

Bettine Menke

Geste und Zitierbarkeit, der Anhalt der Kritik. Theater als ‚kritische Praxis‘.*

Einige der Formulierungen im Exposé zur Tagung „Kritische Haltungen – Kritik als Praxis“ scheinen sich mit dem Wort *Geste* und mit deren Wiederholbarkeit, mit dem Bezug von Haltung und Halt Walter Benjamins Abhandlung(en) „Was ist das epische Theater?“ zu berufen, die in erster Fassung 1931 noch im Druck gestoppt wurde und in zweiter 1939 anonym erschien.¹ In der *Geste*, der *Unterbrechung*, der „Dialektik im Stillstand“ und *Zitierbarkeit* sind zum einen Grundzüge der Philosophie und der Lektüren Benjamins angegeben. Zum anderen haben diese eine besondere Relevanz für das Theater – nicht nur für das „epische“ oder „gestische“ Theater, als das Benjamin dieses bestimmt;² ich ziehe die Rede vom „gestischen“ vor, um Missverständnisse der Rede vom epischen Theater als Gattung zu vermeiden.³ Die Relevanz fürs Theater besteht – kurz – darin, dass in der Geste, die durch *und* die als eine Unterbrechung kenntlich und das heißt „zitierbar“ wird, die Entzweitheit der theatralen Präsentation nach Gezeigtem und Zeigen ausgestellt wird. Entzweigung macht zum einen die theatrale Darstellung überhaupt, das Theater und die Bühne als solche aus. Zum anderen aber macht Benjamin in der Geste den spezifischen Zug *dieses* Theaters aus, *den Zug* des gestischen Theaters, mit dem dieses sich theatral zum Theater und zum Schauspielen verhält, mit dem sich die theatrale Präsentation (mit sich und von sich) *auseinander-setzt*.

In der Geste, in der das Zeigen selbst (in dessen Auseinandersetzung mit dem Gezeigten) zur Geltung kommt, ist, so Benjamin, der „andere[], distanzierende[] Modus der Darstellung“ kenntlich zu machen,⁴ den die ‚neuen Versuche‘ des Theaters gewinnen. Aber es handelt sich auch um einen „anderen“ Modus der Distanzgewinnung der Darstellung von sich selbst gegenüber dem romanti-

* Die leicht geänderte englische Fassung des Textes („Gesture and Citarability: Theater as Critical Praxis“), erscheint in: Beate Söntgen et al. (Hg.), *The Stakes of Form*, Berlin: diaphanes 2019/20 (Druck in Vorbereitung).

¹ „Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht“ (in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, ed. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser et al. [Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972 ff.; im Folgenden zit. unter Angabe der römischen Bd., der arabischen Seitenzahl], II, 519-531, im Folgenden zit. als [1.]) bestellte Siegfried Kracauer 1931 als Besprechung der aktuellen Aufführung von „Mann ist Mann“ für die *Frankfurter Zeitung*, die schon gesetzt war, deren Abdruck aber auf Einspruch des Redakteurs Bernhard Diepold verhindert wurde (Komm. II, 1374, 1379ff.; Fahne und Dokument in: Erdmut Wizisla, ed., *Brecht und Benjamin. Denken in Extremen*, Ausstell.-Kat. (Berlin: Suhrkamp, 2017), S. 71-80). Die zweite Version „Was ist das epische Theater?“ erschien anonym in der Zweimonatsschrift *Maß und Wert* 2/6 (1939): S. 831-837; II, 531-539 (im Folgenden zit. als [2.]); zur Relation beider Texte vgl. Komm. II, 1385-6).

² (1.) II, 521; Benjamin, „Studien zur Theorie des epischen Theaters“ (1931) II, 1380; (2.) II, 536.

³ Zu vermeiden ist insb. die Fragestellung, wie das zum (späteren) Brechtschen ‚epischen Theater‘ (als Gattung?) passt; das Verfehlte daran zeigt sich u.a. in Tomislav Zelic, „Walter Benjamin über objektive Ironie im epischen Theater Bertolt Brechts,“ in: Bärbel Frischmann, ed., *Ironie in Philosophie, Literatur und Recht* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 2014), S. 113-134. Den entscheidenden Punkt: „Das ‚epische‘ als ‚gestisches Theater‘ hat letztlich nur in Benjamins Text existiert“, macht Nikolaus Müller-Schöll, *Das Theater des ‚konstruktiven Defaitismus‘. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller* (Frankfurt a.M., Basel: Stroemfeld/Nexus, 2002), S. 161, vgl. S. 48, 157f., 175ff., 182ff., 297f., 326).

⁴ (2.) II, 539.

schen Modus der sich von sich distanzierenden Darstellung – Benjamin sagt kurz: die „Tiecksche[] Dramaturgie der Reflexion“, mit dem die Weise, in der das gestische Theater das „Bewusstsein, Theater zu sein“, auf- und ausführt, nicht verwechselt werden dürfe; das wäre „irrig“, so Benjamin ungewohnt deutlich.⁵ Tiecks *Der gestiefelte Kater*, den Benjamin im zweiten Text explizit nennt, an den er beim ersten schon ‚gedacht‘ haben mag, ‚reflektierte‘ das theatrale Spiel, das Schau-Spiele und seine Rahmenbedingungen *ins* Schauspiel und als „Dramaturgie“ des Spiels *in* dessen Rahmen, auf die Theaterbühne, so dass die Reflektion des theatralen Spiels *ins* und *im* Spiel zur dramatischen Handlung wird. Derart geben Tiecks Komödien – bekanntlich – Beispiele „romantische[r] Ironie“, der romantischen „Ironisierung“ der Form.⁶ Benjamins Schrift zum *Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* zufolge ist die „Kritik des Werkes [...] seine Reflexion“,⁷ die seine Form „aus sich heraustreibt“.⁸ Denn die Form des Werks ‚ist‘ als/durch Selbst-Beschränkung, und ist daher nicht, sondern bleibt gebunden an das ihr Äußerliche (Benjamin spricht vom Moment der „Zufälligkeit“) und dessen Abscheidung; um nicht ‚beschränkt‘ zu bleiben, muss sie sich auf ihre Konstitution beziehen und sich ans Formlose verweisen, aus dem sie hervorgegangen ist (und das sie sich-beschränkend ausschließt). „Ihre Aufgabe erfüllt Kritik, indem sie [...] die ursprüngliche Reflexion“ (deren „gegenständliche[r] Ausdruck“ die Form als „der dem Werke eigenen Reflexion“ sei) „in einer höheren auflöst und so fortfährt“,⁹ da die Verschiebung aus sich heraus je wieder Form gewinnt, um etwas zu sein.

„Kritik“ sollte als Pendant zu „Krise“ im Titel der von Brecht und Benjamin 1930/31 mit offenkundiger Aktualität konzipierten Zeitschrift *Krise und Kritik* stehen.¹⁰ Das epische Theater aber entzieht sich Benjamin zufolge der ‚zünftigen‘ *Kritik* und bestreitet dieser und ihren verfehlten

⁵ (1.) II, 529; (2.) II, 538f.; dennoch hielt der Redakteur der *Frankfurter Zeitung* eben dies vor: „Brecht's Theaterkonzept und Benjamins [...] Kommentar“ sei ein „‚dünne[r] Aufguss der romantischen Ironie‘“, notierte er in die Druckfahne (repr. in Wizisla, ed., *Brecht und Benjamin*, S. 71; vgl. die Dok., S. 73-80).

⁶ (2.) II, 538; vgl. Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik*, I, 7-122, hier 84; vgl. Paul de Man, „The Concept of Irony,“ in: ders., *Aesthetic Ideology* (Minneapolis: Univ of Minnesota Press, 1996), S. 163-184, hier S. 178; Peter Szondi, „Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Tiecks Komödien,“ in: ders., *Schriften II*, ed. Jean Bollack et.al. (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978), S. 25-31.

⁷ Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik*, I, 78; sie ist „immanente[] Kritik“, deren „Maßstab“ die „immanente Tendenz des Werkes“, und zwar dessen „Reflexion“ (der Form) ist (77).

⁸ I, 73; die „Einheit des Werks“ werde aus sich heraus „jederzeit in Ironie und Kritik“ verschoben (I, 86).

⁹ I, 73. Die formale Ironie sei „der paradoxe Versuch, am Gebilde noch durch Abbruch zu bauen“ (I, 87; so fasst Benjamin die trotz der analogisierten Bewegung von Kritik und Ironie *romantisch* gesuchte (kleine) Differenz von Ironisierung als Auflösung der Form und deren Zerstörung durch Kritik, 84-87). Die Formel nahm der Prospekt zur Tagung als „attempts to ‚build on the structure through demolition‘ (Benjamin)“ mit Bezug auf „anti-form (F. Schlegel)“ oder „informe (Bataille)“ auf.

¹⁰ Zu *Kritik und Krise* vgl. „Konzeptgespräch“ (Benjamin Archiv Ts 2463: in Wizisla, ed., *Brecht und Benjamin*, S. 102ff.): „[Benjamin] Kritik ist heute die richtige Haltung der Intelligenz“, „[Brecht] Das finde ich gefährlich. Dann kann man sagen, die Intellektuellen sollen nichts tun. [...] [Benjamin] Kein Intellektueller darf heute aufs Katheder gehen und Anspruch erheben, [...] wir [...] führen nicht.“ (S. 103f.); es gilt, „die radikale Konsequenz aus der Grund- und Haltlosigkeit jeder Autorität“ zu ziehen (Müller-Schöll, *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“*, S. 310).

Maßstäben ihren Platz,¹¹ und zwar indem es mit der Distanznahme des Schauspiels (zu sich) „Intervalle“ in sich einlässt, die der „kritischen Stellungnahme“ des *Publikums* zugedacht sind:

So entstehen Intervalle, die die Illusion des Publikums eher beeinträchtigen. Sie lähmen seine Bereitschaft zur Einfühlung. Diese Intervalle sind seiner kritischen Stellungnahme (zum dargestellten Verhalten der Personen und zu der Art, in der es dargestellt wird) vorbehalten.¹²

Die der theatralen Darstellung eingelassenen Unterbrechungen und Intervalle im Bühnengeschehen, die der „kritischen Stellungnahme“ derer, vor denen gespielt wird, Raum geben, habe der „Schauspieler“ „in seinem Spiel [in der Distanznahme des Schau-Spielens vom Dargestellten und von seinem Darstellen] auszuweisen“.¹³ Es gibt keinen ‚Standort‘, keinen sicheren Grund der Kritik.¹⁴

Das epische Theater macht als unterbrechendes, und daher „*gestisches*“,¹⁵ so Benjamin, vor allem die „Vorstellung des ‚Theaterspielens‘“ in der Praxis des Schau-Spielens aus.¹⁶ Benjamin weist sie mit der alten Formel aus: „Der Schauspieler soll sich die Möglichkeit vorbehalten, mit Kunst aus der Rolle zu fallen.“,¹⁷ und bringt derart die *Parabase* oder *Parekbase* und damit die Figur „romantischer Ironie“ Friedrich Schlegels ins Spiel, die er unmittelbar darauf als verfehlte Analogie fürs epische Theater zurückweist. Die *Parekbase* ist eine Geste der Rede, mit der eine Bühnenfigur sich aus der Szene der dramatischen Rede abwendet, die als Fehler der antiken Komödie angekreidet, von F. Schlegel umgewertet wurde,¹⁸ die die dramatische Illusion des Bühnengeschehens un-

¹¹ Sie sehe „ihren Agentencharakter aufgedeckt und zugleich außer Kurs geraten“ ([1.] II, 528, vgl. 527f.). Die Kritik „hatte sich ja darauf versteift, Maßstäbe irgendwo im Absoluten, in der ‚Kunst‘ zu suchen, nun muß sie es erleben, daß das Publikum zur Bühne ins Verhältnis der Wechselwirkung derart tritt, daß jede ihrer Wirkungen dessen Selbsterkenntnis, jede seiner Reaktionen deren Selbstkontrolle auslöst“ („Studien zur Theorie des epischen Theaters“, II, 1384; vgl. (1.) II, 528, 522, (2.) II, 532).

¹² (2.) II, 538; vgl. „Das Land, in dem das Proletariat nicht genannt werden darf“, II, 514-518, hier 515f.; (1.) II, 524ff.

¹³ (2.) II, 538.

¹⁴ Benjamins Texte nehmen einen solchen nicht ein. Kritik könne sich „im Ganzen nicht auf Autoritäten stützen“, so ‚Memorandum‘ zu *Kritik und Krise* (VI, 619). „Narren, die den Verfall der Kritik beklagen. Denn [...] Kritik ist eine Sache des rechten Abstands.“ (Walter Benjamin, „Diese Flächen sind zu vermieten,“ in: ders., *Einbahnstraße, Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, vol. 8, ed. Detlev Schöttker et. al. [Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009], S. 59f.). Statt „von außen her unsre Zustände einzurennen“, habe Brecht „vermittelt, dialektisch sie sich kritisieren“ lassen ([1.] II, 526).

¹⁵ „Gesten erhalten wir umso mehr, je häufiger wir einen Handelnden unterbrechen. Für das epische Theater steht daher die Unterbrechung der Handlung im Vordergrunde.“ ([1.] II, 521; vgl. „Studien zur Theorie des epischen Theaters“ II, 1381f.; (2.) II, 536).

¹⁶ (2.) II, 538.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Friedrich Schlegel, „Vom ästhetischen Werthe der Griechischen Komödie,“ *Berlinische Monatsschrift* 24 (1794): S. 485-505; zur attischen Komödie vgl. August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur: Dramaturgische Vorlesungen, Kritische Ausgabe*: ed. Giovanni Vittorio Amoretti (Bonn and Leipzig: Kurt Schröder, 1923), Bd. I, 6. Vorl.; vgl. Stephan Kraft, „Eine Theorie der Romantik aus dem Geist der Komödie. Friedrich und August Wilhelm Schlegel im produktiven Dialog über das komische Theater,“ *Athenaeum* 22 (2012): S. 65-102; vgl. Ulrich Breuer, „Ethik der Ironie? Paratextuelle Programmierungen zu Friedrich Schlegels Idee der Komödie und Ludwig Tiecks *Der gestiefelte Kater*“ 23 (2013): S. 49-76.

terbricht¹⁹ und im *aside*: bei-seite-sprechend, die *theatron*-Achse bespielend, sich ans Publikum richtet, um u.a. das Bühnengeschehen zu kommentieren. In der Abwendung der Sprecher*innen auf der Bühne *aus* der dargestellten Sprechhandlung, aus der Kontur der dramatischen Person und der Szene der dramatischen Rede *heraus*, adressieren diese jene anderen, die, Diderot zufolge, sowohl das Dargestellte als auch die Darstellenden aus sich ausschließen sollten (und zwar um deren Illusion und Einfühlung willen). Den Abschluss des darstellenden Schauspiels (in sich selbst), den Diderots fiktive „vierte Wand“ vorstellt,²⁰ beruft Benjamin mit dem „Graben“ als der Umbildung des „Abgrund[s]“, der die Spieler vom Publikum wie die Toten von den Lebendigen scheidet²¹ mit dem die Bühne „die Spuren ihres sakralen Ursprungs am unverwischbarsten trägt“, der „funktionslos“ geworden sei. Umgekehrt ist daher, „[w]orum es heute im Theater geht“ [bzw. „dem epischen Theater zu tun ist“], „genauer“ „mit Beziehung auf die Bühne als auf das Drama [zu] bestimmen“ (so setzte Benjamins Text von 1931 ein und so schloss der von 1939),²² also durch dessen anderes Verhalten zu der zum „Podium“ umgebildeten Bühne, während der Theaterbetrieb einen „hinfälligen“ „Bühnenapparat“ fortbedient (der ihm vermeintlich „zur Verfügung“ stehe).²³ Kein „Produktionsapparat“ aber solle „beliefert“ werden, postuliert Benjamin (andernorts), ohne ihn „zu verändern“, zu „besetzen“ oder „umzufunktionieren“.²⁴

Die *Parekbase* ist als Rede-Geste Ereignis oder Akt (nicht von etwas): Abwendung und Aussetzung. Tiecks *Der gestiefelte Kater* vollzieht die Reflexion des Spiels durch deren „offenkundige“ „Technik“ des „Spiel im Spiel“, wie Benjamin diese im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* kennzeichnete, das das Spiel des Schauspiels ins Bühnengeschehen hineinspiegelt oder -faltet, so dass „auf der Bühne“ eine Bühne „aufgeschlagen“, deren Rahmung sichtbar, und „gar der Zuschauer-Raum in den der Bühne einbezogen“ ist.²⁵ „Aus der Rolle fallend“²⁶ bringen „sich“ die Schauspieler, die Zweiheit von Schauspielern und dramatischen Personen aus- und einspielend, neben

¹⁹ Vgl. de Man, „The Concept of Irony,“ S. 178f., S. 177-180.

²⁰ Dessen Abschließung in und mit sich selbst bezog ihr Paradigma vom gerahmten Tafelbild, so Michael Fried für Diderot, aber Beate Söntgen: „Ins Bild kommen, im Bild sein. Versuch über den Auftritt in un-/bewegten Bildern,“ in: Juliane Vogel and Christopher Wild, eds., *Aufreten. Wege auf die Bühne* (Berlin: Theater der Zeit, 2014), S. 189-215.

²¹ (1.) II, 519; vgl. (2.) II, 539; zum „Abgrund“ der *orchestra* [...] vgl. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, I, 282f.

²² (1.) II, 519; [...] und „genauer“ „vom Begriff der Bühne her“ (2.) II, 539.

²³ „Auf diesem Podium gilt es sich einzurichten. Das ist die Lage. Wie aber vielen Zuständen gegenüber, so hat sich auch bei diesem der Betrieb ihn zu verdecken vorgesetzt, statt ihm Rechnung zu tragen.“ ([1.] II, 519; vgl. [2.] II, 539).

²⁴ „Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Fascismus in Paris am 27. April 1934“ (II, 683-701, hier 691f. [mit Brecht], 696ff., vgl. 693, 701) u. VI, 182).

²⁵ Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, I, 261. Tiecks Stück entscheidet aber nicht, wo das gespielte Parterre situiert wäre.

²⁶ In „the plays of his friend Tieck [...] the parabasis is constantly being used“ (de Man, „The Concept of Irony,“ S. 178).

diesen, in (potenzierten) ‚Rollen‘, zur Geltung. So gehören zur dargestellten Handlung neben Königen und Katern auch Schauspieler, der Theaterdirektor, -Maschinist, Dichter und enthusiastisierte wie verärgerte Zuschauer.²⁷ Derart ist die Parekbase versetzt in einen neuen Rahmen und die unterbrechende Abwendung, die die Form über sich hinausverweist, mit der „alten Tieckschen Dramaturgie der Reflexion“ in die (potenzierte) dramatische Handlung eingeholt, die eine eher platte Satire auf die Philister und Banausen im Theater geben würde. Aber die Darstellung ist nicht eine, ist inhomogen und je noch und wieder vorläufig,²⁸ d.h. der Frage ausgesetzt, welches ihr jeweiliger Rahmen ist, unentscheidbar zwischen Form und deren Heraussetzung (aus sich selbst). Die Reflexion des Spiels, das ist ihre ‚Paradoxie‘, führt die Konstitution eines eventuellen Dargestellten durch dessen Begrenzung hineingefaltet im potenzierten *Spiel* und dessen Rahmen vor, indem sie die Konstitutionsprozesse, die als figurierende Abscheidungen zwischen dem Dazu-Gehörigen, der Form, dem ‚eigentlich Dargestellten‘ und den Digressionen, Zutaten oder Randphänomen,²⁹ dem bloß Kontingenzen, Nicht-Bedeutsamen fortwährend vollzogen werden müssen, vorträgt: ohne zu einem Abschluss und damit einer Ablösung der Form oder Figur vom Formlosen oder Grund zu gelangen. In der potenzierten Aus-Setzung oder Überschreitung von beschränkter Form und deren Rahmen wird die (über die Form ent-)scheidende Grenze je noch und je wieder ungewiss,³⁰ wird die Form je noch und wieder unerkennbar, ihre Kontur unentscheidbar diffus.

Wenn die (beschränkte) Form sich *ironisch* unterbricht und *sich reflektiert*, so entkommt sie dem Bedingten und dem Bedingtsein (des Theaters) nicht, sondern das Spiel wird in der ‚paradoxen Reflexion von Schein und Spiel³¹ im Spiel potenziert. Friedrich Schlegel bestimmte die romantische Ironie *tout court* als „eine permanente Parekbase“.³² Die ironisierende Wendung der Darstellung aus sich (heraus), die das Gewordene in sich spaltet, von sich distanziert, ist auf die fortfah-

²⁷ Das realisiert das ‚Zum-Vorschein-Kommen‘ von „Dichter und [...] Publikum“ durch den parekbatischen Fiktionsbruch (F. Schlegel, „Vom ästhetischen Werthe der Griechischen Komödie,“ S. 500f.).

²⁸ Zur Vorläufigkeit und deren Unverträglichkeit mit dem Drama vgl. Szondi, „Beilage über Tiecks Komödien“, S. 26ff.

²⁹ Die *Parabase* ist auch *Digression* von der Narration, in die sie sich unterbrechend einlässt: als Einlage der Schauspieler oder Dichter, die sich ans Publikum im Theater richteten, in den alten Komödien (F. Schlegel, „Vom ästhetischen Werthe der Griechischen Komödie,“ S. 500f.; vgl. A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst*, vol.1, S. 133), als Intermezzi oder Interludien, die dramatischer Geschlossenheit sich sperren, die jene Theaterformen ausmachen, die im Namen der dramatischen Handlung abgewertet werden: Posse, Farce, inhomogene Mischformen, aus deren ‚Sippe‘ das ‚gestische Theater‘ stammt ([1.] II, 523; [2.] II, 535f.).

³⁰ In den Potenzierungen der Einfaltungen von Darstellendem ins Dargestellte ist ungewiss, wo die Kontur von ‚innen‘ gegen ‚außen‘ jeweils verläuft: Fällt der ‚gestiefelte Kater‘ aus der Rolle, wenn er in Angst auf einen Baum klettert? Oder der Schauspieler aus der seinen in die des Katers? Oder noch anders? Im Aus-der-Rolle-Fallen zeige in Tiecks Komödien sich nicht der Schauspieler, sondern die ‚Rolle‘, die Distanz nehme (und gebe) von ihrer ‚dramatischen Existenz‘, so Szondi, „Beilage über Tiecks Komödien“, S. 28-31.

³¹ Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, I, 261.

³² Friedrich Schlegel, „Zur Philosophie“ (1797) [Fr. 668], in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe [= KA]*, Bd. 18: *Philosophische Lehrjahre 1796-1806*, ed. Ernst Behler et. al. (Paderborn u.a.: Schöningh, 1963), S. 85.

rende Heraussetzung, ist auf „Ironie der Ironie“ angelegt,³³ und lässt derart nicht etwas anderes als (eigentlich) gemeint verstehen, sondern setzt die Entscheidung über Redeposition, -gegenstand und –adresse an deren potentielle Verschiebungen aus. Die Permanenz der *Parekbase*, die die *romantische* Ironie ist, reformulierte de Man als die jederzeit überall mögliche ironische, d.h. sich unterbrechende Abwendung, die irgendwo, irgendwann (jede Gewissheit einziehend) eintreten oder bereits eingetreten sein kann.³⁴

Dennoch wäre es, Benjamin zufolge, verfehlt, sich in ‚Momenten‘, in denen die Schauspielenden des gestischen Theaters Distanz zur dargestellten Handlung und zu ihrem Spielen nehmen, in denen dieses das „Bewußtsein, Theater zu sein“, „ununterbrochen“ zur Geltung bringt,³⁵ an die „romantische Ironie erinnert [zu] fühlen, wie zum Beispiel Tieck sie im ‚Gestiefelten Kater‘ handhabt“.³⁶ Das mag sich gegen die beschränkte Ausführung in Tiecks „alte[r] Dramaturgie der Reflexion“ richten. Benjamin führte aber auch bereits in seiner Abhandlung der romantischen Kunstkritik das Ungenügen an deren Konzept als ‚stetige mediale Überführung‘ der Reflexion der Form aus. Kritik, die die Form (des Werkes) „aus sich heraustreibt“,³⁷ sollte „einerseits Vollendung, Ergrödung, Systematisierung des Werkes, andererseits seine Auflösung im Absoluten“ sein können.³⁸ Soll die „Einheit des Einzelwerkes“ sich „jederzeit in Ironie und Kritik“ in die (Einheit) „der Kunst“ „verschieb[en]“, so wird derart ein Kontinuum von Kunstwerken und („Idee“ der) Kunst konzipiert.³⁹ Dem romantischen Konzept mangle es an ‚Denken‘ von Diskontinuität, des Zusammenhangs, der Brechung ist, die Benjamin als „Zäsur“, des Ausdruckslosen als „kritischer Gewalt“ anführt, die „die falsche, irrende Totalität“ zerschlägt, deren daher das ‚Werk‘ bedarf.⁴⁰ In aus-

³³ F. Schlegel, „Über die Unverständlichkeit“, KA Bd. 2, S. 363-372, hier S. 368 (u.v.ö.); vgl. Eckhard Schumacher: *Die Ironie der Unverständlichkeit. Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000), insb. S. 9ff., S. 218-228.

³⁴ De Man, „The Concept of Irony,“ S. 178f., 183; mit Bezug auf die Ironie des *Buffo*, die F. Schlegel von der rhetorischen Ironie, die auf „Stellen begründet“ sei, unterscheidet (F. Schlegel, „Kritische Fragmente“, KA Bd. 2, (Nr. 42) S. 152); „irony is everywhere, at all points the narrative can be interrupted“ (de Man, S. 179).

³⁵ (1.) II, 522.

³⁶ (2.) II, 538; jede Einsicht wird verstellt, wenn belegt werden soll, dass die „objektive Ironie in der frühromantischen Komödie“ ‚formal‘ die des „epischen Theaters“ sei (so aber Zelic, „Benjamin über objektive Ironie,“ S. 116, 120).

³⁷ Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik*, I, 73.

³⁸ „Beide Prozesse fallen letzten Endes zusammen“ (I, 78). „Die formale Ironie [...] stellt den paradoxen Versuch dar, am Gebilde noch durch Abbruch zu bauen: im Werke selbst seine Beziehung auf die Idee zu demonstrieren.“ (I, 87). Obwohl Benjamin in „the impact of the parabasis“ „the destructive power, the negative power“ formulierte, unterschätzte er dies bezüglich der romantischen Ironie, so de Man, „The Concept of Irony“, S. 183 (vgl. I, 84ff.). Der Vorhalt Benjamins galt der romantischen Bindung der Zerstörung des Werkes durchs Unendliche der „Idee“ (I, 86-89).

³⁹ Vgl. Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik*, I, 86, vgl. 87ff., 90f.

⁴⁰ Darauf führt mit Goethe zunächst der Schluss von *Der Begriff der Kunstkritik* (I, 111-115). Das Werk, für dessen Begriff Goethe steht, bedarf so dann in *Goethes Wahlverwandtschaften* der Zäsur als der ausdruckslosen Unterbrechung, der „kritischen Gewalt“, die der verfehlten mythische Supposition von Ganzheit gilt: „Dieses erst vollendet das Werk, welches es zum Stückwerk zerschlägt, zum Fragment der wahren Welt“ (I, 123-201, hier 181f.).

drücklicher Revision des romantischen Begriffs der Kritik als Verlebendigung bestimmt Benjamin diese in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* als „Mortifikation der Werke“ – als die sie in Komplizenschaft mit der Dauer agiert, in der und an die sie zerfallen, in Trümmern fortdauern;⁴¹ sie ist *derart* Modus des „Fortlebens der Werke“ (wo diese nicht mehr der Kunst zugehören).⁴²

Benjamin zufolge erweise Tieck mit der „romantischen Ironie“ seiner Komödien bloß seine „philosophische Informiertheit“: „Die Welt mag am Ende wohl auch ein Theater sein.“⁴³, womit die vorausgesetzte Gegebenheit beider: „Welt“ und „Theater“ nur bestätigt wäre⁴⁴ (und die Wendung aus dem Rahmen des Spiels in einen weiteren dramatischen und philosophischen Rahmen eingeholt). Nur derart „beim Stückeschreiben angeleitet“, sei, so der Vorhalt Benjamins, „die Bühne der Romantik [trotz all’ ihren „reflektorischen Künsten“] niemals imstande gewesen“, „dem Verhältnis von Theorie und Praxis gerecht zu werden“.⁴⁵ Dem gestischen Theater kommt es dagegen auf das an, was im Schau- und Vorspielen geschieht, auf „die Art des Spiels“, dessen Verfahren und sein *Verhalten*, seine Praxis.⁴⁶ Und *insofern* wird es „dem Verhältnis von Theorie und Praxis gerecht“, das hier auf dem Spiel steht. „[I]m epischen oder gestischen Theater“ ist es „mit der steten Auseinandersetzung zwischen dem Bühenvorgang, der gezeigt wird, und dem Bühnenverhalten, das zeigt“, eingelassen.⁴⁷

Der Text von 1939 setzt (über einen Absatz) fort: „Zwanglos wird gerade die Art des Spiels auf dem epischen Theater erkennen lassen, wie sehr in diesem Felde das artistische Interesse mit dem politischen identisch ist.“⁴⁸ Das, dieses „wie sehr“ und daher gerade *nicht* Identisch-,Sein‘ von artistischem mit politischem „Interesse“, liegt nun nicht (so sehr) an politischen Gegenständen (oder Rollen, wie der zweite Text nahelegt), sondern mit dieser „Auseinandersetzung“ *im* Vorspielen, in der (im „artistischen Interesse“) „„der Zeigende“ – der Schauspieler als solcher – „gezeigt werde““,⁴⁹ wird das „Bewußtsein, Theater zu sein“, das etwa das naturalistische Theater, um „unabge-

⁴¹ Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, I, 357; vgl. VI, 174.

⁴² In Analogie zum Übersetzen in Notaten im Umfeld von *Kritik und Krise*, VI, 174, 70f.; *derart* (!) ist „Kritik dem Werke innerlich [...]: Kunst ist nur Durchgangsstadium der großen Werke. Sie sind etwas anderes gewesen (im Zustande ihres Werdens) und sie werden zu etwas anderem werden (im Zustande der Kritik).“ (VI, 172 [fr 138] um 1931). Damit ist die Spanne von Benjamins „Kritik“-Begriff abgesteckt, vgl. Uwe Steiner, „Kritik,“ in: Michael Opitz and Erdmut Wizisla, eds., *Benjamins Begriffe* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000), S. 479-523.

⁴³ (2.) II, 538; (1.) II, 529.

⁴⁴ Das Pendant (das nur gedreht wird) ist die Bühne als „„die Bretter, die die Welt bedeuten““ ([1.] II, 20).

⁴⁵ (1.) II, 529.

⁴⁶ Vgl. dgg. die anders liegende Unterscheidung von Vorspielen und „Praxis“ von Christoph Menke, *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005), S. 123-133; „Die romantische Komödie,“ S. 136-142; „Der untragische Held. Das dialektische Lehrstück,“ S. 142-152, hier S. 144.

⁴⁷ (1.) II, 529.

⁴⁸ (2.) II, 538.

⁴⁹ (1.) II, 529.

lenkt“ sich der Abbildung des Wirklichen „widmen zu können“, „verdrängen“ muss, „unaufhörlich“ zur Geltung gebracht.⁵⁰ Und das *ist* von politischer Relevanz. Das Argument kann – auch wenn das erstaunen mag – aus Benjamins Problematisierung des „historischen Drama[s]“ bezogen werden, die im (Umfeld von) *Ursprung des deutschen Trauerspiels* ihren Ort hat. – Die Lizenz zur indirekten *Darstellung* ist (wenigstens) hier zu ziehen. Denn einerseits sieht das Trauerspielbuch das ‚unfertige‘, nicht als Kunstform in sich geschlossene deutsche barocke Trauerspiel auf kommende ‚neueste Versuche‘ des Theaters verwiesen;⁵¹ und anderseits trete, so die nach dem „epischen Theater“ fragenden Texte, dieses aus einer nicht-linearen Tradition einer auf Schmuggel- und Saum-Pfaden (sich) übertragenden ‚Sippe‘ von widerdramatischen Theaterformen hervor, zu denen auch das barocke Trauerspiel gehörte, das seinerseits in der Konstellation seiner „Vor- und Nachgeschichte“ zu lesen ist.⁵² – Das „historische Drama“ vermerkt Benjamin *als* „Problem“, da es einen „Sinn der Determiniertheit“ dramatischer Handlung unterstellt, wofür der Rekurs auf Kausalität unzureichend wäre; da Geschichte „nur“ als „Schicksal“ „dramatische Wahrheit beanspruchen“ könne, müsse es „Geschichte als Schicksal“ vorstellen.⁵³ Das kann es aber nur als und im „Spiel“, das das Drama ist. „Die Dramatik des Spiels sieht, wo sie historischen Stoffen gegenübersteht, sich genötigt, Schicksal als Spiel zu entfalten. Eben dieser Zwiespalt ist es, der die ‚romantische Tragödie‘ konstituiert.“⁵⁴ Der Spiel-Charakter, den das „Schicksal“ des „Schicksalsdramas“ unvermeidlich hat, bedarf der „romantischen“, der „paradoxen Reflexion von Spiel und Schein“,⁵⁵ wie sie – so Benjamin auch in Hinsicht des „historischen Dramas“ – insbesondere Calderóns Schauspiele leisten.⁵⁶ Ist die „Welt des Schicksals“ oder vielmehr die „der Schicksalsdramen“ „eine in sich geschlossene“,⁵⁷ so ist diese keine andere als die der Bühne als des „streng begrenzten Raum[s]“ des Theater-Spiels, in dem Calderón „das Schicksal spielhaft zu entfalten“ verstand.⁵⁸

⁵⁰ (1.) II, 522.

⁵¹ Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, I, 390.

⁵² Vgl. (1.) II, 523; (2.) II, 533f.; Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, I, 301f., 255f., 262, 299-307; für die Beziehe zwischen Benjamins Konstrukt des epischen Theaters und dem Trauerspiel(buch) vgl. Müller-Schöll, *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“*, S. 110f., 139, 50f.

⁵³ Benjamin, „El mayor mónstruo, los celos von Calderon und *Herodes und Mariamne* von Hebbel. Bemerkungen zum Problem des historischen Dramas,“ II, 246-276, hier 276, 250; hier und das Folgende vgl. Bettine Menke, „Reflexion des Trauer-Spiels. Pedro Calderón de la Barcas El mayor mónstruo, los celos nach Walter Benjamin,“ in: dies., Eva Horn and Christoph Menke, eds., *Literatur als Philosophie. Philosophie als Literatur* (München: Fink, 2005), S. 253-280).

⁵⁴ Benjamin, „Zum Problem des historischen Dramas,“ II, 260.

⁵⁵ Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, I, 261.

⁵⁶ Vgl. Benjamin, „Zum Problem des historischen Dramas,“ II, 261f.

⁵⁷ So „Zum Problem des historischen Dramas,“ II, 267f., ‚revidiert‘ in Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, I, 261.

⁵⁸ Benjamin, „Zum Problem des historischen Dramas,“ II, 272.

Derart wird Schicksal *als* Spiel vorgeführt, indem das Schauspiel und seine Rahmung „spielhaft“, es „verkleinernd“ „umrahmend“, *in* seine konstitutive Begrenzung hineingespiegelt wird.⁵⁹ So prägte etwa Calderóns Herodes-Drama die „offenkundige“ „Absichtlichkeit“ der dramatischen *plot*-Fügung durch deren umständlichste Faktur aus,⁶⁰ die gerade daher den wildesten Zufällen heiloser Requisiten Raum gibt. Dagegen werde „das Schicksal“ „schlechthin real“ „nur in den schlechten, den unromantischen Schicksalstragödien gesetzt.“⁶¹ *Im Ernst* müssen historische Dramen, die „Geschichte als Schicksal“ vorstellen, scheitern.⁶² Denn ohne ihre Reflexion aufs Spiel, das es ist, ohne den (störenden) Eintrag des *Theaters* ins Dargestellte, so dass das „Spiel“, als das das Schicksal, das anderes als die ‚absichtliche‘ Fügung schlechterdings nicht zu sein vermag, „im Spielraum entfaltet“ werde, *vergessen* oder verdrängt und „schlechthin real“ genommen wird, verfallen „unromantische[] historische[] Dramen“ einem ‚realistischen‘ Missverständnis des Schicksals, das als „dramatische Wahrheit“ der Determiniertheit der Abfolge unterlegt wird.⁶³

Gegen die naturalistische Verwechslung der Bühnenvorgänge als ‚illusionistisch dargestellter‘ mit der außertheatralen ‚Welt‘, die die „naturalistische Bühne“, nur dadurch dass sie ihr „Bewusstsein, Theater zu sein“, „verdrängt“, als ‚süffisantes‘ Wiedererkennen erlaubt,⁶⁴ ist das epische ein Theater, das gerade nicht „unabgelenkt“ agiert, sondern „davon, daß es Theater ist, ununterbrochen“ ein „produktives Bewußtsein“ hat. Das „befähigt“ es, das Theater im Sinne einer „Versuchsanordnung“ zu behandeln, die „Zustände“ nicht als gegebene nachzuahmende voraussetzt und „mit Süffisance“ wiederzuerkennen gibt, sondern ihren jeweiligen Rahmen, in dem die „Zustände“, die „am Ende des Versuchs“ „stehen“ mögen, möglich sind, mitverhandelt⁶⁵ und aus dem jeweiligen vorläufigen heraus verweist. Fürs epische Theater haben „geschichtliche Vorgänge“, so Benjamin mit Brecht, eine der „Dramatik des Spiels“ gerade widerstrebende Funktion. Da deren Verlauf be-

⁵⁹ Ebd., II, 268f.; Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, I, 262; die „Verkleinerung des Reflektierten“ im Spiel: I, 306, 261. Die Reflexion von Schein und Spiel ist „paradox“, in sich entzweidend; als ‚romantische‘ sich potenzierende ist sie ohne Haltepunkt, wie ihr architektonisches Analogon die „Volute“ vorstellt (I, 262).

⁶⁰ Benjamin referiert den plot von Calderóns *El mayor ménstruo, los celos* (1636-1672) ausführlich („Zum Problem des historischen Dramas“, II, 263f.). Die Absichtlichkeit lasse „Einblick in ihre [Calderóns Dichtung] Auffassung vom dramatischen Schicksal [...] gewinnen“ (II, 264). „Jene Absichtlichkeit [...] zerstreut im idealen romantischen Trauerspiel des Calderon die Trauer. Denn in der *Machination* hat die neue Bühne den Gott.“ (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, I, 261). Die Intrige oder *Machination* als ein so „zufällige[s]“ wie „berechnende[s] und planmäßige[s]“ Spiel taugt zur *mise en abyme* der Fügung des *plots*, der Intrige oder Fabel.

⁶¹ Benjamin, „Zum Problem des historischen Dramas“, II, 272.

⁶² – So ist „der Versuch unromantischer historischer Dramen zum Scheitern verurteilt“ (ebd., II, 276).

⁶³ Die Spur des Zusammenhangs von Ironie und Kritik findet Benjamins Text von 1931 in Strindbergs Historien, die dem „gestischen Theater [...] den Weg gebahnt“ haben ([1.] II, 526).

⁶⁴ (1.) II, 522; vgl. (2.) II, 539.

⁶⁵ (1.) II, 525.

kannt sei,⁶⁶ präokkupieren sie die Zuschauenden nicht mit dem Nachvollzug des Handlungsverlaufs, erlauben sie, der „Fabel“ oder dem *plot*, so Benjamin (nicht aber Brecht),⁶⁷ die „Gelenke bis an die Grenze des Möglichen aufzulockern“.⁶⁸ So wird Zuschauenden gerade nicht das Wiedererkennen der Vorgänge entlang deren „Schablonen“ ermöglicht, vermag vielmehr das dem *plot* und den „Fluchlinien der Erwartung“ „Inkomensurable“ hervorzutreten, indem ihre bekannten und vorausgesetzten Verknüpfungen „gelockert“, unterbrechend und retardierend gestreckt werden.⁶⁹ Hier ist ein Theater visiert, das (ganz unnaturalistisch) gegenüber aller vermeintlichen Notwendigkeit des Dargestellten und Geschehenden dessen theatrale ‚Konstitution‘ zur Geltung bringt, die Kontingenz *des Theaters* (als solchen) „produktiv“ macht – mit der „Grundhaltung“: „„Es kann so kommen, aber es kann auch ganz anders kommen““⁷⁰ „[W]o man experimentiert, herrscht keine Notwendigkeit, sondern werden Möglichkeiten gewonnen,“ so C. Menke.⁷¹ Nachträglich mögen in versuchsweise probierten Anordnungen „wirkliche Zustände“ „erkannt“ werden, so sind nicht nur Bühnengeschehnisse, sondern auch „wirkliche Zustände“ als *nicht* notwendige auch anders mögliche: die auch nicht oder anders sein könnten, zu erkennen, die je von den Schatten anderer Möglichkeiten (unsichtbar) begleitet sind.⁷²

Ist dieses Theater, so Benjamin, vor allem durch die „Vorstellung des ‚Theaterspielens‘“ bestimmt,⁷³ so ist das nicht als Anweisung auf eine Brechtsche *theoretische* „Vorstellung“ zu lesen,⁷⁴ sondern hinsichtlich der „Vorstellung des ‚Theaterspielens‘ im Schau-Spielen, das das Theater-Spielen ‚bewusst‘ hält. Anders als die (bereits zitierte) Formel von „Theorie und Praxis“ nahelegen

⁶⁶ (2.) II, 533.

⁶⁷ Zur Plot- oder Fabel-Gebundenheit der Brechtschen Theorie des Theaters vgl. Hans-Thies Lehmann, „Der andere Brecht,“ in: ders., *Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten; Sophokles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef* (Berlin: Theater der Zeit, 2002), S. 207-281, „Fabel-Haft“, S. 219-237, insb. S. 230; vgl. dass., in: ders., *Brecht Lesen* (Berlin: Theater der Zeit, 2016), S. 147-164, insb. S. 157ff.).

⁶⁸ (2.) II, 533; die Metaphorik „wie ein Ballettmeister der Elevin“ wäre nicht nur hinsichtlich des *plotters* als Ballettmeister (Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, I, 274, 304), sondern auch als gegenderte zu lesen.

⁶⁹ (1.) II, 525; zur „epische[n] Streckung [der „„geschichtliche[n] Vorgänge““] durch die Spielweise, die Plakate und die Beschriftungen“ vgl. (2.) II, 533.

⁷⁰ (1.) II, 525; vgl. Lehmann, *Das Politische Schreiben*, S. 368.

⁷¹ C. Menke zufolge: „sich anders zu verhalten“ (*Gegenwart der Tragödie*, S. 145).

⁷² Die Aussetzung der Illusion der Gegebenheit des ‚Gegenstandes‘ (der Kritik), dessen, „wie es eigentlich gewesen ist“, ist vor allem für Benjamins Konzept der Historiographie entscheidend (u.a. in *Thesen über den Begriff der Geschichte*, s. im Folgenden).

⁷³ (2.) II, 538.

⁷⁴ „[N]achzuweisen, warum“ es „irrig wäre“, in der Selbstdistanzierung des gestischen Theaters die „Tiecksche Dramaturgie der Reflexion“ wiederzuerkennen, würde „heßen, auf einer Wendeltreppe den Schnürboden der Brechtschen Theorie erklettern“ ([1.] II, 529). Damit hat sich lustigerweise die „Volute“, mit der Benjamin die „romantische[] Reflexion“, „kraft“ der Calderón das Drama „immer von neuem zu umrahmen und zu verkleinern verstand“, analogisiert (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, I, 262), als vertikalierte Metapher eingelassen, um keinen anderen ‚Boden‘ als den instabilen einer Off-Vorrichtung für Bühnenarbeiter zu geben.

könnte, wird mit „Praxis“ nicht auf die ‚wirkliche Wirklichkeit‘ außerhalb des Theaters gegenüber dem illusionären theatralen Spiel gesetzt,⁷⁵ sondern adressiert ist die Praxis *des* Theater-Spielens, die in sich gedoppelt, entzweit (und derart auf Erkenntnis angewiesen ist und Erkenntnis *erzeugt*). Das Vorspielen im Theater wie dessen Bezug auf die Zuschauenden trägt „das Verhältnis der aufgeführten Handlung zu derjenigen, die im Aufführen überhaupt gegeben ist“, aus, oder bringe es „zum Ausdruck“,⁷⁶ indem es beider Verhältnis als Trennung entfaltet und derart in beiden „Handlung[en]“ deren Nicht-Identität, deren Differenz zu/von sich selbst exponiert. Die Praxis des Theaters ist eine in/mit sich entzweite, mit sich selbst nie *eine*, identische; sie ‚ist‘ sich selbst fremd. Brechts Theater verwies „auf eine radikalisierte *Selbstfremdheit* oder eine interne Andersheit, Alterität [...], vor der Brecht – in der Theorie – immer wieder zurückschreckt“, so H.-T. Lehmann.⁷⁷ Die Bezogenheit und Trennung zweier Handlungen *im* Theater-Spielen kennzeichnet Benjamin im Brecht-Zitat als die von „eine Sache zeigen“ und „sich zeigen“ der Schauspielenden:

„Der Schauspieler muß eine Sache zeigen, und er muß sich zeigen. Er zeigt die Sache natürlich, indem er sich zeigt, und er zeigt sich, indem er die Sache zeigt. Obwohl dies zusammenfällt, darf es doch nicht so zusammenfallen, daß der Gegensatz (Unterschied) zwischen diesen beiden Aufgaben verschwindet.“⁷⁸

„Zusammenfallen‘ würden ‚die Sache-Zeigen‘ mit dem ‚Sich-Zeigen‘ der Schauspielenden *im* Geschehen des Vorspielens, das eben daher in sich entzweit ist. Die „stete[] Auseinandersetzung zwischen dem Bühnenvorgang, der gezeigt wird und dem Bühnenverhalten, das zeigt“, so „daß ‚der Zeigende‘ ‚gezeigt werde‘“,⁷⁹ macht das „gestische Theater“ aus. Schauspieler bringen „das Verhältnis der aufgeführten Handlung zu derjenigen, die im Aufführen überhaupt gegeben ist“, „zum Ausdruck“, wie Benjamin formuliert,⁸⁰ indem sie die Relation zwischen beiden in der Geste ‚sperren‘, so dass diese nicht ineinander kollabieren.⁸¹ Denn die Geste verweist alles Gezeigte ans Zeigen zurück, indem sie (selbst) gesperrt: als solche herausgestellt wird und mit dem Zeigen (selbst) aufhält.⁸² Sie ist demnach keine ‚Ausdrucks-Form‘, sei diese als unwillkürliche oder als historisch

⁷⁵ Anders ist die Auseinandersetzung von Spiel und Welt gelagert in C. Menke, *Gegenwart der Tragödie*, S. 134-142; ders., „Das Spiel des Theaters und die Veränderung der Welt,“ in: Olivia Ebert et. al., eds., *Theater als Kritik. Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung* (Bielefeld: transcript, 2018), S. 37-48; er unterscheidet die Handlung des Vorspielens von *der Praxis*, die auf *prattein* zurückgeführt auf den Zweck orientierte und im Zweck sich einhole (ibid., S. 45; C. Menke, *Gegenwart der Tragödie*, S. 123ff., 128f.).

⁷⁶ (1.) II, 529; das sei „[o]berste Aufgabe einer epischen Regie“.

⁷⁷ Lehmann, *Das Politische Schreiben*, S. 231. Eine Formulierung von Gerald Siegmund scheint mir hier am Platz, von der (theatralen) „Erfahrung, dort, wo ich nicht bin“, dieses ‚wo‘, ist weder in zeitlicher noch in räumlicher Hinsicht in sich geschlossen.

⁷⁸ Brecht, zit. (1.) II, 529; (2.) II, 538.

⁷⁹ (1.) II, 529.

⁸⁰ (1.) II, 529; (2.) II, 538f.

⁸¹ Der „Unterschied zwischen diesen beiden Aufgaben“ dürfe nicht verschwinden; das heißt Benjamin „Dialektik“ ([2.] II, 538f.; [1.] II, 529).

⁸² (1.) II, 529; (2.) II, 536.

konventionalisierte gedacht, nicht Ausdruck von etwas, was ihr vorausginge, überhaupt kein (wie in der gängigen theaterwissenschaftlichen Rede von der Geste) auf Semantik verpflichtetes Zeichen;⁸³ sie widerstreitet dem Repräsentationsmodell und behauptet sich als Akt in ihrer *dynamis* intransitiv gegenüber jedem etwas, das sie ‚tragen‘ würde.⁸⁴ Sie ist (ein „Element“ der) „Haltung“ als *Halt* – mit ihr wird „Haltung“ durch *Halt* gelesen – ein mit dem Interesse am ‚Handlungs‘zusammenhang unverträgliches, (sich) absetzendes und „retardierendes“ Unterbrechen von Verläufen.⁸⁵ Wie mit Worten verfahren wird: sie „wollen geübt, das heißt erst gemerkt, später verstanden sein“, das gilt für Gesten.⁸⁶ Benjamins Text von 1939 führt die Vorführung von Rede – „abgewartet wurde, bis die Menge die Sätze auf die Waagschale gelegt hatte.‘ Kurz das Spiel wurde unterbrochen.“ – weiter aufs „Unterbrechen [als] eines der fundamentalen Verfahren aller Formgebung“.⁸⁷ Im Gestus der Beiläufigkeit weist er dieses im Zitat aus: „Es liegt, um nur eines herauszutreppen, dem Zitat zugrunde. Einen Text zitieren, schließt ein: seinen Zusammenhang unterbrechen.“⁸⁸ „[D]as epische Theater, das auf die Unterbrechung gestellt ist, [sei daher] ein in spezifischem Sinne zitierbares“, nicht nur im Sinne der „Zitierbarkeit seiner Texte“, sondern hinsichtlich der „Gesten, die im Verlaufe des Spiels am Platze sind“.⁸⁹ (Und dies obwohl Benjamin zeitgleich Kritik, die als „einziges Medium das Fortleben der Werke hat“, als ein *Zitieren* auswies.)⁹⁰ Mit der

⁸³ Über die üblichen Auffassungen vgl. Petra Maria Meyer, „Die Geste als intermediale Vergleichskategorie. Zur Umwertung von Sprachgesten und Gestensprachen zwischen dem 18. und 20. Jahrhundert,“ in: Christopher Balme and Markus Moninger, eds., *Crossing Media – Theater – Film – Fotographie – Neue Medien* (München: ePODIUM, 2004), S. 55-73, hier S. 61.

⁸⁴ Mit großer Nähe zu Benjamin vgl. Giorgio Agamben, „Noten zur Geste,“ in: ders., *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik* (Freiburg u.a.: Diaphanes, 2001), S. 53-62, hier S. 59-62; zum Intransitiv-Werden der Geste vgl. auch Bergson, Barthes, vgl. Meyer, „Die Geste als intermediale Vergleichskategorie,“ S. 56f.; aber S. 58f.

⁸⁵ Vgl. (1.) II, 521ff.; bisher wurde übersehen, „dass zwischen dem, was Brechts Idee des Gestus anzielt, und seinem Konzept der Fabel [...] ein vielleicht sogar unüberbrückbarer Gegensatz bestehen könnte“ (Lehmann, *Das Politische Schreiben*, S. 231; vgl. S. 214ff.; *Brecht Lesen*, S. 159).

⁸⁶ „Bert Brecht“, II, 660-676, hier 662; das steht im Zusammenhang zur „Haltung“, die (paradoxal) *neu* weil erlernbar ist, in „Geschichten vom Herrn Keuner“ als „Versuch [...], Gesten zitierbar zu machen“ (Brecht, zit. ebd.)

⁸⁷ (2.) II, 535f.; so die ersten Sätze unter „Der zitierbare Gestus“.

⁸⁸ (2.) II, 536.

⁸⁹ (2.) II, 536. Jolles‘ *Einfache Formen* (auf das Benjamin von Karl Thieme in einem Brief vom 10. Okt. 1937 im anderen Zusammenhang des ‚Erzählers‘ hingewiesen wurde, das er aber wohl nie in die Hand bekam, vgl. Briefe ca. 20.12.-1937, 21.12.1937, 9.3.1938, in: Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, ed. Christoph Gödde and Henri Lonitz (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999 = GB V, 632f., GB VI, 45), führt mit Bezug auf Nietzsche ein: „[E]ine einzelne Gebärde der Sprache ist das, was wir bis jetzt [...] die geladenen Einheiten genannt haben“; sie sind zitierbar: „die gleichen sprachlichen Gebärden“ „kehren“ „wieder“, erlangen „eine gegenwärtige Bedeutsamkeit“ (André Jolles, *Einfache Formen. Legende. Sage. Mythe. Rätsel. Spruch. Kasus. Memorabile. Märchen. Witz* (Halle: M. Niemeyer, 1930), S. 45 f.; zu Benjamin und Nietzsche (hier) vgl. Müller-Schöll, *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“*, S. 65, S. 45-71).

⁹⁰ Auf der „höchsten Stufe der Untersuchung“ von Kritik sei „die Theorie des Zitats zu entwickeln“ (Benjamin, (Fragmente zur Kritik), VI, 170f. [fr. 135 u. 136]); und eine „gute Kritik setzt sich“ „zusammen“ aus „der kritischen Glosse und dem Zitat“, aus zwei vermeintlich sekundären Verhaltensweisen (durch die ihre Indirektheit bestimmt ist), die aber erst geben, was sie zum ‚Gegenstand‘ haben (VI, 161f., 169). In „Karl Kraus“ (1931) stellt Benjamin die Aufgabe, im Zitieren die „Kraft“ „zu entbinden“, „zu reinigen, zu zerstören; die einzige, in der noch Hoffnung liegt“ (II, 334-367, hier 365); zum Zitat als Verfahren der Historiographie vgl. *Passagenwerk* V, 595 (N 11,3).

Geste ist nicht eine „Form“ angegeben, die Kritik annähme (wie es der Prospekt zu *critical stances* wollte); sie ist vielmehr (mit einer anderen Formulierung des Prospekts) „Einsatz der Form“ und als Einsatz unterbrechend, Form-*gebend*, nicht aber gewordene Form. Sie ist Akt der Gabe, die vor ihrer Präsenz innehält.⁹¹ – Das: nicht etwas, das konstatiert werden könnte, im Aufhalt vor diesem, muss auch gegen Konzepte von Theorie als zu ‚lehrendem Gehalt‘, gegen Brecht und auch (zuweilen) gegen Benjamin, gehalten werden.⁹² Die ‚Position‘ von Theorie selbst wird affiziert. Gerade Brechts *Lehrstücke*: „Dichtung für Übungszwecke“,⁹³ machen daher, statt (das Erzeugen von) *Gesten* bloß als Mittel zu nutzen, diese zu „einem“ ihrer „nächsten Zwecke“.⁹⁴

„Gesten zitierbar zu machen“ ist die wichtigste Leistung des Schauspielers [oder des epischen Theaters]; seine Gebärden muß er sperren können, wie ein Setzer die Worte“,⁹⁵ so Benjamins erstaunliche Wendung, die das Theater durch die spatiale Anordnung (von Buchstaben und Schriften) modelliert.⁹⁶ Gesten ‚erhalten wir‘ also nicht nur durchs Unterbrechen eines Handelnden, sondern sie unterbrechen den Verlauf, indem sie als gedehnte „retardierende“ Unterbrechungen abgesetzt werden: wie „Setzer die Worte“ sperren, indem sie die Abstände zwischen den Elementen spatialisierend ausdehnen und derart die Buchstaben voneinander absetzen, so dass die Worte den Lauf des Satzes ‚sperren‘, indem sie Intervalle in ihn (und in sich) einlassen und *sich* (von diesem) absetzen und ihn dissoziieren. Gesten werden „zitierbar“ gemacht, indem sie gesperrt werden, so dass sie das „Verhältnis der aufgeführten Handlung zu derjenigen, die im Aufführen überhaupt gegeben ist“, durch dessen Gesperrtheit, als Stauung des Ablaufs, „zum Ausdruck“ bringen.⁹⁷ Gesperrt sper-

⁹¹ So konzipiert die Gabe vor allem Jacques Derrida, *Das Falschgeld* (Zeit Geben I) (München: Fink, 1993), S. 36-40, S. 147, 133ff., 22-26, 56-60; vgl. auch H.-T. Lehmann (mit Nancy), *Das Politische Schreiben*, S. 367f.

⁹² Das „Verhältnis von Theorie und Praxis“ verweist auf die „Dialektik, die zwischen lehrendem und lernendem Verhalten walte“, (1.) II, 529. „Das Lernen, das das Lehrstück durch das Theater verspricht, besteht nicht in der Übermittlung von Gehalten, sondern einer Haltung: einer Haltung des versuchenden Selbermachens und -deutens“ (C. Menke, *Gegenwart der Tragödie*, S. 145).

⁹³ Zit. Müller-Schöll, *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“*, S. 325; die korrigierbar war, vgl. (2.) II, 537.

⁹⁴ (2.) II, 536; nach Absatz folgt der per Zwischentitel explizite Bezug aufs „Lehrstück“, hier auf *beide* Fassungen des „Lindberghflugs“, der zweiten als „einer Selbstkorrektur von Brecht“ ([2.] II, 536ff.).

⁹⁵ (1.) II, 529; [] = (2.) II, 536.

⁹⁶ So sind die barocken Trauerspiele durch die Organisation der Buchseiten und deren Umschlagen modelliert: „daß die Situationen nicht allzu oft, dann aber blitzartig wechselten wie der Aspekt des Satzspiegels, wenn man umblättert“ (Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, I, 361; vgl. 300f.). „Literarisierung“ des Theaters schließt da an: „Auch in die Dramatik ist die Fußnote und das vergleichende Blättern einzuführen.“ (Brecht, zit. (1.) II, 525), statt „Dekorationen zu Szenen“ werden Fügungen von Darstellungsflächen erzeugt, mit „Beschriftungen“ „Plakaten“ zu „Nummern“ (524f.; (2.) II, 533; II, 515f.).

⁹⁷ (1.) II, 529; (2.) II, 538f. Benjamin zitiert Kraus’ Sperrung im Zitieren: „die dort im Granatbaum saß“ („Karl Kraus“, II, 363), das derart zerstörend rettend aus dem Zusammenhang rufe; für Kraus’ Sperrungen akzentuiert Julianne Vogel vor allem die exekutive Ab- und Einsperrung („Materialbeherrschung und Sperrgewalt. Der Herausgeber Karl Kraus“, in: Uwe Hebeker und Ingo Stöckmann, eds., *Die Souveränität der Literatur. Zum Totalitären der Klassischen Moderne 1900-1933* (München: Fink, 2008), S. 459-471, insb. S. 467ff., vgl. aber S. 469f. u. S. 471 (mit Benjamin (1.) II, 521)).

rend setzen sie sich: markiert, als „zitierbare“ ab,⁹⁸ umgekehrt werden sie als solche, als markierte, durch ihre Wiederholung oder Zitation *gegeben*, also eben dort, wo und insofern sie nicht sie selbst sind.⁹⁹ Benjamin führt zum einen aus *Mann ist Mann* an: „Ein und dieselbe [Geste] bittet den Galy Gay einmal zum Zweck des Umgekleidetwerdens, ein andermal zum Zwecke der Erschießung an die Mauer.“¹⁰⁰ In der Wiederholung als Geste (und) als zitierbare abgesetzt, eben da, wo sie ‚ein und dieselbe‘ (schon immer) nicht wird gewesen sein können, unterbricht sie, indem sie (sich) zurück wie auch potentiell aufs Zu-Kommende (eine Wiederholung anderswo, irgendwann) sich vorausverweist, *zitierbar* als (sich selbst) andere. Zum andern zitiert Brechts (Lehrstück) *Die Maßnahme* Gesten in einer Art „Spiel im Spiel“,¹⁰¹ so dass so Benjamin „nicht nur der Bericht der Kommunisten, sondern durch deren Spiel auch eine Reihe von Gesten des Genossen, gegen den sie vorgingen, vor das Parteitribunal gebracht“ werden.¹⁰² Vor dem Tribunal und vor den Zuschauenden im Theater das Vorgefallene, das der Beurteilung vorgelegt wird, vorspielend, ‚spielt‘ einer der Zurückgekehrten jeweils den Abwesenden ‚vor‘, den sie töteten, für dessen Auslöschung sie ein Urteil suchen.¹⁰³ Sie spielen im Vorspielen des Vorspielens – den Toten, unkenntlich Gemachten gleichsam ex-zitierend¹⁰⁴ – dessen Gesten vor, ‚zitieren‘ sie und machen sie zitierbar, führen sie *als* zitierbare vor, indem sie diese *als* Gesten zeigen. ‚Zitierbarmachen von Gesten‘ ist hier die „aufgeführte Handlung“. Dadurch dass jeweils wechselnd einer der zurückgekehrten Agitatoren vorm Tribunal den Abwesenden, den in der Ferne Getöteten und Entstaltenen, vorspielt, der Präsenz gerade nicht wiedergewinnen kann, kommt im Gesten-Zitieren – diese sperrend – die Andersheit zur Gel tung; und wird der Zutritt, der dramatisch als Übergang *in* die aufgeführte dramatische Person integriert sein müsste, als ein problematischer, als vorbehaltlicher, als Übertritt *ins* Vorspielen *aufgehalten*. Hier sei das Wort *episodion* in seiner Bedeutung fürs antike Theater erinnert, das den Zutritt

⁹⁸ Als „erlernbare und reproduzierbare“ nennt sie der Prospekt, vgl. Meyer, „Die Geste als intermediale Vergleichskategorie,“ S. 60f.. Neben den Gesten, die wir „erhalten“, indem „wir einen Handelnden unterbrechen“ ((1.) II, 521), redet Benjamin auch von „gestischen Konventionen“, die „die Situationen gegeneinander ab[heben]“ ((2.) II, 537f.).

⁹⁹ Zur Selbst-Fremdheit der Geste, insofern diese sich wiederholt bzw. sie nachahmbar ist, vgl. Henri Bergson, *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen* (Zürich: Die Arche, 1972), S. 29f.: „Eine Imitation unserer Ge bärden kann [...] erst dort beginnen, wo wir aufhören, wir selber zu sein. [...] Jemand nachahmen heißt den Teil Automatismus, der sich in ihm festgesetzt hat, von seiner Person abtrennen.“ Der Nachahmungsvorgang ist anfänglich geteilt (Müller- Schöll, *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“*, S. 156).

¹⁰⁰ (1.) II, 530.

¹⁰¹ C. Menke, *Gegenwart der Tragödie*, S. 146; so auch Zelic, „Benjamin über objektive Ironie,“ S. 122-125.

¹⁰² (2.) II, 536.

¹⁰³ Vgl. Lehmann, *Das Politisches Schreiben*, S. 256f., vgl. S. 264ff.; ders., „Die Rücknahme der Maßgabe“, u.a. in: ders., *Brecht Lesen*, S. 165-180.

¹⁰⁴ Erinnert sei damit die rhetorische Figur der *Exzitation* des Abwesenden, Toten, Gesichtlosen, das ist die *Prosopopoeie*. Auch wenn die Bühne nicht mehr „Bannraum“, sondern „günstig gelegene[r] Ausstellungsraum“ sei ([1.] II, 520), so muss doch die funktionslos gewordene Scheidung der „Spieler vom Publikum wie die Toten von den Lebendigen“, die Benjamin nur auf den „Graben“ zwischen Spielern und Publikum umlegte ([1.] II, 519; [2.] II, 539), als Schwelle, die *Die Maßnahme* im Vorspielen ‚auf die Bühne‘ faltet, im jeweiligen Versuch gehalten werden.

von Protagonisten als In-den-Weg-Treten benannte: als Dazwischen- und Hinzutritt, der unterbrechend das *episodion* der jeweiligen Auftritte (zwischen den Chören) eröffnete. Remarkiert, aufgehalten ist der alle theatrale Darstellung eröffnende Riss, und angezeigt deren „episodischer Charakter“, den die Umrahmung als unterbrechend-retardierende Abhebung von Partien gibt,¹⁰⁵ so dass die theatrale Präsentation als disjunktive Fügung von voneinander abgesonderten „Tafeln“¹⁰⁶ zu visieren ist.

Jeder Auftritt hat den Charakter des unterbrechenden Eintritts eines Fremden. Umgekehrt zitiert Benjamin (gleichsam) den Zutritt, der unterbrechend Episoden gibt und absetzt, mit dem Eintritt des Fremden, der eine ‚Situation‘ unterbrechend stillstellt und abhebt. Das ‚epische Theater‘, das an „Zuständen“ interessiert sei, ist *gestisch*, weil die „Zustände“ *nicht vorliegen*, so dass sie, wie naturalistische Theoreme wollten, bloß wiederzugeben oder nachzuahmen wären, sondern sie müssen erst „entdeckt“, indem sie ‚fern‘ gerückt werden.¹⁰⁷ Die „Entdeckung“, mit der notorischen Brechtschen Vokabel, „(Verfremdung) von Zuständen“, „vollzieht sich“, indem unterbrechend die „Abläufe“ zum Halt gebracht werden.¹⁰⁸ Der ‚plötzliche Eintritt eines Fremden‘ ist Geste, die Abläufe unterbricht, den Abstand eines *anderen Blicks* einlegt und stillstellend „einen Zustand“ hervorbringt, auf den man ‚stößt‘:

Das primitivste Beispiel: eine Familienszene. Plötzlich tritt da ein Fremder ein. Die Frau war gerade im Begriff, ein Kopfkissen zu ballen, um es nach der Tochter zu schleudern; der Vater im Begriff, das Fenster zu öffnen, um einen Schupo zu holen. In diesem Augenblick erscheint in der Tür der Fremde. ‚Tableau‘ – wie man um 1900 zu sagen pflegte. Das heißt: der Fremde stößt jetzt auf einen Zustand: zerknülltes Bettzeug, offenes Fenster, verwüstetes Mobiliar. Es gibt aber einen Blick, vor dem auch die gewohnteren Szenen des bürgerlichen Lebens sich nicht viel anders ausnehmen.¹⁰⁹

Die ‚Zustände‘, die im Augenblick des plötzlichen Eintritts oder des in den Blick der Zuschauenden Kommens zum Innehalten und absetzend hervor-gebracht sind,¹¹⁰ „erkennen“ Zuschauende „als die wirklichen Zustände, nicht, wie auf dem Theater des Naturalismus, mit Süffisance sondern

¹⁰⁵ (1.) II, 521ff. Mit dem „episodischen Charakter der Umrahmung“ interveniert die Geste gegen die dramatische Handlung (ebd.; (2.) II, 533ff.); zu den *Reyen* als herauslösende „Rahmen“ für „Bestandstücke einer bloßen Schaustellung“ vgl. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, I, 367.

¹⁰⁶ Das Theater als „eine Folge von Tafeln“, so Brecht, zit. Müller-Schöll, *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“*, S. 165; das führt auf ältere Formen der Schaustellungen aus der Sippe undramatischen Theaters, die Intermezzi sondernd einlassen.

¹⁰⁷ (2.) II, 533; (1.) II, 521f.

¹⁰⁸ (2.) II, 535.

¹⁰⁹ (1.) II, 522; im zweiten Text: „verstörte Mienen, offenes Fenster, [...]“ (II, 535).

¹¹⁰ Vgl. den Blick, unter dem die fliehend Auftretenden auf der Szene einhalten: „Der Augenblick, da sie Zuschauern sichtbar werden, lässt sie einhalten. Der Flucht der dramatischen Personen gebietet die Szene hält.“ (Benjamin, *Einhahnstraße*, S. 77) Der das Theater ausmachende, aller Darstellung vorgängige Blick lässt die auftretend Dislozierten, die Fluchtbewegung unterbrechend, innehalten.

mit Staunen.“¹¹¹ Dazu „befähigt“ das Theater, das „davon, daß es Theater ist, ununterbrochen ein lebendiges und produktives Bewußtsein“ behält. Denn „wirkliche Zustände“ sind erkennbar, wo und insofern sie gerade nicht als zu repräsentierende vor(aus)liegen, nicht *nachgeahmt* werden (können), sondern insofern sie, mit einem Wort Lehmanns, „vor-geahmt“ werden,¹¹² „am Ende, nicht am Anfang dieses Versuchs“, der probeweise, revidierbar auf dem Theater angestellt wird.¹¹³ Als „Staunen“ manifestiert sich der Unterschied zwischen Erkennen und Wiedererkennen (das doch das Erkennen auch je sein muss). „Staunen“, so bezieht Benjamins Text von 1931 in einem außerordentlich langen Brecht-Zitat, müsse „in [und damit auch gegen] die aristotelische Formel von der Wirkung der Tragödie eingesetzt werden“; denn „daß er [der Mensch] nicht ganz, noch endgültig zu erkennen ist, sondern ein nicht so leicht Erschöpfliches, viele Möglichkeiten in sich Bergendes und Verbergendes ist [...], ist eine lustvolle Erkenntnis.“¹¹⁴ Sie wird ermöglicht durchs Theater, das „die Elemente des Wirklichen im Sinne einer Versuchsanordnung“ behandelt,¹¹⁵ dessen „Grundhaltung“, das Anders-Möglich- oder Nicht-Sein des Dargestellten und der Darstellenden ist,¹¹⁶ die im Theaterspielen als Probehandeln geübt wird. Derart bezieht Theater sich „produktiv“ auf sich als *Möglichkeitsraum*,¹¹⁷ in dem das Dargestellte und die Darstellenden nicht abgeschlossen, nicht mit-sich-identisch gegeben sind, in dem jede versuchsweise Anordnung, in der nachträglich „die wirklichen Zustände“ erkannt werden mögen, als je – und das gilt wie für die Bühnengeschehnisse für die Wirklichkeit – eine nichtzählbare Vielzahl anderer (nicht wirklich gewordener) „Möglichkeiten in sich [b]ergende[] und [v]erbergende[]“ „erkennbar“ wird.

„Der Zustand, den das epische Theater aufdeckt, ist die Dialektik im Stillstand“, so Benjamin mit jener Wortfügung, die er hier, fürs Theater der unterbrechenden Stillstellung, zum ersten Mal braucht,¹¹⁸ die er in Notaten zu Geschichte und Historiographie ausprägt.¹¹⁹ „Immanent dialektisches Verhalten ist es, was im Zustand [...] blitzartig klargestellt wird“.¹²⁰ Dem gilt das „Staunen“,

¹¹¹ (1.) II, 522; vgl. (2.) II, 531, 535.

¹¹² Lehmann, *Das Politische Schreiben*, S. 366.

¹¹³ (1.) II, 522; vgl. (2.) II, 535.

¹¹⁴ (1.) II, 531.

¹¹⁵ (1.) II, 522.

¹¹⁶ (1.) II, 525.

¹¹⁷ Insb. das Lehrstück erkunde den „Möglichkeitsraum“: als „Freisetzung von Potential, Spiel, Phantasie, Unfertigkeit, Offenem“ (Lehmann, *Das Politische Schreiben*, S. 368); vgl. C. Menke, *Gegenwart der Tragödie*, S. 145.

¹¹⁸ (1.) II, 530f.; vgl. Müller-Schöll, *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“*, S. 160.

¹¹⁹ Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, = *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, vol. 19: ed. Christoph Gödde and Henri Lonitz (Berlin: Suhrkamp, 2010), S. 104, S. 102-105; vgl. I.3, 1236, 1250; *Passagenwerk* V, 577f. (N2a,3, N3,1), 1001, 55 u.ö.).

¹²⁰ (1.) II, 530; so sei Galy Gay (in *Mann ist Mann*) „nichts als ein Schauplatz der Widersprüche, welche unsere Gesellschaft ausmachen“; Brecht habe „unsere Zustände“ „vermittelt, dialektisch [...] sich kritisieren, ihre verschiedenen

das Benjamin, mit der Signifikantenrelation das ‚Staunen‘ durchs ‚Stauen‘ motivierend, als die „Rückflut“ einer „Stauung im realen Lebensfluß“ im „Augenblick, da sein Ablauf zum Stehen kommt“, charakterisiert,¹²¹ wo zugleich – im Bildbruch – an ihm als „Fels des Staunens“ „der Strom der Dinge sich bricht“, „das Dasein aus dem Bett der Zeit hoch aufsprühen und schillernd einen Nu im Leeren stehen [lasse], um es neu zu betten“.¹²² Die *dynamis* der Unter-Brechung in der/zur „Stauung“, als Sperrung des Ablaufs, bebt als gebrochene Bewegung ‚im Innern‘ der unterbrechend: retardierend hervorgebrachten Zustände. Die „Mutter“ der „Dialektik im Stillstand“, so Benjamins irritierende Metapher, sei „nicht der widersprüchliche Verlauf“, sondern „die Geste selbst“; Dialektik bekunde sich „bereits in den gestischen Elementen, die jeder zeitlichen Abfolge zugrunde liegen, und die man Elemente nur uneigentlich nennen kann“,¹²³ und zwar weil sie keine unteilbaren Einheiten sind, sondern *in sich selbst* „bereits“ geteilt, von sich selbst differieren, nicht sie selbst und mit sich identisch, sondern *zitierbar* sind. Die Kraft der stillstellenden (und formgebenden) Unterbrechung teilt dem sich mit, was sie gibt, ohne dass dieses mit sich identische Gegebenheit gewönne. Benjamin konzipiert die „Dialektik im Stillstand“ im „dialektischen“ „lesbaren Bild“ für die Epistemologie, genauer die Verfahren der Historiographie,¹²⁴ die „Erkennbarkeit“ als „Lesbarkeit“ ans Zitieren bindet, die herausreißt und das Gewesene in dessen in den Text der ‚Gegenwart‘ zitierten Bruchstück ‚lesbar‘ macht.¹²⁵ „Blitzhaft“ tritt das lesbare Bild, als der „historische Gegenstand“, auf im „Jetzt der Lesbarkeit“,¹²⁶ eines mit „Aktualität“ geladenen ‚Gewesenen‘, das als *Augenblick* (der Erkennbarkeit) einer Konstellation ergriffen werden muss und in Gefahr steht, „im nächsten Augenblick schon“ verpasst zu sein.¹²⁷ Das sogenannte ‚Bild‘ ‚ist‘ „Dialektik im Stillstand“, „in seinem Innern“ ein „Kraftfeld“, das die „Aktualität“ nach „Vor- und Nachgeschichte“ polarisiert.¹²⁸

Elemente logisch gegeneinander sich ausspielen lassen“ ([1.] II, 526).

¹²¹ (1.) II, 531; „das Staunen ist diese Rückflut. Die Dialektik im Stillstand ist sein eigentlicher Gegenstand.“ Für die Sprache des Barock formulierte Benjamin ein Pendant: Die sich ergießende Sprachbewegung erfahre durch die Bedeutung eine „Hemmung“ und „Stauung“, durch die erst: gehemmt-gestaut, schwelend, die Klage der Natur über die Sprache als „Hemmung“ des „Ausdrucks“ zum „Ausdruck“ komme (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, I, 376ff., 383f.).

¹²² (1.) II, 531; da sei „kein Unterschied zwischen einem Menschenleben und einem Wort“. Die gebrochene Metaphorik schreibt von Brecht zitierte Verse („,Beharre nicht auf der Welle,/ Die sich an deinem Fuß bricht, solange er/ Im Wasser steht, werden sich/ Neue Wellen an ihm brechen.“) fort und um.

¹²³ (1.) II, 530; im zweiten Text folgt auf den „Blick“ des eintretenden Fremden – nach Absatz – erst das Unterkapitel „Der zitierbare Gestus“ (II, 535).

¹²⁴ *Passagenwerk*, V, 570, 576ff., 591f..

¹²⁵ V, 595 [N11,3]; das Gewesene ‚ist‘ nicht das, was man als Fakten aufzufassen gewöhnt ist, so Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*; vgl. Werner Hamacher, „JETZT. Benjamin zur historischen Zeit,“ in: Helga Geyer-Ryan, ed., *Perception and Experience in Modernity* (Amsterdam, New York: Rodopi, 2002), S. 147-183 [Engl. Text: „NOW“].

¹²⁶ Vgl. Benjamin, *Passagenwerk*, V, N1,1, N3,1, N9,7; wie auch (1.) II, 530.

¹²⁷ V, 592 [N9,7].

¹²⁸ V, 594ff. [N10,3; N10a,3; N10a,2; N10a,3; N11,3; N11,5], 587f. [N7a,1; N7,7]; 577f.

Macht das gestische Theater, so Benjamin, „eine Art zu spielen [aus], die ihn [den Schauspieler] auf Erkenntnis anweist“, so ist diese, die im Theaterspielen „erzeugt“ wird,¹²⁹ nichts, was jemand vorweg schon wüsste, was zu konstatieren wäre. Es handelt sich bei dieser (Erkenntnis) um Vollzüge, Gesten der Er-Öffnung, Brüche, die Brechungen im Innern offenhalten, Wendungen und Abstände.¹³⁰ Wenn die Schauspielenden, so der Text von 1939, es sich „nicht nehmen lassen, den (über seinen *Part*) Nachdenkenden vorzumachen“,¹³¹ so indem sie mit der Distanz zum Dargestellten und zugleich „zu der Art, in der es dargestellt wird“, „in [ihrem] [...] Spiel“, in dessen Differenz zu sich selbst, „Intervalle“ ausweisen, die dem Publikum Anhalt geben für dessen „kritische Stellungnahme“ zwischen/*im* in sich gedoppelten, gespaltenen Theater-Spielen, das das Zuschauen in sich einlässt, Schauspielende zu Zuschauenden macht, so dass das Zuschauen sich – als *anderes* – im Schauspielen eingelassen sieht.¹³² Die im Text von 1931 präparierte (Brechtsche) Aufgabe, den „Denkende“ zum „Dasein auf der Bühne“ zu bringen, ist zum einen durch den „unbeteiligten Dritten“ gelöst (der fürs übliche Denken des Theaters vom Dramatischen her „unangebracht“ wäre).¹³³ Zum anderen wird im/als *Verhalten im Schauspielen*, das sich zum „Bühnenvorgang“, den es „zeigt“, und zu sich selbst, *als* dieses Zeigen ‚kritisch‘ verhält, Distanz *zu sich selbst* (auch zur eigenen Handlung) genommen und gegeben: geöffnet.¹³⁴ Theaterspielen ist ‚kritische Praxis‘, nicht durch ‚etwas‘, das gesagt oder gemeint würde, sondern durch die Distanz-Gabe, durch die sie theoretisch wird, (potentiell) überall, durch den Verweis allen Gezeigten auf anderes, was es nicht ist, auf den Riss, der es ermöglicht, und den die Geste offenhält.

Es handelt sich demnach weniger um „Kritik als Praxis“, wie für die *critical stances* vorgeschlagen wurde, sondern ums Theater *als* ‚kritische Praxis‘, als Auseinandersetzung des Handelns in sich selbst, als ‚Praxis‘, die sich mit sich entzweit,¹³⁵ die *als* „Handlung“ der Aufführung die „auf-

¹²⁹ (1.) II, 528.

¹³⁰ Das Lehrstück setzt „mehr [...] auf [...] die Realität und das Vorkommen der Darstellungsakte selbst“ als auf Vollendung der Darstellung und Gehalt (Lehmann, *Das Politische Schreiben*, S. 368). Das widerstreitet als Akt *ohne* Vollendung der Austinschen Performanz, vgl. Werner Hamacher, „Das eine Kriterium für das, was geschieht. Aristoteles: *Poetik*. Brecht: ‚Kleines Organon‘,“ in: Olivia Ebert u.a., eds., *Theater als Kritik*, S. 19-36, 32 (der Gestus ist „Freigabe“), S. 29.

¹³¹ (2.) II, 538; indem sie „sich die Möglichkeit vorbehalten, mit Kunst aus der Rolle zu fallen“.

¹³² Insbesondere im Lehrstück: „Der Zuschau-Akt wird ins Spiel selbst hineingezogen. Die Spieler [...] sind Akteure und Zuschauer zugleich und also genau genommen spielende Zuschauer und zuschauende Spieler.“ (Lehmann, *Das Politische Schreiben*, S. 372). Denn umgekehrt: „Jeder Zuschauer wird Mitspieler werden können“ ((2.) II, 536).

¹³³ (1.) II, 523f.; (2.) II, 533f.; der/die Schauspielende „findet sich im epischen Theater an der Seite des Philosophen“ ([1.] II, 530).

¹³⁴ Unterbrochen werde „genauso die eigene“ Handlung ([1.] II, 521).

¹³⁵ Die „im Drama reflektierte und dadurch transformierte Praxis“ tue „im Innern der Praxis eine ‚Spannung‘ auf“: zwischen Vollendung und Möglichkeit (C. Menke, „Das Spiel des Theaters und die Veränderung der Welt,“ S. 45, 41). C. Menke aber prägt das „Paradox“ des Theaterspielens als das von Vorspielen und Nachahmen (von etwas) aus (S. 37-48).

gefährte“ als mit sich identisch ausgegebene Handlung *als* in sich *entzweite* ausführt. Das Theater kann *kritisch* heißen, weil es, so C. Menke, mit seiner Nicht-Identität der Verdrängung des Nicht-Identischen erwidert, durch die allein die vermeintlich abgeschlossene Identität, die Notwendigkeit der Welt sich als gegebene behauptet.¹³⁶ Identität „ist“ allein durch den je wieder vollzogenen Ausschluss oder die Verdrängung der Differenzen zu sich selbst, der verborgenen (anderen) Möglichkeiten (die Handlungen, Figuren, Welten in sich teilen, spalten), durchs Vergessenmachen der Nicht-Form zugunsten der vermeintlich abgeschlossenen ‚fertigen‘ Form,¹³⁷ durchs Verdrängen der Ränder der figurierend abgeschiedenen Möglichkeiten zugunsten der vermeintlich verwirklichten Figur. Die theatrale Distanznahme der Darstellung und der Darstellenden/ Vorspielenden zu/in sich (selbst) widerstreitet Selbst-Identität und Vollendung, verweist den dargestellten oder aufgeführten ‚Bühnenvorgang‘ ebenso wie die Handlung des Aufführens (in ihrem Innern, an- und aufhaltend) auf deren *Ränder*, verweist die Form an (ausgeschlossene) *andere* nicht wirklich-gewordene Möglichkeiten zurück, die *Schatten* des in der jeweiligen Form-Gebung ausgeschlossenen (auch) anders Möglichen, das die jeweils konstituierte Form ‚begleitet‘ und von dem diese sich nicht wird vollständig und endgültig gelöst haben können, die sie – so Benjamin, so Brecht – ‚im Innern‘ ‚birgt‘: die sie teilt, virtualisiert. – Das potentielle Anderssein des aus dem Raum des Möglichen jeweils probeweise Zitierten gehört dem ‚Gezeigten‘ in der Differenz zum Zeigen, als seine Lücken, Zweideutigkeiten, Ambiguitäten als „Zittern“ der „Umrisse“ an.¹³⁸

Sache des Theater-Spielens ist nicht die Unterscheidung, die im Urteil mündet, wie das für die Kritik gelten würde,¹³⁹ sondern es ist kritisch als Vollzug, der keine Instanz für Konstative oder Ur-

¹³⁶ C. Menke, „Das Spiel des Theaters und die Veränderung der Welt“ (der Bd. *Theater und Kritik* wäre hier auch über die hier beigezogenen Beiträge hinaus zu beachten). „Die Kritik des Theaters gilt der Abwehr, der Immunisierung des Lebens gegen die Veränderung, die es im Theater erfährt.“ „Das Theater kritisiert [...] die Immunisierung gegen die Parodoxie, also [...] gegen das Theater; denn das Theater ist der Vollzug der Parodoxie.“ (S. 45f.). Da die „im Drama reflektierte und dadurch transformierte Praxis“ tue „im Innern der Praxis eine ‚Spannung‘ zwischen Vollendung und Möglichkeit auftue (45, 41), „verändert Theater die beiden Elemente, die es durch das Paradox seines Handelns miteinander verklammert, grundlegend. Das Theater bringt in seiner Hervorbringung der Form, und zwar durch deren Paradoxie, ein *anderes Spiel* und ein *anderes Leben* hervor. Das geschieht immer schon, wenn es Theater gibt. [...] Das Theater verändert das Leben (oder die Welt).“ (S. 44).

¹³⁷ Spielen ist, mit Nietzsche, Geschehen der Formgebung aus der Formlosigkeit, in dem sich die Formen im Werden je schon wieder auflösen und als „Hervorbringen aus dem Abgrund der Formlosigkeit“ dem „Abgrund, der Leere und dem Potential der Formlosigkeit begegnen“. Dieses bindet C. Menke ans Nachahmen: Form sei im Theaterspiel nachgeahmte „Form des Lebens“ („Das Spiel des Theaters und die Veränderung der Welt,“ S. 41). Aber mag man vom Dargestellten unterstellen, dass es seine Form als nachahmbare in der Wirklichkeit (gegeben) vorfinde, ist doch „die Nachahmung einer anderen, vorhergehenden Form“ (S. 42) ein *nachträglicher* Effekt, von Benjamin her wird man sagen müssen: nachträglich mag sich als „Nachahmen“ ausnehmen, was nur als „Vorahmen“ sich vollziehen kann.

¹³⁸ Lehmann, *Das Politische Schreiben*, S. 376ff.; „das Zittern ihrer Umrisse verrät immer noch, aus welcher innigen Nähe sie sich gerissen haben, um sichtbar zu werden“ ([1.] II, 525). Zu den Formulierungen hier vgl. Müller-Schöll, *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“*, S. 162ff., und zu Benjamins *lapsus* hier, der sich fortsetzt in einem anderen, vgl. Rainer Nägeles (nicht nur in dieser Hinsicht) genaue Lektüre: „Trembling Contours: Kierkegaard-Benjamin-Brecht“, in: *Walter Benjamin and History*, ed. by Andrew Benjamin, London & NY: Continuum, 2005, pp. 102-117, 241-42, hier: 113-116.

¹³⁹ Vgl. C. Menke, „Das Spiel des Theaters und die Veränderung der Welt,“ S. 37f., vgl. S. 48. Dennoch sei, was das

teile installiert haben wird, der vielmehr (unentscheidbar) *im Geschehen oder im Kommen*, besteht¹⁴⁰ indem er nicht mit sich übereinkommt: potentiell jederzeit, an jeder Stelle von sich differiert, Lücken öffnet. Das Verhalten *im Theaterspielen*, die Haltung zum Theaterspielen *im Spielen*, widerstreitet der Instituierung von solchen Instanzen.¹⁴¹ Ihr *Halt* ist ohne Ort, *kommt* von einem Ort der Differenz (her und zu), gibt einen An-Halt fürs ‚kritische‘ Zuschauen (auch der Schauspielenden), der keine Einheit gewinnt.

Daher ist aber – statt ‚Kritik als Form‘ – auch nicht mit einer ‚Szene der Kritik‘ aufzuwarten (wenn das kritische Verfahren – wie seine Aufgabe ist – dem gestischen Theater und damit dem theoretischen Zugriff Benjamins gerecht werden soll). Ist doch die Szene (so homogen sie konzipiert werden mag) nicht sie selbst, ist doch der Auftrittsort durch eine *Scheidung* (die *skēnē*) gegeben, indem andere Räume des Uneinsehbaren erzeugt werden, aus denen hervorgetreten, weil in sie abgegangen werden kann, eine Scheidung, die den Auftrittsort aufs Abwesende bezieht, so dass er *in sich geschieden*, nicht homogen, nicht geschlossen,¹⁴² kein etablierter für den großen Auftritt der Kritik (oder des Urteilens) ist. Das gestische Theater hält den unter-brechend eröffnenden Akt auf, hindert diesen an der Schließung; es hat „episodischen Charakter“,¹⁴³ so dass die theatrale Präsentation anders denn als dramatischer Handlungszusammenhang disjunktive Fügung ist (wie in anderen Ausprägungen aus jener ‚Theater-Sippe‘, deren „Saumpfad“ „heute – wie struppig und verwildert immer“ – im Theater Brechts „zu Tage“ trete). Wird im gestischen Theater (wie in *Die Maßnahme*) das Vorspielen des Zutritts als unterbrechende zitationelle Form-Gebung vorgespielt, so wird damit die Überschreitung der Schwelle zum ‚begrenzten Raum‘ des Spielens, dem „Podium“ der Bühne („auf“ der Bühne)¹⁴⁴ oder bloß einem (wie in Taboris Inszenierung von Becketts *Endspiel*) mit Büh-

Theater tut, „Kritik“: „Das Theater kritisiert [...] die Immunisierung gegen die Parodoxie“ (S. 46). Demnach „ist die Einsicht, die sich aus dem Nachdenken über das Theater für eine Theorie des kritischen Urteils gewinnen lässt: dass man im Namen des Paradoxes kritisieren, im Namen der Unentscheidbarkeit entscheiden kann“ (S. 48).

¹⁴⁰ Das „es gibt“ [...] ist im Modus des Entstehens da“; es „besteht in einem Ankommen“ (Lehmann, *Das Politische Schreiben*, S. 368, mit Nancy S. 367).

¹⁴¹ Zu bedenken ist, dass Benjamin zufolge Brecht versuche, den Denkenden, „zum Dasein auf der Bühne zu bewegen“, dessen verwilderte Genealogie er als „Suche nach dem untragischen Helden“ angibt, – im nicht einfach zu lesenden Verhältnis zum Weisen als „undramatischer Held“ ([1.] II, 522ff., 526; [2.] II, 534). Keuner, der Denkende, müsste nach Brechts Vorschlag „liegend auf die Szene getragen werden (so wenig zieht es ihn dahin)“ ([1.] II, 523); an die Schwelle der Bühne führte Platon den (untragischen) Weisen (524).

¹⁴² Vgl. Bettine Menke, „Agon und Theater. Fluchtwege, die Sch(n)eidung und die Szene – nach den aetiologischen Fiktionen F. C. Rangs und W. Benjamins,“ in: dies. and Juliane Vogel, eds., *Flucht und Szene* (Berlin: Theater der Zeit, 2018), S. 203-241, hier S. 206-211.

¹⁴³ Dem „episodischen Charakter der Umrahmung“ ([1.] II, 521ff.; [2.] II, 533ff.) entspricht, dass das „epische Theater“, „den Bildern des Filmstreifens vergleichbar, in Stößen vorrückt“ ([2.] II, 538); den allegorischen Charakter des Trauerspiels macht der „Rahmen“, „in den die Handlung stets verändert, stoßweise einrückt“, derart „die intermittierende Rhythmisierung eines beständigen Einhaltens, stoßweisen Umschlags und neuen Erstarrens“ (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, I, 373; zur Fügung aus allegorischen Zwischenspielen als sondernden Rahmen der ‚Akte‘ vgl. I, 301, 367).

¹⁴⁴ (1.) II, 519; im zweiten Text heißt der Schlussabschnitt: „Das Theater auf dem Podium“ ([2.] II, 539).

nenkreide abgezeichneten Feld einer Probebühne ausgespielt aufgehalten, die Schwelle gedehnt zum theatralen Zeit-Raum. Der Akt der Gebung, der Riss, den er öffnet, wird offengehalten: *im* vorgespielten probeweisen Übergang ins Vorspielen, *in* diesem vom Zeigen ins Gezeigte, das sich vom *Zeigen*, das vorspielt und das vorgespielt wird, nicht löst: nicht vollendet. Der Abwesende kann im Übertritt keine Präsenz erhalten, die Scheidung der „Toten von den Lebendigen“ bleibt als Selbst-Fremdheit der Geste, als Nicht-Selbst-Präsenz des Theaters erinnert. Das ‚Einrichten‘ auf dem „Podium“ der „Bühne“, von der her zu bestimmen sei, „[w]orum es heute im Theater geht“, das Aufgabe des gestischen Theater ist, wird ein nur versuchsweises, provisorisches, (je schon noch und wieder) revidierbares sein können. Die Geste der Formgebung bleibt Vorbehalt vor der und gegen jede präsentische/n Gegebenheit, wird, sich losreißend vom Dunkel des Formlosen, der kontingenten Körper, den Riss (der ermöglicht) erinnern: im „Zittern der Umrisse“ – im zur Gel-tung bringen der das Gezeigte virtualisierenden Schatten des anders Möglichen.