nur umso befremdlicher und bedeutender. Wie ließe sich die erfolgreiche Mobilmachung von ansonsten friedlichen Menschen auch anders erklären? Dies ist keineswegs eine rein historische und auf die Anfänge des Nationalsozialismus beschränkte Frage, sondern darüber hinaus eine allgemein politische, die gerade heute (wieder) von Relevanz ist, und das nicht erst dann, wenn explizit und aggressiv für den ›Beruf‹ des Soldaten geworben wird, sondern bereits in dem Augenblick, da flächendeckend und größtenteils unkritisch ein Diskurs über die möglichst effiziente ›Verwertung‹ von sogenanntem ›Humankapital‹ geführt wird.

Was uns ferner der *Messingkauf* als Theoriefragment zeigt, ist in erster Linie nicht unbedingt ein Scheitern der dort implizit enthaltenen Theorie, sondern vielmehr ein Vorbehalt gegenüber der eindeutigen Theoretisierung von etwas, das sich erst in dialogischer, mehrstimmiger und formal heterogener Form annähernd angemessen darstellen lässt, kurz: in theatralischer, mithin auch lebendiger Form. Was Theater in diesem Sinne von Theorie unterscheidet, deren Wortstamm den gleichen etymologischen Ursprung hat und vom ›Betrachten‹ herkommt, ist die Tatsache, dass eine Theorie konsistent und widerspruchsfrei zu sein hat, während das Theater geradezu ein Schauplatz von Widersprüchen und buchstäblichen Paradoxa, nämlich ›Gegenmeinungen‹ sein kann, ohne dass dies ein Defizit darstellen würde. Anders gesagt: Theorie ist notgedrungen weitgehend monologisch, muss es allerdings auch nicht notwendigerweise sein. Paradoxa im Sinne von verschiedenen, insbesondere von einander widersprechenden Meinungen gibt es somit nicht lediglich über Theater als deren Gegenstand, sondern über eine bestimmte Form von Theater als deren Medium erscheinen diese Paradoxa mithin erst. Der fragmentarische Charakter sowie die dialogische Form des *Messingkaufs* versperren sich somit nicht allein einer Dogmatisierung von Lehrsätzen über das Theater, sondern auch einer metasprachlichen, wissenschaftlichen und mithin hierarchischen Überhebung gegenüber theatralischen Darstellungsformen von ›Wahrheit‹.

Brechts *Flüchtlingsgespräche* können und – wir erlauben uns, diese normative Aussage zu machen – sollten auch als Alternative zu aktuellen Diskursen *über* Flüchtlinge gelesen werden. Brechts Auseinandersetzung mit der Existenzweise des Flüchtlings ist von einem theoretischen und ethischen Anspruch getragen, der sich dadurch auszeichnet, dass er sich sowohl von emotionalisierter Effekthascherei als auch von einem kalten und »wissenschaftlich« distanzierten Blick absetzt. Dabei erweisen sich gerade das Theater und die Frage der Darstellbarkeit auch hier als zentral. Hannah Arendts sehr persönliche, aber keineswegs bloß »subjektive«, weil autobiographische Ausführungen im erst vor kurzem wieder neu aufgelegten Text *Wir Flüchtlinge* bilden dazu eine erhellende Ergänzung.

Es bleibt die Frage, wie sich die in dieser Arbeit behandelten Texte auf einen Begriff bringen lassen. In allen Texten werden Formen von Nicht-Identität verhandelt, und zwar auf jeweils höchst komplexe Weise. Angefangen bei der Nicht-Identität von gezeigtem und empfundenem Gefühl über die Diskrepanz zwischen gesellschaftlichen Konventionen und dem Verhalten des Einzelnen bis hin zur radikalen Zerlegung des Individuums und der Erkenntnis, dass aus der Perspektive des aus der Menschheit Exilierten nichts mehr es selbst ist, aber gerade daraus auch eine besondere Fähigkeit zur Kritik erwächst.

Im Zentrum, so können wir nun sagen, steht in allen Fällen die Frage nach der Fähigkeit des Einzelnen zur Distanzierung vom unmittelbar Gegebenen und zugleich nach den Bedingungen der Möglichkeit dieser Befremdung, mithin auch der Möglichkeit von Kritik, die damit einhergehen kann, aber nicht muss. Dabei erweist sich eine klare Zweiteilung von Wertigkeiten hinsichtlich identifizierender Bezugnahmen und Erscheinungsweisen sowie deren potentiell Scheitern jedoch als tückisch, denn das »Nicht-Identische« kann sowohl Teil der Kritik selbst als auch dasjenige sein, was zu kritisieren ist. Darum ist es zunächst einmal notwendig, die Erscheinungsweisen des Nicht-Identischen differenziert zu beschreiben und das Nicht-Identische des Nicht-Identischen selbst zu erkennen, dessen unterschiedliche Formen kaum alle unter denselben Begriff gefasst werden können. Ohne konkrete inhaltliche Bezugnahme bleibt der Begriff selbst diffus, verführt gar zum Gegenteil dessen, was er semantisch beinhaltet, nämlich zur Subsumtion von Gegensätzlichem, Inkommensurablem unter ein und denselben Begriff.

Dass es unter bestimmten politischen Voraussetzungen zu einer solchen Verwirrung der Begriffe und einem forcierten eklatanten Missverhältnis von Sprache und Wirklichkeit kommt, hat nicht nur Brecht erkannt, sondern bil-

det auch die Ausgangslage für Victor Klemperers *LTI*. Bereits Diderots Gegenspieler Rousseau erkennt indes die Gefahren einer Theatralisierung des politischen Raums, wie sie später Walter Lippmann beschreiben wird. Immer geht es in den genannten Auseinandersetzungen um die Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit der insbesondere sprachlichen kritischen Distanz. Ein gemeinsamer Nenner all jener Texte und Herangehensweisen wäre also die Sprachkritik als Machtkritik.

Diderots Schauspieler als paradigmatische Figur des Nicht-Identischen unterhält insofern ein kritisches Verhältnis zur Sprache, als er alles, was er auf der Bühne sagt, und auch all das, was er dort tut, immer schon wiederholt, zitiert, als performativen und iterativen Akt vollzieht, der zuvor von ihm eingeübt worden ist. Zudem hat er die unwillkürlichen Äußerungen der Menschen in der Gesellschaft so ausgiebig studiert wie Klemperer die *LTI*, er kann mithin in der Nachahmung eine kritische Distanz dazu einnehmen. Nicht zuletzt vollzieht der Dialog selbst jenes Prinzip der Unterbrechung, das sich später bei Brecht als Konzept für das epische Theater findet, indem er nämlich die beiden Dialogpartner immer wieder innehalten lässt, sie sich ihrer eigenen Perspektive bewusstwerden lässt – und aus den Meinungen über den Schauspieler respektive das Schauspielerproblem keine Theorie entwickelt, sondern daraus selbst Theater werden lässt. Die Sprache hat dadurch je schon einen Abstand zu sich, ist das Gegenteil dessen, was Klemperer an der *LTI* beobachtet hat, denn diese war vor allem eines: totalitär.

Brechts Theoriefragment verbleibt in ähnlicher Weise zwischen Theorie und Theater, und auch das lässt sich vor allem an der sprachlichen Form festmachen, auch dort haben wir es mit einem Dialog respektive einem Polylog von fünf Figuren zu tun. Sein Theater geht indes noch einen Schritt weiter und hält auch den Zuschauer dazu an, jene Distanz einzunehmen, die bei Diderot vor allem dem Schauspieler vorbehalten war. Nicht so sehr dessen Gefühle beim Spiel, sondern vielmehr jene des Zuschauers sind von Belang, wenn das Theater ›kritisch‹ sein soll. Die Einfühlung, und das heißt bei Brecht in aller Regel auch die Identifikation mit jemandem, ist darum eine so große Gefahr, weil sie jeden Abstand zunichtemacht, mithin auch den sprachlichen Austausch und die Sprache selbst marginalisiert. Dass dies gerade im Faschismus von besonderer Bedeutung ist, liegt darin begründet, dass dieser auf die sprachliche und gefühlsmäßige ›Vergewaltigung‹ der Massen setzt und den Einzelnen sowohl seiner eigenen Gefühle als auch seines eigenen Denkens, der eigenen Sprache, die zugleich *mit* anderen zu sprechen in der Lage ist, beraubt. Paradigmatisch und ambivalent ist hier die Figur Galy Gay, weil sie

als ›Dividuum‹ sowohl ein Ergebnis jener Strukturen ist, als auch das Widerstandspotential dagegen in sich birgt. Er ist teilbar, nicht identisch, kann auch anders, ist nicht zu fassen.

Doch selbst das Nicht-Identische als Möglichkeitsbedingung von Kritik wird zur Gefahr, wo dieses nicht mehr benannt werden darf, mitunter gar die Sprache dafür fehlt, da den Begriffen neue Bedeutungen zugeschrieben worden sind. Diese Problematik, nämlich die Entfremdung von der eigenen Sprache und der Verlust des Vertrauens in deren Fähigkeit, die Wirklichkeit zu beschreiben, findet sich bei Victor Klemperer. Wohin die völlige Übereinstimmung mit der Umwelt führen kann, hat Hannah Arendt an der Figur Eichmanns gezeigt, dessen stereotype Sprache keinerlei Spielraum für kritisches Denken ließ.

Die Flüchtlinge und überlebenden Opfer jener Zeit waren wiederum in besonderem Maße Formen des Nicht-Identischen ausgesetzt. Das haben Arendt wie auch Brecht aufgezeigt. Gerade die verlorene Unbefangenheit der Gesten, also der körpersprachlichen Ausdrucksweise, nimmt bei beider Auseinandersetzung mit der Frage der Existenzweise der Geflohenen eine zentrale Rolle ein. Genau das, was für das epische Theater zentral ist, die Zitierbarkeit von Gesten, wird in den *Flüchtlingsgesprächen* zum Ausweg aus einer fast unmöglichen Situation. Die Erinnerung an die soziale Bedeutung bestimmter Gesten und deren behutsames Andeuten verschaffen einen minimalen Raum der Darstellung, der Gemeinschaft und zugleich doch auch des Schutzes vor weiterer Gewalt und Willkür.

Wenn die Geste zum Ereignis wird, dann ist sie zugleich eine individuelle Handlung und ein zitierter, in irgendeiner Weise auf etwas anderes verweisender Akt, der aber keine Affirmation darstellt und auch nicht lediglich ›kritisch‹ ist, sondern etwas Neues, sich dem Ausgangspunkt Entziehendes. Beim Vollzug einer Geste spricht der Körper, und zwar so, dass er nicht ersetzbar, das so Gesagte nicht übersetzbar ist, obgleich es sich dabei doch um Zitationen handelt. Wenn die Geste als Ereignis nicht nur eine Unterbrechung markiert, sondern gar ein Abbruch ist (wie Butler es andeutet), dann muss sie notwendig zugleich mehr und weniger sein als das, was sie zitiert. Weniger, insofern die vollständig ausgeführte Geste reine Affirmation, ein Weiter-so wäre, mehr, insofern sie über sich hinausweist, sich selbst überschreitet auf das hin, was dem Falschen, von dem sie ausgegangen ist, entgegenzustellen wäre.

Gerade in der unvollständig zitierten Geste als Ereignis manifestieren sich somit jene Erscheinungsweisen des Nicht-Identischen und der Paradoxa, die

im Zentrum unserer Untersuchungen gestanden haben und dadurch sowohl als Begriffe wie auch als Phänomene Kontur gewonnen haben sollten. Die bevorzugten Orte und zugleich die Möglichkeitsbedingungen jener Ereignis-Gesten sind einerseits das Theater, andererseits der politische Raum; die Subjekte, welche sie ausführen, sind entweder Schauspieler oder politische Subjekte. Der im Rousseau'schen Sinne negativ konnotierten ›theatralischen Gesellschaft‹ wäre somit ein ›gesellschaftliches Theater‹ entgegenzustellen, das politische Subjekte und Ereignisse ermöglichte, die mehr wären als sklavisch nachgeahmte Gesten und Zitate, das aber in der Tat aus Gesten bestehen müsste, die aus ›bloßen‹ Sprechakten Ereignisse zu machen in der Lage wären.

Die Auflösung des Sprechakts zur Geste ist nicht nur ein Zeichen eines kritischen Vermögens, sondern auch der Trauer um das, was aufgelöst wird, während wir etwas zusammensetzen; Trauer um all das, was nicht mehr möglich ist, Trauer um den Verlust der überkommenen Stützen – und der Tradition selbst –, die nicht wiederhergestellt werden können. Wenn wir jedoch nicht mehr um das wissen, was wir verloren haben, dann wird die Szene melancholisch.³

Auch darum, aber nicht nur, ist es noch immer von Bedeutung, sich an die Tradition oder vielmehr die Traditionen zu erinnern, welche immer wieder dekonstruiert und totgesagt worden sind. Eine solche Tradition, die wir nur flüchtig und indirekt gestreift haben, ist die der Demokratie, genauer die der radikalen Demokratie. Butlers Auseinandersetzung mit der Geste weist in diese Richtung, indem sie die Frage danach stellt, was von denen getan werden kann und soll, die scheinbar politisch nicht mehr handlungsfähig sind. Für uns nun wenig überraschend, sind es die Geste und das gestische Zitat, mithin auch schauspielerische Qualitäten, die notwendig sind für die von ihr skizzierte Repolitisierung und Ermächtigung.

Denis Diderot und Bertolt Brecht, das haben wir gesehen, haben für ein Zusammendenken von Theater und politischer Existenzweise Ideen und Konzepte entworfen, die es heute erneut zu bedenken und weiterzudenken gilt. Einen Anfang dafür sollen unsere Lektüren zu deren Theater bilden, das sich auch aus jenen Para-Doxa, den Gegenmeinungen entwickelt, die anderswo als Problem betrachtet würden, das es zu lösen gelte, mithin also aus einem die wirkliche Demokratie notwendigerweise konstituierenden Moment.

3 Ebd. S. 80f.

Notwendig dafür ist das Miteinander anstatt eines Übereinander – ob und wie dies tatsächlich realisiert werden kann, darüber lässt uns auch Diderots Dialog im Unklaren, an dessen Ende es fast scheint, als haben die beiden Gesprächspartner aneinander vorbeigeredet oder gar, als handle es sich um die Spaltung eines Autorensubjekts in zwei Rollen, mithin ein ›Subjekt ohne Subjekt‹:

ERSTER: Ich habe also die ganze Zeit allein geredet?

ZWEITER: Möglich, solange wie ich allein geträumt habe.⁴

Zuletzt werden auch bei Diderot die Machtfrage und das politisch bedeutsame Problem der Verstellung aufgeworfen. Ähnlich wie in Brechts *Messingkauf* wird die vermeintliche Kernthese dabei noch einmal in Frage gestellt und die scheinbar klaren Positionen abermals in Unordnung, in Dysposition gebracht: »Bei Gericht, in Versammlungen, überall, wo man die Menschen beherrschen will«, so der *Erste*, »spielt man bald Zorn, bald Furcht, bald Mitleid, um in den anderen alle diese Gefühle zu wecken. [...] Sagt man nicht in der Gesellschaft von manchem Menschen, daß er ein großer Komödiant ist? [...] diese Rolle ist weit schwerer als die des Schauspielers [...].«⁵

So wie Brecht die Einfühlung nicht ganz verabschiedet, so relativiert auch Diderot das künstlerische Geschick des Schauspielers und dessen Wirkung, denn, so wird deutlich, es gibt einen, der noch besser, noch »eindringlicher« als der darstellende Künstler ist – es ist jener Komödiant, der Heuchler und ›Höfling‹, wie Diderot ihn vermutlich in *Rameaus Neffen* gezeichnet hat. So mag es zwar sein, dass ein idealer Schauspieler Eindruck auf das Publikum macht, »aber glaubt man wirklich, daß der Schauspieler auf der Bühne eindringlicher und geschickter Freude, Trauer, Gefühl, Bewunderung, Zärtlichkeit heucheln kann als ein alter Höfling?«⁶ Insofern diese letzte und offengelassene Frage als unmissverständliche Gesellschaftskritik zu verstehen ist, bleiben bei aller Emphase für das Rollenspiel und gegen die Einfühlung dennoch zwei ›Türlein‹ offen für das jeweilige Gegenteil, das heißt für Wahrhaftigkeit und für Empathie. Beides, das wissen Diderot und Brecht sehr genau,

4 Diderot: *Paradox*, S. 66.

5 Ebd. S. 67. (Spätestens hier wird deutlich, dass das zu Beginn zitierte Gespräch zwischen Dick Cavett und Marlon Brando um exakt dieselbe Frage kreist wie Diderots *Paradox*. Der Schauspieler Brando sagt dort zum ›Komödianten‹ Cavett den entscheidenden Satz: »I couldn't do what you do.«)

6 Ebd.

braucht gesellschaftliche Rahmenbedingungen, die jenseits der individuellen Fähigkeiten eines Einzelnen liegen. Der Begriff für diese Bedingungen könnte lauten: Demokratie.

