Falsche Freunde. Von der Unversöhnbarkeit von Theater und Theorie

Adam Czirak

Versprich mir Freundschaft, aber halte nichts!
(W. Shakespeare: *Timon von Athen,* 4. Aufzug, 3. Szene)

Die Annahme, dass Kunst und Wissenschaft in der Regel einander rechtfertigen können oder sogar sollten, ist keineswegs naiv, zieht man etwa in Betracht, wie stark sich geisteswissenschaftliche Disziplinen und Künstler_innenpositionen durch gegenseitige Bezugnahmen zu legitimieren versuchen. Wenn Theatertheorie und -praxis konzilieren und darauf hinsteuern, einander zu bestätigen, zu erklären oder zu demonstrieren, sich in der Dynamik ihrer Veränderung immer einzuholen und ihr Verhältnis auf Imperative der Anwendung und Deutung zu fundieren, dann verkennen sie die aporetischen Spannungen ihres gemeinsamen etymologischen Ursprungs und versuchen jene semantischen und logischen Inkongruenzen zu verschleiern, die im altgriechischen Lexem *theôría* und dessen doppelter Bedeutung als *Schaufest* und zugleich als *Tätigkeit geistigen Anschauens* nisten. Nicht die Harmonie, vielmehr die fortwährende und stets Differenzen produzierende Dialektik (szenischen) Zeigens und (geistigen) Reflektierens hält die komplexe Epistemologie von Theater und Theorie zusammen, denn auch in diesem Zusammenhang gilt, was Paul de Man von der widerständigen Relation von Grammatik und Rhetorik bemerkt hat: „Die Attraktion [ihrer] Versöhnung ist der Nährboden falscher Modelle und Metaphern" (1988, S. 33).

Die in diesem Aufsatz aufgegriffenen Theatermachenden könnte man als Vertreter eines „Theaters der Dekonstruktion" (Kruschkova 2002) bezeichnen. Sie verabschieden Dichotomien der Produktion und Rezeption, der ‚auktorialen Inten-

A. Czirak (✉)
Berlin, Deutschland
E-Mail: adam.czirak@fu-berlin.de

A. Hackel, M. Vollhardt (Hrsg.), *Theorie und Theater*,
Kulturelle Figurationen: Artefakte, Praktiken, Fiktionen,
DOI 10.1007/978-3-658-04102-1_2, © Springer Fachmedien Wiesbaden 2014

tion‘ und deren Interpretation, der Praxis und der Regelhaftigkeit – Oppositionen also, die sich allesamt herausgebildet haben, um ihre mögliche Vereinigung nahe zu legen oder eine Komplementarität denkbar zu machen. Indem Regisseure wie Nicolas Stemann, René Pollesch oder Laurent Chétouane, Performancekollektive wie das Nature Theater of Oklahoma oder Forced Entertainment an inszenatorischen Gesten und Experimenten interessiert sind, die die Theorie für die Praxis unanwendbar oder, anders herum, die Praxis für die Theorie uneinholbar machen, stellen sie die Versöhnung zwischen Theater und Theorie als ein uneinlösbares Ver-Sprechen aus. Was dementsprechend aus den folgenden Analysen ersichtlich wird, ist der Widerstand des Theaters gegen die Theorie bzw. die Problematik, wie das Theater – verstanden als Apparatus des Zeigens und Zuschauens – selbst gegen seine eigene praktische Realisierung Widerstand leistet. Es sollen Momente der Verunsicherung aufgespürt werden, in denen Theorie und Praxis nicht mehr Seite an Seite stehen, einander affirmieren oder realisieren; Momente des Unentscheidbaren und des Nicht-Theoretisierbaren werden in den Fokus gerückt, in denen Theater und Theorie ihre Inkommensurabilität offenbaren, sich selbst im Wege stehen oder für eine Dependenz jenseits ihrer oppositionellen Hierarchie öffnen.

1 Die Gefahr der Ironie. Gestörtes Verhältnis von Theater und Theorie (Nature Theater of Oklahoma)

Mit einer doppelten Bühnensituation sind die Zuschauer_innen konfrontiert, wenn sie das stilisierte elisabethanische Bühnenambiente – und den damit einhergehenden zweifachen Kulissenrahmen – auf der sonst nackten Spielfläche des Berliner Hebbel Theaters in der *Romeo and Juliet*-Produktion des Nature Theater of Oklahoma betrachten. Doch nicht nur das Setting ist als Zitat markiert, sondern auch die etwa anderthalb Stunden lang vorgetragenen Monologe von Anne Gridley und Robert M. Johanson, die immer und immer wieder auf den Plot von Shakespeares gleich betiteltem Drama rekurrieren. Statt Shakespeare zitieren sie Amerikaner_innen, die darum gebeten wurden, die vermeintlich simple, sich dennoch als verwicklungsreich herausstellende und in ihrer narrativen Logik scheinbar nicht widerspruchsfrei wiederholbare Fabel des Shakespeare’schen Originals *von Anfang bis Ende* in Telefongesprächen spontan nachzuerzählen. Die Inszenierung greift die dreißig Inhaltsangaben eins zu eins auf, denn die Spielenden rezitieren die Telefonmonologe samt den signifikanten Momenten des Zögerns, samt Versprechern, Füllwörtern, Verunsicherungen und den immer lauter werdenden, aber ungewollten Widersprüchen. Am Anfang der meisten Deklamationen steht die

Frage nach dem Ort des Geschehens: „Where the hell they are in? Florence or Messina?" Jemand meint sich daran zu erinnern, dass sich alles in einer Stadt namens Montague abgespielt hat. Zur Sprache kommen überdies hinzu erfundene Helden, neue narrative Wendungen und vor allem eine stets modulierende Schilderung der abschließenden, tragischen Schicksalsschläge von Romeo und Julia hinsichtlich der Reihenfolge bzw. der Art und Weise ihres Sterbens: ‚Gab es ein Duell?' ‚Haben die beiden Gift oder doch nur einen Zaubertrank getrunken?' Rhetorische Fragen, die eine plötzliche Verunsicherung kundgeben. Bemerkenswert erscheint daher in den Nacherzählungen die Vielstimmigkeit der Rede, die zwischen diversen Figurenreden sowie inner- und außerdiegetischer Kommentarpositionen wechselt: „So, and then one took the poison and the other one like oh no, was too late you know. . . Is that anything remotely like that?" Nicht weniger verwirrend sind die intertextuellen Bezüge, die die Inhaltsangaben bewusst oder unbewusst durchwalten: Das Musical *West Side Story*, welches die Liebesgeschichte ins New York der 1950er Jahre verlegt hat und dessen Einflüsse auf unser kulturelles Gedächtnis nicht zu unterschätzen sind, aber auch die Verwirrungen, die uns durch die zahlreichen filmischen Bearbeitungen und die ihnen inhärenten Differenzen zum Shakespeare'schen ‚Original' in die Irre führen – man denke vor allem an den Spielfilm *Romeo + Juliet* mit Leonardo DiCaprio und Claire Danes in der Hauptrolle, welcher den Stoff für die an Pop- und Fernsehästhetik geschulten Augen aktualisiert und die Erinnerungen an das Drama weitgehend überschreibt –, bezeugen jeweils die latente Übercodierungsmacht des Illusionskinos und anderer Spektakel. Es verwundert daher nicht, dass die Gesamtdramaturgie des Abends nicht auf die Konfrontation von Original und Nacherzählung hinausläuft. Vielmehr setzt sie sich aus einer polyphonen Anhäufung einander revidierender Monologe zusammen, die sowohl im Einzelnen ständigen Korrekturen oder vakanten Widersprüchen unterworfen sind als auch in ihrer Aneinanderreihung beständig relativiert oder zerstört werden. Nature Theater of Oklahoma stellt Texte und Lesarten in eine dialogische Beziehung zueinander, sodass wir es mit einer subversiven Wechselrede zwischen Texten zu tun haben, die hinsichtlich ihrer doppelten Kodiertheit keine totalisierende Anthropomorphisierung auf der Bühne erfahren können: Zum einen leben die Texte von dem Versprechen, einen ‚originalen' Genotext zu wiederholen, doch lösen sie sich zum anderen in einem Universum von rhetorischen Figuren auf, die den Modus buchstäblicher Rede verunmöglichen und auf unkontrollierbare Weise vor Augen führen, dass „Metaphern [. . .] sehr viel zählebiger [sind] als Tatsachen" (de Man 1988, S. 33). Was die Rezeption der in sich inkongruent werdenden und miteinander in Konflikt geratenden Monologe bestimmt, ist eine besondere Erscheinungsform sprachlicher Ironie, die den Akt des Sprechens (theatrale ‚Darstellungspraxis') genauso unbeherrschbar macht wie eine anschließende Reflexion

(Theorie). Schließlich droht die Konfusion direkt auf die Zuschauer_innen überzugreifen, die das Theater mit einem nicht zusammensetzbaren, sogar die eigenen Leseerinnerungen attackierenden Textgemenge verlassen. Doch wie arbeitet hier die Ironie gegen die Inszenierungspraxis bzw. eine Theorie des Theaters?

Nicht ohne Grund hat Friedrich Schlegel von der zerstörerischen Kraft der Ironie, die in der angesprochenen *Romeo and Juliet*-Produktion explizit ausgestellt zu sein scheint, Folgendes behauptet: „Wer [die Ironie] nicht hat, dem bleibt sie auch nach dem offensten Geständnis ein Rätsel." (Schlegel 1971, S. 536) Schlegel geht es, im Gegensatz zu den meisten (Theater-)Theoretikern der Ironie[1] keineswegs um ein Kunstmittel, das uns bei der Unterscheidung zwischen Gesagtem und Gemeintem beisteht. Auch Paul de Man hat die vorherrschende Definition der Ironie – verstanden als (postmodernes) Mittel der Unterbrechung von Illusion oder Fiktion – dekonstruiert, weil im Herz dieses Ironieverständnisses eine Ontologisierung der Autor_innenposition steckt: Nimmt man an, die Ironie wäre ein Kunstmittel und somit in der Rede identifizierbar, wüsste man auch entsprechend, wann der Autor das Gegenteil des Gemeinten predigt bzw. wann er genau das Gemeinte sagt. Die Reduktion der Ironie auf einen Kunstgriff suggeriert, dass auch jene Sprachwirkungen kontrollier- und rationalisierbar wären, die Schlegel in seinen Ausführungen *Über die Unverständlichkeit* und de Man in seinem Konzept der Rhetorizität als unauslotbar und gefährlich gedeutet haben. Kurzum: „Ironie ist keine Komödie und die Theorie der Ironie ist keine Theorie der Komödie" (de Man 1997, S. 182), vielmehr müssen wir die destruktiven Potenziale einer Ironie anerkennen, die nicht lokalisierbar, nicht beherrschbar und nicht aufzuhalten ist. Um diesen Gedanken zu plausibilisieren, greift de Man auf eine Schlegel-Passage zurück, in der die *commedia dell'arte*-Figur *il buffo* vorgestellt wird: Er hat eine komische Rolle inne und steht für „die Unterbrechung der narrativen Illusion, für das *aparté*, [er ist] die Nebenbemerkung für das Publikum, mit dessen Hilfe die Illusion der Fiktion aufgebrochen wird (was wir auf Deutsch *aus der Rolle fallen** nennen [. . .])." (de Man 1997, S. 178, Hervorhebungen im Original) Für die Bezeichnung solcher Unterbrechungen gibt es in der Rhetorik einen technischen Begriff: die *Parabase*. Mit ihr kennzeichnet man die Störung einer diskursiven Kohärenz durch einen Wechsel in das rhetorische Register. Entsprechend kommt die Parabase dann zum Vorschein, wenn die Syntax eines Satzes und die von ihr geweckten Erwartungen

[1] Vgl. v. a. Jens Roselts Monografie *Die Ironie des Theaters*, in der Ironie nur in Bezug auf etwas ontologisch Gegebenes, Authentisches konzeptualisiert und mithin die Rede von der Schlegel'schen, nicht domestizierbaren Ironie zum Schweigen gebracht wird: „[V]on Ironie [kann] nur gesprochen werden [. . .], wenn sie sich an etwas anheftet, was auch ohne sie wäre" (Roselt 1999, S. 47).

plötzlich unterbrochen werden und der/die Leser_in mit etwas Unerwartetem konfrontiert wird. Wie tückisch die Schlegel'sche Ironie ist, zeigt sich darin, dass dieser sich nicht mit der Gleichsetzung von Ironie und Parabase zufrieden gibt. „[D]ie Parabase reicht nicht für Schlegel", so de Man, „Ironie ist nicht nur eine Unterbrechung; [. . .] sie ist die ‚permanente Parabase"' (de Man 1997, S.178 f.).[2] Sprache, als tropologisches System verstanden, ist voller Fallgruben und Stolpersteine, die einen sicheren Ein- und Austritt in die bzw. aus der Ironie (Kérchy 2010, S. 85), d. h. die Bestimmung von ‚eigentlichen' und ‚uneigentlichen' Sprecher_innenidentitäten untergraben. Die Ironie ist nicht zu suspendieren und ihre unverfügbare, zerstörerische Kraft besteht gerade darin, dass wir ihr Walten womöglich erst zu spät – wenn überhaupt – registrieren: „gesetzt es blieb auch während eines langen Zeitraums alles ruhig, so wäre doch [der Ironie] nicht zu trauen" (Schlegel 1971, S. 538).

Bezieht man diese Ironieauffassung auf die Telefonmonologe bei Nature Theater of Oklahoma, so wird ersichtlich, wie die Sätze überwuchert sind von syntaktischen Brechungen, Perspektivwechseln und rhetorischen Fragen: „So, and then one took the poison and the other one like oh no, was too late you know – Is that anything remotely like that?" Oder an einer anderen Stelle: „Is that good enough? I am close to it?" – „Ist es gut genug?" – eine Frage, die den Diskurs der Narration unterbricht und genau das in Abrede stellt, was sie nahezulegen scheint. Denn sie verwickelt die grammatischen und rhetorischen Kodizes der Sprache in ein unauflösbares Spannungsverhältnis: Die Ebene einer geschlossenen, mit *ja* oder *nein* zu beantwortenden Frage wird übertönt von einer figurativen Bedeutung, die keine Frage suggeriert, vielmehr aber einen Ausdruck von Verunsicherung und Zweifel artikuliert. Diese Spannung setzt die sprachliche Logik aus, denn es scheint unmöglich zu bestimmen, ob die buchstäbliche oder figurative Bedeutung dominiert. Womöglich ist es kein Wunder, warum Schlegel auf Shakespeare zu sprechen kommt, um seine Definition der sprachlichen Ironie als permanente Parabase zu verdeutlichen und die Gefahren einer Situation aufzuzeigen, in der „man nicht wieder aus der Ironie herauskommen kann" (1971, S. 538).[3] Doch können wir noch von einem theatralen Akt des Zeigens und Wahrnehmens sprechen, wenn die Grenzen zwischen ‚Original' und Kopie sowie zwischen Autor-, Erzähl- und Figurenperspektiven bis

[2] „Die Ironie ist eine permanente Parekbase. –" (Schlegel 1963, S. 85)

[3] „Mit der Ironie ist durchaus nicht zu scherzen. Sie kann unglaublich lange nachwirken. Einige der absichtlichsten Künstler der vorigen Zeit habe ich in Verdacht, daß sie noch Jahrhunderte nach ihrem Tode mit ihren gläubigsten Verehrern und Anhängern Ironie treiben. Shakespeare hat so unendlich viele Tiefen, Tücken, und Absichten; sollte er nicht auch die Absicht gehabt haben, verfängliche Schlingen in seine Werke für die geistreichsten Künstler der Nachwelt zu verbergen, um sie zu täuschen, daß sie, ehe sie sichs versehen, glauben müssen, sie seien auch ungefähr so wie Shakespeare?" (Schlegel 1971, S. 538)

zur Unkenntlichkeit verschwimmen? Was bewirken Sprachakte auf der Bühne, die auf ein Chaos grammatischer und rhetorischer Kodizes hinauslaufen? Diese Fragen und Annahmen fordern Theorie wie Praxis des Theaters gleichermaßen heraus[4] und unterwandern ihre vermeintlichen ontologischen oder referenziellen Beziehungen. In *Romeo and Juliet* wird die scheinbar so bezwingbare Aufgabe des Nacherzählens zum Verhängnis dramaturgischer Konsistenz und rezeptionsästhetischer Gewissheit. Die Monologe destabilisieren nämlich zum einen – auf der Ebene der Dramaturgie – die Bestimmbarkeit dessen, ob hier Strategien des Deklamierens oder Improvisierens, Repräsentierens oder Zitierens, Präsentierens oder Verschwindens am Werk sind und heben zum anderen – auf der Interpretationsseite – auf eine vergleichbar verwirrende Weise die semiotisch, phänomenologisch oder performativitätstheoretisch gesicherten Analysehorizonte auf und torpedieren nicht zuletzt das eigene Wissen über die dramatische Geschichte. Sowohl das textuell gesicherte darstellerische System als auch die theatertheoretischen Kategorien werden hier den zerstörerischen Effekten einer sprachlichen Ironie unterworfen, die die mimetische oder diegetische Kohärenz Monolog für Monolog brüchiger werden lässt.

Wie gewaltig die Ironie mit der Idee künstlerischer Intentionalität bzw. Kontrolle und wissenschaftlicher Theoretisierbarkeit abrechnet, wird aus einer zugespitzten These von Paul de Man deutlich: „die gesamte Disziplin der *Germanistik** ist aus dem einfachen Grund entstanden, Friedrich Schlegel zu umgehen" (1997, S. 168, Hervorhebung im Original), und zwar deshalb, weil man einem Ironiekonzept Vorschub leisten wollte, das auf Verstehen und Beherrschbarkeit fundiert. Wir sehen, wie die zerstörerische Kraft der Schlegel'schen Ironie auf das Theater und dessen Theorien übergreifen und zu deren Unversöhnbarkeit führen kann. Auf diese Weise lässt sich das doppelt destruktive Potenzial der Ironie auf das Verhältnis von Theaterpraxis und -theorie projizieren, bringt doch die permanente Parabase sowohl die Form als auch die Analyse theatraler Darstellung aus der Fassung.[5] Einerseits

[4] Die ungarische Theaterwissenschaftlerin Vera Kérchy hat in ihrer Dissertation ebendiese Herausforderungen der Aufführungsanalyse jenseits der ideologisch gefestigten Modelle der Theatersemiotik und der phänomenologisch orientierten Performancetheorie nachdrücklich aufgezeigt und analysiert (Kérchy 2010). Die Rekurse auf Paul de Mans Ironie-Konzept sind der Lektüre von Kérchys Dissertation zu verdanken.

[5] Diese doppelt destruktive Kraft der Ironie hat Paul de Man im Bereich der Literatur(theorie) auf die narrative Konsistenz (Erzählpraxis) wie auch auf deren Reflexion (Erzähltheorie) bezogen: „So we could say that any theory of irony is the undoing, the necessary undoing, of any theory of narrative, and it is ironic, as we say, that irony always comes up in relation to theories of narrative, when irony is precisely what makes it impossible ever to achieve a theory of narrative that would be consistent. [. . .] There is a machine there, a text machine,

läuft die Unkontrollierbarkeit der Ironie auf die Erosion von Theaterkonventionen rollenbedingten oder ichidentischen Sprechens und Zeigens hinaus. Andererseits tangieren die Verwirrungen auch die theoretische Anschlussfähigkeit an diese Inszenierung: Bedenkt man, wie häufig theatrale Kommunikation assoziiert wird mit Responsivität, Dialogizität und Wechselseitigkeit zwischen Akteur_innen und Zuschauer_innen, mehr noch: wie trennscharf einige Theaterwissenschaftler_innen ihren Gegenstandsbereich bestimmt und legitimiert haben als einen Korpus von Aufführungen, die aus der Summe zwischenmenschlicher Beziehungen entstehen, dann taucht die Frage auf, wie man mit performativen Dynamiken umgeht, die nicht mit den phänomenalen Dimensionen des Zeigens und Wahrnehmens vereinbar bzw. jenseits der gegenseitigen Einflussnahme von Akteur_innen und Publikum zu verorten sind. Die Involvierung der Theaterzuschauer_innen scheint in *Romeo and Juliet* in Momenten der Wiedererkennung von Zitaten zu bestehen, deren Wahr- und Falschheit allerdings unentscheidbar bleibt. Somit rücken – ungeachtet der auf der Bühne erscheinenden Schauspieler_innen und ihrer Stimmen – Erfahrungen des Gespenstischen, des radikal Einseitigen und Nicht-Beeinflussbaren ins Zentrum der Partizipation. Kontingenz wird hier nicht so sehr in Form des unberechenbaren Verlaufs von Interaktionen zwischen Aufführungsteilnehmer_innen virulent, sondern in der Unkontrollierbarkeit der sprachlichen Spannungen, d. h. von kognitiven und performativen, grammatischen und rhetorischen Inkongruenzen der Rede: Man fragt sich dabei, inwiefern die gebrochene Gegenwartsdimension von Aufführungen die gängigen, an der Materialität und Medialität eines ‚Hier und Jetzt' orientierten Methoden theaterwissenschaftlicher Forschung provoziert.

Im Folgenden werde ich nachzeichnen, wie stark die Praktiken des Zitierens die Theaterrezeption seit der Antike beeinflusst haben und zu welchen subversiven, Theater und Theorie gleichermaßen unterlaufenden Wirkungen ihr Einsatz in der zeitgenössischen performativen Kunst führen kann. Meine These ist, dass Rekursivität und Zitation im Gegenwartstheater am produktivsten mit der linguistischen Kategorie der *faux amis* (falsche Freunde) beschrieben werden können, einer Kategorie nämlich, die die Grenze des Logischen und Verlässlichen markiert. Zwar wird die Diskursgeschichte der Freundschaft von Aristoteles[6] über Michel de Montaigne bis Friedrich Nietzsche von Stimmen übertönt, die Freundschaftsbeziehungen als wechselwirksame, immer ‚zwischen zwei Personen' etablierte Relationen definieren. Ähnlich wie die aktuellen Diskurse über die Theateraufführung leben sie von

an implacable determination and a total arbitrariness, *unbedingter Willkür*, [Schlegel] says [. . .], which undoes any narrative consistency of lines, and which undoes the reflexive and the dialectical model" (de Man 1996, S. 179, 181).

[6] Aristoteles spricht von Freundschaft, die auf Gegenseitigkeit und Gleichheit basiert: „(echte) Freunde aber sind nur die, deren Basis die Gleichheit ist" (Aristoteles 1962, S. 74).

starken Konnotationen des Dialogischen und der Gegenseitigkeit. Die im Titel angekündigte Annäherung an falsche Freunde wird hingegen darauf hinauslaufen, die linguistische Kategorie der *faux amis*, die gemeinhin für semantische Verwirrungen steht, auf dramaturgische Strategien in zeitgenössischen Theaterproduktionen zu beziehen. Ertappt und ins Auge gefasst werden sollen damit Redefigurationen, deren Bedeutungsebene befallen wird von einer phänomenal nicht verfügbaren Ironie, von der Täuschung oder von einer zerstörerischen Akustik stimmlicher Materialität. Was die Konfliktpotenziale von Referenzialität und Rhetorik, Theatralität und Performativität (Derrida) mit einer Politik der Freundschaft gemein haben, wird allerdings erst im abschließenden Teil erläutert.

2 Kurze Theatergeschichte des Zitats

Obwohl die ästhetische Strategie des Zitierens häufig mit der Verbreitung (neo-) avantgardistischer Kunst assoziiert wird, reichen die Praktiken textueller Rekursion weit in die Dramen- und Theatergeschichte zurück. Bedenkt man, dass Boten, Gesandte oder Raisonneure, die im Theater zu Worte kommen, immer „mit fremder Stimme" (Krämer 2008, S. 39) sprechen, dann fällt ins Auge, welch eine zentrale Rolle den Personifikationsweisen des Zitats seit der Antike zukommt bzw. wie häufig die szenischen Koordinaten des Hier und Jetzt transzendiert werden. Die abendländische Theatergeschichte setzt, wenn man so will, mit der Verkörperung des Zitats auf der Bühne an, und zwar durch die Etablierung der Botenfigur. Die Einführung des zweiten Schauspielers durch Aischylos zielte nämlich nicht darauf ab, einen Dialogpartner ins Spiel zu bringen, sondern einen Gesandten erscheinen zu lassen, der seiner primären Funktion nach aus dem Universum der außerszenischen Wirklichkeit eine Botschaft überträgt; er kann nicht als Gegenpart in eine Wechselrede verwickelt werden. Während die klassischen Definitionen des Dramas davon ausgehen, dass die dialogische Struktur als das primäre Charakteristikum dramatischer Texte anzunehmen ist,[7] erweist sich die antike griechische Tragödie vielmehr als eine Urszene des Botengangs und somit eine des Berichtens und Zitierens. Das Drama *Die Perser* ist ein eklatantes Beispiel für die Etablierung des zweiten Schauspielers, dessen Funktion darin bestand, von szenenexternen Geschehnissen in einer epischen Redeform zu referieren. Bevor das Drama dialogisch

[7] An dieser Stelle sei es nur an die Hegel'sche Definition des Dramas verwiesen: „Die vollständige dramatische Form ist der Dialog" (Hegel 1971, S. 527).

geworden ist, bedurfte es einer Zitierpraxis, wie auch Hans-Thies Lehmann bemerkt hat: „[I]n der Tragödie [geht es] vorab um *Aus-Sprache* der Figuren [. . .], nicht in erster Linie um das ‚Miteinander' des Sprechens". „Nicht aus einem Willen zu Dialog und Dramatik entsteht die Tragödie", sondern aus einer „neuen Diskursform, die ihren ‚dramatischen' Anfang im *Botenbericht* hat." (Lehmann 1991, S. 44 f, Hervorhebung im Original)

Die Polyphonie der Theateraufführung lässt sich nicht auf die flüchtigen Stimmen beschränken, die von den Akteur_innen akustisch hervorgebracht werden, denn auf der Bühne kommen immer auch diejenigen zu Wort, die trotz ihrer Absenz qua Zitat oder Paraphrase ‚Gestalt gewinnen'. Trotz seines spektralen Charakters initiiert das Zitat bzw. seine Personifikation durch den Boten immer Kommunikation und treibt – ungeachtet der Abwesenheit eines Urhebers – die Handlung voran. Es war die Altphilologin Ruth Scondel, die auf die Paradoxie der Botenfigur in der Logik der dramenimmanenten Kommunikation aufmerksam gemacht und betont hat, dass die Mittelbarkeit, die dem Botenbericht eigen ist, einen höheren Grad an Authentizität suggeriert, als die ‚Unmittelbarkeit' der szeneninternen Figurenäußerungen (Schwinghammer 2010, S. 248). Die Glaubwürdigkeit des Boten rührt von seiner Augenzeugenschaft her, da er sowohl die Szenenfiguren als auch die Zuschauer_innen an einem Ereignis teilhaben lässt, das außerhalb des raumzeitlichen Rahmens der Aufführung situiert ist.[8]

Der Bruch mit der dialogischen Struktur war also dem Drama von dessen Entstehung an eingeschrieben und im Theater des Mittelalters kamen der Zitierpraxis weitere Qualitäten und Funktionen zu. In den geistlichen Spielen avancierte das Wort Gottes zu einer autoritären Referenz und fand in Form von Aussprüchen und Anspielungen Eingang in die kollektiven Rituale der Festkultur. Ein Beispiel dafür, inwiefern Gottes Wort als Grundlage theatraler Szenerien fungierte, stellt der sogenannte *Ostertropus* dar, der im 10. Jahrhundert verfasst wurde. Dieser Text spiegelt scheinbar ein Frage-Antwort-Spiel zwischen Engeln und jenen trauernden Frauen wider, die das Grab Christi nach dessen Auferstehung aufsuchen. Die Rollenverteilung und der dialogische Aufbau des Spiels können jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass der *Ostertropus* auf der Verkündung einer Botschaft fundiert ist, dass hier also der Engelchor die Auferstehung Christi mittels der performativen Bekundung der Auferstehung nach der Logik des Botenberichts bezeugt und aktualisiert. Die dramatische Dialogstruktur zielt somit nicht darauf, eine Episode nach der Himmelfahrt zu repräsentieren, sondern das Bibelzitat in seiner unhinterfrag-

[8] Diesen Aspekt der Teilhabe betont Alexander Schwinghammer: „Der Botenbericht wird zur Inszenierung, der in seiner eigentümlichen Veranschaulichungsoption die ‚Teilhabe' am Ereignis ermöglicht" (2010, S. 249).

baren Beweiskraft zu exponieren: Indem es – häufig auch auf lateinisch – Gottes Wort widerhallen ließ, gab es die ‚ewige Wahrheit' der Heiligen Schrift bekannt.[9]

Zur Zeit der Renaissance fiel die Einschätzung von Zitierverfahren viel ambivalenter aus: Während die Humanisten das Zitat als einen „ausgegrabene[n] Schatz" (Berg 2000, S. 21) feierten und die literarische Rekursivität als Mittel der Rückbesinnung auf antike Vorbilder präferierten, legte Montaigne einen kritischen Essay über das Zitat vor und setzte es mit dem Verlust an Originalität gleich (Montaigne 1992).[10] Mit diesem Gedanken korrespondiert auch das Konzept des neuzeitlichen Dramas, welches sich von der Tradition übertragener Figurenrede emanzipiert. In seiner Monografie *Theorie des modernen Dramas* hat Peter Szondi auf überzeugende Weise unter Beweis gestellt, dass die Entstehung des klassischen Dramas mit der Privilegierung der Wechselrede Hand in Hand ging: „Das sprachliche Medium [der] zwischenmenschlichen Welt [...] war der Dialog. Er wurde in der Renaissance, nach Ausschaltung von Prolog, Chor und Epilog, vielleicht zum erstmal in der Geschichte des Theaters [...] zum alleinigen Bestandteil des dramatischen Gewebes." (Szondi 2004, S. 14 f.) Wie das neuzeitliche Drama seine Wirkung durch den Ausschluss des Boten und somit der Suspendierung des Zitats erzielte, wird aus Szondis pointierten Formulierungen deutlich:

> Das [klassische] Drama ist primär. Es ist nicht die (sekundäre) Darstellung von etwas (Primärem), sondern stellt sich selber dar, ist es selbst. Seine Handlung wie auch jede seiner Repliken ist ‚ursprünglich', [und] wird in ihrem Entspringen realisiert. Das Drama kennt das Zitat sowenig wie die Variation. Das Zitat würde das Drama aufs Zitierte beziehen, die Variation seine Eigenschaft, primär, das heißt ‚wahr' zu sein, in Frage stellen und [...] sich zugleich sekundär geben. Zudem würde ein Zitierender oder Variierender vorausgesetzt und das Drama auf ihn bezogen. (Szondi 2004, S. 16 f.)

Mit der Krise des klassischen und der Entstehung des modernen Dramas am Ende des 19. Jahrhunderts kehrt das Zitat auf die Theaterbühne zurück. Wie man weiß, rehabilitiert Brechts episches Theater den Zeugenbericht und erhebt ihn zur dramaturgischen Grundlage modernen Theaters, d. h. nicht das Ereignis selbst, sondern dessen Bericht wird zum Gegenstand der Aufführung:

---

[9] Zur Signifikanz des Zitats in der Kultur des Mittelalters vgl. die Ausführungen von Wim van den Berg (2000, S. 17 f.).

[10] Wim van den Berg fasst Montaignes Position wie folgt zusammen: „Im großen und ganzen sieht Montaigne das Zitat als ein gefährliches Ausdrucksmittel, das das eigene Denken unfruchtbar machen kann: es ist oft Schwäche, die uns dazu verleitet, uns mit dem zu begnügen, was andere gefunden haben." (van den Berg 2000, S. 27).

http://www.springer.com/978-3-658-04101-4

Theorie und Theater
Zum Verhältnis von wissenschaftlichem Diskurs und theatraler Praxis
Hackel, A.; Vollhardt, M. (Hrsg.)
2014, XI, 149 S. 4 Abb. in Farbe., Softcover
ISBN: 978-3-658-04101-4