

Masterthesis
Zürcher Hochschule der Künste
Departement Darstellende Künste und Film
Master Theater - Vertiefung Leitender Künstler
Profil Regie

KONKRET

Zu einem ästhetischen Begriff

Timon Jansen
6. Fachsemester
Matrikelnummer: 15-572-738
+41 765 411210
Elsässerstrasse 127
4056 Basel
jansen.timon@gmail.com

Basel, 18.01.2019

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	1
1.1	Zum Begriff des Konkreten	4
2.	Konkrete Kunst	7
2.1	Bills mathematische Denkweise in der Kunst	11
3.	Brechts Verschüttung der Orchestra	15
3.1	Weltentwürfe	18
3.2	Der Apparat	21
4.	Differenz nach Deleuze	26
4.1	Immanent denken	31
4.2	Minoritär-Werden	34
5.	Konkretes Theater	34
5.1	Pollesch: „Ganz konkret sein, so wie du.“	36
6.	Reflexionen	38
	Literaturverzeichnis	40
	Eigenständigkeitserklärung	42

1. Einleitung

Zu den wichtigsten Leistungen innerhalb eines künstlerischen Studiums gehört sicherlich die Ausbildung eines differenzierten ästhetischen Vokabulars. Dabei handelt es sich nicht bloß um eine Fortführung eines performativen Manierismus, der Zurschaustellung eines Künstlersubjektes - im Gegenteil. Ein ausgebildeter Begriffskanon ist der ästhetischer Grundpfeiler eines künstlerischen Berufs, in ihm spiegelt sich bereits eine Haltung wider: Die Selbstauffassung der eigenen Tätigkeit und die spezifische Positionierung zur Wirklichkeit. Mitunter deswegen sind Interviews und Schriften, in den besten Fällen, immer als Teil der künstlerischen Perspektive und Praxis zu verstehen, auch wenn diese meist kein einheitliches, widerspruchsfreies Bild geben, das ist auch gar nicht das Ziel. Vor allem als Regieführender ist die stetige Auseinandersetzung mit dem sprachlichen Unterbau unentbehrlich. Die ständige Kommunikation mit unterschiedlichen Arbeitsbereichen - Bühnenbild, Licht oder Videogestaltung, Musik sowie Dramaturgie und nicht zuletzt das Ensemble der Spielenden - beansprucht die Fähigkeit das ästhetische Projekt in begreifbare Sprache zu übersetzen oder es zumindest nahe zu bringen. Natürlich befinden wir uns hier in einem sehr sensiblen Bereich, da sich dieses Vokabular, sowie die Benutzung dessen, immer wieder bewusst einer analytischen Perspektive entziehen will. Aber die Vor- und Nachteile des ingenüösen Künstlersubjektes sollen nicht Gegenstand dieser Untersuchung sein.

In dieser Arbeit soll der Versuch unternommen werden, durch einen transdisziplinären Blick die Perspektive des Konkreten für das Gegenwartstheater fruchtbar zu machen. Wieso gerade das „Konkrete“ bzw. deren parasitäres Adjektiv „konkret“ und was bedeutet in diesem Zusammenhang transdisziplinär? Zuerst einmal wurzelt die Wahl der Thematik sicherlich in meiner eigenen Arbeit als Regisseur und der Ausbildung eines spezifischen Begriffsvokabulars, das sich als Anbindung an eine ästhetische Linie bzw. deren Fortführung versteht. Das kleine Wort „konkret“ hat sich zwar schon immer durch die Proberäume, Feuilletons und Gesprächen geschlichen, jedoch war mir seine spezifische Bedeutung im Theaterkontext aufgefallen, als ich in einer Laudatio von Pollesch über Harald Schmidt las, dass dieser ihn lobte, stets immer konkret zu sein:

Du lebst das, wonach wir anderen alle immer hinterher sind: Sofort konkret zu sein. Also ganz schnell. Und sich sofort "keine Geschichten zu erzählen" (als wichtigstes Prinzip des Materialismus). So schnell ganz konkret sein wie du, und mit jedem Satz die Welt wieder auf die Füße zu stellen, das wär's. Und das machst du die ganze Zeit. Und ohne Anstrengung. Die authentischen Trottel nennen das Zynismus. Natürlich weil sie verrückt sind. Authentische Wesen kümmern sich ja vor allem um das, was man nicht sieht. Für sie ist alles, was man mühsam nach draußen gebracht hat – damit man es sehen kann – immer doch irgendwie innen, tief in uns drinnen. Total absurd.¹

Sicherlich ist „konkret“ ein von Pollesch gepachtetes Wort, das können wir schon einmal vorweg nehmen, und dadurch in einer Laudatio stets Teil einer positiv konnotierten in Bezugnahme. Interessanterweise beschränkt sich hier Pollesch nicht auf das Theater, sondern stellt „konkret-sein“ als grundsätzliche Positionierung dar, eine Perspektive, die über das rein Ästhetische hinauswächst. Hinter dieser Harald Schmidt gewidmeten Beschreibung verstecken sich einige wichtige Aspekte dessen, was das als „konkret“ bezeichnet werden kann: Materialistisch sein; nicht-authentisch sein;² spekulativ sein („die Welt [...] auf die Füße stellen“).

Während man sich nun während des Studiums in Proberäumen die Aneignung eines solchen Begriffs praktisch erarbeiten kann, bedarf es parallel dazu einer tiefgreifenden theoretischen Betrachtung, um sich der Dimension dessen bewusst zu werden, was sich hinter diesem Wort verbirgt. Denn die oben genannten Schlagwörter könnten nur allzu schnell zu einer Stilkunde von Pollesch's Theater verkommen. Zwar handelt es sich in der Wahl der Thematik immer um eine ästhetische Positionieren, trotzdem möchte ich mich in dieser überschaubaren Arbeit der Frage widmen, durch welche künstlerisch-praktischen sowie ästhetisch-theoretischen Charakteristika diesen Begriff zusammengehalten wird. Statt einer umfassenden etymologischen oder kunsthistorischen Untersuchung, möchte diese Arbeit ausgewählte Beiträge sammeln, um der Entwicklung des Begriffs nachzuspüren und ihn gleichzeitig greifbar für ein zeitgenössisches Theaterverständnis zu machen. Hier kommt der tansdisziplinäre Aspekt zum Tragen: Ausgehend von den Schriften des Schweizer Architekten und

¹ René Pollesch: Glotzt nicht so! <https://daily.spiegel.de/meinung/geburtstagsbrief-von-theatermacher-rene-pollesch-an-den-sehr-guten-schauspieler-harald-schmidt-a-27977>, zuletzt aufgerufen am 18.1.19, 8.33.

² In diesem Falle eben auch nicht-platonisch, sondern immanent.

Designers Max Bill, der wesentlich zur Definition der konkreten Kunst beigetragen hat, suche ich bei der epischen Perspektive von Bert Brecht eine Verbindungslinie, um schließlich mit Gilles Deleuzes Philosophie der Immanenz ein philosophisches Grundgerüst zu etablieren. Dennoch soll hier kein Versuch gestartet werden eine theatrale Analogie zur konkreten Kunst zu formulieren. Diese zwanghaften Übertragungen eines Phänomens in verschiedene künstlerische Aggregatzustände haben meist einen unzufriedenen Beigeschmack, weil sie die Eigenheit der jeweiligen Bereiche außer Acht lassen. Dem Gegenstand dieser Arbeit, das Konkrete, möchte ich mich bewusst im Sinne einer Denkbewegung nähern, da ich vor allem eine gefestigte Stilkunde des Konkreten erstrebe. Es liegt dem hier Formulierten der Charakter eines Experimentes zugrunde, das sicherlich auch Momente des Scheiterns in sich trägt.

Da ich die Arbeit vor allem als eine theoretische Reflexion auf ästhetische Prozesse begreife, widme ich mich vor allem den oben genannten Perspektiven anstatt eine Analyse künstlerischer Arbeiten zu leisten. Auch wenn ich mich scheue diese These in solche Kategorien zu zerren, muss doch sein deduktiver Charakter benannt werden, da ein allumfassenderer Versuch den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Wie schon eingangs formuliert, sehe ich diese schriftliche Arbeit im Sinne meines künstlerischen Studiums als komplementär zu meiner praktischen Arbeit, die in Form einer Abschlussinszenierung bereits benotet und formuliert worden ist. Dennoch werde ich zum Abschluss dieser Thesis ausgewählte Praktiken des Konkreten im Gegenwartstheater aufzeigen, um diesem Bereich einen Raum zu eröffnen, wenn auch mir bewusst ist, dass dahingehend eine weitere Verhandlung geschehen muss - im besten Sinne im enger Zusammenarbeit von Praxis und Theorie. Es ist sicherlich kein Zufall, dass die von mir ausgewählten künstlerischen Positionen (Bill, Brecht, Pollesch) sich immer als Konglomerat aus Theorie und Praxis verstanden, als Jongleure der beiden Teilbereiche der künstlerischen Produktion. Doch nun gehe ich zuallererst auf den Gebrauch des Begriffs „konkret“ ein, bevor ich mich den einzelnen Positionen widme.

1.1 Zum Begriff des Konkreten

Der Begriff Konkret erscheint uns heute völlig abstrakt. Nicht nur, vermutet man, wurde der Begriff Opfer seines eigenen Definitionsanspruchs. Vor allem trägt der völlig zerfaserte Gebrauch des Begriffs in den unterschiedlichsten Kontexten - dem alltäglichen, philosophischen, wissenschaftlichen wie ästhetischen - zur Unübersichtlichkeit bei. Ein präziser Umgang mit dem Begriff, seinem Umfang, also was er umfasst oder umfassen könnte, ist unter diesen Umständen keinesfalls gewährleistet. Dabei ist, zumindest in einem ästhetischen wie geisteswissenschaftlichen Kontext, Konkretes immer im Zusammenhang mit Abstraktem zu denken und gegeneinander aufzuwiegen. Die Ehe dieses Begriffspaares steht im Zentrum unserer Untersuchung. Gleichzeitig mag es auch daran liegen, dass das Konkrete aus der Mode gekommen zu sein scheint. Um das Unbehagen dem Konkreten gegenüber zu klären, müssen vorerst die Probleme des Abstrakten beseitigt werden: Abstrakt wird gemeinhin als etwas „streng Wissenschaftliche[s], Komplizierte[s], schwer Verständliche[s]“³ wahrgenommen, das auch eine gewisse Praxisferne aufweist oder als völlig spekulativ angesehen wird.⁴ Aus dieser Perspektive wäre etwas Konkretes „einfach, unkompliziert, leicht verständlich“.⁵ Dabei ist bei dieser Gegenüberstellung das Abstrakte häufig einem gewissen Elitarismusvorwurf ausgesetzt.

Bevor wir uns jedoch zu sehr in der Auflistung verschiedener Klischees verirren, möchte ich die Dichotomie „Abstrakt - Konkret“ aus Perspektive einer dialektisch geprägten Erkenntnistheorie veranschaulichen: Konkretes Denken als Ausgangspunkt des Erkenntnisprozess, ist von empirischer Art und immer als Sinneserkenntnis zu verstehen.⁶ In einem ersten Abstraktionsschritt werden durch die Analyse des Konkreten „abstrakte Begriffe, [...] Züge, Merkmale [und] Beziehungen der Gegenstände [widergespiegelt].“⁷ Um die durch Abstraktion entstandene Isoliertheit und Einseitigkeit

³ Manfred Buhr/ Georg Klaus: Philosophisches Wörterbuch. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1979, S.41 f.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd.

auszulösen muss sich das durch diesen Schritt hervorgebrachte Abstrakte (A¹) wieder in eine neue, „[höhere] Form des Konkreten“ verwandeln. Das den dialektischen Erkenntnisprozess entstandene Konkrete (K²) ist eine „Reproduktion des Gegenstandes“, also des ursprünglichen Konkreten (K¹), nun bereichert durch die „Totalität von vielen Bestimmungen und Beziehungen“.⁸

Das Konkrete ist konkret, weil es die Zusammenfassung vieler Bestimmungen ist, also Einheit des Mannigfaltigen.⁹

Konkretes Denken bezeichnet also hierbei einen Standpunkt, der „den Gegenstand der Betrachtung nicht isolier[t], sondern ihn in die ganze Fülle seiner Beziehungen hineinstell[t]“¹⁰ und somit eng mit dem menschlichen Bewusstsein und seiner Emotionalität verknüpft ist.¹¹ Abstraktes Denken dagegen „ermöglicht es [...], sich in der unendlichen Fülle des ursprünglich gegebenen Konkreten zurechtzufinden.“¹² Sicherlich ist diese Ausführung stark von einer marxistisch-dialektisch Erkenntnistheorie geprägt, in der sich die einzelnen Schritte des dialektischen Erkenntnisprozess immer in einer höheren Form aufheben: Sie stellt sie die beiden Begriff als untrennbare Seiten eben jener Dialektik dar, in der die Abstraktion nicht nur eine Präzisierung des Konkreten darstellt, sondern auch einen Verlust der Mannigfaltigkeit und subjektiven Verbundenheit.¹³ Deswegen muss das einfache Abstrakte (A¹) und dessen Überlegenheit über das einfache Konkrete (K¹) in einer neuen Konkretheit (K²) aufbewahrt bleiben und sich weiterentwickeln. Letztlich lässt sich dieses Denken in folgender Kette darstellen:

$K^1 \rightarrow A^1 \rightarrow K^2 \rightarrow A^2 \rightarrow \dots$

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

Die Problematik einer teleologischen Verkettung dieser Dialektik ist offenkundig und kann nicht Bestandteil einer Ästhetik des Konkreten sein.¹⁴ Vielmehr ist die Einordnung des Konkreten innerhalb eines erkenntnistheoretischen Prozesses von enormer Bedeutung, insbesondere als ständiges, sich stetig weiter ausdifferenzierendes Wechselspiel mit einem Abstrakten. Im Spannungsfeld dieses Begriffspaares kristallisiert sich das Konkrete als ein Reflexionsmoment, der, im Sinne des Marx'schen Materialismus, das Abstrakte sinnlich begreif- und gestaltbar macht, ohne dass dabei die abstrakte Eben völlig verlassen wird. Denn es handelt sich hierbei immer nur um Tendenzen und Perspektiven eines umfassenderen Prozesses, weswegen auch die verschiedenen Abstufungen des Konkreten nur als Anschauung einer sich stetigen Entwicklung aufgefasst werden können, ein Differenzierungsprozess, dem sich kein vorgefertigtes Ziel aufstülpen lässt.

Das Abstrakte ist dem Konkreten also nicht übergeordnet - im Gegenteil. Während das Abstrakte dem Wunsch folgt durch Isolation eine allgemeine Einfachheit zu formulieren, ist das Konkrete in diesem Zusammenhang ein sich öffnendes, sich seiner eigenen Konstruktion bewusst werdendes Moment. Mag das Wechselspiel von Abstrakt und Konkret auch etwas sperrig wirken, zumindest aufgrund seiner Verzahnung in diesem dialektischen Denken, so unterliegt das ästhetische Gebilde des Konkreten dennoch diesem Grundgerüst.

Im Folgenden werde ich in einem Überblick die „konkreten kunst“ einführen, insbesondere wie sie im Kontext von Bill präsentiert worden ist.

¹⁴ Marx beschäftigt sich in den Thesen über Feuerbach mit der Frage inwiefern die menschliche Sinnlichkeit eine Praxis darstellt, die der abstrakten Analyse gegenübersteht. Die Kritik Marx an der Hegel'schen Dialektik verweist bereits auf die fehlende Konsequenz der spekulativen Dialektik, die in eine abstrakte Tautologie verfällt, in deren Zentrum ein mystischer Kern steht. Seine Analyse zeugt von einer Versöhnung mit der Wirklichkeit, der Marx eine visionäre Wirklichkeitsgestaltung entgegenstellt.

2. Konkrete Kunst

Die Frage nach der Konkreten Kunst ist die nach einem Definitions- und Zugehörigkeitsversuchs und ist in diesem speziellen Fall stark an die Arbeit von Max Bill geknüpft.¹⁵ Statt einer nüchternen tabellarischen Aufzählung aller Charakteristika der Konkreten Kunst hat Bill in seinen Schriften immer wieder versucht einen Denkraum und eine Perspektive zur Konkreten Kunst zu eröffnen. Die schriftlichen Arbeiten nehmen daher einen gleichberechtigten Stellenwert innerhalb seines künstlerischen Schaffens dar, den er in einem Briefwechsel von 1945 an seinen Freund Jean Gorin erläutert:

ich erkläre ihnen das, weil ich seit jahren gegen die verunklärung der begriffe in der kunst ankämpfe; ich denke es ist unsere aufgabe, diese begriffe zu verteidigen, denn wir sind nicht künstler, sondern auch theoretiker und philosophen.¹⁶

Der Begriff „konkret“ zirkulierte in der ersten Hälfte der 1930er in der bildnerischen Avantgarde sowie im Literarisch-Philosophischen, war jedoch nicht näher definiert.¹⁷ Theo van Doesburg prägte die Bezeichnung „Konkrete Kunst“ 1930, jedoch fasste dieser, wie so häufig, Strömungen und Tendenzen zusammen, die es bereits seit etwa 1915 gab und deren Ziel es war sich von einer Realität abbildenden Kunst zu distanzieren.¹⁸ Ironischerweise wurde anfangs eine Ersatzbezeichnung für das in Kritik geratene Wort „abstrakt“ gesucht.¹⁹ Auf der Suche nach einer geeigneten Terminologie stieß man im Zuge einer durch Alexandre Kojève initiierten Hegel-Renaissance auf die - im ersten Teil ausgeführten - Dichotomie von „abstrakt - konkret“.²⁰

Die konkreten und konstruktivistischen Strömungen in den 1930ern richteten sich gegen eine rein subjektiv orientierte Perspektive auf die Welt, vielmehr forderten Sie einen anderen Zugang zu „objektiven Wahrheiten“. Dieser ästhetische Standpunkt strebte eine

¹⁵ Dieter Schwarz (Hg.): Max Bill: Aspekte seines Werkes. Zürich: Niggli Verlag, 2008, S.16 ff.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Tobias Hoffmann: Die Idee Konkret. Köln: Wienand, 2012, S. 4 ff.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd.

neue Ontologie an, in der das Kunstwerk nicht mehr in einem reinem Abhängigkeitsverhältnis zur Wirklichkeit steht, etwa als bloße Abbildung dieser. Entscheidend dabei ist die Eigenständigkeit des Kunstwerks, sozusagen zu einem Selbstbewusstsein gekommene Kunst, die, genauso wie andere Entitäten nur sie selbst sind und auf nichts anderes verweisen als sie selbst. Somit unterzieht die konkrete Kunstproduktion dem Beziehungsgeflecht von „Realität, Künstler, Kunstwerk und Betrachter“ eine Modifikation:²¹ Ohne ein Signifikant, auf das das Kunstwerk verweisen könnte, muss die Idee dessen, was der Rezipierende wahrnimmt neu definiert werden. Als Folgerung kann nicht auf konventionelle semiotische Hilfsmittel zurück gegriffen werden, um den Code des Kunstwerks zu entziffern, sondern vielmehr ist der Rezipierende aufgefordert sich durch seine Perzeption an diesem zu Beteiligen:

Dieses neu definierte Abhängigkeitsverhältnis von Künstler, Kunstwerk, Betrachter und Welt, der neue ontologische Anspruch des Kunstwerks, ist das grundlegende Konzept der Konkreten Kunst, die Idee Konkret.²²

Aus zeitgenössischer Perspektive ist dieser Anspruch an die Konkrete Kunst natürlich bereits verjährt, wobei diese Problematik ein Grundproblem kategorisierter Bewegungen und Strömungen ist. Während zum einen eine Definition einer Kunstrichtung meist zu einer Stärkung dieser führt, so verkommt gleichzeitig deren Potential im Zuge dessen: Ein Stil wird definierbar, folglich kopierbar und verliert somit häufig gerade jene Spontaneität und Uncodierbarkeit, die die Konkrete Kunst für sich beanspruchte.²³ Daher muss in dieser Arbeit die Auseinandersetzung mit der Konkreten Kunst immer unter dem Gesichtspunkt stehen, die Errungenschaften und Merkmale des Konkreten für einen gegenwärtigen Kontext zu gewinnen und sich nicht darauf beschränken deren Merkmale zu tabellarisieren.

²¹ Ebd.

²² Ebd.

²³ Selbst Dada, die sich einer Definition verweigerten und bei denen sich jedes Manifest mit dem anderen widersprach, wurden zu einem erkennbaren Stil degradiert.

Bill gab dem begrifflich Unpräzisen eine Schärfe durch seinen kurzen Text „konkrete gestaltung“ von 1936. Darin formuliert er jene basalen Sätze, die bezeichnen für seinen Anspruch an eine konkrete Kunst sind:

konkrete kunst nennen wir jene kunstwerke, die aufgrund ihrer ureigenen mittel und gesetzmässigkeiten - ohne äusserliche anlehnung an naturerscheinungen oder deren transformierung, also nicht durch abstraktion - entstanden sind.

konkrete kunst ist in ihrer eigenart selbstständig. sie ist der ausdruck des menschlichen geistes, für den menschlichen geist bestimmt, und sie sei von jener schärfe, eindeutigkeit und vollkommenheit, wie dies von werken des menschlichen geistes erwartet werden muß.²⁴

Im Zentrum von Bills Position steht eine dezidiert materialistische Produktionsweise. Dabei belässt er es nicht dabei einer Kunstform ein spezifisches Material zuzuschreiben, beispielsweise die Leinwand der Malerei, vielmehr interessiert er sich dafür seine „ureigenen mittel und gesetzmässigkeiten“ herauszufinden. Er setzt also voraus, dass jede Kunstform durch Gesetze zusammengehalten wird, die sich aus dem Material sowie deren Handhabung zusammensetzen. Beispielsweise ist die Zweidimensionalität Ausgangslage der Malerei. Bill versteht die jeweilige Kunstform als ein modellhaftes System, das sich seine Eigenständigkeit nicht nur durch Abgrenzung zu anderen Künsten, sondern auch hinsichtlich der ausserkünstlerischen Realität begreift: Während in der Malerei lange Zeit das Paradigma der mimetischen Abbildung der Realität als selbsterklärtes Ziel fungierte, fordert er, ähnlich die dem Grundsatz der ihm vorausgehenden Konkreten, in der Malerei eine Kunstproduktion "ohne äusserliche anlehnung an naturerscheinungen“. Dies stellt das Abhängigkeitsverhältnis von Kunst und Nicht-Kunst völlig infrage und stärkt das Moment der Erfindung im Gegensatz zur traditionell bevorzugten Abbildung: „in der kunst ist die erfindung von entscheidender bedeutung.“ Seltsamerweise scheint Bill keinesfalls daran interessiert eine rein ästhetizistische Position zu entwickeln. Vielmehr versucht er in der systematischen und gattungsspezifischen Erarbeitung einer künstlerischen Haltung ein Verhältnis zur Realität auszuspielen, das Kunst nicht als bloßes Wiedergabemedium der Realität degradiert. Bills konkrete Position sucht eine Beziehung von Kunst und Realität, die der

²⁴ Ebd.

Kunst einen Experimentalcharakter zuschreibt, und somit gerade in der Unabhängigkeit der beiden Bereiche eine Möglichkeit eröffnen will, sich beidseitig zu befruchten.

Im nächsten Kapitel werde ich die hier bereits genannten Momente der „konkreten kunst“ mithilfe von Bills Schrift „die mathematische denkweise in der kunst unserer zeit“ weiter ausführen.

2.1 Bills mathematische Denkweise in der Kunst

Im 1949 erschienenen Text „die mathematische denkweise in der kunst unserer zeit“ verfolgt Bill eine Bewusstseins-schärfung für die Kunstproduktion im 20. Jahrhundert, insbesondere in der Stärkung dessen, was er unter „konkrete kunst“ versteht. Dabei beansprucht Bill ausgewählte Prinzipien und Methodiken der Kunstgeschichte für seinen ästhetischen Standpunkt, um an diese anzuknüpfen und behauptet die „konkreten kunst“ als konsequente Fortführung dieser Tradition.

Der Text erschien im Katalog der Ausstellung „pevsner, vantongerloo, bill“ des Kunsthaus Zürich und fungiert daher nicht nur als rein ästhetische Theorie für Kunstproduzenten, sondern zeugt von einem dezidiert didaktischen Charakter, der dem Rezipienten gewidmet ist.²⁵ Bill entgegnet dem Titel, dass es sich in seiner Forderung keineswegs um eine sogenannte „errechnete kunst“ handle.²⁶ Überhaupt sei eine vulgäre Gegenüberstellung eines rationalen und emotionalen Prinzips für die künstlerische Methode unbrauchbar.²⁷ „regulierende methoden“, ob geometrischer oder rechnerischer Art, seien immer Teil jeglicher Kunstproduktion gewesen, nicht nur sogenannte „persönlich-gefühlsmässige“.²⁸ In diesem Zusammenhang verweist Bill auf eine Zeit, - er nennt das alte Ägypten - in der „die mathematik noch grundlage jedes künstlerischen ausdrucks war, als geheime verbindung von kosmos und kult“.²⁹ Einen vehementen Einschnitt in das Verständnis dieser Kunstproduktion gab es für Bill mit der Einführung der Perspektive in der Malerei:³⁰ Statt einer ingeniosen Erkenntnis sieht Bill diesen Schritt höchst problematisch und beobachtet einen Verfallsprozess „einer tektonischen und symbolischen kunst“:³¹ Hier wandelte sich das „ur-bild zum ab-bild“, da die

²⁵ Max Bill: Dokumentation zur Ausstellung Max Bill 1976. Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 1976, S. 117 ff.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd., Bill knüpft mit dieser Einleitung an den ästhetischen Diskurs Nietzsches im Rahmen seiner „Geburt der Tragödie“ an, in der er die Wiederbelebung der antiken Tragödie durch das dionysische, rauschhafte Prinzip fordert, das dem apollonischen, vernunftbetonten Gegenübergestellt wird.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd.

Perspektive ein System beansprucht, das die Wirklichkeit in einem vorgetäuschten Raum rein rechnerisch und „naturgetreu“ abzubilden versucht.³² Als Gegenbeispiel zählt er impressionistische und kubistische Tendenzen auf, da diese sich wieder verstärkt dem „urelement“ der Malerei und Plastik annähern.³³ Hier wird deutlich, dass Bill von einer Art Kern oder Ideal der einzelnen Kunstformen und -gattungen überzeugt ist. Beispielsweise sieht er Kadinsky als Beispiel für eine „[neue] auffassung“ der Malerei an, die sich dem Dogma der mimetischen und perspektivischen Kunst entzieht. Die Rückbesinnung auf einen Ursprung der Kunstproduktion spiegelt für Bill gleichzeitig eine progressive Haltung wider, eine nicht ungewöhnliche dialektisch-ästhetische Wendung.³⁴

Nach dieser kurzen Einordnung des Mathematischen in der Kunst, geht Bill im nächsten Schritt näher auf einzelne KünstlerInnen der Avantgarde ein, um diese Denkweise zu veranschaulichen:

bei kadinsky können wir begebenheiten und gegenstände wahrnehmen, die, obwohl sie uns im täglichen leben nirgends begegnen, vielleicht in einer uns unbekanntten welt gültigkeit hätten, auch wenn wir nicht in der lage wären, den gebrauchszweck zu definieren.³⁵

Bill sieht in der Malerei Kadinskys ein spekulatives Potential, welches sich nicht der gegebenen Wirklichkeit unterordnet, sondern selbst sich seines ordnenden Prinzips bewusst wird und somit neue Wirklichkeiten eröffnet. Mondrian hat für Bill einen noch radikaleren Kunstbegriff als Kadinsky geformt: Seine scheinbar absichtslosen Rhythmen sind „rein gefühlsmäßig, bei aller strenge der angewandten gestaltungsprinzipien.“³⁶

³² Ebd.

³³ Ebd.

³⁴ Gerade in der Moderne vermischten sich avantgardistische Tendenzen mit konservativen Haltungen. Dies wird vor allem bei den Vorreitern der Modernen Lyrik deutlich, Ezra Pound und T.S. Eliot, die sich stets als legitime Erben einer fast klassizistischen Poetik verstanden. Beispielsweise erwartete Pound eine Kenntnis aller wichtigen Gesetze der Lyrik sowie eine umfassende Mehrsprachlichkeit.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd. Vgl. hierzu Hölderlins Anmerkungen zu seiner Antigone-Übersetzung. Er stellt der philosophischen Logik, welches das Ganze zusammenhält den poetischen Rhythmus entgegen, der innerhalb des Dramas als „kalkulabe[s] Gesetzt“ fungiert. Rhythmik zeigt sich als zentrales Charakteristikum in Hölderlins Dichtung und seine Parteinahme für den „Rhythmus der Vorstellungen“ als ein genuin poetisches Element ähnelt der Argumentation Bills hinsichtlich der „konkreten kunst“.

Letztlich geht Bill auf die titelgebende Forderung ein, dass Kunst sich aus einer mathematischen Denkweise entwickeln soll.³⁷ Zunächst greift Bill dabei wieder den gefälligen Einwand auf, Kunst sei eine rein gefühlsbetonte Angelegenheit, in der die trockene Perspektive der Mathematik nichts zu suchen hätte.³⁸ Bill konstatiert, Kunst brauche „gefühl und denken“:³⁹

als altes beispiel kann man immer wieder johann sebastian bach anführen, der doch gerade die materie „klang“ mit mathematischen mitteln zu vollkommenen gebilden geformt hat und in dessen bibliothek sich tatsächlich neben den theologischen auch die mathematischen schriften befanden; zu einer zeit also, wo mathematik noch nicht und nicht mehr dafür in anspruch genommen wurde, kunst zu formen.⁴⁰

Bill betont, dass es sich in einer mathematischen Denkweise nicht um die Mathematik selbst handelt: „Sie ist vielmehr eine Gestaltung von Rhythmen und Beziehungen, von Gesetzen, die individuellen Ursprung haben [...].⁴¹“ Er fordert also eine Gesetzmässigkeit, die innerhalb der Kunstproduktion mithilfe einer „imagination gehandhabt“ wird, also eben jene Verbindung von Gefühl und Denken, die Bill als absolut basale Grundstruktur des Menschlichen ausmacht. Jenseits von esoterischen oder lebensphilosophischen Anklängen, beansprucht Bill grundlegende geometrische Beziehungen von „ding zu ding, von gruppe zu gruppe“ als ästhetisches und gleichzeitig erkenntnistheoretisches Ereignis und verweist damit auf eine Ebene, in der das mathematische Denken selbst Teil eines ästhetischen Gebildes wird, jedoch ohne dabei bloß mathematische Muster als Kunst zu deklarieren: In der mathematischen Strenge, ihrem Versuch eine eigene Wirklichkeit mittels modellhafter Gesetzmässigkeiten zu erschaffen, sieht Bill seine „konkrete kunst“ angesiedelt. Eine Kunst, die sich mithilfe ihrer ästhetischen Wirkungsmechanismen ihres spekulativen und visionären Potentials innerhalb einer technologisierten Welt bewusst wird:

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd.

unsichtbares, abstraktes denken wird konkret, anschaulich und damit auch empfindungsgemäß wahrnehmbar. unbekannte räume, fast unvorstellbare axiome bekommen gestalt; man denkt in räumen, die man sich vorher nicht vorstellen konnte, und erweitert durch diese gewöhnung sein empfinden für weitere räume, die vielleicht heute noch unbekannt sind.⁴²

Dabei lehnt er mathematische Richtigkeit ab und plädiert auf eine künstlerische Notwendigkeit. Auch wenn Bill in der Einreihung an bestimmte Traditionen sowie dem Kokettieren mit den „ureigenen“ Gesetzen der Kunst liebäugelt, zieht er seine Schlüsse aus einer Zeitgenossenschaft. Da die Mathematik selbst an die Grenzen ihrer eigenen Rationalität gekommen ist, muss auch die Kunst in einer technisierten Welt wieder die grundlegende Verbindung Imagination und Rationalität eingehen:

und in diesem sinne werden vermittels der kunst heute neue symbole geschaffen, die wohl ihren empfindungsmässigen grund schon in der antike haben, aber die, wie kaum eine andere ausdrucks möglichkeit der menschen, die gefühlswelt unserer zeit erfüllen können.

Bill wehrt sich in diesem Zuge gegen einen Formalismusvorwurf. Statt formalistische Spielereien, ist er überzeugt, dass es sich um „form gewordene gedanken“ handelt. Äquivalent zur Philosophie, die den Text bedarf, um sich verständlich zu machen, braucht die Bildende Kunst eine bildnerische Präzision, um eben jene gedanklich-affektive Tiefe zu erreichen, wie es in der Philosophie stattfindet. Bill zeugt hier ein wichtiges Gespür für eine konzeptuelle Entwicklung in der Kunst, die bist heute anhält. Dennoch ist es auffällig wie entscheidend er die präzise Ausarbeitung hervorhebt:

je exakter der gedankengang sich fügt, je einheitlicher die grundidee ist, desto näher findet sich der gedanke im einklang mit der methode des mathematischen denekens; desto nöher kommen wir einer gültigen struktur und desto universeller wird die kunst sein. universeller darin, dass sie ohne umschweife direkt sich selbst ausdrückt: dass sie direkt, ohne umschweife, empfunden werden kann.

Neben der Präzision plädiert Bill zuletzt den visionären Charakter der Kunst, die neue Räume erfassen und sinnlich wahrnehmbar machen kann, die bisher verschlossen geblieben sind. Trotzdem ist für ihn das Zusammenspiel visionär irrationaler wie mathematische Muster notwendig, um eine der Gegenwart angemessene Kunst produzieren zu können.

⁴² Ebd., S. 124

3. Brechts Verschüttung der Orchestra

Der Begriff des Konkreten Theaters kein geläufiger und wird keineswegs weitläufig verwendet, geschweige denn definiert. In Hans-Thies Lehmanns Standardwerk „Postdramatisches Theater“ gibt es einen kurzen Eintrag zum „Konkreten Theater“:

Konkretes Theater: Durch die Überwindung der Prinzipien der Mimesis und der Fiktion tritt die sinnlich intensivierte Wahrnehmung des konkret Vorhandenen in den Vordergrund. Die Mittel des Theaters, Körper, Raum, Material usw. exponieren sich selbst, werden zum Objekt ästhetischer Erfahrung.⁴³

Hierbei ist bezieht sich Lehmann vor allem auf Theaterkünstler der 80er, die sich in der Tradition der Avantgarde begreifen⁴⁴ und ebenfalls die Materialität des Theaters als Ausgangspunkt für einen Theaterbegriff nutzen, der sich nicht nur der klassischen Poetik - und den damit zusammenhängenden Parameter von Ort, Zeit und Raum - entziehen, sondern grundsätzlich die theatrale Situation als solche befragen: Ein bedeutender Vertreter dieser ästhetischen Position ist sicherlich Robert Wilson, der mit seiner Prämisse der Gleichberechtigung aller Mittel ein Theater verfolgt, das keine Bedeutung generiert. Hier stehen sich Licht, Musik, Körper, Sprache, etc. gegenüber als Mitspieler eines materialistischen Theaters, das trotzdem eine theatrale Sogkraft entwickelt. Wilson sah gerade in dem Verzicht auf eine Bedeutung die Freiheit die Dinge an sich ästhetisch wahrzunehmen bzw. überhaupt erst eine ästhetische Erfahrung zu ermöglichen. Dennoch möchte ich historisch einen Schritt zurück gehen, um eine andere Linie zu untersuchen, die sich vielleicht nicht als direkten Vergleich zu Bills „konkreter kunst“ versteht, aber dennoch, als Zeitgenosse, eine interessante Nähe aufweist. Ich beginne meine Suche nach dem Konkreten im Theater bei Bert Brecht. Es soll damit keinesfalls impliziert werden Brecht hätte in irgendeiner Weise das Konkrete im Theater entdeckt oder gar erfunden. Doch führte der Paradigmenwechsel, den Brecht ähnlich einer kopernikanischen Wende, im Theater auslöste, zu Stärkung einer ästhetischen Bewegung, die dem Konkreten sehr nahe ist.

⁴³ Hans Thies-Lehmann: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2015, 167 ff.

⁴⁴ Beispielsweise die durch Choreographie und Struktur geprägten Experimente Adolphe Appias Anfang des 20. Jhdt.

Die erste Fassung zur Brecht-Studie „Was ist das epische Theater“ eröffnet Benjamin folgendermaßen:

Worum es heute im Theater geht, läßt sich genauer mit Beziehung auf die Bühne als auf das Drama bestimmen. Es geht um die Verschüttung der Orchestra.⁴⁵

Benjamin verweist zurecht darauf, dass es sich in seiner Auffassung des epischen Theaters nicht bloß um eine tabellarische Auflistung epischer Prinzipien innerhalb eines dramatischen Textes handelt, sondern vor allem um eine Redefinition des Theaters als institutionelle Kunstform und deren Hierarchie. Durch diese Verschüttung, argumentiert Benjamin, sei die Orchestra, mit ihrem „verwischbarsten“ sakralen Charakter, ihrer Funktion beraubt.⁴⁶ Statt einem transzendenten Bühnenapparat, der hierarchisch über den Köpfen des Publikums thront, ist die Bühne Podium geworden, auf dem es sich einzurichten gilt.⁴⁷ Ein Podium ist für Brecht ein Ort der Verhandlung, ein Ort in dem ein diskursiver Austausch stattfindet und der sich nicht als abstrakte Glaskugel einer transzendenten Idee versteht. Statt sich in einer rein literarischen Formdebatte zu verlieren, wie es in theaterwissenschaftlichen Debatten vor der performativen Wende häufig der Fall war, stellt Benjamin die durch Brecht neu definierte Bühnensituation ins Zentrum seiner Analyse.⁴⁸ Dieser Situationsbegriff hat nichts mit dem der naturalistisch-psychologischen Prägung zu tun, der, durch das Paradigma der vierten Wand, die Bühnensituation als solche nicht infrage stellt, sondern vor allem die Ausformulierung der naturalistischen Spielsituation im Sinne einer Versinnlichung der literarischen Vorlage als zentrales Arbeitsorgan begreift.

Denn in der Meinung, sie seien im Besitz eines Apparates, der in Wirklichkeit sie besitzt, verteidigen sie einen Apparat, über den sie keine Kontrolle mehr haben, der nicht mehr, wie sie noch glauben, Mittel für die Produzenten ist, sondern Mittel gegen die Produzenten wurde.⁴⁹

⁴⁵ Walter Benjamin: Versuche über Brecht. Frankfurt am Main, 1966, S.7 ff.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd.

Der entscheidende Schritt liegt darin, dass Brecht das Theater als institutionelle Anstalt begreift, anstatt Theater als eine szenische Realisierung von Literatur zu verstehen. Benjamin fügt hinzu: „Mit diesen Worten liquidiert Brecht die Illusion, es gründe sich das Theater heute noch auf Dichtung.“⁵⁰ Diese materialistische Denkweise, von der Aufrechterhaltung und Veränderung des Betriebs, begreift Theater als einen institutionellen Produktionsprozess. Dennoch geht es nicht nur darum eine Struktur des Theaters aufzuzeigen: Diese Perspektive zeugt vielmehr davon, dass es sich die Parameter dessen, was Theater zusammenhält nur aus ihren konkreten Gegebenheiten definieren lassen können.

⁵⁰ Ebd.

3.1 Weltentwürfe

Eines der Hauptanliegen des Brecht'schen Theaters liegt darin „die Welt so zu zeigen, dass sie beherrschbar wird.“⁵¹ In dieser Kernthese stecken die zentralen Wesenszüge dessen, was Brecht gemeinhin als episches Theater formuliert. Obwohl dieser Theaterbegriff eine Haltung zur Welt voraussetzt, beginnt Brecht ironischerweise Brecht sein „Kleines Organon für das Theater“ mit dem Argument, dass der Zweck des Theaters die Unterhaltung sei,⁵² während der Brecht doch häufig als „lehrhaft“, „blutleer“ oder „parabelhaft“ empfunden wird.⁵³ Es ist richtig, dass Brecht für die erste Gegenüberstellung des „alten“ und „neuen“ Theaters, also der „dramatischen“ und „epischen“ Form, die er in den „Anmerkungen zur Oper (Mahagonny)“ formuliert, die Dichotomie von „Gefühl“ und „Ratio“ aufführt.⁵⁴ Dabei ging es ihm jedoch nie darum ein vollkommen wissenschaftliches, rein von der Vernunft gesteuertes Theater zu praktizieren, im Gegenteil.⁵⁵ Zuallererst ist die Forderung nach einer ratio in der künstlerischen Produktion immer als Akzentverschiebung zu verstehen.⁵⁶ Ähnlich wie Bills Thesen zur mathematischen Denkweise ist sich auch Brecht des kunstkonstituierenden Paares der ratio und emotio bewusst. Und ebenso sieht er eine Notwendigkeit die wissenschaftlich-theoretisch geprägte Perspektive der Kunst zu stärken, um auf die gesellschaftliche Realität reagieren zu können bzw. diese nicht zu verlieren.⁵⁷ Vor allem aber liegt diesem Verständnis die Absage an ein Künstlergenie zugrunde - das Brecht ironischerweise selbst wieder geworden zu sein scheint. Der Künstler ist nicht mehr fähig aufgrund seiner scheinbar naturgegebenen, inneren Begabung und Auffassungsgabe die Welt mithilfe seiner Kunst zu erfassen und ihr kritisch gegenüberzustehen. Für Brecht macht kritische Kunst „gewohnte, verborgene,

⁵¹ Bertolt Brecht: Über experimentelles Theater. Frankfurt am Main, 1979, S. 67

⁵² Bertolt Brecht: Gesammelte Werke Band 16. Frankfurt am Main, 1967, S. 663

⁵³ Werner Hecht: Brechts Theorie des Theaters. Frankfurt am Main, 1986, S.105 ff.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd.

übersehene, verschleierte Wirklichkeit sichtbar und zeigt, daß [sic] die gesellschaftliche Wirklichkeit von Menschen produziert und demnach durch Menschen veränderbar ist.“⁵⁸ Wichtig ist hinzuzufügen, dass Brecht nicht der Meinung war reale Veränderung fände auf der Bühne statt. „Eingreifen“ darf nicht durch „Denken“ verwechselt werden und somit ist Theater als „eingreifendes Denken“ Vorbereiter für ein „reales Eingreifen“.⁵⁹ Der dadurch resultierende Realismusbegriff Brechts manifestiert eine klare Trennung von „Wirklichkeit“ und „Kunst-Realität“:⁶⁰ Der Gradmesser für einen künstlerischen Realismus besteht nicht in der getreuen Abbildung der Realität, sondern darin, inwieweit die der Realität zugrunde liegenden Gesetzmässigkeiten in der Abbildung zum Vorschein kommen.⁶¹ Der Verweis-Charakter, den dieser Realismusbegriff innehat, fußt auf einer Trennung von Kunst und Wirklichkeit, in der die künstlerische Wirklichkeit nicht mit der Realität verwechselt werden darf.⁶² Im Naturalismus wird der Versuch betrieben eben diese Trennung zu negieren und auf der Bühne mithilfe der vierten Wand eine fast reale Wirklichkeit entstehen zu lassen.⁶³ Zusammenfassend beschreibt Brecht den Vorwurf des Emotionslosigkeit wie folgt: „Das epische Theater bekämpft nicht die Emotionen, sondern untersucht sie und macht nicht halt bei ihrer Erzeugung.“⁶⁴ Hier wird die vielbeschriebene Nähe des epischen Theaters zur (natur-)wissenschaftlichen Methode, insbesondere deren Erfinder, Francis

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd.

⁶² Ebd.

⁶³ Die Gegenüberstellungen von naturalistischen Theater und epischen sind theaterhistorisch irreführend. Beide Perspektiven verstehen sich als Reaktion auf die gegebenen Verhältnisse ihrer Zeit und können keinesfalls als transzendent verstanden werden, sondern lediglich im Sinne einer historischen Perspektive. Schon der Naturalismus begriff sich als wissenschaftliche Perspektive auf das Leben, wollte durch eine situative Präzision, der paradigmatischen Psychoanalyse und des dadurch resultierenden Subtextes ein „wahrhaftigeres“ Theater praktizieren. Brecht wiederum wendet sich eben gegen jenes, inzwischen zu Klischees degradiertes Theater. Die Texte von bspw. Ibsen verstehen sich als Gegenwartsanalysen, Naturalismus als ihre adäquate der Zeit entsprungenen Darstellungsform. Gegen die in Privatismus abrutschende Gesellschaftsanalyse kritisiert Brecht und fordert eine der Zeit angemessenere Form.

⁶⁴ Bertolt Brecht: Über experimentelles Theater, S. 101

Bacon, deutlich.⁶⁵ Die Isolierung und einhergehende Vereinfachung komplexer Naturvorgänge mittels modellhafter Darstellung von (Teil-)Prozessen, deren Verifizierung bzw. Falsifizierung Erkenntnisgewinn realer Prozesse bedeutet.⁶⁶ Brecht überträgt dieses Prinzip bewusst aufs Theater, indem er Modelle oder Versuche des menschlichen Zusammenlebens sowie der gesellschaftlichen Prozesse untersucht.⁶⁷ Dabei ist, ähnlich wie beim phänomenologischen epoché, das Modell und somit die Darstellung immer „aussparend und auswählend“.⁶⁸ Dieser Methode ist eine „Einfachheit“ inne, die Ergebnis einer komplexen künstlerisch-theoretischen Produktivität ist,⁶⁹ gemeint ist damit eine Reduktion eines komplexen Sachverhalts:

Der Ausbau des Theaters und der Dramaturgie, die Anwendung teilweise sehr komplizierter neuer Methoden diene im Grunde nur der Vereinfachung in der Darstellung der großen Vorgänge. Niemand kann erwarten, daß die Vorgänge auf dem Weitenmarkt in Chicago oder im Kriegsministerium in der Berliner Bendlerstraße weniger kompliziert sind als die Vorgänge im Atom, und man weiß, welche komplizierter Methoden es bedarf, halbwegs einfache Beschreibungen von den Vorgängen im Atom zu geben. Selbstverständlich sind die Methoden des Theaters, auch des fortgeschrittenen Theaters eines wissenschaftlichen Zeitalters, ganz außerordentlich weniger exakt als die der Physik, aber auch das Theater muß solche Beschreibungen der Umwelt geben können, daß der Zuschauer sich auskennt.“⁷⁰

Es wird ersichtlich, dass Brechts Theater von einem spekulativen Experimentalcharakter bestimmt ist, als erkenntnistheoretisches Organ und damit Grundlage für ein gesellschaftliches Handeln. Spekulativ in dem Sinne, dass es den status quo der gegebenen Realität als veränder- und wandelbar beschreiben möchte.

⁶⁵ Werner Hecht: Brechts Theorie des Theaters, S. 101

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Ebd.

4. Differenz nach Deleuze

Um dem Konkreten mit einer theoretisch-philosophischen Position zu begegnen, möchte ich mich auf eine einflussreiche Konzeption von Deleuze zurückgreifen, die er insbesondere in seiner Habilitationsschrift „Differenz und Wiederholung“ ausführt. Mit seiner Habilitationsschrift kommt Deleuze an ein Ende seiner Phase der Schriften berühmter Philosophen bzw. Literaten und formt daraus in „Differenz und Wiederholung“ sein erstes eigenes Buch, wenn auch bereits davor jegliche Darstellung anderer Philosophen immer eine Umschreibung dieser im deleuz'schen Sinne war.⁷¹ Dieses Werk bildet die Grundlage für seine weitere philosophische Arbeit und wird häufig als Hauptwerk vor seiner Zusammenarbeit mit Guattari bezeichnet. Für die Zwecke dieser Arbeit möchte ich auf sein Verhältnis zur Repräsentation fokussieren, die aus Blickwinkel des Konkreten aufschlussreich zu sein scheinen, da sich Deleuze für einen konsequenten Antiplatonismus steht, wofür er sich in fast allen seiner Schriften vehement einsetzt.

Künstlerische Repräsentation zielte immer auf die Konstitution einer Identität, mithilfe von Reproduktionen von Erscheinungen.⁷² Mit diesem Schritt versucht Repräsentation, ausgehend von der Hierarchie von Original und Trugbild bzw. Simulacrum, die Differenz zwischen Original und Kopie aufzuheben.⁷³ Beispielsweise benutzt der Schauspieler im barocken und klassizistischen Theater ein genaues Gestenrepertoire, das klassischen Skulpturen entlehnt ist, so dass es keinen Unterschied mehr zwischen dem Spielenden und dem ideellen Original gibt. Durch den naturalistischen Einfluss wurde die Identitätsbildung vor allem durch eine expressive Emotionalität definiert. Im Zuge der postmodernen Repräsentationskritik in den Künsten wird dieses Modell verworfen und durch eine Produktion der Differenz oder einer Performativität ersetzt.⁷⁴ Wenn beispielsweise Borges einen Schriftsteller erfindet, der „Don Quixote“ Wort für

⁷¹ Ott: Gilles Deleuze zur Einführung, S. 64.

⁷² Ebd., S. 142.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Ebd., S. 142 f.

Wort wiederholt und aufschreibt, so handelt es sich doch nicht um den gleichen Roman.⁷⁵

Im Platonismus sind die „Formen“ - also die Ideenwelt - das einzig reale, weshalb das Leben selbst nur als deren Kopie eine untergeordnete Rolle spielt.⁷⁶ Die Natur der Dinge ist eine der Formen, in deren Hierarchisierung auch die Differenz die untergeordnete Rolle zur Identität einnimmt: Das Original oder das Modell definiert sich über eine Selbstidentität; sie sind nichts anderes, als das, was sie sind.⁷⁷ Qualität definiert sich über die „Partizipation“ am Original; die Qualität einer Kopie ist dann gewährleistet, wenn sie möglichst nah am Original ist, welches die Tugend der Natur darstellt.⁷⁸ Der Unterschied von Original und Kopie stellt sich also durch ihr Verhältnis zu einer vorangehenden Identität ein.⁷⁹ Diese scheinbare Totalität der Repräsentation wird aber immer wieder bedroht durch Momente einer „anderen Art“, die sich diesem Mechanismus verwehren, etwa der Sophist, ein Zauberer, der reale Dinge imitiert, oder im Barocktheater der Rasende, der sich in dem Feld der Repräsentation nicht darstellen lässt.⁸⁰ Platons Unterscheidung zweier verschiedener Typen von Kopien ist für Deleuze die Grundlage einer Umkehrung des Platonischen Repräsentationsideals: Simulacra bzw. Trugbilder und Kopien.⁸¹ Deleuze erkennt in der Differenz des Platonismus einen eigenständigen Begriff und im Simulacrum die Grundlage für einen Antiplatonismus.⁸² Für den Platoniker sind Kopie und Imitation essentiell das gleiche, deren Beziehung ist die der Ähnlichkeit. Alle Proportionen und Dimensionen in diesem Modell gleichen dem Original, weswegen Platon diese aus seiner moralischen Perspektive als „gute“

⁷⁵ Ebd., S. 143.

⁷⁶ Ebd., S. 147.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Ebd,

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd., S. 147 f.

⁸¹ Ebd., S. 149 f.

⁸² Während beispielsweise Derridas Differenzbegriff durch die internen Aporien eines Textes dessen Grundlage entzieht und das Instrument der Dekonstruktion nutzt, geht es Deleuze um die Ausarbeitung von Begriffen. Für Derrida ist ein Simulacrum also lediglich eine Kopie einer Kopie. Vgl. Patton: Anti-Platonism and Art.

Kopien bezeichnet.⁸³ Die Beziehung zwischen dem Original und dem Simulacrum dagegen ist die der Differenz: Zwar reproduziert es die Erscheinung des Originals, aber es verzerrt die wahren Proportionen und verändert damit den ursprünglichen Gehalt, sodass Platon hierbei von „schlechter“ Imitation spricht.⁸⁴ Das für Deleuze zentrale Konzept ist das der Differenz, welches das der Identität ersetzt, gepaart mit der Wiederholung, die programmatisch die Stellung der Repräsentation einnimmt.⁸⁵

Programmatisch beginnt Deleuze, basierend auf diesem philosophischen Ansatz, wenn er für „Differenz und Wiederholung“ 1968 feststellt, dass „[d]ie Differenz und die Wiederholung [...] an die Stelle des Identischen und des Negativen, der Identität und des Widerspruchs getreten" sind.⁸⁶ Nur durch die Dominanz der Identität ist die Differenz der Repräsentation untergeordnet, dabei sind Identitäten nur „Effekt“, erzeugt „durch das Spiel von Differenz und Wiederholung“.⁸⁷ Daher fordert Deleuze die Differenz selbst zu denken und ihr konstituierendes Potential fruchtbar zu machen. Dennoch sind „Gegensatz, die Ähnlichkeit, die Identität und selbst die Analogie“ Teil der Differenz, Formen ihrer Darstellungen oder eben Effekt.⁸⁸ Empirisch verortet Deleuze die Differenz in der Intensität, denn „stets ist es eine Intensität, durch die uns das Denken zustößt“.⁸⁹ Dieses verweist auch auf die Arbeitsweise von Deleuze selbst, der sehr oft künstlerische - insbesondere literarische - Werke, Figuren und Ideen für seine philosophischen Konzepte übernimmt. Die Intensität erschließt als Begriff gleichzeitig „das Objekt der Begegnung“ sowie eine zum Objekt gewordene Sinnlichkeit.⁹⁰ Um einem klassischen Begriff der Transzendenz seine symbolische

⁸³ Patton: Anti-Platonism and Art, S. 153.

⁸⁴ Ebd., S. 150 ff.

⁸⁵ Der Begriff Simulacrum wurde im Zuge des Poststrukturalismus inflationär gebraucht, beispielsweise bei Baudrillard oder bei Derrida. Jedoch ist die Stellung der Deleuz'schen Differenzphilosophie mitsamt ihrem ontologischen Charakter einzigartig.

⁸⁶ Gilles Deleuze: Differenz und Wiederholung. München: Wilhelm Fink, 32007 [1992]., S.11

⁸⁷ Ebd., S. 11.

⁸⁸ Ebd., S. 189.

⁸⁹ Ebd., S. 188.

⁹⁰ Ebd.

Bedeutung zu entziehen, fordert Deleuze auf, dass wir uns den Dämonen zuwenden, dem Intervall der Differenz, den Intensitäten, die die Zeichenträger des Differenten sind.⁹¹ Als eine der größten Anstrengungen der Vernunft beschreibt Deleuze, dass die Repräsentation ins Unendliche gedacht werden muss, um eine „ungeahnte Perspektive“ einzunehmen.⁹² Besonders bei Leibniz wird versucht, das „Dunkle“ mithilfe der „unendliche[n] analytische[n] Identität zu erobern“, worauf die Repräsentation nur auf ihren „Grund“, die Differenz stößt. Dennoch bleibt die Differenz hier eine unterworfenen Kategorie.⁹³

Deleuze will die Differenz „an sich“ denken und nicht für die Repräsentation. Während Repräsentation mithilfe der Differenz immer auf ein transzendentes Original verweist, sieht Deleuze nichts hinter der Differenz, denn „alle Aspekte der Realität bezeugen die Differenz [Über. d. Verfassers]“.⁹⁴ Jener Differenzbegriff befreit sich von der Gleichschaltung der Repräsentation, die diese immerzu als „Ähnlichkeit“ oder „Analogie“ darstellt: Aus der Perspektive der Repräsentation werden die Dinge im Hinblick auf eine Identität gedacht und stehen deshalb immer in einer Ähnlichkeitsbeziehung.⁹⁵ Deleuze dagegen versucht die individuellen Unterschiede der Dinge festzumachen, obgleich diese auch Attribute untereinander teilen.⁹⁶ Er versucht die Differenz in den Dingen festzumachen, indem er diese als Singularitäten begreift, trotz eines vermeintlich Identischen.⁹⁷ Statt eine Geste der Gruppierung, die der Frage nachgeht inwiefern Individuen als Gruppe verstanden werden können, geht seine Argumentation den Spezifika der Individuen nach und zeichnet deren eigenes Werden.⁹⁸ Deleuze plädiert auf ein unbekanntes Gebiet. Er fordert eine Perspektive, die sich der

⁹¹ Ebd.

⁹² Ebd., S. 330.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Parr (Hg.): The Deleuze Dictionary, S. 72 f.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Ebd.

Repräsentation und damit auch der Transzendenz wehrt.⁹⁹ Hier kommt auch wieder der Begriff der Intensität mit ins Spiel, verbunden mit der Idee der Ereignisses, durch die man mit der Differenz konfrontiert wird. Dies kann beispielsweise Formen der Deterritorialisierung beinhalten, wenn sich ein Körper neu zusammensetzt oder ein Tier-Werden vollzieht. Jedoch bleibt die Konzeption von Deleuze eine Herausforderung und eben ein konzeptuelles, dessen Forderungen in der Praxis nicht einfach zu erfüllen sind. Natürlich darf, kann und will er keine klaren Vorgaben geben, wie diese Konzeption im künstlerischen Bereich produktiv genutzt werden, jedoch machen seine ständigen Verweise auf existierende Arbeiten Aufschlüsse und Möglichkeiten dieses Denken zu praktizieren. Trotzdem bleibt es schwierig die Routine zu unterbrechen und Sinne den konventionellen bzw. majöritären Funktionen zu entziehen. Eine überzeitliche, transzendente Herrschaft der Originals über das Leben wird bei Deleuze durch ein radikales Denken abgelöst, das auf die Differenz und ihre Singularitäten setzt. Deleuzes Konzeption der Differenz greift nicht nur die Repräsentation als System an, sondern auch alle Systeme, die dahingehend funktionieren und die Differenz sofort ihrer repräsentativen Logik unterordnen. Durch die Intensität und das Ereignis führt Deleuze einen schon fast phänomenologischen Ansatz in sein Denken rein, das einen besonderen Stellenwert auf Formen der Erfahrung setzt.¹⁰⁰

Trotzdem unterscheidet sich ein rein phänomenologischer Ansatz stark von Deleuze: Denn Differenz muss immer durch das Korrelat der Wiederholung gedacht werden.¹⁰¹ Er schreibt von einer Wiederholung, die eben nicht immer das Gleiche produziert, sondern, basierend auf Simulacra, eine Variation entwirft. Deleuze verwehrt sich somit einen originären Punkt zu suchen, von dem aus die Wiederholung als Reproduktion verstanden werden könnte. Wiederholung ist bei Deleuze, ebenso wie die Differenz, für sich selbst, ein Mechanismus, der auf keinem einzelnen Subjekt oder Objekt basiert, sondern ein eigenständiger serieller Prozess ist. Dieser Prozess ist eng verknüpft mit

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Ebd.

dem Verfahren des „Entdeckens“ und „Experimentierens.“¹⁰² Schließlich verbindet sich dort die Wiederholung mit der Konzeption des Werdens, da sie niemals endet, sondern jedes Ende der Beginn einer neuen Wiederholung ist: Sie entfaltet eine eigene Kraft, die keinem Ziel oder keiner Teleologie folgt. Deleuze nennt dies die Kraft des immer wieder Beginnens. Diese Kraft (puissance) der Wiederholung ermöglicht eine Transformation und Neuerfindung von Identitäten sowie die Erfahrung einer terra incognita und eines Begriffs des Neuen.

4.1 Immanent denken

Immanenz ist eines der zentralen Anliegen der Philosophie Gilles Deleuzes. Im Rahmen dieser Arbeit ist es mir nur möglich wenige, ausgewählte Aspekte der Immanenz zu skizzieren. Jedoch erachte ich für den Charakter meiner Argumentationslinie diesen Punkt für wesentlich. Immanenz als Haltung thematisiert stets das Verhältnis von Philosophie zur Nicht-Philosophie: Wie ist es möglich innerhalb der Philosophie auf Phänomene, die ihr äußerlich sind, zu referieren? Ein absolut Grundlegende Fragestellung, die auch dem ästhetischen System des Theaters nicht gänzlich fremd ist. Ist es möglich mit den Mitteln des Theaters nicht-theatrale Fragestellungen zu verfolgen? Wie bricht das Reale in das Theater? Auch in der Psychoanalyse kann der Wunsch, das Gegebene als ein Hinweis auf ein Transzendentes zu verstehen, den Blick auf das Tatsächliche, das Eigentliche vernebeln.

Immanent bedeutet etymologisch erst einmal „darin bleiben“, das im 13. Jhd. den Gegensatz zum „darüber hinausgehenden“ transeunt der transiens bildete, das sich schließlich zu dem geläufigeren transzendent entwickelte. Anfangs scheint dieser Begriff eine negative Konnotation zu haben, da es all das bezeichnet, „was nicht über sich selbst oder über das, worin es enthalten ist, hinausgeht.“¹⁰³ Transzendenz dagegen bedeutet „die Überschreitung zwischen zwei Gebieten“ und vor allem das Hinausgehen über sein eigenes Bewusstsein.¹⁰⁴ Die Auffächerung dieser Begriffe ist deshalb von

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Wörterbuch der Philosophie, S.308

¹⁰⁴ Ebd.

Vorteil, da sich schnell ein ganzer Rattenschwanz von Traditionen an einem Begriff verklebt und man sich bei der Benutzung dessen in einer Haltung wiederfindet, die in der Art gar nicht intendiert war. Für Deleuze und Guattari ist die Immanenz sogar eine der wesentlichen Unterscheidungen zwischen Religion und Philosophie: Während Religion durch seine teleologische Struktur auf Transzendenz basiert, schafft Philosophie mit deren Zerstörung erst die Möglichkeit von Immanenz.¹⁰⁵

Den wesentlichen Beitrag zur philosophischen Immanenz sieht Deleuze jedoch in der Ethik von Spinoza. Im ersten Buch dieser Ethik definiert Spinoza folgende Terminologie: „Gott ist die immanente, nicht aber die übergehende Ursache aller Dinge.“¹⁰⁶ Es gibt also eine Substanz, die unendlich, singular und allumfassend ist, der jedoch keinerlei schöpfungstheologische Vorbehalte gemacht werden können.¹⁰⁷ Deleuze sah darin folgenden Bruch zur bisherigen philosophischen Tradition: Das Sein kann sich in unterschiedlichen Attributen ausdrücken, welche jedoch nicht in Kategorien unterteilt werden können.¹⁰⁸ Denn für Spinoza sind Dinge „Affektionen der Substanz“ und unterscheiden sich also deshalb nur modal voneinander, nicht kategorial:¹⁰⁹

Die „vierfache Fessel“ der Repräsentation, welche die Differenz zähmt, indem sie sie auf einen Vernunftgrund bezieht, setzt sich aus der Identität im Begriff, dem Gegensatz im Prädikat, der Analogie im Urteil und der Ähnlichkeit in der Wahrnehmung zusammen. Hierin liegen die logischen Merkmale eines Denkbildes, das im Rekurs auf transzendente Grundlagen hierarchische Prinzipien etabliert, die sich im Ausgang von der Philosophie in sämtlichen von ihr beeinflussten Gebieten der Nicht-Philosophie auswirken.¹¹⁰

In diesem Denken liegt ein Paradigmenwechsel, vom Repräsentationsdenken hin zu einer auf Immanenz und Differenz basierenden Perspektive; statt einer hierarchisierten göttlichen Ideenwelt, zu Affekten und Modi als Variationen einer Substanz. Deleuze

¹⁰⁵ Rölli, S. 28 ff.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Ebd.

prägt die daraus resultierende Ontologie mit dem Terminus des Werdens. Einen Prozess als ein Weg zu einem Ziel zu verstehen, statt als stattfindenden Prozess, verwehrt den Eingang in das Eigentlichen. Deleuze manifestiert mit dieser Haltung, die ebenfalls dem Diktum des Antiplatonismus folgt, ein Seinszustand, der sich als Variable verstehen, in beide Richtungen hinaus:

Wenn ich sage „Alice wächst“, will ich sagen, dass sie größer wird, als sie war. Doch eben dadurch wird sie auch kleiner, als sie jetzt ist. Sicherlich ist sie nicht zur gleichen Zeit größer und kleiner. Es ist aber die gleiche Zeit, in der sie es wird. Sie ist jetzt größer, und sie war zuvor kleiner. Man wird jedoch zur gleichen Zeit mit einem Schlag größer, als man war, und macht sich kleiner, als man wird. Darin besteht die Gleichzeitigkeit des Werdens, dessen Eigenheit es ist, sich dem Gegenwärtigen zu entziehen.

Nach Deleuze ist das Sein eine Momentaufnahme des Werdens, ein völlig poröser, beiläufiger Zustand. Vielmehr „kann ein Körper alles Mögliche sein, er kann ein Tier, ein Klangkörper, eine Seele oder eine Idee, ein linguistischer Corpus, ein gesellschaftlicher Körper, eine Kollektivität sein.“¹¹¹ Ein Körper ist keine festgeschriebene Entität, die sich der Idee eines abstrakten Körpers unterzuordnen hat. Vielmehr ist „der Körper [...] der Körper.“ Das folgert nicht in eine rein lebensbejahende, positive Esoterik, sondern enthierarchisiert die Welt von einer ihr übergestülpten Codierung. Deleuze nennt mit Spinoza ein Attribut das, „[w]as der Verstand von der Substanz als ihr Wesen ausmachend wahrnimmt.“¹¹² In diesem Sinne gibt es bei Spinoza schon die Zerschlagung der semiotischen Logik: Jedes Attribut, alles, was wahrgenommen werden kann, drückt eine Wirklichkeit aus.¹¹³ Die Attribute sind real unterschieden: keines braucht ein anderes, noch irgend etwas anderes, um begriffen zu werden. Sprich, sie sind konkret und absolut immanent. Sie sind das, was sie sind und verweisen nicht auf etwas anderes. Was Spinozas Gedanke unterliegt ist, dass der Körper affiziert wird und affizieren kann. Er wird durch nicht eine abstrakte Idee definiert, sondern lässt sich in seinem konkreten Handeln ausformulieren. Konkrete Fragen, sind also immer immanente Fragestellungen. Die vermeintliche

¹¹¹ Deleuze: Kleine Schriften, S.80

¹¹² Ebd.

¹¹³ Bedeutet eigentlich eine ganz konkrete Wirkungsmechanik.

Banalität, die ihnen innewohnt zeugt dennoch von einer ungemainen Notwendigkeit, da sie so basal sind. Deleuze fordert also nicht nur ein Aufbrechen der hierarchisierten Codierung, sondern eine Neucodierung, eine Beschleunigung der Codes, die das strukturgebende System schließlich zusammenkrachen lassen. Das ontologische Werden bei Deleuze lässt sich also als Gegenmodell zum statischen Seinszustand zu verstehen, das sich einer Identität verwehrt:

Ich ist eine Gewohnheit. Begriff gibt es überall dort, wo es Gewohnheiten gibt, und die Gewohnheiten entstehen und zerfallen auf der Immanenzebene der radikalen Erfahrung: sie sind „Konventionen“. ¹¹⁴

Konkret sein, bedeutet sich diesem Eigentlichen zu verschreiben. An dieser Stelle verbindet sich das immanente Denken mit dem des Konkreten: Als ästhetisch-philosophische Haltung, die dem Transzendenten, dem rein ideellen, das seinen konstituierenden Rahmen verneint, dem Kampf ansagt. Der von Deleuze geprägte Begriff des Immanenzplans, der von den Begriffen der Philosophie besiedelt wird, beschreibt genau jenen Prozess des immanenten Systems, das nicht im abstrakten, luftleeren Raum entsteht, sondern sich stets seiner Konstruktion und damit seinem Wesen positiv gegenübersteht.

Ein weiteres Moment des Immanenten ist das Virtuelle, das Deleuze Bergson entnommen hat:

Es gibt eine Idee des strukturellen Unbewussten, die genau auf die *wirklichen* Bedingungen der Erfahrung reflektiert, d.h. auf Strukturen, die nicht abstrakt und quasi kategorial gegliedert die Erfahrung von außen determinieren, sondern die eine immanente Hervorbringung der aktuellen Gegebenheiten des Bewusstseins konzipieren. Im Rekurs auf Bergson (und Leibniz) beschreibt Deleuze den ontologischen Status der problematischen Ideen oder Strukturen als „virtuell“. Damit ist auf eine Realität Bezug genommen, die keine aktuell gegebene ist, die aber (als strukturelle Erfahrungsbedingung) in jeder Gegenwart insistiert - z.B. als Erinnerungsgedächtnis, das allen besonderen Erinnerungsakten zugrunde liegt. Mit dem Abstieg in die eigentümlich transzendentalen Regionen des Virtuellen konsolidiert sich die Immanenzphilosophie Deleuzschen Typs. ¹¹⁵

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Rölli, S. 56 f.

Die ganze Tragweite des Virtuellen nach Deleuze zu schildern, würde diese Arbeit auch an diesem Punkt sprengen. Dennoch kann das Virtuelle nicht bloß als das Potenzielle verstanden werden. Vielmehr lässt sich das Verhältnis des Virtuellen, Aktuellen und Realen wie folgt skizzieren:

virtuell/real <—> aktuell/real <—> virtuell/real¹¹⁶

Ähnlich wie in dem Prozess der Konkreten und Abstrakten verhält sich das Virtuelle zum Aktuellen. Es wird ersichtlich, dass es sich im immanenten Differenzierungsprozess immer um Ausformulierungen des Möglichen und Unmöglichen handelt: Welche Fluchtlinien sind spekulativ erschließbar, lassen sich virtuell erreichen und aktuell begründen? Wie entstehen aktuelle Phänomene aus dem Virtuellen? Ähnlich dem Dogma Brechts, die Welt als veränderbar zu beschreiben, sieht Deleuze in der Differenz ein revolutionäres Moment, das eine Schnittstelle bildet zu seiner eigenen Andersheit. Deleuze hat in seinen Schriften unterschiedliche Aspekte, Momente und Variationen seines Begriffskanons dargelegt und dabei unterschiedliche Phänomene thematisiert. Bevor ich das Kapitel Deleuze abschließe, möchte ich mich einer spezifischen Strategie dieses revolutionären Moments widmen.

¹¹⁶ Ebd.

4.2 Minoritär-Werden

Deleuze und Guattari unterscheiden deutlich zwischen einer Minorität und dem Minoritär-Werden.¹¹⁷ Bei einer Minorität handelt es sich keinesfalls um eine Menge, sondern die Bestimmung eines Status oder Standards, auf den bezogen die größten Mengen ebenso als minoritär bezeichnet werden wie die kleinsten: Weißer-Mensch, Erwachsener-Mann etc.¹¹⁸ Das Minoritär-Werden als Prozess lässt sich im Gegensatz zu der Gesamtheit der Minorität folgendermaßen bestimmen: Die Minorität ist im Verhältnis zur Mehrheit ein bestimmbares Ganzes, wohingegen minoritär als Werden oder Prozess nicht zu fassen ist.¹¹⁹ Das Verhältnis der beiden Punkte innerhalb dieser Ontologie ist dadurch gekennzeichnet, dass man sich in einer Minorität als Status reterritorialisiert oder in ihr reterritorialisieren lässt, aber man sich in einem Werden deterritorialisiert.¹²⁰ Als Beispiel nennen Deleuze und Guattari an dieser Stelle „Brennpunkt“ von Arthur Miller: Hier passiert ein Jude-Werden des nichtjüdischen Protagonisten, da seine Brille seiner Nase ein jüdisches Aussehen verleiht.¹²¹ Auch wenn es sich nur um ein kleines Detail handelt, das das Werden verursacht, ist Werden immer politisch und jedes Werden ist ein Minoritär-Werden, ein Abweichen von der Mehrheit.¹²² Das erste Merkmal der kleinen Literatur ist die Deterritorialisierung der Sprache.¹²³ Deleuze und Guattari benutzen in ihren Arbeiten oft eigene Begriffe und Konzepte: In ihrer letzten Kooperation „Was ist Philosophie?“ definieren sie Philosophie als den Akt Begriffe (und damit auch Konzepte) zu erfinden.¹²⁴ Da der

¹¹⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari: Tausend Plateaus, Merve, Berlin 1992, S. 396 ff.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Ebd.

¹²² Ebd.

¹²³ Deleuze, Guattari: *Kafka*: S. 24. Der Begriff Deterritorialisierung ist von Deleuze und Guattari in ihrem Buch *Anti-Ödipus* eingeführt worden, siehe: Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Anti-Ödipus: Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt am Main 1977.

¹²⁴ Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Was ist Philosophie?*, Frankfurt am Main 1996, S. 9

Begriff innerhalb der Theorie von Deleuze und Guattari auf verschiedene Bereiche (Kunst, Ontologie, Psychoanalyse, Politik, etc.) angewandt wird, gestaltet sich eine eindeutige Definition schwierig, zumal eine solche von Deleuze und Guattari nicht geliefert wird. Adrian Parr versteht Deterritorialisierung als eine Bewegung, die Veränderung produziert,¹²⁵ d.h. „Deterritorialisierung ist die Bewegung, durch die man das Territorium verlässt.“¹²⁶ Dabei muss Deterritorialisierung immer im Verhältnis zur Reterritorialisierung gedacht werden, der wiederholten Etablierung eines Territoriums.¹²⁷ Denn nach jeder Deterritorialisierung folgt eine Reterritorialisierung.¹²⁸ Jedoch „kann die Deterritorialisierung niemals an sich begriffen werden, man erfasst immer nur Anzeichen im Verhältnis zu den territorialen Repräsentationen.“¹²⁹ Ein weiterer Begriff, der dem der Deterritorialisierung nahe steht, ist die „Fluchtlinie“: Sie bezeichnet eine Deterritorialisierungsbewegung, einen Ausweg aus einem codierten System.¹³⁰ Letztlich bezeichnet Deterritorialisierung den Prozess, die Fluchtlinie stellt einen bestimmten Ausweg aus dem Territorium dar. Im weiteren Verlauf meiner Arbeit werde ich auf konkrete Deterritorialisierungsbewegungen bei Kafka eingehen. Doch zuerst muss die Frage gestellt werden, in welchem Verhältnis Kafka zur deutsche Sprache steht, um einen Überblick über das damalige System Sprache zu bekommen. Das erste Merkmal der kleinen Literatur ist die Deterritorialisierung der Sprache.¹³¹ Deleuze und Guattari benutzen in ihren Arbeiten oft eigene Begriffe und Konzepte: In ihrer letzten Kooperation „Was ist Philosophie?“ definieren sie Philosophie als den Akt

¹²⁵ Adrian Parr (Hrsg.): The Deleuze Dictionary Revised Edition, Edinburg 2005, S. 69.

¹²⁶ Deleuze, Guattari: Tausend Plateaus, S. 703.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Parr (Hrsg.): The Deleuze Dictionary Revised Edition, S. 69 ff.

¹²⁹ Gilles Deleuze, Félix Guattari: Anti-Ödipus: Kapitalismus und Schizophrenie I, Frankfurt am Main 1977, S. 408.

¹³⁰ Parr (Hrsg.): The Deleuze Dictionary Revised Edition, S. 147 ff. 5

¹³¹ Deleuze, Guattari: *Kafka*: S. 24. Der Begriff Deterritorialisierung ist von D&G in ihrem Buch *Anti-Ödipus* eingeführt worden, siehe: Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Anti-Ödipus: Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt am Main 1977.

Begriffe (und damit auch Konzepte) zu erfinden.¹³² Da der Begriff innerhalb der Theorie von Deleuze und Guattari auf verschiedene Bereiche (Kunst, Ontologie, Psychoanalyse, Politik, etc.) angewandt wird, gestaltet sich eine eindeutige Definition schwierig, zumal eine solche von Deleuze und Guattari nicht geliefert wird. Adrian Parr versteht Deterritorialisierung als eine Bewegung, die Veränderung produziert,¹³³ d.h. „Deterritorialisierung ist die Bewegung, durch die man das Territorium verlässt.“¹³⁴ Dabei muss Deterritorialisierung immer im Verhältnis zur Reterritorialisierung gedacht werden, der wiederholten Etablierung eines Territoriums.¹³⁵ Denn nach jeder Deterritorialisierung folgt eine Reterritorialisierung.¹³⁶ Jedoch „kann die Deterritorialisierung niemals an sich begriffen werden, man erfasst immer nur Anzeichen im Verhältnis zu den territorialen Repräsentationen.“¹³⁷ Ein weiterer Begriff, der dem der Deterritorialisierung nahe steht, ist die „Fluchtlinie“: Sie bezeichnet eine Deterritorialisierungsbewegung, einen Ausweg aus einem codierten System.¹³⁸ Letztlich bezeichnet Deterritorialisierung den Prozess, die Fluchtlinie stellt einen bestimmten Ausweg aus dem Territorium dar.

¹³² Gilles Deleuze, Félix Guattari: Was ist Philosophie?, Frankfurt am Main 1996, S. 9.

¹³³ Adrian Parr (Hrsg.): The Deleuze Dictionary Revised Edition, Edinburg 2005, S. 69.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Parr (Hrsg.): The Deleuze Dictionary Revised Edition, S. 69 ff.

¹³⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari: Anti-Ödipus: Kapitalismus und Schizophrenie I, Frankfurt am Main 1977, S. 408.

¹³⁸ Parr (Hrsg.): The Deleuze Dictionary Revised Edition, S. 147 ff. 5

5. Konkretes Theater

In dem Interviewband „Republik Castorf“ betitelt der langjährige Bühnenbildner und Co-Direktor der Volksbühne die Spielweise des Berliner Stadttheaters ebenfalls als konkret:

Es ist wahrscheinlich der Unterschied zu vielen anderen Theatern, dass es hier - durch Castorf installiert - eine ganz konkrete Spielweise gibt. Man geht mit den Dingen um, die wirklich vorhanden sind. Es geht nicht um Einfühlung, um Psychologie und auf keinen Fall um ein Konzept. Konzept ist ein Schimpfwort, denn Konzept bedeutet, man hat schon ein Ziel, auf das man hinaus will und zu dem man hinkommen muss. Eigentlich ist das Spannende, dass man nicht weiß, wo man landet, dass es eine Reise ins Ungewisse ist. Man hat zwar ein bestimmtes Gepäck, sei es Literatur oder ein Stück und den Raum, aber das Eigentliche passiert in der Arbeit mit den Schauspielern während der Proben. Es ist ganz wichtig, wer mitspielt. Zusammen macht man sich auf den Weg. So läuft das. Bei Pollesch ist es nochmal anders, weil es am Anfang noch kein Stück gibt. Da beginnt man zuerst einmal zu sammeln. Deswegen sind die Stücke nie so lang. In fünf Wochen Probenzeit kann man keinen Fünf-Stunden-Text erfinden.¹³⁹

Das Verständnis des Konkreten, das Neumann in der Interviewpassage beschreibt, ähnelt in grundlegenden Zügen dem eines (spielerischen) Experiments: Es werden ausgewählte Instrumente - in diesem Falle Raum, Text, Körper, Musik, etc. - genutzt, um eine Thematik, ein Phänomen oder ein Stoff zu verhandeln. Diese Herangehensweise unterscheidet sich zunächst nicht wirklich von den typischen institutionellen Verfahren von Regietheater, in dem ein Regieteam einer Thematik auf all ihren Ebenen begegnet und eine konzeptuelle stringente sowie theatral Ansprechende Übersetzung und/oder Haltung erarbeitet. Im Gegensatz dazu, lässt sich von der von Neumann beschriebenen Produktion jedoch nicht von solch einem deduktiven Verfahren sprechen. Anstatt sich einer ideellen Überkonzeption unterzuordnen, wird dem Stoff konkretes Material entgegengesetzt, welches nicht nur eine teleologische Theatralik produziert, sondern bewusst auch Differenzen. In diesem Sinne steht dieses von Neumann beschriebene Verfahren dem weit verbreiteten Modell der konzeptorientierten Regietheaters diametral entgegen. Neumann sagt auch an anderer Stelle in dem Interviewband, dass es in der Volksbühne nie ein Konzept gebe, denn das Konzept sei feindlich und langweilig. Natürlich muss sich negative Konnotation des Konzepttheaters als ein Abgrenzungsversuch verstanden werden, dem Neumann die

¹³⁹ Raddatz, Frank (Hg.), Republik Castorf, Berlin: Alexander Verlag, 2016, S. 20 f.

konkrete Ästhetik gegenüberstellt, denn sicherlich unterlagen den Arbeiten der ehemaligen Volksbühne ein Konzept. Dennoch: Zwar mutet dieses Prinzip auf den ersten Blick als theaterfremd an, da es scheinbar willkürliche Dinge aneinanderreicht und sich statt einem durch alle theatralen Parameter hindurch spinnendes Ideal einer Kontingenz verschreibt sowie dem erfahrbar machen von Differenz. Doch muss hier die Frage gestellt werden, wobei es sich denn überhaupt bei einem theatralen Verfahren handelt und inwiefern eine solche konzeptionsdominierte Anlage auch institutionellen Sicherheitsansprüchen folgt, statt künstlerischen und dem Experiment orientierten? Wie bereits eingangs formuliert, ist es überflüssig eine konkrete Stilkunde des konkreten Theaters zu fordern, vielmehr ist es sinnvoll was konkrete Mechanismen im Theater bedeuten. Natürlich ließe sich hierbei auch eine historische Forschung anstellen, beispielsweise in welchem Verhältnis das experimentelle Forschen in den Naturwissenschaften bei Francis Bacon mit der theatralen Erforschung der Affekte von Marivaux und Molière zusammenhängt.

5.1 Pollesch: „Ganz konkret sein, so wie du.“

Auch wenn Pollesch inzwischen wohl das geläufigste Beispiel postdramatischer Theaterpraxis ist, ist er gleichzeitig einer der wenigen bekennenden Vertreter einer Ästhetik des Konkreten im Gegenwartstheater. Das Wort „konkret“ benutzt Pollesch immer wieder, nicht nur um seine eigene Ästhetik zu definieren, sondern auch um für eine Ästhetik Partei zu ergreifen: Konkret wird bei Pollesch stets als Gegenüberstellung zu dem Authentischen verstanden und gebraucht, ob in seinen Stücken oder Interviews. Im Trailer von „I LOVE YOU BUT I’VE CHOSEN ENTDRAMATISIERUNG“¹⁴⁰ werden Grundprinzipien des Konkreten bei Pollesch erkenntlich: Trystan Pütter wird in einem für den Bühnenbildner Bert Neumann typischen abgeschlossenen Raum gefilmt, eine Art Zelt, dessen Wände mit Lametta abgehängt sind. Er beginnt in die Kamera scheinbar eine biographische Anekdote zu erzählen:

Das mein Leben so abläuft liegt hauptsächlich an einer Begebenheit aus meiner Kindheit. Ich erinnere mich noch ganz genau. Es war Sommer, bevor die 9. Klasse begann.¹⁴⁰

Daraufhin steht Pütter auf und geht zu einer kleinen Gruppierung, bestehend aus den Schauspielenden Samuel Schneider, Inga Busch, Kathrin Angerer und dem Tonangeltechniker William Minke. Pütter sagt in der Geschichte waren er, „Bryan, Kenny, Scarfarce und der gute alte James“ dabei, die er jeweils einen der Personen zuschreibt. Jedoch korrigiert er sich, indem er feststellt, dass er gar keinen „guten alten James“ kennt, weswegen er ihn auffordert abzuhaufen. Die Anekdote bricht ab und eine andere beginnt, diesmal von Samuel Schneider erzählt, in der er damit beginnt, dass er sich weder an seine Ausbildung, noch an seine ersten sexuellen Erfahrungen erinnert, dass er sich „eigentlich an gar nichts erinnern kann, weder Vergangenheit, noch Zukunft haben in [seinem] Denken Platz.“ Daraufhin erzählt Inga Busch man bräuchte nur fünf Minuten, um Schwerin zu durchqueren. Katrin Angerer antwortet darauf, dass sie nie den Moment vergessen wird, als sie ihr erstes Gras geraucht habe. Es wird kurz darüber geredet, dass die Droge, die sie gleichzeitig rauchen, nicht wirkt, woraufhin

¹⁴⁰ René Pollesch: I love you but I’ve chosen Entdramatisierung. <https://vimeo.com/192486319>, zuletzt geöffnet 18.1.19, 11.03.

vorgeschlagen wird, man solle sich doch losmachen, um etwas Süßes zu kaufen. Es folgt eine filmclipartige Sequenz, in der die Spielenden tranceartig in slow motion durch den Raum tanzen, während die Kamera sie verfolgt. Das Ganze ist durch den Roy Orbison-Song „Growing up“ unterlegt.

Diese scheinbar belanglose Sequenz beleuchtet viele Momente, die für die Konstitution für Pollesch's Theater wesentlich sind. Dabei steht die Anekdote in Zentrum dieser Szene: In vielen Stücken von Pollesch werden Anekdoten eingesetzt, um einerseits eine Figur, andererseits eine Narration zu behaupten, die im Folgenden dann wieder zerstört wird. Dieses Auf- und Abbauen von figürlichen Wendepunkten findet auch in der beschriebenen Sequenz mehrmals statt. Anekdoten, narrativ umrahmte Häppchen persönlicher Erinnerung, meist mit einer Pointe strukturiert, behaupten in Form einer Momentaufnahme einer persönlichen Erfahrung ein dahinter liegendes, vollständiges Leben. In der Szene wird eben dieser Umstand genutzt, um die Spielenden von einer Figur zu befreien und ihnen trotzdem die Möglichkeit zu geben, in einen figürlichen Kontext hineinzutauchen. Wie auf einem Immanenzplan werden die Dinge immer neu organisiert und sortiert, Verbindungen verknüpft, Möglichkeiten erprobt. In einer anderen Pollesch-Arbeit, „Ich weiß nicht, was ein Ort ist, ich kenne nur seinen Preis (Manzini-Studien), ragt eine riesige Gorillahand in der Mitte des Raums, dahinter ein Dschungelprospekt. Im Laufe des Abends fungiert sich mal als Sofa, Schlafmöglichkeit, Liebhaber oder Partialobjekt. Der simple Fakt, dass von die Signifikanten in dem Theater von Pollesch den Signifikaten ständig entledigen und somit unentwegt neue Akteure oder Aktanten produzieren, ist nur Nährboden von spielerischem Witz, sondern folgt vor allem einem Dogma des Virtuellen Spiels. Die theatralen Elemente stehen in einem porösen Verhältnis zueinander und Pollesch nutzt diese konkrete Situation als Kernelement des Theaters. Doch anstatt sich bloß in einer Fantasiewelt zu flüchten und sich somit dem Problem von Realität und Nicht-Realität zu entziehen, nimmt Pollesch das Aktuelle als Anlass in verschiedene Bereiche des Virtuellen zu begeben.

6. Reflexionen

Natürlich ist und kann Pollesch sowie ein Volksbühnenzitat nicht als zeitgenössische Position im Gegenwartstheater gelten. Das wäre zu einfach. Dennoch war es mein Anliegen, das Gesicht des Konkreten theoretisch-ästhetisch zu schärfen, ein Gerüst aufzubauen, welches die Grundlage für eine praktische Befragung sein muss. Diese praktische Erarbeitung hat in einem gewissen Sinne in meinem Studium ebenfalls stattgefunden. Die erarbeitete ästhetische Grundlage ist natürlich nicht nur aus der reinen theoretischen Aneignung erwachsen, sondern vor allem auch durch eine Verschränkung mit der Praxis im Studium. Insofern war der Regieunterricht stets wichtiger Grundstein für theoretische wie praktische Experimente. Dass diese Arbeit vor allem eine Aneignung philosophischer und ästhetischer Positionen ist, kommt nicht von ungefähr, sondern ist unabdingbares Korrelat zur Praxis.

So abstrakt Spinoza nach Deleuze auch sein mag, es beweist ein gewissen Grundansatz, der in all den beschriebenen Positionen enthalten ist. Zum einen ist es das Podium Brechts. Die Grundannahme einer konkreten Bühnensituation entzieht sich der allgemeinen Ansicht, Theater müsse eine Situation entgegen dem Gegebenen behaupten. Während des Studiums konnte ich bei Laurent Chétouane in einem Kurs zu Molière in Bern assistieren. Die erste Aufgabe an die Spielenden, bevor sie überhaupt die Bühne betraten, war, eine Möglichkeit zu schaffen eben jene konkrete Situation erfahrbar zu machen. Dies geschah mithilfe von Konzentrationsübungen, dem Sich-In-Beziehung-Setzen nicht nur mit dem gegenüber, sondern auch mit den anderen Entitäten im Raum, dem Scheinwerfer, dem Raum, seinen Gegebenheiten. Seltsamerweise trifft sich hier zwei epische Traditionen: In dem Versuch eine reale Situation stattfinden zu lassen, sind sich beispielsweise Chétouane und Castorf sehr ähnlich, wenn auch stilistisch völlig gegensätzlich. Während Castorf versucht durch eine extreme körperliche Expressivität sowie einer Übercodierung die transzendente Repräsentation zu sprengen, geht Chétouane das Experiment ein, einer Codierung zu umgehen, eine Repräsentation erst gar nicht stattfinden zu lassen, indem Spielendenkörper, Spielendenstimme, Text und alle Parameter seziert nebeneinander liegen.

Ob das jetzt schon das Konkrete ist, kann in dieser Arbeit keinesfalls abschließend erörtert werden. Dem immanenten Denken ist jedoch etwas grundsätzlich theatrales zu Eigen, was sich vor allem im Moment der theatralen Behauptung als Spekulation wiederfindet: Im theatralen Rahmen zeugt ein Ding immer das Potential etwas anderes zu behaupten, in durch einen Affekt einen anderen Modi zu erlangen. Das mag kein überraschendes Urteil sein im Zusammenhang mit Theater. Auf eine gewisse Art sind aber die Forderungen der Konkreten Kunst auch keineswegs überraschend. Auf eine Art sind sie auch konservativ. Es zeigt sich, dass in Zeiten der Transdisziplinarität ein konkretes Theater der Tendenz Alles mit Allem zu verschränken ein anderes Prinzip entgegenstellt: Während sich die Transdisziplinarität der künstlerischen Gattungen entledigen will, so rehabilitiert sie eine konkrete Praxis, jedoch nicht in einem reaktionären Sinne. Vielmehr steht das Konkrete im Dialog zwischen den Künsten, befragt jedoch die Möglichkeit der einzelnen Prinzipien. Aus dieser Perspektive scheint es nicht ungewöhnlich zu sein, dass Sophie Rois in einem Interview bekräftigt, sich an der Volksbühne eigentlich immer als die Konservativen gesehen zu haben - und nicht als Avantgarde. Dieser Konflikt wurde vor allem bei dem, als feindliche Übernahme hochstilisierten, Intendantenwechsel von Frank Castorf zu Chris Dercon. Plötzlich wurde in einer breiten Öffentlichkeit sichtbar, dass ein performanceorientierter Theaterbegriff sich dem entgegensezte, was die Volksbühne unter Castorf praktiziert hatte. Das Ensemble wurde abgesetzt und durch artists in residence ersetzt, die auch in anderen künstlerischen Institutionen und Gattungen tätig waren. Dieser kulturpolitische Aspekt muss deswegen hier genannt werden, da, wie bei Brecht bereits aufgeführt, Theater immer als materialistisch zu verstehen ist.

In Zeiten einer Zementierung der Gegenwart, des Hereinbrechens einer schlechten unendlichen Zukunft ist es unentbehrlich das spekulative Potential als Theater zurück zu gewinnen. Was kann der Raum? Was kann der Spieler? Welche Erzählungen sind möglich? Und nicht was sollte der Spieler können. Wo liegt das Potential des Gegebenen? Es geht hier nicht um eine moralische Dimension, dennoch ist der Status quo der Repräsentationsstruktur im Theater völlig veraltet, angesichts der Tatsache, dass es nur durch die Standardisierung des weissen Heterosexuellen möglich ist eine

Schauspielerische Leistung beurteilen und zwar anhand der Einfühlungsgabe in die Andersartigkeit.

Regie bedeutet also nicht nur die Beherrschung eines spielerischen Handwerks oder der wirkungsmechanischen Organisation, sondern auch das Jonglieren mit Ideen, in der Sprache des Theatralen im Sinne einer Mathematik. Kann ich mittels des Theaters ein Subjektentwurf erproben, der sich der Automatisierung des affektiven Apparates stellt, wie beispielsweise Tao Lin, das in seinem Roman *Taipeh* literarisch vollzieht? Die Codierung von Dingen, die scheinbar fixiert sind. Keine Manifestation, sondern Spekulation. Das Konkrete scheint eine Bewegung zu sein die in Vergessenheit geraten ist, weil sie sich der bloßen Mimesis entzieht und sich nicht dem Leben und dessen Repräsentation unterordnen möchte. Das mag eitel klingen, ist es aber nicht. Es bietet vielmehr einen Weckruf, einen Aufbruch. Das Konkrete ist sich seiner institutionellen Konstitution bewusst und kann nur im Zusammenspiel aus Praxis und Theorie erörtert werden. Es sieht sich auch als Möglichkeit der Wahrnehmungsverschiebung. Vielleicht will dieses Konkrete auch sehr viel. Trotzdem scheint es nicht unklug sich einem konkreten Modus zu widmen.

Literaturverzeichnis

- Benjamin, Walter: Versuche über Brecht. Frankfurt am Main, 1966.
- Brecht, Bertolt: Über experimentelles Theater. Frankfurt am Main, 1979.
- Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke Band 16. Frankfurt am Main, 1967.
- Bill, Max: Dokumentation zur Ausstellung Max Bill 1976. Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 1976.
- Buhr, Manfred/ Klaus, Georg: Philosophisches Wörterbuch. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1979.
- Deleuze, Gilles: Kleine Schriften, Berlin: Merve, 1980.
- Deleuze, Gilles: Differenz und Wiederholung. München: Wilhelm Fink, ³2007 [1992].
- Deleuze, Gilles: Logik des Sinns. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, ⁷2014 [1993].
- Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix: Anti-Ödipus, Frankfurt am Main, 1977.
- Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix: Kafka - Für eine kleine Literatur. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, ⁸1994 [1976].
- Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix: Tausend Plateaus, Berlin: Merve, 1980.
- Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix: Was ist Philosophie?, Frankfurt am Main, 1996.
- Hecht, Werner: Brechts Theorie des Theaters. Frankfurt am Main, 1986.
- Hoffmann, Tobias: Die Idee Konkret. Köln: Wienand, 2012.
- Hölderlin, Friedrich: Gesammelte Werke. Berlin, 2008.
- Jäger, Christian: Gilles Deleuze: Eine Einführung. München: Wilhelm Fink, 1997 (UTB für Wissenschaft).
- Meyer, Uwe/ Regenbogen, Arnim: Wörterbuch der philosophischen Begriffe. Hamburg: Meiner, 2013.
- Ott, Michaela: Gilles Deleuze zur Einführung. Hamburg: Junius, ³2014 [2005].
- Parr, Adrian (Hg.): The Deleuze Dictionary. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.
- Patton, Paul: Anti-Platonism and Art. In: Boundas, Constantin V./ Olkowski, Dorothea (Hg.): Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy. New York/ London: Routledge, 1994.

- Pollesch, René: Geld? Nein. Männer, Weiber, Orgien! <https://www.zeit.de/2012/36/Gespraech-Harald-Schmidt-Rene-Pollesch/seite-2>, zuletzt aufgerufen am 18.1.19, 8.34.
- Pollesch, René: Glotzt nicht so! <https://daily.spiegel.de/meinung/geburtstagsbrief-von-theatermacher-rene-pollesch-an-den-sehr-guten-schauspieler-harald-schmidt-a-27977>, zuletzt aufgerufen am 18.1.19, 8.33.
- Pollesch, René: I love you but I've chosen Entdramatisierung. <https://vimeo.com/192486319>, zuletzt geöffnet 18.1.19, 11.03.
- Raddatz, Frank (Hg.), Republik Castorf, Berlin: Alexander Verlag, 2016.
- Röllli, Marc: Immanent denken. Wien: Turia + Kant, 2018.
- Schramm, Helmar (Hg.): Spektakuläre Experimente: Praktiken der Evidenzproduktion im 17. Jahrhundert, Berlin: De Gruyter, 2008.
- Schupp, Franz: Geschichte der Philosophie im Überblick. Hamburg: Meiner, 2003.
- Schwarz, Dieter (Hg.): Max Bill: Aspekte seines Werkes. Zürich: Niggli Verlag, 2008.
- Thies-Lehmann, Hans: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2015.
- Wekwerth, Manfred: Notate, Über die Arbeit des Berliner Ensembles 1956 bis 1966. Frankfurt am Main, 1967.

Abschliessende Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig ohne fremde Hilfe angefertigt habe. Alle Stellen, die ich wörtlich oder sinngemäss aus öffentlichen oder nicht öffentlichen Schriften übernommen habe, habe ich als solche kenntlich gemacht.

Basel, den 18. Januar 2019