

Freddie Rokem

# TheaterDenken

Begegnungen und Konstellationen zwischen  
Philosophen und Theatermachern

Vorwort von Nikolaus Müller-Schöll

Aus dem Englischen von Mayte Zimmermann

Neofelis Verlag

# Inhalt

*Nikolaus Müller-Schöll*

Im Schwellenraum des Spiels. Vorwort // 11

Danksagung // 19

Einleitung // 23

## I BEGEGNUNGEN

1. Die erste Begegnung. Platons *Gastmahl* und der alte Streit zwischen Philosophie und Dichtkunst // 47
2. „Wer da?“ Hamlet als Philosoph *und* Theatermacher // 95
3. In-Szene-Setzungen des Selbst.  
Der Briefwechsel zwischen Nietzsche und Strindberg // 133
4. Walter Benjamin und Bertolt Brecht  
diskutieren Franz Kafka: Reisen ins Exil // 175

## II KONSTELLATIONEN

5. Unfälle und katastrophale Konstellationen:  
Performative Anliegen // 205
6. Wünsche, Versprechen und Drohungen.  
Walter Benjamins performative Erzählungen // 251

Bibliographie // 277

Abbildungsverzeichnis // 287

Nikolaus Müller-Schöll

## Im Schwellenraum des Spiels

### Vorwort

*Philosophers and Thespians*, so der Titel der englischsprachigen Originalausgabe des vorliegenden Bandes, ist ein in vielerlei Hinsicht mutiges Buch: Zunächst einmal, weil seine Gegenstände – Platons *Gastmahl*, die *Ödipus*-Stücke des Sophokles, William Shakespeares *Hamlet* wie auch die Texte von Friedrich Nietzsche, August Strindberg, Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Franz Kafka –, so heterogen sie auf den ersten Blick wirken mögen, als Gemeinsamkeit teilen, dass eine unendlich große Zahl von Studien heute den Weg zu ihnen gleichermaßen pflastert wie verstellt: Altphilologie, Anglistik, Skandinavistik und Germanistik haben sich ihrer ebenso ausgiebig angenommen wie jene Teile der Philosophie, an die Freddie Rokem mit seinem Band anknüpft: Geschichtsphilosophie, philosophische Ästhetik und Ethik. Davon aber lässt sich Rokem nicht einschüchtern. Mag er auch manche Studie zitieren, die am Rand seines Weges lag, so besteht doch das Wagnis dieses Buchs zunächst einmal darin, dass es, darin der Kunst des Essays verpflichtet, wie er von Michel de Montaigne bis Theodor W. Adorno, Emmanuel Lévinas und Jacques Derrida gepflegt und erörtert wurde, rückhaltlos idiosynkratisch auf das begrenzt ist, worüber sein Autor reden will, was ihm an den vielbehandelten Texten aufgegangen ist, und dass es abbricht, wo er selber nichts mehr zu sagen weiß. Nichts, so scheint es, liegt Rokem ferner als die Suche nach dem, was, philologisch erhärtet und besonnen, dauerhaft bestehen könnte. Nicht solche gesicherte Erkenntnis ist es, die ihn interessiert, sondern das, was er wiederholt im hierzulande angesichts

seiner inflationären Verwendung leicht misszuverstehenden Begriff des *Performativen* zu fassen versuchen dürfte: Das Prinzip der Veränderung, die kontinuierliche Arbeit an der immer neuen Sicht auf das Bekannte. Doch das Buch ist auch mutig, weil es sich unerschrocken auf ein viel diskutiertes Konfliktfeld begibt: Theater und Philosophie teilen sich einen Raum, den beide für sich mit gutem Recht beanspruchen können, der gleichwohl beider Eigenes de-konstitutiv in Frage stellt: Stößt die Philosophie in dem Maße, wie sie auf ‚Darstellung‘ verwiesen ist, auf die Voraussetzung einer wie auch immer gearteten sinnlichen Erscheinung und mithin auf die Gesetze des Erscheinens, die seit je im Theater untersucht und bearbeitet werden, so wird dem Theater immer auch eine Form des szenischen Denkens innewohnen und dies selbst dort, wo es um seine inhärente Theorie nicht weiß: Nicht unbedingt selbst Philosophie, doch auch nicht in einer anderen Welt als derjenigen der Philosophie stattfindend, stellt es sich in seinen ureigenen künstlerischen Entscheidungen als eine Praxis dar, der ein Philosophieren eigen ist, selbst wenn es sich nicht in Begriffen manifestiert. Die Art, wie Theater sich in das eigene, ihm vorgängige Dispositiv einschreibt, wie es mit der in seinen Formen und Inhalten mitgeführten Überlieferung umgeht und wie es die eigene Praxis begreift, kann mit gutem Recht als Denken bezeichnet werden. Zuge-spitzt: Selbst das einfachste Denken muss bereits auf Theater zurückgreifen und noch die einfachste Theaterpraxis ist schon zumindest auch eine Form des Denkens. Wegen – und trotz – dieser wechselseitigen Abhängigkeit oder Verbundenheit wird das Verhältnis beider meistens als eines wechselseitiger Infragestellung begriffen und diskutiert: Lang ist die Reihe der philosophischen Theaterfeinde, die in der Tradition Platons, der Kirchenväter, Jean-Jacques Rousseaus, Nietzsches oder Michael Frieds dem Theater den Kampf angesagt haben, weil es die Wahrheit verfälsche, die Sitten verderbe oder die Betrachter und Betrachterinnen manipulierte. Weniger auffällig, doch nicht minder lang ist die Reihe von Theaterstücken und Aufführungen, die das Denken denunzieren. Wer sich in einen solchen Konflikt begibt, der läuft Gefahr, darin zwischen den Fronten umzukommen. In Kenntnis dieser Gefahr setzt Rokem in seinen Betrachtungen einen bemerkenswerten Akzent, der genauere Beachtung verdient: Er insistiert darauf, dass das Verhältnis von Philosophen und Theaterleuten auch unter dem Vorzeichen des Spiels gesehen werden könne. „Dieses Buch“, so

erklärt er sein Projekt in der Einleitung, „versucht, jenen manchmal gar ludischen Schwellenraum in den Blick zu nehmen, in dem beide Dialogpartner die Übernahme der je anderen Praktik begehren.“ Bei dieser Formulierung gilt es länger zu verweilen. Denn sie wirft Licht nicht nur auf Rokems Verständnis des konkreten Problems, mit dem dieses Buch sich beschäftigt, sondern darüber hinaus auch der Disziplin(en), der bzw. denen es angehört, und schließlich auf die wissenschaftliche Arbeit Rokems, ja vielleicht sogar auf seine Person, die von dieser Arbeit kaum sinnvoll zu trennen ist. Doch der Reihe nach.

Freddie Rokem, der als junger Mann aus Schweden nach Israel auswanderte, lehrte und lehrt an zahlreichen Universitäten in Europa und den USA, darunter als ständiger Gastprofessor an der Universität Helsinki und der Universität Chicago sowie als erster Friedrich Hölderlin Gastprofessor für Allgemeine und Vergleichende Dramaturgie an der Goethe-Universität in Frankfurt am Main. Er ist ein Theaterwissenschaftler, Performancetheoretiker und Komparatist, der zur israelischen, zur skandinavischen, zur englischen, antiken griechischen und deutschen Literatur sowie zur internationalen Theater- und Performancepraxis zahlreiche Aufsätze und Vorträge veröffentlicht und auf unzähligen internationalen Symposien, Konferenzen und Kongressen vorgetragen hat. Vor allem aber war er bis zu seiner Emeritierung im Jahr 2015 ein weltweit beachteteter und geschätzter Professor am Theaterinstitut der Universität Tel Aviv, wo er über mehrere Jahrzehnte hinweg eine große Zahl von Student\*innen und Forscher\*innen der Theatre and Performance Studies geprägt hat. An einer Stelle seines Buchs beschreibt er die Traditionen der Kritischen Theorie sowie der Kulturwissenschaft in ihrer amerikanischen Spielart der Cultural Studies als diejenigen, denen er sich mit seiner Forschung zugehörig fühlt. Was ihn mit diesen Strömungen zunächst einmal vor allem verbindet, ist die Orientierung der Forschung an Fragen, die sich aus der eigenen Zeitgenossenschaft ergeben – und genauer: aus dem Ungenügen am Eigenen: am eigenen Land, am naheliegenden Gegenstand der eigenen Wissenschaft, am Theater, auch an einer im Zustand der Kontemplation verbleibenden Theaterwissenschaft. Aus dieser kritischen Haltung zum Eigenen resultiert ein Verständnis der eigenen Arbeit als einer Form der Politik.

Dies ließ sich bereits in seinem Buch *Performing History*<sup>1</sup> beobachten, einem Buch, das, als er es im Jahr 2000 vorgelegt hat, für die Leser\*innen eine unzeitgemäße Betrachtung gewesen sein dürfte. Im Jahrzehnt nach dem Mauerfall hätte es sicher nähergelegen, mit Francis Fukuyama und anderen das „Ende der Geschichte“ zu beschwören als deren Aufführung. Doch Rokems Ausgangspunkt war nicht von ungefähr der Einschnitt, der nach Einschätzung der Kritischen Theorie und des Poststrukturalismus das Ende der großen Erzählungen markiert: Die Shoah. Methodisch orientiert an den Theoretikern des New Historicism, etwa an Hayden White, verdeutlichte er an Arbeiten wie Dudu Ma'ayans *Arbeit macht frei vom Toitland Europa*, dass ein solchermaßen die Pathogenese der Gegenwart beschreibendes Theater in das Selbstverständnis einer gegenwärtigen Gesellschaft eingreifen und ihre Verhandlungen der Geschichte mitbestimmen kann. In der Diskussion von Inszenierungen der Französischen Revolution – der legendären Arbeiten von Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Ingmar Bergmann, Robert Wilson und Herbert Blau – ging er zu den Anfängen des geschichtsphilosophischen Denkens zurück und zeigte, dass das Aufführen von Geschichte, das mit der Shoah radikal in Frage gestellt worden ist, um 1800 entstand.

Rokems Buch zu Theater und Geschichte ist im Wissen um die Einwände gegen die nach dramatischem Muster erzählten, auf ein Endziel hinauslaufenden „großen Erzählungen“ geschrieben und knüpft sicherlich nicht von ungefähr an die schwarzen Geschichtsschreiber der Aufklärung an, neben Georg Büchner vor allem an Walter Benjamins mit Blick auf Shoah und Gulag verfasste Thesen *Über den Begriff der Geschichte*. Dessen „Engel der Geschichte“ liest Rokem als paradigmatische Figur eines Theaters, das den Einwänden gegen die Geschichtsphilosophie zum Trotz die Geschichte nicht aufgeben möchte. Wenn er dabei Benjamins Engel als „Schauspieler“ bezeichnet, so erschließt sich der Hintersinn dieser eher ungewöhnlichen Deutung vielleicht erst mit dem Erscheinen des vorliegenden Buchs: Das Spiel in all seinen Bedeutungen ist Ausgangs- und Endpunkt jener Schwellenräume, die Rokem abschreitet. Es ist sein Begriff für das,

1 Freddie Rokem: *Performing History. Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*. Iowa: University of Iowa Press 2000; dt.: *Geschichte aufführen. Darstellungen der Vergangenheit im Gegenwartstheater*, aus d. Engl. v. Matthias Naumann. Berlin: Neofelis 2012.

was in gleich welchem Zusammenhang Hoffnung weckt, einen Ausweg noch dort weist, wo alles hoffnungslos festgefahren scheint.

Das vorliegende Buch liefert unterschiedlichstes Anschauungsmaterial für das, was Rokem unter Spiel versteht. Wie aus seiner Lektüre von Platons *Gastmahl* hervorgeht, resultiert ein Spielraum in diesem wie vielen anderen Fällen aus dem, was man mit seinen Worten als narrative Konstruktion bezeichnen kann: Eben das, was in Platons Text notwendige Stütze der philosophischen Argumente und Denkfiguren ist, ihre Konstruktion, erweist sich im Fall des dort zu findenden Dialogs zwischen Sokrates und zwei Theaterleuten zugleich als inhärente Auflösung: Wo Sokrates ein Philosophieren anstrebt, das das Theatrale in den zwei Gestalten des Tragischen und des Komischen mit einschließt und dergestalt die Vorherrschaft der Philosophie gegenüber den Künsten gewinnen will, da lässt Platons Text dieses Vorhaben im Dialog von den Theaterleuten Aristophanes und Alkibiades unterwandern. Ironisch subvertiert und konterkariert so der Text eben das, was in ihm vermeintlich vorgebracht wird, und nimmt es dergestalt zurück.

In der Lektüre des *Hamlet* fällt Rokems Blick zunächst einmal auf die vielen Merkwürdigkeiten, inneren Widersprüche und Rätsel, die dem aufmerksamen Leser Shakespeares beständig begegnen, und lässt dabei erkennen, warum Philosophen wie Emmanuel Lévinas davon sprechen konnten, dass die ganze Philosophie der Neuzeit eine Fußnote zu Shakespeare sei: Hamlet hat nicht nur selbst eine philosophische Bildung genossen, der Held ist, wie Rokem zeigt, buchstäblich zerrissen zwischen den zwei ihn gleichermaßen prägenden Leidenschaften der Philosophie und des Theaters. Das Lektürev erfahren Rokems ist hier das eines gewitzten Dramaturgen. Den vielen Deutungen dieses meistkommentierten Stücks der neueren Weltliteratur wird keine weitere entgegengesetzt und die vorangegangenen werden auch mit wenigen markanten Ausnahmen kaum gestreift. Stattdessen findet der Leser hier eine idiosynkratische Auseinandersetzung, die von Marginalien ausgehend im vieldurchpflügten Text die Fährte einer neuen Lektüremöglichkeit zu entdecken weiß und Lust darauf macht, ihr weiter zu folgen, z. B. in Form einer diese Fährte aufgreifenden Inszenierung.

Strindberg und Nietzsche folgt Rokem auf dem Weg seiner verspielten Lektüre in der Entwicklung einer Beziehung, die – zumindest

in seiner Auslegung – homoerotische Züge aufweist und das weitere Wirken der beiden Brieffreunde, die einander persönlich nie begegnet sind, nachhaltig prägen wird. Mit Lust am Spiel der Auslegung verknüpft Rokem in der Lektüre der Briefe beider etwa Nietzsches Satz, wonach sich „unsre Sendungen [...] gekreuzt“ haben, der zunächst auf den Leser ganz univok wirken könnte, mit einer Fülle spekulativer Verkettungen, die vom Wort kreuzen über die Kreuzigung zum „Gekreuzigten“ führen, zu jener Selbstbezeichnung also, mit der Nietzsche den letzten Brief an Strindberg unterschreibt, und darüber hinaus zur Kreuzung im biologischen Sinne. Dass es auch noch eine geläufige erste Bedeutung des Satzes gäbe, den einfachen Bericht von der gleichzeitigen, voneinander unabhängigen Übersendung je eines Briefes, ist Rokem nicht einmal der Erwähnung wert. Mit seinem Freud verwandten Verfahren der Lektüre vermag Rokem eindrucksvoll den Schwellenraum des Briefwechsels zu erhellen, der zwischen den Dramen Strindbergs auf der einen, Nietzsches Buch über die Geburt der Tragödie auf der anderen Seite liegt und später, wie Rokem nachzeichnet, Spuren in beiden angrenzenden Texten hinterlassen haben wird.

Aus dem ausgeprägten Interesse am Spiel geht auch, inmitten eines großen Teils, der der Begegnung von Benjamin und Brecht gewidmet ist, die Entdeckung hervor, dass Brecht die ihm von Benjamin zugeschriebene „Dialektik im Stillstand“ auf geradezu buchstäbliche Weise in seine erste Inszenierung der *Mutter Courage* nach der Rückkehr aus dem Exil in das vom Krieg zerstörte Berlin der 1940er Jahre übernommen hat: Helene Weigel als Courage steht im von ihren Kindern gezogenen Wagen auf der Stelle, weil die Bewegung des Wagens von der gegenläufigen Kreisbewegung der Drehbühne aufgehoben wird. Deutlich wird in solchen Momenten, dass der Stückeschreiber und der ihm in kritischer Distanz verbundene dramaturgische Denker Benjamin auf eine noch immer nicht genügend ausgeleuchtete Weise gemeinsam die Grundzüge des epischen Theaters entwickelt haben und Brecht noch als Regisseur von den Unterhaltungen mit seinem Freund, Schachpartner und besten Dramaturgen Benjamin zehrte. Wie nahe und zugleich fern sie andererseits einander waren, lässt Rokem dort deutlich werden, wo er beider Auseinandersetzung mit Kafka referiert oder im abschließenden Kapitel die vielfältigen theatralen Strategien von Texten Benjamins vor Augen führt, die nicht für



ein landläufiges Theater geschrieben wurden, gleichwohl diesem vergleichbar auf die Mitwirkung des Lesenden bauen, speziell dort, wo sie ihn in Gestalt von „Denkstücken“ herausfordern.

Der Dialog eines Philosophen mit Theaterleuten, die Tragödie, in der die abendländische Philosophie die Begründung des Subjekts des Bewusstseins wie dessen konstitutive Blindheit entdeckte, ein Stück, dessen Held in sich den Konflikt zwischen Theater und Philosophie austrägt, der Briefwechsel eines Philosophen und eines Dramatikers, die Begegnungen eines Denkers und eines Theatertheoretikers und -praktikers in der gemeinsamen Untersuchung der Prosa Kafkas – die von Rokem gewählten Gegenstände seiner Untersuchung könnten, wie gesagt, kaum heterogener sein, zusammen aber stecken sie ein trotz und wegen seiner Hybridität äußerst reizvolles Forschungsfeld ab, dessen genauere Erkundung noch kaum begonnen hat.

Wenn Rokem darauf insistiert, dass dieses Forschungsfeld zunächst einmal als „ludischer Schwellenraum“ zu begreifen sei, so knüpft er damit unausgesprochen sicherlich auch an die von ihm geschätzten Praktiker und Denker einer kritischen Theorie wie eines kritischen Theaters an: So spricht Brecht im Jahr 1934, ein Jahr nach Hitlers Machtübernahme und seiner Emigration, davon, dass er sich manchmal vor ein Tribunal gestellt fühle, das ihm die Frage stelle, ob es ihm denn nun eigentlich „ernst“ sei, und bekennt dann: „Ganz ernst ist es mir nicht.“<sup>2</sup> Adorno andererseits hält in seiner *Negativen Dialektik* fest, dass Philosophie, gegenüber der „totalen Herrschaft von Methode [...], korrektiv, das Moment des Spiels“ enthalte, welches „die Tradition ihrer Verwissenschaftlichung ihr austreiben möchte“.<sup>3</sup> Angesichts des Wissens darum, wie wenig der unnaive Gedanke „ans Gedachte heranreicht“, nähere sich dieser der „Clownerie“ an, die allerdings „allein ihm Hoffnung“ auf das ihm Versagte eröffne: „Philosophie ist das Allerernsteste, aber so ernst wieder auch nicht.“<sup>4</sup> Beide geben so gleichermaßen zu erkennen und bedenken, dass sie sich des kleinen Spielraums wohl bewusst sind, der das Denken und das Theater vom

2 Vgl. Walter Benjamin: Notizen Svendborg Sommer 1934. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. VI, hrsg. v. Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 523–532, hier S. 525.

3 Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 25–26.

4 Ebd., S. 26.

Ernst trennt. Ganz ernst ist es Brecht nicht, weil er, so sein Bekenntnis, „zu viel an Artistisches“<sup>5</sup> denkt, und ganz ernst kann die Philosophie für Adorno nicht mehr sein, weil er um die Distanz weiß, die seine Arbeit an der Bildung philosophischer Begriffe etwa von derjenigen eines noch in den archäoteleologischen Dimensionen der überkommenen philosophischen Tradition das Ganze denkenden Hegels trennt. Von zwei Seiten aus beschreiben Brecht wie Adorno also vielleicht nichts anderes als jenen Schwellenraum des Spiels, den Freddie Rokem zu vermessen versucht. Das Spiel ist dabei bei beiden zunächst einmal jenes Spiel, in das eine nicht bloß instrumentell begriffene Sprache den Sprechenden und Schreibenden in jeder Äußerung verstrickt. Darüber hinaus deutet die genauere Beschreibung, die Rokem von diesem Schwellenraum gibt, darauf hin, dass „Spiel“ für ihn eine komplexe Praxis ist: Geprägt vom Ernst des Agons, des Wettkampfs, aber auch von der brechtschen „Leichtigkeit“, die sich dort einstellt, wo eine jede Performanz aussetzende Unterbrechung die Handlungen und Entscheidungen ausstellt und verhandelbar macht. Zugleich darf man vielleicht so weit gehen, den Schwellenraum des Spiels, diesen Raum des wechselseitigen Begehrens „der je anderen Praktik“, als einen zu begreifen, der sich daraus ergibt, dass in der Philosophie wie im Theater gewissermaßen immer schon jenes Spiel ist, von dem man spricht, wenn man sagt, dass eine Tür Spiel habe.

Wo eine sich ganz ernst gebende Philosophie ebenso wie ein sein Spiel vergessendes Theater und nicht zuletzt jede von ihren narrativen Konstruktionen absehende Politik heute am Verschwinden dieses Spiels arbeiten, da stellen Theaterdenker wie Rokem den Fuß in die Tür, um es zu erhalten: Als Spiel, das in Theater wie in Theorie und Politik die Doktrinen und Gewissheiten erschüttert, als jene schwache Kraft, aus der sich die Veränderbarkeit ergibt und mit ihr neue, noch ungekannte Möglichkeiten.

5 Benjamin: Notizen Svendborg Sommer 1934, S. 525.