

Gerd Koch (Berlin, Januar 2015)

„Geld hat man zu haben“ ...

Das „Filmische“ und „Schau-Spiel“-Haft eines „Geldabends“ in Hannover



PHOTO: ISABEL WINARSCH

Angekündigt wurde: „AM GELDABEND. EIN FILMISCHES SCHAU-SPIEL“ – auch so geschrieben auf dem Programm-Zettel: „AM GELDABEND IST EIN MULTIMEDIALES FILMISCHES SCHAU-SPIEL“. Ich werde als Besucher am 14. 12. 2014 im Kulturzentrum Pavillon, Hannover, also deutlich auf die Machart dieses Theater-Abends des Regieteams Matthias Bittner und Sascha Schmidt eingestimmt: Schau-Spiel, filmisch, multimedial. Ja, und so war es denn auch – und das sehr gelungen; eine klare szenische Logik: REAL TIME ACTING (um den Titel des anregenden Buches von Paul Binnerts zu gebrauchen: REAL TIME ACTING für ein Theater der Gegenwärtigkeit. Berlin, Milow, Strasburg 2014) auf der Mitte und an den Rändern der Flachbühne – Großbildschirme (*screens*) für Projektionen oberhalb des Bühnengeschehens an der Rückseite der Spielfläche. Und – Stichwort: multi-medial – eine jede Besucherin / ein jeder Besucher hatte einen Sender und *head set* (*audio guide*) beim Eintritt in den Theaterraum bekommen, mit deren Hilfe unterschiedliche Programme, deren inhaltliche Stichworte an der Zuschauerraum-Wand angeheftet waren, aufrufen werden konnten (auch wiederholt natürlich): Filme, Verstärkung des Sprechens /

Singens auf der *Real-Time-Acting*-Bühne, Musik, Lesung ... *Switchen* war angesagt:  
Konzentration & Dezentration.



PHOTO: Matthias Bittner (u.W.)

Diese technischen Mittler lieferten – gewissermaßen –Vorgeschichten / Vorhergeschehenes zur Produktion des „Geldabends“: Recherchen und Interviews der Spieler\*innen zum Thema, zur Eingrenzung und Ausweitung des Themas: Die Theatermacher\*innen als Forscher\*innen [als Szenolog\*innen, vgl. zur Methode der Ethnoszenologie Birgit Fritz: Von Revolution zu Autopoiese. Auf den Spuren Augusto Boals ins 21. Jahrhundert. Stuttgart (ibidem) 2013, S. 37 – 42, darin heißt es: "Eine Methode, die erstens den Anspruch hat, nicht ethnozentrisch zu sein und verschiedene wissenschaftliche Disziplinen zu vereinigen und die außerdem den Anspruch hat aus einer holistischen Haltung heraus menschliches Verhalten und 'organisierte menschliche spektakuläre Praktiken' zu verstehen und zu untersuchen ... Sie beschreibt und analysiert die spektakulären Ausdrucksformen der Völker." (S. 37) "Die Universität Paris VIII und die Universidade Federal da Bahia sind ihre wichtigsten Forschungszentren." (S. 38) "Die Ethnoszenologie ist ein Konzept der Unabhängigkeit und Resistenz gegenüber der Uniformierung, sie wendet sich gegen die 'unendliche Sicherheit' der Ideologien aber schätzt das 'unnötige Risiko' von Aktion und Interaktion." (S. 41) Zum – augenscheinlich - Grundlagen-Buch der Ethnoszenologie mit Übersetzungen einschlägiger lateinamerikanischer und französischer Texte gibt es eine Rezension: <http://www.univie.ac.at/Theaterwissenschaft/rezensionen/aufbruch.htm>] – Besuche, Exkursionen, Nachfragen, Feldforschung in Ämtern, Firmen, gar bei einem sehr

renommierten Soziologie-Professor (Oskar Negt), Mitmachen / beobachtende Teilnahme / teilnehmende Beobachtung der Spieler\*innen beim Wetten im Pferderennen ...



Auf dem Flachboden der Bühne wurde *life* gespielt von den eben auf dem Bildschirm zu sehenden Personen. Ein Regelspiel wurde durchgeführt, das allen (Publikum wie Spielerschaft) recht vertraut ist und einem Abend zum Thema Geld sehr angemessen: Monopoly! Der Bühnenboden war das Monopoly-Spielbrett, das durch die Spielenden begangen wird = die Bühne, die Welt bedeutet!

*A propos* Regelspiel: Zwei vorsichtig spielend-regelnde / Regeln spielende ‚Moderatoren‘ / *facilitators* (siehe die Funktion von *joker / coringa / curinga / kuringa* in Augusto Boals Theaterkonzept und eines *Maitre de Plaisir* bis Spiel(e)machers im Glücksspiel oder im komödiantischen Theater) gibt es: Sie führen eine öffentliche, eine offene Abend-Regie ...

Dieser Abend ist, wie es im Untertitel heißt: ein FILMISCHES Schau-Spiel. Genau, denn herkömmlicherweise arbeitet ja der Film mit Schnitten, Unterbrechungen, Montagen – auch wenn er im digitalen Zeitalter sein „Handwerk“ immer mehr verliert (vgl. Gerhard Schumm: Der Film verliert sein Handwerk. Montagetechnik und Filmsprache auf dem Weg zur elektronischen Postproduktion. Münster 1989).





„Das Kaleidoskop ist Vorbild ihrer Kunst“, schrieb Hans Tasiemka 1926 zu den neuartigen – *filmischen* – Theaterstücken von Arnolt Bronnen und Bertolt Brecht: „In Bildfetzen zerreißen sie ihre Stücke und kommen damit dem Film, dem siegreichen Gegner des Theaters, zuvor“, und sie konstruieren ein bewegliches „kubistische(s) Gemälde. Ein Gegenstand, der, aus unterschiedlichen Blickwinkeln, in verschiedenen Zeiten gesehen, in einzelne Teile zerlegt und zusammengesetzt als *ein* Bild erscheint. Und dieses eine Bild erweckt bei den vielen Teilen nie den Eindruck von Beliebigkeit“ [Richard Blank: Drehbuch. Berlin 2010, S. 113. Vgl. Gerd Koch: Bertolt Brecht: „Prüfend die jeweilige Technik und mir einprägend / Das, was mir zustatten kommt ...“ Auf dem Weg zu einer *poeto science*, zu einer „*epischen Wissenschaft*“ (Brecht 1948). Berlin 2013 (unveröff.). Eine Kurzfassung erschien 2014 in der „Revista Alberto“ in São Paulo (Brasilien): NO CAMINHO DE UMA *POETO SCIENCE* PARA UMA CIENCIA ÉPICA, S. 93 – 103].



Der Hinweis auf das Durchschütteln / Durchrütteln – wie mit einem Kaleidoskop – liegt mir – und hier beim „Geldabend“ – recht nahe; denn da weiß ich nicht / da weiß man nicht, was herauskommt – siehe das *life acting* beim richtigen Monopoly-Würfelspiel(en) während des Geldabends. Und man weiß nicht immer gleich und sicher, was etwas Gesehenes, Bemerktes genau zu bedeuten hat; obwohl es sichtbar angezettelt wurde ... Ein Kaleidoskop ist eben (auch) ein Zufallsgenerator (schön!).

Und schaue ich pädagogisch, erziehungswissenschaftlich-methodisch auf den „Geldabend“, dann erkenne ich, wie das Konzept „Soziologische Phantasie und exemplarisches Lernen“, das Oskar Negt (den wir beim „Geldabend“ auf dem Bildschirm erleben) zuerst 1968 vorlegte, hier nun als eine weitere Grundlegung für Theaterbildung (Bildung durch Theater *und* Herausbildung eines speziellen Theaterformats!) wirksam wurde. Mit anderen Worten: Exemplarisches geschieht im REAL TIME ACTING des MONOPOLY-Spiels auf der Bühne – also *life*, beispielhaft, auch zufällig, auch spontan *und* interessiert *und* attraktiv (also: anziehend). Die soziologische Phantasie nun, als eine ans *Exemplum* sich andockende Phantasie, erscheint uns auf den Bildwänden, den *screens*, bildet Horizonte, und die wurden von den am Exemplum spielend Beteiligten / Forschenden / Neugierigen *selbst* erstellt / hergestellt. Eine auf diese Weise entfaltete, interessierte soziologische Phantasie ist ein „bedingtes Wissen“, wie ich sagen möchte (so hat Friedrich Schlegel einmal die Philologie benannt – auch noch das Wortspiel im Titel eines schönen Essay-Büchleins von Ottmar Ette spielt darauf an: „Vielloogische Philologie“ Berlin 2013).



Aufhören womit jetzt? Mit dem Wetten! Und warum?  
Weil, wenn sie sowieso nicht immer gewinnen!

Der eben als Bildungskonzept-Entwickler genannte Oskar Negt nun ist, wie schon gesagt, seinerseits zu sehen auf einem *screen* in der Aufführung: Die Spielerinnen und Spieler haben ihn als Soziologen zum Thema Geld (im weitesten Sinne) befragt. Da geht es vom Natural-Tausch (Gänse statt Geld) bis hin zum wild-wütenden Bankengeschäft und zu den Finanzskandalen heutiger Zeit.

Zurück zum Theatral-Technischen / -Methodischen des „Geldabends“: Während der Brecht-Wochen in Augsburg vor mehreren Jahren referierte Lothar Schirmer sehr einleuchtend zum Bühnenbau (nicht verkürzt: *Bühnenbild*) des Caspar Neher in Brechts epischem Theater (ich vermute, dass sein damaliger Vortrag sich in dem von Helmut Gier und Christine Tretow herausgegebenen Ban: „Caspar Neher — Der größte Bühnenbauer unserer Zeit. \*11.4.1897 Augsburg – † 30.6.1962 Wien“. Opladen 1997): Im Vordergrund der Bühne wird sehr präzise (exemplarisch) gebaut (sehr gut gelungen etwa im Stück „Leben des Galileo Galilei“ in seinen Experimenten) und durch die Akteur\*innen gehandelt = *en detail*. Die Rückwände der Bühne spannen material und metaphorisch einen Horizont auf – ziehen große Linien, führen ein in historisch-soziale Weiten (wir dürfen uns an das Stichwort von der „soziologischen Phantasie“ erinnern). Auch in der Museums-Didaktik ist übrigens etwas Ähnliches zu finden, wenn es darum geht, ein Museum als gesellschaftlichen Lernort zu gestalten (vgl. Heidi Hense: Das Museum als gesellschaftlicher Lernort. Aspekte einer pädagogischen Neubestimmung. Frankfurt am Main 1990): Die Exponate werden in Ausstellungsraum so platziert, dass sie gut einsehbar sind, manchmal auch angefaßt werden dürfen. Die Wände des Ausstellungsraumes dienen der Horizont-Erweiterung, z. B. durch das Anbringen von



Zeitleisten, Text-Friesen (Das „Museums für Deutsche Geschichte“ der DDR im Berliner Zeughaus verfuhr nach solchem ‚museologischen‘ Prinzip; es gab Auseinandersetzungen über die Gestaltung des Innenraums.) Die Präsentationsform der (nicht nur historischen) Panoramen stehen dazu Pate (vgl. Heinrich Henel: Szenisches und panoramisches Theater, in: Neue Rundschau, 1963, S. 235 ff.) Aus solchen Blickwinkeln betrachtet, ist der „Geldabend“ auch eine performative Installation – ein Stück der *bildenden* Kunst (schön doppelsinnig), der Bild-Kunst.



„Am Geldabend. Ein filmisches Schau-Spiel“: Es ist Theater als „theatron“, also als offener Schauplatz, als Schaubühne, als Platz der Einsicht (somit auch mit „theoria“ verbunden); es ist Theater als „Drama“, also als Geschehensablauf, und es ist Theater als „Szene“, also ästhetisches Konstruktionsprinzip und (szenologisches) Milieu zugleich! Alle Achtung!

Dank an die Akteur\*innen

...



\*

### **„Geld hat man zu haben“ ...**

... heißt es im geltenden Recht & welche Reichweite hat dieser Satz? Dazu ein link zu

*Prof. Dr. Stephan Lorenz, München: Zahlungsverzug und Verschulden (Schriftliche Fassung eines Vortrags am Deutschen Mietgerichtstag 2013; ich verdanke diesen Hinweis Sinah Marx):*

<http://www.mietgerichtstag.de/programme-fr%C3%BCherer-mietgerichtstage/mietgerichtstag-2013/>

### **Das „Filmische“ dieses „Geldabends“ ...**

... seine Nutzung der Ein- und Über-Blende-Technik auf großen *screens*, das begleitende Einsprechen vor Quer-Texten zum *life acting*, das Frag(e)mentarische / Geschnittene und zugleich Kaleidoskopische / Enzyklopädische erinnert mich ein einige kluge Bemerkungen von Walter Benjamin, Ernst Bloch und Bertolt Brecht, die ich unter den Appell zusammenfassen will:

*Die Revueform für Erkenntnis und Darstellung nutzen!*



Der Philosoph Ernst Bloch hat an der Haltung des Philosophierens von Walter Benjamins 1928 die "Revueform in der Philosophie" exemplifiziert. Philosophie will ich hier als Freundschaft / Liebe zum Denken als einer menschlichen Praxis, als ein zuneigendes Erkennen, Forschen und Eingreifen verstehen, als praktische, praktizierte Weisheit, als Erkenntnis- und Darstellungspraxis. Und interessanterweise kommt Ernst Bloch bei der Vorstellung eines revuehaften Philosophierens ganz schnell in das Feld der theatralen Künste, namentlich in die Montage-Kunst der Revue als einer Kette von Einzelheiten.

Einige Zitate aus Blochs Aufsatz von 1928 sollen der näheren Beschreibung dessen dienen, was als Revueform Philosophie-Erkennntnis-Qualität gewinnen kann.

Vorab aber einige allgemeine Daten zum Begriff der „Revue“ als einem – traditionell – meist musik-theatralen Format/Genre:

Eine Revue, frz. ‚Übersicht‘ ‚Zeitschrift‘, besser: ‚Zeitung‘, was im Deutschen auch die Bedeutung von Berichterstattung und Neuigkeitsweitergabe hatte (etwa: ... *hast Du heute gute oder schlechte Zeitung mitgebracht ...?* vgl. auch im romanischen Sprachgebrauch: *novelas* = Novitäten – oder wie es bei den Madrigalisten des 16. Jh. hieß: *audite nova!*). In der Frühen Neuzeit wurden mit Revue auch Heerschauen bezeichnet. Im Feld der Darstellenden Künste wird eine Revue meist als eine Unterform des Musiktheaters bezeichnet. Ähnlich den verwandten Unterformen Operette und Musical vereinigt die Revue Musik-, Tanz- und Wortbeiträge zu einer Gesamtdarbietung; es fehlt jedoch im Gegensatz zu diesen ein durchgehender Handlungsstrang. Vielmehr dient ein allgemeines Thema – auch ein aktuelles oder historisches Ereignis – als Motto zu einer lockeren Aneinanderreihung von Einzeldarbietungen – „Nummern“ genannt (daher auch der Ausdruck Nummernrevue; vgl. auch Nummerngirl) –, bei denen sich Solodarbietungen und Tanzensembles abwechseln. Oft überschneidet sich die musikalische Revue mit dem Varieté, das eher in kleinerem Rahmen stattfindet und ausgeprägt artistische Nummern enthält, wie z. B. dem zirkusähnliche US-amerikanische Vaudeville. Zudem kann es Überschneidungen mit dem Kabarett geben, etwa bei den Revuen von Mischa Spoliansky. Für die Entwicklung des Schlagers hat die Revue eine große Bedeutung. In den 1920er Jahren entstand zugleich die Form der politischen Revue; Erwin Piscators *Revue Roter Rummel* 1924 fand zahlreiche Nachahmer. (soweit Informationen, die z. T. auf Wikipedia aufbauen, Zugriff: 31. 8. 2012).

Auch Theater und Film bedienen sich, einzelne Szenen montierend, dem Angebot der Konstruktion nach dem Muster der Szenen-Ketten von Revuen. So nennt der Filmkritiker

Josef Schnelle (DLF 30. 8. 2012) den neuesten Film des surrealistischen Filmemachers Leos Carax „Holy Motors“ einerseits „Ein(en) Reigen der Sinnlichkeiten des Lebens“ – wobei das Wort „Reigen“ schon auf das Revuehafte hinweist (siehe auch Arthur Schnitzlers Szenenfolge „Der Reigen“ von 1920) – und weiterhin im Detail heißt es zum Film: Er sei “eine philosophische Nummernrevue über den Wechsel der Identitäten. Es wäre doch schön, wenn man sich nicht nur mit einem einzigen Leben begnügen müsste. Natürlich erzählt dieser Film mit seiner sich steigernden Dramaturgie auch vom Illusionsspiel des Kinos. Auch dort kann man mehrere Identitäten leben und erleben” – wobei Schnelle indirekt auf eine frühe Bezeichnung für Kino und Film hinweist, wie sie im Dänischen und auch im Tschechischen geläufig war und noch ist: Man nannte dieses neue technisch-optische Medium „Biograf“ – also Lebens(be)schreibung, d. h. viele Fragmente bilden im Laufe des Lebens ein durchaus fragiles Ganzes bzw. erst durch ein Aufschreibesystem wird es zu einem Ganzen – nicht für sich allein schon. Und erst nachdem etwas aufgezeichnet oder erzählt ist, kann man – nachträglich, a posteriori – sagen, dass es Teile, Fragmente, Unvollständiges gegeben hat; denn während einer aktuell stattfindenden Situation steht ja das Ganze noch aus, auf das sich Teile oder Fragmente erst beziehen müssen. Und ein Fragment mag einem im Moment als das Ganze schon erscheinen, weil der Augenblick so intensiv ist und alles andere ausspart ...

Nun im Detail zu Ernst Blochs Ausführungen aus dem Jahr 1928. Er charakterisiert die Revueform in der Philosophie unter anderem so (ich zitiere nach Ernst Bloch: Revueform in der Philosophie, in: Ders.: Erbschaft dieser Zeit. Frankfurt am Main 1973, S. 368 ff.):

\*Diese neue Weise des Philosophierens antizipiert ganz und gar unphilosophische Methoden, Fragestellungen, Darstellungsweisen und Möglichkeiten des Selbstbezugs. Nicht mehr "die große Form" (368), nicht mehr die Pflicht zum System oder zur Systematik (369) sind Leitfiguren, sondern die Aufnahme solcher Formen und Erkenntnisweisen, die der Alltag selber - sei es in Ansätzen, sei es ausgeformt - kennt. Bloch nimmt die Revueform (von der er sagt: "Wo sie sich bildet, geht man recht heiter mit") (368), die "überwiegend dem Amüsierpöbel (diente)"(368) ernst, und er registriert, daß sie "Hilfsmittel"(369) in nicht nur unterhaltend-ablenkenden Künsten wurde, sondern auch unterhaltsam-lehrhaften Künsten diene. Er nennt das Theater Piscators, die Brechtsche DREIGROSCHENOPER und "neue Aspekte des 'Stegreifs', der Taten der linken Hand"(369).

\*Ganz unliterarisch und unphilosophisch sind die Traditionen und Erfahrungen, an die angeknüpft wird: "Von der Straße, dem Jahrmarkt, dem Zirkus, der Kolportage dringen ...

Formen vor, neue oder nur aus verachteten Winkeln bekannte, und sie besetzen das Feld der Reife."(368)

In seiner Rede „Jahrmarkt der Archive. Zur Eröffnung der Ausstellung ‚Walter Benjamins Archive‘“ am 2. Oktober 2006 führte Erdmut Wizisla (Leiter sowohl des Benjamin- wie Brecht-Archivs der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg) in Benjamins Verständnis von „Ausstellungstechnik“ ein – man findet Gedanken, die der Revueform in Darstellung und Erkenntnis nahe stehen:

‘Was ist Ausstellungstechnik?’, fragt Benjamin ... Echte Darstellung setze auf das ‚Moment der Überraschung‘. Die Besucher sollen die Ausstellung nicht gelehrter, sondern gewitzter verlassen (vgl. GS IV/1, S. 559f.). (-) ‚Chock‘ und ‚Katastrophe‘ erscheinen als Momente der Vermittlung von Inhalten, die Leidenschaft des Sammlers wird als ‚anarchistisch, destruktiv‘ bezeichnet. Volker Braun hat in seinem Gedicht, das eine Arbeitsweise beschreibt, den Begriff Ekrasit aufgenommen, also Sprengstoff. (-) Benjamins Ausstellungstheorie enthält Begriffe, die seine Geschichtsphilosophie prägen. Man fühlt sich erinnert an das, was er in einem Rundfunkvortrag für Kinder als seinen größten Wunsch bezeichnet hatte, es sei ‚ein häßlicher Wunsch‘, sagte er: ‚einen Ausbruch des Vesuvs zu erleben‘ (GS VII/1, S. 206f.). Das war ihm nicht vergönnt, aber die Sehnsucht, Einengendes zu sprengen, begleitete ihn ... (-) Was sich – in Ausstellungen, aber auch sonst – verbietet, sind Passivität und Einfühlung, deren Ursprung ‚die Trägheit des Herzens‘ ist. Echte Darstellung lerne man von den ‚ältesten Fachleute dieser Branche‘, heißt es in der Kritik der Gesundheitsausstellung. Und Benjamin fügt hinzu: ‚Die fahrenden Leute leben vom Ausstellen, und ihr Gewerbe ist alt genug, ihnen zu einem soliden Schatz von Erfahrungen verholfen zu haben. Sie sind aber alle um diese Weisheit gruppiert: um jeden Preis und jedem die kontemplative Haltung, das unbeteiligte und schnöde Mustern zu verlegen. [...] Wer als Gaffer gekommen ist, soll nach Hause gehen als einer, der mitmachte – das ist der kategorische Imperativ des Jahrmarkts.‘ (GS IV/1, S. 559) [Ich danke dem Verfasser für die Genehmigung des Zitierens aus dem Manuskript; siehe auch: Gerd Koch: Auf zur Mahagonny-Methode. Lehrhaftes aus dem Lernangebot von "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny". Erschienen in: Bloch-Jahrbuch 2007 (hrsg. im Auftrag der Ernst-Bloch-Gesellschaft von Francesca Vidal): Träume von besserer Bildung.]

Wie etwa Bertolt Brecht unliterarische Traditionen aufnahm (man vergleiche seine Vorliebe fürs Boxen, für Valentins Komik, für die Jahrmarktsatmosphäre des Augsburger Plärrer und andere volkstümliche sowie kleinbürgerliche Zerstreungen und 'kitschige' wie sentimentale Lehrweisen und Welterklärungen, z.B. in Balladen oder bei Moritaten-Sängern und in



Panoramen), genau so bedient sich die Revueform der Philosophie vermeintlich unphilosophischer Mittel: "Ihre Form ist die einer Straße, eines Nebeneinander von Häusern und Geschäften, worin Einfälle ausliegen" (368). Bloch nennt deshalb dieses denkerische Bemühen ein "Straße-Denken, genauer: Passage-Denken" (370): "Leibnahe Traumstraße mit Läden, in denen der Geschmack der Zeit, mit Häusern, in denen Mischinhalte der Zeit kondensiert werden – das könnte sein die Landschaft dieses Versuchs. Hier ist deshalb nicht bloß eine neue Geschäftseröffnung von Philosophie (die vor dem ja keine Läden hatte), sondern eine Strandgut-Orgie dazu, ein Stück Sur-Realistik der verlorenen Blicke, der vertrautesten Dinge" (370 f.). Zweierlei fällt auf: Die Subjektivität ('Leibnähe') und die Zuwendung den unscheinbaren, abseitigen Dingen gegenüber.

\*Subjektivität: Ein "Ich" oder besser: "immer neue Iche... sind hier zu sehen und löschen sich aus" (369). Das Ich tritt nicht als Ich-Erzähler oder Ich-Denker auf, sondern die Dinge, die traktiert werden, zeigen die Folgen des Eingreifens eines Ich. Es "ist sehr nahe, aber wechselnd, ja, es sind recht viele Iche; ebenso setzt fast jeder Satz neu ein, kocht anders und anderes" (368). Ganz in dem Sinne einer schauenden, sich wundernden und betroffenen Subjektivität schrieb etwa Viktor Šklovski seine "Sentimentale Reise": Viele Stationen werden besucht, sie wirken auf den Reisenden; er begreift je einzelne Stationen; die Ordnung des ganzen - sie ist als Prozeß vorhanden - wird durch den Autor nicht künstlich hergestellt. Das Unbegriffene wird nicht verschwiegen, das Ausgeliefertsein und der Wandel werden nicht kaschiert, ein Nebeneinander wird nicht zugunsten eines falsch gesponnenen roten Fadens in eine Systematik eingepreßt. Die realistische ('ehrliche') Erkenntnis als bruchstückhafte und offene ist zwingendes Gebot. Das Ich beobachtet und demonstriert scharf, gibt präzise Bilder, deren Schärfe und Eigenart auf das beobachtende, betroffene Subjekt schließen lassen.

\*Zuwendung zum Unscheinbaren: "Sieht man aufs kleine Ganze zurück, so steht es für manches, das heute nicht kam. Ein Denker spürt Einzelnes genauestens aus ..." (371). Das hat Folgen, "das ergibt die seltsamste Form, worin je Gedanken ausgebreitet worden sind; die Kapitel (in Walter Benjamins "Einbahnstraße", Anm. gk) heißen: Tankstelle, Frühstückstube, Normaluhr, Halteplatz für nicht mehr als drei Droschken ... und so fort" (370). Diese Ausschnitte, Fragmente der Realität, diese Nummern einer Revue, diese Glieder einer Kette werden "mit Allegorie-Blicken" (370) verfremdet, d.h. gezeigt, entfaltet, neu und anders gruppiert, so daß "die Verkoppelung von Dort mit nächstem Hier, von brütenden Mythen mit dem exaktesten Alltag erkenntnistiftend und Subjekte aktivierend möglich wird; ein neues

Sehen und ein "philosophische(r) *Leitfaden* (Hervorhebung im Original) und Basar" (370) werden vorgestellt und durchgespielt.

\*Bei Walter Benjamin, so faßt Ernst Bloch zusammen, wurden die Revue-Formen der Künste und der Alltagsunterhaltung philosophisch: "als Form der Unterbrechung, als Form für Improvisation und plötzliche Querblicke, für Einzelheiten und Bruchstücke, die ohnedies keine 'Systematik' wollen. ... Nun zieht mit dem bürgerlichen Vernunftsprinzip a priori, auch das System ab, das seinen idealistischen Zusammenhang einzig aus diesem Vernunftsprinzip bestritten und entwickelt hatte. Das geschlossene Lehrgebäude vergeht im selben Akt wie der abstrakt-geschlossene Kalkül des Bürgertums ... Ganz anders dezidiert erscheint 'Revue' in Benjamins kleinem Formversuch; sie erscheint als überlegte Improvisation, als Abfall des gesprungenen Zusammenhangs, als Folge von Träumen, Aphorismen, Losungen, zwischen denen höchstens quere Wahlverwandschaft wünscht, da zu sein. Ist also 'Revue', ihrer methodischen Möglichkeit nach, Reise durch die hohlgehende Zeit, so reicht Benjamins Versuch Photos dieser Reise oder besser gleich: Photomontage." (369)

\*Abgeleitet aus dem Straßen- und Passagen-Denken wird Philosophie und Erkenntnis zu einem "öffentlichen Prozeß" (371) und die fragmentierten / fragmentarischen Einzelerkenntnisse und Bilder aus Beobachtungen werden „dialektische Experiment-Figuren des Prozesses. Das surrealistische Philosophieren ist musterhaft als Schliff und Montage von Bruchstücken, die aber recht pluralistisch und unbezogen solche bleiben. Konstitutiv ist es als Montage, die an wirklichen Straßenzügen mitbaut, dergestalt, daß nicht die Intention, sondern das Bruchstück an der Wahrheit stirbt und für die Wirklichkeit verwertet wird" (371).

\*Die Bruchstücke werden befragt, weiter zerlegt und neu montiert, Erkenntnis und Intention stiftend, so daß "an den gerichteten Trümmer-Bedeutungen ... ein anderes 'Kaleidoskop' ans Licht (kommt)" (371): ein "Reich konkreter Intention materialer Tendenz, als einer keineswegs unbestimmten" (371) - sondern als das, was Bloch "konkrete Utopie" nennt und was bei Brecht durch Bearbeitung verschiedener Stoffe als Abbild der Wirklichkeit, als Registrieren des So-Seins und als Entbindung des Anders-Seins durch kritisch-eingreifendes Verfahren entsteht. Die herkömmliche Revue hatte das Interesse nur an der Unterhaltung; die revueförmige philosophisch und sozialwissenschaftlich sich vergewissernde Strategie hat zugleich das Interesse des Erkennens, des Wahrnehmens in und von Differenz, des Lernens und der Unterhaltung. Sie ist gewissermaßen eine in die Lehre der Literatur bzw. Kunst sowie der Unterhaltung und Emotionalität gegangene Forschungsstrategie und Erkenntnispraxis. Verschiedene, einzelne (evtl. in sich abgeschlossene) 'Nummern', Gegenstände, Bilder

(Methoden und Inhalte) der (auch sinnlichen) Erkenntnis werden gekoppelt und mittels einer interessegeleiteten und auch durchaus verwunderlichen Montage verbunden.

\*Entsprechend diesem neuen Gebrauch vom Theater und seinen Mitteln ändern sich Themen, Methoden und gesellschaftliche Funktion des Theaters, des Theaterbetriebes, und es ändert sich die Rolle der Theaterautoren. Kollektive Produktionsformen entstehen, Zielgruppentheater wird geübt, aktuelle Themen werden mit aktuellen Kommunikationsformen vermittelt. So entstehen Stücke in Form der Zeitung, des Panoramas (man darf die Wirkung des Films auf das Theater nicht vergessen), des Bilderbogens, des Reigens von Szenen der Agitprop-Szenenfolge, des Stegreifspiels, des Thesenstückes zu lehrhaften Zwecken in der Form von Disputationen, Streitgesprächen, Rollenspielen und mittels des Nachspielens wirklicher Personen und Situationen – In einer Revue werden Bruchstücke, Nummern nicht an die Kette gelegt: sie können neu gruppiert / montiert werden (etwa durch produktive, de-konstruktive Spieler\_innen und / oder aktiv Zuschauende. Solches Revue-Verständnis – ein Vorläufer eines postdramatischen Theaters (*avant la lettre*)?

\*Bertolt Brecht: ein Revue-Theater-Philosoph? Er hat getreu der Revueform des Erkennens bzw. dem 'montagegerechten Denken' - im KLEINEN ORGANON – folgende Regeln formuliert: "die einzelnen Geschehnisse (müssen) so verknüpft sein, daß die Knoten auffällig werden. Die Geschehnisse dürfen sich nicht unmerklich folgen, sondern man muß mit dem Urteil dazwischen kommen können. (Wäre gerade die Dunkelheit der ursächlichen Zusammenhänge interessant, müßte eben dieser Umstand genügend verfremdet werden.) Die Teile der Fabel sind also sorgfältig gegeneinander zu setzen, indem ihnen ihre eigene Struktur, eines Stückchens im Stück, gegeben wird" (16, 694).

Die einzelnen Segmente werden angekündigt und durch wenige Sätze gekennzeichnet; ebenso wird häufig zu Beginn des gesamten Stückes der Vorgang überblicksweise referiert, so daß der Darsteller wie der Zuschauer "schon am Anfang und in der Mitte das Ende" (16, 685) wissen. Prüfung wird möglich und auch ein verfremdendes Darstellen, denn die Spieler und Zuschauer wissen - dies zeigend - mehr als die Figuren. Damit wird eine Alltäglichkeit und Marxsche Erkenntnis nachgezeichnet: Menschen handeln, ohne sich vollends über die Bedingungen im Klaren zu sein, von denen sie abhängig sind. Ihr Bewußtsein ist ein ‚falsches‘, evtl. ganz im Unmittelbaren bleibendes. Solche Unbewußtheit des Handelns versucht die Stück-Konstruktion aufzuheben, indem sie die Möglichkeit eines Vorschusses an Mündigkeit konstitutiv macht.



\*Analog einer Unterhaltungsrevue (aber auch einer Zeitung mit unterschiedlichen Themen und Formen) werden die einzelnen Nummern durch Unterbrechungen mittels einer Ansage oder eines eingehängten Titels vorgestellt. "Die Titel sollen die gesellschaftliche Pointe enthalten, zugleich aber etwas über die wünschenswerte Art der Darstellung aussagen, das heißt je nachdem den Ton der Titel einer Chronik oder einer Ballade oder einer Zeitung oder einer Sittenschilderung nachahmen" (16, 694).

Es wird also eine methodische Empfehlung gegeben, die darauf eingerichtet ist, daß Unterbrechungen, Eingriffe und verschiedene Akzentsetzungen seitens aller Teilnehmer möglich werden. Besonders deutlich hat Brecht dieses Ziel in den Lehrstücken erfüllt. Dort soll es durchaus möglich sein, daß Stücksegmente beim Spiel ausgelassen, umgestellt oder ergänzt werden. Auch die Improvisation ist produktiv in die Vorlage einmontierbar, ebenso die Verwendung eines anderen Mediums wie des Films (18, 137 ff.) und des Radios (18, 119 ff.).

\*Die Revueform eignet sich - als quasi offene, panoramische Form - aber dennoch Form (bewußte Konstruktion) - für experimentelle und zugleich unterhaltsam-lehrhafte Stücke, für soziale Musteranalysen und für die offene, produktive und subjektiv interessierende Bearbeitung von Gegenständen, "da das Publikum ja nicht eingeladen ... (wird), sich in die Fabel wie in einen Fluß zu werfen, um sich hierhin und dorthin treiben zu lassen" (16, 694). Die Revueform stimuliert und ermöglicht Selbstständigkeit durch inhaltliche Offenheit, Variabilität der Methoden und durch Abgeschlossenheit kürzerer Teile, die für sich Selbstständigkeit besitzen. Erst nach Beendigung der gesamten Revue wird ein Gesamturteil möglich - wobei die Führung des Stückes nicht auf das Urteil (schlechthin) zielt, sondern auf das Ermöglichen des Urteilens (als Qualifikation) und auf das Selberfinden des Urteils.

\*Ich stellte die Revueform der Erkenntnis auch deshalb so ausführlich dar, weil sie eine systematische Folie ist, auf der – man erwartet es vielleicht nicht – Brechts Stücke und ihre didaktisch-methodische Konstruktion adäquat zu betrachten sind. Käthe Rülcke-Weiler belegt diese These durch ihren Satz, daß in Brechts Stücken nicht - wie z.B. in der klassischen Dramentheorie zwingend - "eins notwendig aus dem andern folgt". Und für Heinrich Henel ist Brechts Theater ein "panoramisches Theater" und kein szenisches. Peter Szondi sieht diesen Trend als Zeichen des modernen, zeitgeschichtlichen Dramas schlechthin. Vor allem aber das politische Theater, wie es z.B. in Erwin Piscators gleichnamigen Buch beschrieben und

entwickelt wird, ist Beleg für die sogenannte offene Form des Theaters. Sie ist aber nicht deshalb 'offen' geworden, weil eine Kritik innerhalb der Dramentheorie dazu zwang, sondern weil mit dem Naturalismus so etwas wie eine realistische Wende im Theater stattfand.

\*Neue Stoffe drängten zur theatermäßigen Bearbeitung. Neue ‚Helden‘, Gruppen und neue Verhaltensweisen waren gesellschaftlich relevant geworden und es war dadurch eine Bewegung, etwas Prozeßhaftes in die Gesellschaft gekommen, sowie daraus resultierend ein neues Kulturinteresse mit speziellen Erwartungen und Werten, die bisher nicht durch den bürgerlichen Kulturbetrieb befriedigt wurden. Alle diese Strömungen ließen das Theater als gesellschaftliche Einrichtung nicht unberührt. Biographien von Regisseuren, Schauspielern und Dramaturgen zeugen davon. Die Volksbühnenbewegung sowie das Laientheater zur Selbstverständigung in der Jugend- und Arbeiterbewegung sind weitere Zeugnisse. Es wurden nicht mehr nur die Stücke des klassischen Repertoires in reduzierter Weise eingeübt. Ältere und triviale Theaterformen und Darstellungsweisen wurden genutzt, um Artikulationshilfe zu leisten. Formen, wie sie das Volk kannte, wurden neu genutzt, denn sie verbürgten zumindest im Formalen Sicherheit, nicht korrumpiert zu sein. Anfänge einer Gegenkultur (besonders in der Jugendbewegung) mit selbsterzieherischem Anspruch artikulieren sich in der Arbeiterbewegung und auch in neuen Schulformen (Landschulheime, Schulgemeinden etc.).

\*Bertolt Brecht: ein Theater-Philosoph des Fragmentierens? So antwortet ein Theaterregisseur zum Nutzen der Brechtschen Fragmente: „Mit einer Aufführung der Fragmente soll u. a. gezeigt werden, daß alle Arbeiten Brechts nur als ein Prozeß zu verstehen sind, wobei die einzelnen Stücke eine Art Einkreisung historischer Vorgänge und Themen von verschiedenen Seiten darstellen, um irgendwo den herausstehenden Hebel zu finden, durch den man sie in den Griff bekommt. Für das Studium dieser Methode sind die Fragmente so aufschlußreich wie die Stücke. Sie stehen technisch und artistisch auf der Höhe der Stücke, brechen freilich in einer bestimmten Phase ab. Dadurch liefern sie neben Antworten auch Bündel von Fragen, die durch ihre Nichtbewältigung hinweisen auf vorhandene objektive Schwierigkeiten sowohl in der Wirklichkeit als auch beim Schriftsteller: Es sind echte Krisen ... Eine Aufführung der Fragmente soll zeigen, daß man mit Brecht nur arbeiten kann, wenn man ihm – versehen mit seiner Methode – als Mitarbeiter gegenübertritt, auch im Zuschauerraum. So kommt es nicht nur darauf an, ‚etwas‘ mit Brecht zu ‚vermitteln‘, sondern es kommt auch darauf an, die Vermittlung selbst zu vermitteln oder wie Brecht es ausdrückte: es ist das Lernen, was gelernt werden muß“ (Wekwerth, S. 191f.). (Ich zitierte Manfred Wekwerths Bemerkungen von 1967 zu einer geplanten Aufführung der Brechtschen

Fragmente *Der Brotladen* und *Das wirkliche Leben des Jakob Gehherda*. In: Gerd Koch: Auf das Fragmentarische sich einlassen in hochschuldidaktisch reflektierten Lehr-Lern-Prozessen. Gezeigt am Beispiel von Bertolt Brechts DER BÖSE BAAL DER ASOZIALE – Entwürfe; Fragmente; Szenen. In: Beatrix Wildt, Ingrid Hentschel, Johannes Wildt (Hrsgg.) unter Mitarbeit von Gerd Koch: Theater in der Lehre. Münster 2008, S. 38 f.)

Dies sagt eine *Erziehungs- und Literaturwissenschaftlerin* zum Fragmentarischen: „Im Augenblick, in dem wir uns auf das Fragmentarische einlassen und es nicht abwehren, verändert sich unsere Einstellung zu pädagogischen Prozessen. Wir können nun zulassen, daß auch das, was wir unterrichtend und erziehend vermitteln und wie wir es unseren Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen nahebringen wollen, keine Vollständigkeit haben muß, daß es so offen und unabgeschlossen sein darf wie die Kunst der Moderne. Ihrem fragmentarischen Charakter entspricht als Prozeß der Herstellung das Experiment. Im ästhetischen Experiment wird dem Zufall ein bedeutsamer Platz eingeräumt: der Improvisationslust der Spieler in der Musik, den spontanen Aktionen von Zuschauern und Schauspielern im Theater, dem Spiel der zufällig aufeinander treffenden Wörter in der Literatur, dem Eigensinn der künstlerischen Materialien, wie der Farbe in der bildenden Kunst. Der Spielraum des Zufalls kann größer oder kleiner sein, der Künstler ihn in seinen Dienst nehmen und ihn seinen Vorstellungen entsprechend lenken oder sich mehr von ihm tragen lassen. In der pädagogischen Praxis können wir uns ähnlich verhalten. Wir können je nach Selbständigkeit der Menschen, mit denen wir arbeiten, ihrer eigenen Mitspielfreude mehr Freiheit geben oder sie stärker anregen: den Gegenstand für sich wirken lassen oder kunstvoll inszenieren.“ (Mattenklott, S. 4) (zitiert bei Gerd Koch: Auf das Fragmentarische sich einlassen ..., s. o., S. 3)