

Freddie Rokem

Geschichte aufführen

**Darstellungen der Vergangenheit
im Gegenwartstheater**

Vorwort von Erika Fischer-Lichte

Aus dem Englischen von Matthias Naumann

Neofelis Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Die Originalausgabe *Performing History. Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre* erschien 2000 bei University of Iowa Press

© 2000 University of Iowa Press, www.uiowapress.org

Veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung von University of Iowa Press

Die Übersetzung aus dem Englischen besorgte Matthias Naumann

© 2012 Neofelis Verlag UG (haftungsbeschränkt), Berlin

www.neofelis-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Marija Skara

Druck: Bexx GmbH, Saarbrücken

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.

ISBN: 978-3-943414-05-9

Inhalt

Vorwort von <i>Erika Fischer-Lichte</i>	9
Vorbemerkung	
Geschichte(n) zitieren...	15
Einleitung	
Begriffsaspekte des Aufführens von Geschichte	23
Dichtung und Geschichte	29
Zeitperspektiven	39
Refraktionen der Shoah auf israelischen Bühnen	
Theater und Überleben	55
Die Theaterformen israelischer Shoah-Aufführungen	60
Joshua Sobol: <i>Ghetto</i>	68
Dudu Ma'ayan: <i>Arbeit macht frei vom Totland Europa</i>	90
Hanoch Levin: <i>Der Junge träumt</i>	114
Drei europäische Theaterarbeiten über die	
Französische Revolution	141
Peter Brook: <i>Marat/Sade</i>	144
Ariane Mnouchkine: <i>1789</i>	156
Ingmar Bergman: <i>Madame de Sade</i>	163
Drei amerikanische Inszenierungen von <i>Dantons Tod</i>	183
Büchners Theaterstück und seine Betrachter	191
Die Beschaffenheit der Inszenierungen	215
Die individualisierte Menge	225
Die Hinrichtung	236
Theatrale Energien	245
Energien des Textes	252
Von den Energien des Textes zu denen der Aufführung	254

Energien der Aufführung	257
Der Lauscher und der Überlebende-Zeuge	263
Metaphysische Energien	268

Epilog

„Ich hab’ noch einen Koffer in Berlin...“	271
--	------------

Anmerkungen	281
Abbildungsverzeichnis	302
Literaturverzeichnis	303

Vorbemerkung

Geschichte(n) zitieren...

Die Revolution ist die Maske des Todes.

Heiner Müller

Engel und Puppe: dann ist endlich Schauspiel.

Rainer Maria Rilke

Während der ersten Jahre meines Universitätsstudiums hatte ich die Fantasie, es sei das ultimative Ziel wissenschaftlicher Forschung, eine aus so perfekt montierten Zitaten bestehende Studie zu verfassen, dass niemand den Akt des Plagiats, um den es sich dabei handelte, bemerken würde. Erst später las ich Jorge Luis Borges und studierte Walter Benjamin, und ich erkannte, dass selbst diese Fantasie im Grunde intertextuell war, ein Zitat. Mein ‚Projekt‘ wurde von weniger bedeutenden Aufgaben unterbrochen, und auch von einigen weit wichtigeren. Wenn ich jetzt zu verstehen versuche, was ich in diesem Buch unternommen habe, scheint es mir, dass mich diese Fantasie noch immer in ihrem Griff hat. Deswegen beginne ich mit einer Reihe von Zitaten, die ich als Fragmente, ‚geborgen‘ aus unterschiedlichen Text-Vergangenheiten, mit mir gebracht habe, aus Vergangenheiten, mit denen auch das Theater bei seinen Versuchen, ‚Geschichte aufzuführen‘, zurechtkommen muss. Es handelt sich hierbei um eine mehr spekulative Form, sich meinem Thema zu nähern, noch nicht um die Einleitung des Buches.

Geschichte ist eine Organisation von Zeit: „Nach einer Stunde werden sechzig Minuten verflossen sein.“¹, sagt Danton in Georg Büchners *Dantons Tod*. Die Frage ist: Wie wird diese ‚Einsicht‘ verstanden werden, nachdem die Stunde verflossen ist? Und wird es dann noch immer eine Einsicht sein? Oder nur die schmerzliche

Bestätigung einer Routine, die immer wieder alle sechzig Minuten wiederholt werden muss?

In Shakespeares *Wie es euch gefällt* (II,7) bestärkt Jacques, als er auf die Weisheit über das Vergehen der Zeit zu sprechen kommt, die er einst von einem „schreck'gen Narrn“ hörte, den Eindruck, dass Zitate eine ganz besondere Kraft eigen ist:

Dann zog er eine Sonnenuhr hervor,
Und wie er sie besah mit blödem Auge
Sagt' er sehr weislich: „Zehn ist's nach der Uhr.
Da sehn wir nun“, sagt' er, „wie die Welt läuft:
's ist nur 'ne Stunde her, da war es neun,
Und nach 'ner Stunde noch wird's elfe sein;
Und so von Stund zu Stunde reifen wir,
Und so von Stund zu Stunde faulen wir,
Und daran hängt ein Märlein.[?]“²

Abgesehen von der sexuellen Verausgabung, die als Subtext für die Auffassung dient, dass Zeit nicht nur unsere Leben, sondern auch die Geschichten darüber organisiert, werden die Stunden hier fortlaufend gezählt, während sich Danton, Zeit aufgrund seiner eigenen subjektiven Position messend, selbst immer, in jedem Augenblick, in eine qualvolle, unbekannte Gegenwart stellen wird.

Die Sicht des israelischen Dramatikers Hanoeh Levin ist von einem Leiden an der Geschichte geprägt, dem er einen zynischen Ausdruck gibt. Die Mutter Tzescha sagt:

Wüsste ich nicht, dass wir [in der] Geschichte leben,
würde ich nicht durchhalten.³

Dies sind die allerletzten Worte in Levins groteskem Theaterstück *Shitz* (רש) von Mitte der 1970er Jahre. Sie werfen die Frage auf: Wann wird das Leben eines Einzelnen transzendiert, um in jene Form kontinuierlicher, linearer ‚Ewigkeit‘, die wir Geschichte nennen, Eingang zu finden? Und unter welchen Umständen wird sich der Einzelne in diesem Fluss dessen bewusst, dass dies der Fall ist? Und nicht zuletzt, spendet ein solches Bewusstsein Trost? Tzeschas stolze Erklärung, nachdem ihre Tochter ihren Ehemann in einem der Kriege verloren hat, ist eine Art invertierter (oder sogar ironischer?) ‚Drohung‘, die auf einer Konditionalstruktur (Wenn ... dann) basiert: Da Tzescha

weiß, dass sie „[in der] Geschichte“ lebt, ist das Leben wert, gelebt zu werden, was bedeutet, dass das Leben ohne diese ‚absurde‘ Sicherheit völlig bedeutungslos werden würde. Zu leben heißt, in der Geschichte zu leben. Und Geschichte, wie wir sie kennen, besteht aus einer Folge von Drohungen.

Die anonymen (letzten) Stunden von Dantons Leben, wie sie von Büchner in seinem Theaterstück festgehalten worden sind, standen immer an der Schwelle eines neuen Beginns für die nächste Stunde, und vermutlich flossen sie für Danton nicht einmal in die geordneteren Sphären der Geschichte ein. Paradoxaerweise war er außerstande, die Art kausaler Kette aus Ereignissen und Folgen, die wir gewöhnlich Geschichte nennen, wahrzunehmen. Das war seine Tragödie. Doch zugleich brachte Dantons Tod durch Büchners Theaterstück den Rhythmus und die Bewegung hervor, die wir für solch ein Bewusstsein von Geschichte als notwendig erachten. Andernfalls, um Tzeshas triumphale Schlussfolgerung als Frage zu wiederholen, wie könnten wir imstande sein, das alles durchzuhalten?

„I'm not a historian.“⁴⁴, sagt Estragon in Samuel Becketts *Warten auf Godot*. In einer Welt, in der Godot nicht (heut wiederum) erscheint und in der es keine Kontinuität und Kausalität gibt, ist es in der Tat unmöglich, ein Historiker zu sein. Einen Platz für Historiker gibt es nur in einer Welt, in der es möglich ist, Zusammenhänge zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart herzustellen. Und Geschichte kann, in der Welt und auch auf der Bühne eines Theaters, aufgeführt werden, wenn unterschiedliche Zeitstrukturen (außer dem täglichen Wiederaufgehen der Sonne) differenziert werden können, die es nicht nur zu fragen ermöglichen, ob die Dinge, die wieder erscheinen, natürliche Phänomene sind, sondern, ob sie durch irgendeine Art von Handlungsmacht ausgelöst wurden, so dass ein Muster entsteht, nicht nur eine mechanische Wiederholung.

Das ist zweifellos der Grund dafür, dass Marcellus (in den *Hamlet*- Fassungen des *First Folio* und des *First Quarto*) bzw. Horatio (in der Fassung des *Second Quarto*) fragt: „Nun, ist das Ding heut wiederum erschienen?“⁴⁵ Das ist, denke ich, „hier die Frage“, wenn man beginnt, unterschiedliche Theaterstücke und Aufführungen über spezifische historische Ereignisse zu untersuchen. Was bedeutet es, diese Ereignisse auf der Bühne *wiederum* zu zeigen? Was in *Hamlet* gesehen

werden kann, ist, wie sich eine Last (irgendeine Art unerledigter Sache aus der Vergangenheit) darein verwandelt, dass ein Schauspieler „das Ding“ auf der Bühne ist und tut, dass er wiederum in der Aufführung von heute Nacht erscheint und unaufhörlich eine Wiederkehr des Verdrängten auf der Theaterbühne aufführt. Geschichte kann an sich nur wahrgenommen werden, wenn sie rekapituliert wird, wenn wir irgendeine Form von Diskurs, wie das Theater, schaffen, aufgrund dessen eine organisierte Wiederholung der Vergangenheit konstruiert wird, die die chaotischen, reißenden Ströme der Vergangenheit in einen ästhetischen Rahmen stellt. Dies gilt wahrscheinlich auch für die konventionelleren Formen von Geschichtsschreibung, wie sie in Geschichtsbüchern praktiziert wird.

Der Geist in *Hamlet* erscheint auf der Bühne als eine Störung der Anstrengungen, nach dem Tod des alten Königs Sinn und Ordnung zu schaffen, und zerbricht die Strukturen, die bereits, vielleicht zu früh, etabliert worden sind. Das Jenseits drängt sich auf, und dieses Eindringen eines neuen Geschehens verlangt umgehend nach Erklärung. Horatio, der ein Zeuge der Geistererscheinung gewesen ist (von der er Hamlet berichtet) und der gebeten wird, den König während der Aufführung der *Mausefalle* zu beobachten, ist es, welcher der Historiker in Shakespeares *Hamlet* wird.

Von einem ganz anderen Punkt seinen Ausgang nehmend schrieb Roland Barthes in *Die helle Kammer*:

So schließt das Leben eines Menschen, dessen Existenz der unseren um ein wenig vorausgegangen ist, in seiner Besonderheit gerade die Spannung der GESCHICHTE, ihre Abspaltung mit ein. Die GESCHICHTE ist hysterisch: sie nimmt erst Gestalt an, wenn man sie betrachtet – und um sie zu betrachten, muß man davon ausgeschlossen sein. Als lebendiges Wesen bin ich das genaue Gegenteil der GESCHICHTE, ich bin das, was sie dementiert, was sie zugunsten meiner eigenen Geschichte zerstört (es ist mir unmöglich, an „Zeugen“ zu glauben; unmöglich zumindest, deren einer zu sein; [...]).⁶

Durch das ‚Aufführen von Geschichte‘ ist es möglich, diesem Gefühl von Trennung und Ausschluss zu begegnen, indem es uns in die Lage versetzt, an die Zeugen zu glauben, die das gesehen haben, was auf irgendeine Weise wieder erzählt werden muss. Welche andere Möglichkeit bleibt, sofern wir nicht gewillt sind, uns einen Diskurs oder

ein Theater ganz ohne Verweise gefallen zu lassen? Das ‚Geschichte aufführende‘ Theater strebt danach, sowohl die Trennung von als auch den Ausschluss aus der Vergangenheit zu überwinden, und ist darum bemüht, eine Gemeinschaft zu erschaffen, in der die Ereignisse aus dieser Vergangenheit wieder von Belang sind.

Indem es Theateraufführungen betrachtet, die Ereignisse der Französischen Revolution und des Zweiten Weltkriegs zeigen, legt dieses Buch dar, dass das Theater uns zu dem Glauben verführen kann, dass es dem Schauspieler möglich ist, zu einem Zeugen für die mittlerweile toten Zeugen zu werden. Dies bestreitet Paul Celans historiographisch nicht haltbare (aber emotional wohl einzig mögliche) ‚Position‘, die in seinem Gedicht *Aschenglorie* zum Ausdruck kommt. Er dachte in dem Gedicht über die Möglichkeit nach, Zeugnis von der Shoah nach dem ‚natürlichen‘ Tod der Überlebenden abzulegen:

Niemand
zeugt für den
Zeugen.⁷

Niemand kann für die Zeugen Zeugnis ablegen, sagt Celan. Niemand außer den Überlebenden selbst kann zu einem Zeugen dessen werden, was in der Shoah geschah. Der Versuch, Auschwitz mit ästhetischen Mitteln darzustellen, ist, wie Theodor Adorno geltend machte, eine der schwierigsten moralischen und ästhetischen Fragen unserer Zeit. Primo Levi geht in *Die Untergegangenen und die Geretteten* einen Schritt weiter im Hinblick darauf, wer von der Vergangenheit Zeugnis ablegen kann. Er führt aus, dass sogar

[n]icht wir, die Überlebenden, [...] die wirklichen Zeugen [sind]. [...] Wir Überlebenden sind nicht nur eine verschwindend kleine, sondern auch eine anomale Minderheit: wir sind die, die aufgrund von Pflichtverletzung, aufgrund ihrer Geschicklichkeit oder ihres Glücks den tiefsten Punkt des Abgrunds nicht berührt haben. Wer ihn berührt, wer das Haupt der Medusa erblickt hat, konnte nicht mehr zurückkehren, um zu berichten, oder er ist stumm geworden. Vielmehr sind sie, die „Muselmänner“, die Untergegangenen, die eigentlichen Zeugen, jene, deren Aussage, eine allgemeine Bedeutung gehabt hätte.⁸

Es ist diese Stummheit der „eigentlichen Zeugen“, die das Theater, wenn es Geschichte aufführt, ständig zu retten versucht. Die

vielschichtigen Paradoxien und Spannungsfelder, die von den Bemühungen erzeugt werden, die historische Vergangenheit und die Gegenwart des Theaters durch verschiedene Formen von Zeugenschaft zusammenzubringen, sind, wenn alles andere gesagt ist, das zentrale Thema dieses Buches.

Walter Benjamin dachte in seiner äußerst beeindruckenden Sammlung von Zitaten oder ‚gefundenen‘ Darstellungen, dem *Passagen-Werk*, darüber nach, was die Vergangenheit für uns weiterhin lesbar macht:

Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt.⁹

Das Geschichte aufführende Theater kann, wie dieses Buch zeigt, zu solch einem Bild werden, indem es die Vergangenheit mit der Gegenwart durch die schöpferische Kraft des Theaters verbindet, andauernd aus der Vergangenheit ‚zitierend‘, aber die exakten Spuren tilgend, um volle Bedeutung in der Gegenwart zu erlangen.

Wenn ich auf die Entstehung dieses Buchs zurückblicke, gilt mein Dank zuerst all meinen Studierenden an den Universitäten von Tel Aviv und Helsinki für die Inspiration, die sie mir gaben, diesem Thema weiter nachzugehen; Pirkko Koski und meinen Kollegen am International Centre for Advanced Theatre Studies (ICATS) an der Universität Helsinki dafür, dass sie ihre Gedanken zu den hier behandelten Fragen mit mir geteilt haben; und Erika Fischer-Lichte für die Organisation des Symposiums, in dessen Folge der Band *Theater seit den 60er Jahren* erschien, der eine frühere Version des Kapitels in diesem Buch, das sich mit europäischen Inszenierungen beschäftigt, enthält.¹⁰ Es gibt darüber hinaus noch viele weitere Freunde und Kollegen, denen ich danken möchte: Linda Ben-Zvi, Daniel Boyarin, Gabriele Brandstetter, Marvin Carlson, Sofia Gluchowitz, Stephen Greenblatt, Bruce McConachie, Jeanette Malkin, Janelle Reinelt, Eli Rozik, Stuart Schoffman, Claude Schumacher, Joshua Sobol, Dan Urian, Christel Weiler und Bill Worthen. Tom Postlewait schulde ich nicht nur meinen Dank für die redaktionelle Sorgfalt bei der Herausgabe der englischen Originalausgabe und für sein Vertrauen, sondern

auch meine große Wertschätzung; Herbert Blau, wie auf den folgenden Seiten deutlich werden wird, meine Bewunderung; Yvonne Rock meine Dankbarkeit für ihre tiefe und andauernde Freundschaft; und Galit Hasan-Rokem so viel, wie ich geben kann. Dies Buch ist unseren drei Kindern gewidmet.