

Protokolle der Gebrechlichkeit

Perspektiven der Auftrittsforschung

Juliane Vogel

Auf Anregung der Herausgeber*innen nehme ich die Möglichkeit wahr, ein wenig wissenschaftliche Autobiografie zu betreiben und mir selbst darüber Gedanken zu machen, wie ich zum Thema Auftritt gekommen bin. Diesem Wunsch komme ich gerne nach, auch wenn es sich vielleicht um eine persönliche Rekonstruktion einer Arbeit handelt, die sehr stark von den Anregungen meiner Kolleg*innen profitiert hat. Ich werde abschließend einige Ideen zum forensischen Auftreten aufgreifen, die ich in den Diskussionen während des Workshops, auf dem ich meine Überlegungen vorgetragen habe, kennengelernt habe und eine erste, wenngleich äußerst vorläufige Verbindung zum Thema eines spezifisch forensischen Auftretens versuchen.

Puls und Bruch

Erste Beobachtungen zum Auftreten machte ich im Rahmen der Arbeiten für meine Habilitation, die sich mit der Dramaturgie des weiblichen Furors bzw. der Raserei in den deutschsprachigen Tragödien des 19. Jahrhunderts beschäftigte.¹ Mein dramatisches Material, das ich weitgehend der Gattung des Papierdramas zurechnen möchte, bestand hauptsächlich aus Versdramen, die einem durch die Klassiker Goethe, Schiller und Shakespeare repräsentierten Dramenideal nachstrebten und, auch wenn sie immer wieder auf der Bühne erfolgreich waren, ihrer Form und ihren Handlungskonzepten nach bereits zeitgenössisch den Vorwurf der Epigonalität auf sich zogen. Dabei stellte ich fest, dass diese Stücke mit dem Kriterium der Einheit der Handlung nicht

1 Juliane Vogel (2003): Die Furie und das Gesetz. Große Szenen in der Tragödie des 19. Jahrhunderts, Freiburg im Breisgau: Rombach.

hinreichend zu analysieren waren. Handlungskohärenz und Handlungsbogen waren nur von zweitrangiger Bedeutung, während die Bedeutung der einzelnen Szene in den Vordergrund trat. Ich bemerkte, dass das Strukturelement der Szene in diesen Stücken ein starkes dramaturgisches Eigengewicht besaß und dass sich die Energiekurven dramatischer Eskalation weit öfter im beschränkten Zeitraum der Szene als in der Handlung des Dramas abzeichneten. Außerdem fiel mir auf, dass die Auftritte der Isabellen, Arrias, Drahomiren, Messalinen, Medeen und Arabellen, der Protagonistinnen, die diese Stücke bevölkerten, in besonderer Weise markiert waren. In der Regel bestanden diese Markierungen aus Regieanweisungen, welche den Moment ihrer Erscheinung in bemerkenswerter Weise dynamisierten. Sie forderten eine Steigerung oder Vergrößerung der Person, die weit über die Routinen des Kommens und Gehens hinausgingen und als heftige, reißende, flammende Bewegungen eine eigene punktuelle Theatralität generierten. Besonders gut erinnere ich mich an eine Anweisung, die dem Auftritt der Klytämnestra in der gleichnamigen Tragödie eines Autors namens Eduard Tempelthey beigegeben war, dessen Name wohl schon im 19. Jahrhundert verklungen ist, bevor er gehört wurde. Es handelte sich um ein Versdrama, das der Handlung der aischyleischen *Orestie* folgte und seinen Scheinwerfer auf die Affektlage der Gattin des Agamemnon richtete. Diese Klytämnestra tritt an entscheidender Stelle »mit jähem Ruck« auf, um einen Rachemonolog à la Lady Macbeth zum Besten zu geben.² Die Plötzlichkeit dieser Bewegung beeindruckte mich so sehr, dass ich bei meinen Dramenlektüren ganz unwillkürlich und immer konsequenter auf Auftrittsanweisungen zu achten begann.

In dieser ersten Phase waren meine Beobachtungen noch gebunden durch mein Interesse an den szenischen Manifestationen weiblicher Affektdramaturgie. Bedingt durch das Thema meiner Habilitation las ich diese Regieanweisungen als Ausdruck von Leidenschaft und damit als Bewegungsangaben, die durch extreme Gemütszustände motiviert waren. Zunehmend aber wurde mir die strukturelle Bedeutung des Zusammenspiels von Erscheinen und Handeln im Drama deutlicher. Allmählich konnte ich mich davon überzeugen, dass mit dem Auftritt ein Element formaler bzw. dramaturgischer Organisation vorlag, das einer näheren Untersuchung bedurfte. Die Bühne stellte sich mir immer mehr als ein Ankunftsraum dar, in dem Figuren in bestimmten

2 Eduard Tempelthey (1857): *Klytämnestra*. Tragödie, Berlin: Schroeder, S. 102. Vgl. J. Vogel: *Die Furie und das Gesetz*, S. 135ff.

Rhythmen in Erscheinung traten, sprachen und wieder abtraten. Die Realisierung einer dramatischen Handlung erforderte einen ständigen Personenwechsel auf der Bühne, einen erhöhten und im Verlauf der Dramengeschichte weiter gesteigerten Personenverkehr, der das Geschehen fortschreiten ließ und zugleich mit theatralen Interpunktionen versah. Entsprechend konnte der Auftritt als ein formaler Kunstgriff beschrieben werden, der Handlungen vorantrieb und ihnen zugleich theatrale Glanzlichter aufsetzte. Mit dem Komponisten Heiner Goebbels lässt sich von einem Zusammenspiel von »Puls und Bruch« sprechen, insofern sich Disruption und Mobilisierung verbinden.³ Zugegebenermaßen waren diese Beobachtungen sehr schlicht. Sie ließen jedoch eine Struktur sichtbar werden, die eine neue und auftrittsbezogene Beschreibung der dramatischen Ordnung möglich machte. Während die aristotelische Dramentheorie die Handlung als die »Seele«⁴ des Dramas ins Zentrum rückte, wurde hinsichtlich des Auftritts eine andere Trägerstruktur ans Licht gehoben, die zu dieser »Seele« in einer spannungsreichen und immer wieder neu auszuhandelnden Beziehung stand.

Auftrittsprotokolle und Auftrittskrisen

Um diese Trägerstruktur näher zu bestimmen, ging es zunächst darum, die Routinen zu untersuchen, die das Auftreten seit den Anfängen des Dramas in Form setzten. Allmählich schärfte sich der Blick für die Ankündigungen und Konventionen, die das Kommen und Gehen der Figuren begleiteten. Nach und nach ließen sich die kleinen Sprechhandlungen systematisieren, die das Kommen von Figuren ankündigten, das »Hier kommt X«, das »Ah, da kommt er«, oder »Ich sehe Y«, und die emotionalen Ladungen erkennen, mit denen sie versehen waren. Immer deutlicher fielen die Temposchwankungen ins Auge, denen der Auftritt unterworfen wurde, oder die Unterschiede zwischen einer langsamen Annäherung einer Figur William Shakespeares und dem schnellen

3 Heiner Goebbels (2002): »Puls und Bruch. Zum Rhythmus in Sprache und Sprechtheater«, in: Wolfgang Sanders (Hg.), Heiner Goebbels. Komposition als Inszenierung, Berlin: Henschel, S. 99–108.

4 Aristoteles (1994): Poetik, übersetzt von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam, Kap. 6 (1450a) 38, S. 23.

Vorpreschen etwa einer Schiller-Figur.⁵ Ich bemerkte, dass die Auftrittsfunktion, die die dramatische Handlung vorantrieb, zugleich eine Mise-en-scène erforderte, wie immer minimal diese ausfiel, und begann die Auftrittsumstände und Medien wahrzunehmen, die einen Auftritt in unterschiedlicher Weise ins Licht setzten. Ich interessierte mich für die Lichtverhältnisse, in die das Erscheinen einer Figur gestellt war, die sie verdunkelten oder erhellten. Es fiel mir auf, dass Goethes Iphigenie bei ihrem ersten Auftritt in den Schatten und nicht ins Licht trat, oder dass es in Kleists *Der zerbrochene Krug* eines Sekretärs namens *Licht* bedurfte, um den Richter Adam bei seinem ersten Auftritt in seiner Gefallenheit sichtbar zu machen.

Meine Überlegungen haben dabei sehr stark profitiert von einer Forschergruppe, die ich gemeinsam mit Christopher Wild von der University of Chicago am Konstanzer Exzellenzcluster »Kulturelle Grundlagen von Integration« leiten konnte. Es war ein großes Glück für mich, gemeinsam mit Kolleg*innen aus unterschiedlichen Disziplinen die analytischen Instrumente zu entwickeln, die eine Beschreibung von Auftrittsformen und Auftrittsordnungen erlaubten. Ausgehend von Textlektüren aus den wichtigen Kulturen des Dramas seit der Antike lernten wir unterschiedliche Auftrittsmodelle zu unterscheiden, die den Auftritt jeweils in Form setzten. Sie ließen erkennen, dass Auftritte keine kontingenten, durch ein Subjekt oder eine Figur selbst zu gestaltenden Vorgänge waren, sondern dass es bestimmter formaler Rahmungen bedurfte, die den Ankommenden eine Stelle zuwiesen und ihre Chancen auf Sichtbarkeit und auf Anerkennung erhöhten. Diese Rahmensetzung konnte einerseits in buchstäblicher Form erfolgen, so wenn Auftrittsstellen durch spezifische Auftrittsarchitekturen wie Türen, Kulissen oder Portale imaginärer oder realer Art markiert wurden. Viel hängt davon ab, ob dem Auftritt ein »hic« angewiesen wird, an dem sein »nunc« stattfinden kann.⁶ Andererseits identifizierten wir rahmensetzende protokollarische Regelsysteme, die einem wilden Auftreten auf andere Weise vorbeugten. Die Ankunft eines Fremden, eines Königs, eines Priesters, eines Betrunkenen, eines Angeklagten oder eines Richters folgten bestimmten protokollarischen Auflagen, die sie nach bestimmten performativen Konventionen und Registern formten. Wir bemerkten, dass das Auftreten

5 In meinem Buch spreche ich von der »Semantisierung von Anmarschzeit«. In: Juliane Vogel (2018): *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, Paderborn: Wilhelm Fink, S. 47.

6 Vgl. Juliane Vogel/Christopher Wild (2014): »Einleitung«, in: Juliane Vogel/Christopher Wild (Hg.), *Auftreten: Wege auf die Bühne*, Berlin: Theater der Zeit, S. 11–14.

ein in hohem Maß codierter Vorgang war, der jeweils mit dem Zeremonial- und Formrepertoire, aber auch mit den Wert- und Angemessenheitsvorstellungen einer gegebenen Gesellschaft korrespondierte. Ebenso maßgeblich waren Gattungsprotokolle, die eine Figur jeweils den »Comment«-Regeln höherer oder niederer Formen der Gesellschaftlichkeit unterwarfen, die in den jeweiligen – d.h. unterschiedlichen – dramatischen Gattungen repräsentiert waren.

Umgekehrt begannen wir aber auch zu verstehen, dass das Auftreten ein riskanter und krisenbehafteter Akt mit eigenen und vielfach antagonistischen Dynamiken war, der Regelbrüche provozierte und auch ein Scheitern einschließen konnte.⁷ Der Moment der Figuration, der sich im Auftritt realisierte, war in so hohem Maß störungsanfällig, dass von seinem Gelingen zumindest im emphatischen Sinn nur in den seltensten Fällen die Rede sein konnte. Besondere Bedeutung hatte für mich ein Stück, auf das George Steiner in seinem Buch *Der Tod der Tragödie*⁸ hinweist: Racines *Phèdre*. Racine führt seine königliche Titelfigur mit einem Auftritt ein, der mich als gescheiterter Auftritt bis heute fasziniert. Es ist der Auftritt einer Königin, die sich mit letzter Kraft und unfreiwillig aus der Backstage auf die Szene schleppt, die das Licht der Sonne scheut, das sie in grelle Sichtbarkeit setzt und sich gleich bei ihrem ersten Auftreten in den Schatten der Wälder zurücksehnt. Gegen alle Regeln der französischen »doctrine classique«, die von den Auftretenden den aufrechten Gang und die Wahrung der bienséance verlangte, setzt sie sich auf der Bühne nieder. Die in den Augen der Zeitgenossen skandalöse Anweisung »elle s'assied«⁹ in I/3 machte darauf aufmerksam, dass bei der Ausführung eines Auftritts mit starken Gegenkräften zu rechnen war.

Anti-Triumphalismus

Steiners Hinweis war für mich richtungsweisend. In der Folge habe ich mich hauptsächlich für die Auftrittsdramaturgie von Tragödien interessiert, in denen das triumphale Gelingen wie das Scheitern des In-Erscheinung-Tretens eng beisammen lagen. Auch wenn ich gerne weitere Auftrittsprotokolle

7 Juliane Vogel (2014): »Who's there?«: Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater«, in: J. Vogel/C. Wild (Hg.), *Auftreten*, S. 22–37.

8 George Steiner (1980): *Death of Tragedy*, New York: Oxford University Press, S. 87–88.

9 Jean Racine (1994): *Phèdre* (1677), Französisch/Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Wolf Steinsieck, Stuttgart: Reclam, S. 28.

untersucht hätte, war mein Zugriff doch durch ein Gattungsschema geprägt, das vom Prinzip der Fallhöhe und des Glückswechsels bestimmt ist und vom Maximum ins Minimum oder ins Nichts führt. Meine Perspektive auf die Gattung richtete sich auf tragische Auftritte, die zumindest dem Gattungsskript nach im Splendor anfänglicher Machtfülle bereits die künftige Vernichtung der Person ankündigen. Tragödien, die diesem Schema folgten, werden von einer Grundspannung zwischen Maximal- und Minimalauftritten geprägt. Genaue Lektüren dramatisch vertexteter Auftritte legten es nahe, bei der Beschreibung von Auftritten vom Typus des Triumphalauftritts auszugehen, der für die Figuration antiker wie neuzeitlicher tragischer Helden deshalb von großer Bedeutung war, weil er den Prozess des »Dismantling« desto drastischer wirksam werden ließ. Im Prunkbild der triumphalen Ankunft zeichnete sich der künftige Fall ab, der den Glanzkörper entzaubern, entkleiden und dem Untergang überantworten sollte. Die triumphale Amplifikation der Person im Auftritt wurde als ein Zeichen der Hybris lesbar, das im Moment der Überhöhung den Umschlag in die Katastrophe antizipierte. Tragödien führen vor, wie schnell ein Erscheinungsraum zerfallen kann, wenn sich das Wohlwollen der Götter von dem Erscheinenden abwendet. Die tragische Literatur ist so sehr mit gescheiterten Triumphen angefüllt, dass ich die Tragödie als eine »anti-triumphalistische Gattung«¹⁰ bezeichnet habe. An einem Beispiel möchte ich wenigstens kurz aufzeigen, wie diese tragischen Inversionen vor sich gehen und welche Gegenkräfte gegen den Prunkauftritt mobilisiert werden.

King Lear

Exemplarischen Aufschluss über die tragische Dimension des Auftretens gibt Shakespeares Lear-Tragödie, die davon handelt, wie ein König in einem Augenblick scheinbarer Machtvollkommenheit sein Reich auf seine Töchter aufteilt, ohne zu bedenken, dass seine Autorität an die Integrität seines Territoriums und das Vorhandensein eines Erscheinungsraums gebunden ist. Die Geschichte seiner Erniedrigung nimmt ihren Lauf, nachdem er sich durch seinen Machtverzicht und die Enterbung seiner jüngsten Tochter Cordelia seinen bösen Töchtern Regan und Goneril in die Hände gespielt hat. Sie ist jedoch bereits erahnbar, als er in der Eröffnungsszene scheinbar königlich auf die Szene

10 J. Vogel: Aus dem Grund, S.226.

tritt. Bei seinem Erscheinen ist seine Abdankung und die Aufteilung des Reiches bereits beschlossen und der Erscheinungsraum vernichtet, in dem er sich als König hätte darstellen können. Dass er die Krone bei seinem ersten Auftritt nicht selbst trägt, sondern vor sich hertragen lässt, macht sie von Beginn an als eine bloße »addition« – ein im Lear häufig gebrauchtes Wort –, als eine Äußerlichkeit kenntlich, die leicht enteignet werden kann und in diesem Fall bereits enteignet ist.¹¹ Als sie sichtbar wird, ist sie durch die Aufteilung des Reiches bereits gespalten und entwertet. Dementsprechend trifft die Deutung zu, die der Narr dem Royal Entry, dem Königsauftritt Lears gibt. Anhand eines zerbrochenen Eis demonstriert er, dass es, wo zwei Kronen sind, keine Mitte mehr gibt – »leaving nothing in the middle«,¹² wie der Narr sagt. Dieses »nothing« wird Lears künftige Auftrittsstelle sein. Durch den Territorialverzicht hat Lear selbst den Prozess der Entkleidung eingeleitet, der seine königliche Persona in einen unbehausten Greisenkörper verwandeln wird.

Eliminatorischer Hintergrund

So ist auch zu verstehen, dass dem initialen Royal Entry ein invertierter Königsauftritt entgegengesetzt ist. Die ikonische Szene »Lear auf der Heide« im dritten Akt der Tragödie liefert das anti-triumphalistische Gegenbild einer durch die neuen Machtverhältnisse nicht mehr gedeckten Auftrittsanmaßung. Dem Sturm ausgesetzt erscheint der ehemalige König nunmehr als »unaccommodated man«, »who is«, wie es heißt, »no more but such a poor bare forked animal.«¹³ Der Satz: »Here I stand, your slave, /A poor, infirm, weak, and despised old man«¹⁴ verweist ihn in den Stand der Kreatürlichkeit und damit auf die Kehrseite der Souveränität, wobei sein Erscheinen umso erniedrigender ausfällt, als auf dieser Kehrseite die ihm entzogenen souveränen Herrschaftszeichen gespenstisch durchscheinen. Die Nesseln sind gespenstische Nachbilder der Krone, die Hütte evoziert den verlorenen Palast, die Figuren des Narren und eines vermeintlich Wahnsinnigen das königliche Gefolge. Zugleich stellt sich der Sturm, der über mehrere Szenen hin anhält,

11 Frank Kermode (2000): *Shakespeare's Language*, London: Lane, S. 186.

12 William Shakespeare (2005): *King Lear*, herausgegeben von Reginald A. Foakes, London: Thomson Learning, S. 200.

13 Ebd. S. 279.

14 Ebd. S. 264.

als metaphorische Verdichtung derjenigen Gewalten dar, die die Gattung der Tragödie gegen das Hervortreten der tragischen Helden mobilisiert. Lear erscheint vor einem tumultuösen Fond, den ich gerne als eliminatorischen Hintergrund bezeichnen möchte. Seine Gestalt ist Elementen ausgesetzt, die die Persona des Königs ins »nothing« stürzen und damit jene modernen Theorien antizipieren, die wie Hegel, Schopenhauer und Nietzsche die Tragödie als Krisenform der Individuation lesen.¹⁵

Umgekehrt aber macht die Tragödie gerade in dieser Szene von ihrem Recht Gebrauch, die völlige Vernichtung des tragischen Subjekts wenigstens für den Moment zu suspendieren. Lears »here I stand« ist auch die Pathosformel einer Figur, die dem Chaos der Elemente standhält und sich im Erleiden behauptet. Am Katastrophenpunkt des Heide-Auftritts scheint die verlorene Königlichkeit in negativer Form wieder auf, so dass nicht der Triumph von Defiguration, sondern auch der Moment der Defiguration von Triumph durchdrungen wird. Für das Thema dieser Publikation ist relevant, dass Tragödien nicht nur Schauplätze der Vernichtung sind. Die Form der Tragödie, die sich seit ihren Anfängen an der Formsprache der Gerichte orientierte, gab dem tragischen Subjekt Raum, Zeit und Gelegenheit für die Darlegung seiner Sache und gewährte ihm einen Aufschub, der andauerte, solange es sich auf der Szene aufhielt. Der Auftritt selbst brachte ihre reduzierte, beschädigte und umstrittene Sichtbarkeit gegen das tragische Eliminationsgeschehen in Stellung und verzögerte schon seiner Form nach sein Verschwinden.¹⁶

Forensics and counter forensics

Die forensischen Auftritte, die Ausgangspunkt dieses Sammelbands sind, gehen jedoch anders als mein Buch *Aus dem Grund* weniger vom Auftritt als von seiner Verhinderung oder Annihilation aus. Sie führen zunächst die überwältigende Macht des eliminatorischen Hintergrunds vor. Die Subjekte, die im Mittelpunkt einer Dramaturgie stehen, die hier als forensisch bezeichnet wird,

15 Peter Szondi (1961): Versuch über das Tragische, Frankfurt am Main: Insel.

16 Diese forensische Dimension habe ich gemeinsam mit Bettine Menke in unserem Band *Flucht und Szene* ausgearbeitet. Vgl. Bettine Menke/Juliane Vogel (2018): Das Theater als transitorischer Raum. Einleitende Bemerkungen zum Verhältnis von Flucht und Szene, Einleitung zu »Flucht und Szene. Perspektiven und Formen zu einem Theater der Fliehenden.« Berlin: Theater der Zeit, S. 7–26.

haben keine Gelegenheit, sich in triumphaler Form zu präsentieren. Sie haben auch keine Chance, vor den Schranken eines Gerichts zu erscheinen und sich wie in einer Tragödie mit der eigenen Stimme gegen die Mächte zu verteidigen, die sie vernichten wollen. Vielmehr waren sie ihnen bereits ausgeliefert, bevor sie überhaupt in Erscheinung treten konnten.

Wenn diese Form der Machtausübung hier als forensisch bezeichnet wird, dann ist so etwas wie ein semantischer Umbau dieses auch für die Tragödie relevanten Begriffs zu verzeichnen. Während die in der Antike beginnende Begriffsgeschichte den öffentlichen Charakter forensischer Sichtbarkeit betonte und das Forum zum Ort der Anklage, der Beweisführung, der Verteidigung und das Urteil bestimmte, hat sich diese Bedeutung nun auf die kriminaltechnische Untersuchung von Fällen eingeschränkt. Nach Eyal Weizman, dem Begründer der Gruppe Forensic Architecture, deren Arbeit hier zur Diskussion steht, umfasst die neue Forensik die Gesamtheit der arkanen, d.h. dem Blick der Öffentlichkeit entzogenen Methoden von Staaten, Subjekte aufzuspüren, zu identifizieren und diese, wenn nötig, zu eliminieren. Als ›forensisch‹ versteht Weizman einen Typus investigativer Handlungen, die ein Subjekt nur deswegen in den Blick nehmen, um es dingfest zu machen und der öffentlichen Wahrnehmung zu entziehen.¹⁷ Die politische Forensik ist einer solchen polemischen Definition nach potentiell eliminatorisch. Sie operiert im Hintergrund, während sie auf dem Forum nur simulierte, selektive und bearbeitete »evidences« präsentiert, welche die Toleranzgrenze der Öffentlichkeit nicht überschreiten und das wahre Ausmaß ihres Wissens wie ihrer Beteiligung verbergen.

Investigationsprojekte und Agenturen wie das von Weizman gegründete Forensic Architecture stellen dieser Forensik jedoch eine Counterforensik entgegen,¹⁸ die mit Methoden der Recherche, der Mediatisierung, der Modellierung und der Montage operiert. Ihr Ziel ist es, die forensischen Methoden des Staates aufzugreifen und gegen diesen selbst zu kehren. Schauplätze und Opfer invisibilisierter Gewalt sollen wieder sichtbar gemacht und in der

17 Vgl. Eyal Weizman (2017): *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of detectability*, New York: Zone Books.

18 Vgl. Friedrich Balke (2025): »Verdeutlichungsoptionen unbestimmter Auftritte. Counterforensics und die *profondeur* politischer Machtarchitekturen«, in diesem Band, S. 207–208. Hier mit Verweis auf die Prägung des Begriffs der Counterforensics durch Allan Sekula: Allan Sekula (2014): »Photography and the Limits of National Identity«, in: *Greyroom* 55, S. 29–34.

Öffentlichkeit präsentiert werden. Das Forschungsprojekt von Friedrich Balke und Anna Polze setzt an, den Auftrittsscharakter dieser Präsentationsformen herauszuarbeiten und die Erscheinungsräume auszumessen, in denen solche counterforensischen Auftritte stattfinden.¹⁹ Auch wenn es sich hierbei um komplexe und mediatisierte Auftritte handelt, so kann doch gezeigt werden, wie in ihnen Auftritt und Aufklärung neue und ästhetisch wirksame Verbindungen eingehen. Im counterforensischen Repräsentationsfeld treten beispielsweise Friedhöfe, Massengräber oder Statistiken in Erscheinung, die zuvor durch die Hintergrundtätigkeiten arkaner staatlicher Apparate aus dem Sichtfeld getilgt worden sind.

Bemerkenswert aber ist, dass die Gattung der Tragödie nach wie vor Bezugspunkt auch counterforensischer Projekte bleibt. Friedrich Balkes Beitrag in diesem Sammelband deutet darauf hin, dass sich auch der counterforensische Auftritt in Relation zum tragischen Protokoll beschreiben lässt. Demnach wird das tragische Forum auch dann erneuert, wenn es gilt, eine von Eliminierung bedrohte Person oder Sachlage aus dem Off staatlicher Arkana oder kollektiven Schweigens hervortreten zu lassen. Das Formmodell der Tragödie steht erneut bereit, wo der Backstage eine Figur wieder abgewonnen werden soll, die begraben oder zum Verschwinden gebracht wurde, ohne jemals aufgetreten zu sein. Dabei ist nicht nur die analytische Dimension der Tragödie gefragt, die sie dazu befähigt, etwas Verborgenes ans Licht zu bringen, sie ist auch in besonderer Weise geeignet, die Forderungen des Forums im Dunkel staatlicher Forensik gegenwärtig zu halten.

Man könnte sogar die Frage stellen, ob nicht die Tragödie, wenn sie als politisches Instrument des Widerstands eingesetzt wird, unter dem Eindruck eliminatorischer Arkanpolitik autokratischer oder korrupter Staaten selbst in eine counterforensische Form transformiert wird, zumindest aber, ob in jüngeren Aktualisierungen der Tragödie nicht eher ihr counterforensisches als ihr forensisches Potential aufgerufen wird. Das würde voraussetzen, dass sie das tragische Forum auch dann offenhält, wenn die Bedingungen für den öffentlichen Auftritt politisch nicht mehr oder noch nicht gegeben sind, oder aber

19 Inzwischen hat Anna Polze eine sehr schöne Dissertation zum Thema counterforensisches Auftreten vorgelegt, die am Beispiel der Gruppe Forensic Architecture mediale Strategien vorstellt, die sich gegen das forensische Vorgehen der Staaten richten und den Verschwundenen wieder eine (counterforensische) Bühne geben. Vgl. Anna Polze (2024): *Fragile Evidenz. Videodokumente illegaler Zurückweisungen an Europas Grenzen*, Lüneburg: meson press.

wenn die Subjekte nicht mehr existieren, deren Sache vorgetragen werden soll. Die Auftrittsformen, die in diesem Rahmen entwickelt werden, kommunizieren kein »hic et nunc«, vielmehr reflektiert sich in den Mediationsstaffeln, die sie durchlaufen, nunmehr das Verschwinden, das ihnen vorausgegangen ist.

Antigone – counterforensisch

Vielleicht sind es diese counterforensischen Potentiale der Tragödie, die die erstaunliche globale Karriere der antiken Tragödie in den letzten Jahrzehnten und insbesondere in Ländern des globalen Südens möglich gemacht haben, in denen das Verschwinden von Personen unter Militärdiktaturen oder anderen autokratischen Regimen auf- und kulturell durchgearbeitet werden muss. Im kulturellen Repertoire von Gesellschaften, die mit der Geschichte dieser forensisch-arkanen Praktiken konfrontiert sind, spielt die Tragödie eine prominente Rolle. Möglicherweise liegen hier auch die Gründe dafür, dass sich diese Rezeption auf Sophokles' *Antigone* konzentrierte. Die Adaptionen gerade dieser Tragödie sind vielleicht auch deshalb so zahlreich, weil die forensische Dramaturgie dieser Vorlage in eine counterforensische transformiert werden und auf der Blaupause eines prononciert agonalen Modells die Züge eines dramaturgischen Gegenmodells entwickelt werden konnten. Denn einerseits ist in dieser Tragödie die forensische Struktur im Sinne der Polis besonders ausgeprägt. Sophokles räumt der von Kreon der Gesetzesübertretung angeklagten Antigone souveräne Auftrittsrechte ein und spricht ihrer Rede einen hohen, der Rede des Machthabers weit überlegenen Artikulationsgrad zu. Die Gegnerin Kreons bringt staatliches Unrecht und Gewalt angesichts eines bereits verhängten Todesurteils öffentlich zur Sprache. Im Rededuell mit dem Machthaber beweist sie eine Widerstandskraft, die ihrem Anliegen Sichtbarkeit, Überzeugungskraft und Aufmerksamkeit sichert. Zugleich weist ihre Rede eine auf baldige Selbstauslöschung gerichtete Einsinnigkeit auf, die eine Verständigung unmöglich macht und dann dazu führt, dass sie auf Befehl Kreons lebendig in eine Höhle eingemauert wird.

Nimmt man ein Beispiel und blickt auf eine der aktuellen Antigone-Produktionen, Mark Fleishmans und Jennie Reznaks *Antigone (not quite/quiet)* vom Magnettheater im südafrikanischen Capetown aus dem Jahr 2019, so scheint sich die forensische Struktur ins Counterforensische gewendet zu haben. In dieser Bearbeitung, die die Tragödie im Kontext der Post-Apart-

heid-Gesellschaft reimaginiert,²⁰ tritt Antigone nicht mehr in die Schranken eines öffentlichen Forums. Das in der Vorlage dominante Formelement des Redewettkampfs oder Agon wird in die Adaption nicht übernommen. Diese sucht sie vielmehr an jenem Ort, der sie dem Blick für immer entziehen sollte. Zwischen Leben und Tod, weder verschwindend noch erscheinend, wird sie nun im Dunkel des eliminatorischen Hintergrunds selbst aufgesucht. Ihr Auftritt erfolgt buchstäblich im und gegen die Finsternis und die Stille der Höhle. Ort der tragischen Figuration ist nicht mehr die öffentliche Stelle »vor dem Palast«²¹, sondern das Grab.

Zugleich fordert die counterforensische Aufnahme der Tragödie, dass sie sich zunächst selbst dekolonisiert. Die Aktualisierung der Tragödie in Ländern des globalen Südens impliziert immer auch eine Kritik der Gattung. Der postkoloniale Diskurs über die Tragödie lenkt den Blick nicht nur auf deren Verstrickung in koloniale und postkoloniale Gewalt,²² er zeigt auch auf, dass dieselbe Form, die den tragischen Subjekten Rederechte einräumte, andere Subjekte von der Rede ausschloss. Auch die sophokleische Fassung der *Antigone* konzidierte Rederechte nur den stark individuierten und sozial privilegierten Figuren, sowie sie dialogische und antagonistische Rede-Strukturen begünstigte, die nur von einzelnen realisiert werden konnten. Als Produkte tragischer Individuation sind sie von der Vielstimmigkeit des Chores getrennt. Die dekolonialen Antigonen hingegen wenden sich von der agonalen Dualität der Vorlage ab. Fleishman und Reznek entscheiden sich für eine Kollektivierung und Pluralisierung ihrer Figur. Die Antigone In *Antigone (not quite/quiet)* spielt nicht mehr allein und nicht mehr in der Rolle der Antagonistin, vielmehr wird sie als Chorführerin eines Chores eingesetzt.²³ Während die antike Antigone mit brachialer rhetorischer Gewalt ihren Alleingang durchsetzt und jedes Angebot zur ›communality‹ ablehnt, wird sie nunmehr zur chorischen – und damit kollektiven – Figur erweitert, die gemeinsam mit anderen zur Befreiung ihrer Stim-

20 Christina Wald (2022): »European tragedy as requiem, ruin, revenant in Magnet Theatre's ›Antigone (not quite/quiet)‹ and Thomas Köck's ›antigone. a requiem‹«, in: South African Theatre Journal 35:3, S. 212–226.

21 Einar Schleef lokalisiert die Öffentlichkeit der Tragödie vor dem Palast. Vgl. Einar Schleef (1997): *Faust. Droge. Parsifal*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

22 Philipp Lammers/Christina Wald/Juliane Vogel (2025): »Introduction«, in: Dies. (Hg.), *Tragedy as a Travelling form. Itineraries from Thespis to Today*, London: Bloomsbury, S. 1–23, S. 14ff.

23 C. Wald: *European tragedy*, S. 221.

me aufruft. »Antigones Schrei«, ²⁴ wie Mark Fleishman diesen Chor nennt, ist ebenso polyphon wie vielsprachig und versucht, aus den Textruinen des Kolonialismus einen Text zu bilden, der sie endlich aus dem Dunkel des durch die Apartheid geschaufelten Grabes herausführt, auch wenn die Chancen auf eine solche »unredeemed future« ²⁵ gegenwärtig nicht gegeben sind. Wer wahrgenommen hat, mit welcher Härte Sophokles das Angebot ihrer Schwester zur Mithilfe abschneidet, ²⁶ wird auch sehen, wie weit sich die counterforensische Antigone von der antiken Vorlage entfernt hat. Entsprechend dieser Verschiebung muss die forensische Struktur des Ausgangstextes umgebildet werden. Counterforensik bedeutet auch, dass nicht nur Einzelne bzw. Individuen wieder zu Wort kommen sollen, sondern dass auch den anonymen Opfern das Recht zur Erscheinung eingeräumt wird. Der Chor der tanzenden und singenden schwarzen Frauen fordert genau dies. Am Ende des Antigone-Teils lautet ihr Text: »We must find ways to unbury ourselves / When we howl, for our freedom«. ²⁷ Das counterforensische Element wäre demnach auch dadurch definiert, dass es einem zukünftigen »hic et nunc« des Auftritts den Boden bereitet.

Literaturverzeichnis

- Aristoteles (1994): *Poetik*, übersetzt von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam.
- Balke, Friedrich (2025): »Verdeutlichungsoptionen unbestimmter Auftritte. Counterforensics und die profondeur politischer Machtarchitekturen«, in diesem Band, S. 207–233.
- Fleishman, Mark (2021): »African blog takeover #6: Antigone (not quite/quiet): a tragedy in three parts«, in: *Classical Reception Studies Network* (17.03.2021). Online unter: <https://classicalreception.org/african-blog-takeover-6/> (letzter Zugriff: 04.03.2025).

-
- 24 Mark Fleishman (2021): »African blog takeover #6: Antigone (not quite/quiet): a tragedy in three parts«, in: *Classical Reception Studies Network* (17.03.2021). Online unter: <https://classicalreception.org/african-blog-takeover-6/> (letzter Zugriff: 04.03.2025).
- 25 C. Wald: *European tragedy*, S. 223.
- 26 Sophokles (1966): *Antigone*, übersetzt und eingeleitet von Rudolf Schottländer, Berlin: Aufbau-Verlag, S. 227.
- 27 Magnet Theatre (2019): *Antigone (not quite / quiet)*. Directed by Mark Fleishman. Unveröffentlichtes Skript und Performance-Video, Cape Town, S. 25.

- Goebbels, Heiner (2002): »Puls und Bruch. Zum Rhythmus in Sprache und Sprechtheater«, in: Wolfgang Sanders (Hg.), Heiner Goebbels. Komposition als Inszenierung, Berlin: Henschel, S. 99–108.
- Kermode, Frank (2000): *Shakespeare's Language*, London: Lane.
- Lammers, Philipp/Wald, Christina/Vogel, Juliane (2025): »Introduction«, in: Dies. (Hg.), *Tragedy as a Travelling form. Itineraries from Thespis to Today*, London: Bloomsbury, S. 1–23, S. 14ff.
- Magnet Theatre (2019): *Antigone (not quite / quiet)*. Directed by Mark Fleishman. Unveröffentlichtes Skript und Performance-Video, Cape Town.
- Menke, Bettine/Vogel, Juliane (2018): *Das Theater als transitorischer Raum. Einleitende Bemerkungen zum Verhältnis von Flucht und Szene, Einleitung zu »Flucht und Szene. Perspektiven und Formen zu einem Theater der Fliehenden.* « Berlin: Theater der Zeit, S. 7–26.
- Polze, Anna (2024): *Fragile Evidenz. Videodokumente illegaler Zurückweisungen an Europas Grenzen*, Lüneburg: meson press.
- Racine, Jean (1994): *Phädra (1677)*, Französisch/Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Wolf Steinsieck, Stuttgart: Reclam.
- Schleef, Einar (1997): *Faust. Droge. Parsifal*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Sekula, Allan (2014): »Photography and the Limits of National Identity«, in: *Greyroom* 55, S. 29–34.
- Shakespeare, William (2005): *King Lear*, herausgegeben von Reginald A. Foakes, London: Thomson Learning.
- Sophokles (1996): *Antigone*, übersetzt und eingeleitet von Rudolf Schottländer, Berlin: Aufbau-Verlag, S.227.
- Steiner, George (1980): *Death of Tragedy*, New York: Oxford University Press.
- Szondi, Peter (1961): *Versuch über das Tragische*, Frankfurt am Main: Insel.
- Tempelthey, Eduard (1857): *Klytämnestra. Tragödie*, Berlin: Schroeder.
- Vogel, Juliane (2003): *Die Furie und das Gesetz. Große Szenen in der Tragödie des 19. Jahrhunderts*, Freiburg im Breisgau: Rombach.
- Vogel, Juliane/Wild, Christopher (2014): »Einleitung«, in: Juliane Vogel/Christopher Wild (Hg.), *Auftreten: Wege auf die Bühne*, Berlin: Theater der Zeit, S. 7–21.
- Vogel, Juliane (2018): *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, Paderborn: Wilhelm Fink.
- Vogel, Juliane (2014): »Who's there?«: Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater«, in: J. Vogel/C. Wild (Hg.), *Auftreten*, S. 22–37.

- Wald, Christina (2022): »European tragedy as requiem, ruin, revenant in Magnet Theatre's ›Antigone (not quite/quiet)‹ and Thomas Köck's ›antigone. a requiem‹«, in: *South African Theatre Journal* 35:3, S. 212–226.
- Weizman, Eyal (2017): *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of detectability*, New York: Zone Books.

