

Aqedah (,Fesselung') des Theaters: Die Theater-Moderne als Feld der Begrenzung griechischer und jüdischer Theatralität (am Beispiel Arthur Schnitzlers und Franz Kafkas)

Bernhard Greiner

Prominenteste Denkfigur, ,Moderne' zu begreifen, ist ,das Neue'; darin ist die Vorstellung des Bruchs mit dem Gegebenen sowie der Auflösung überkommener Bestimmungen eingeschlossen. Bezogen auf die Theater-Moderne hat man entsprechend auf den Bruch mit tradierten Konzeptionen von Wahrnehmung, auf einen radikalen Wandel des Bezugs zum Körper wie des Vertrauens in die Sprache als Voraussetzungen abgehoben,¹ die zu einer Auflösung der Grundkonstituenten des Dramas, d. i. von ,Handlung', ,Figur' und ,Rede' geführt haben.² So wird Theater-Moderne primär negativ bestimmt, was auch noch zutrifft, wenn man die überkommenen Strukturen als ,Fessel' bestimmt, die das moderne Theater als ,entfesseltes' (vgl. Tairow) sprengt. Statt aus einem Bruch kann sich das Neue aber auch aus einer erneuten Hinwendung zum Überkommenen ergeben, aus einer Neuauslegung von dessen Grundlage. So entwarf z. B. Kleist mit seiner *Penthesilea* das wahrscheinlich radikalste Theaterstück des 19. Jahrhunderts daraus, dass er die Entwicklungsgeschichte der Tragödie konsequent zurückging in ihren Ursprung (vgl. Greiner 2003); oder es sei an Nietzsche erinnert, der zu einem großen Anreger der Theater-Moderne durch seine Tragödienschrift wurde, die den Ursprung, die ,Ur-Szene' des griechischen Theaters in einer neuen Weise gedeutet hat. Für die deutschsprachige Theateravantgarde des ausgehenden 19. und des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts soll nachfolgend die Produktivität einer anderen ,Urszene' der Theatralität aufgezeigt werden, ein Bezug, der diese Theateravantgarde vielleicht ganz neu sehen lässt. Er ist bisher unbeachtet geblieben, wohl darum, weil er nicht in der Tradition der europäischen, vom antiken griechischen Theater sich herschreibenden Tradition steht, vielmehr der jüdischen Kultur zugehört. Es ist die biblische Szene, die die Stellvertretung im Opfer einführt und dabei eine Relation von Präsenz und Repräsentation begründet, die grundlegend verschieden ist von der des griechischen Theaters (wenn dessen Geschichte darin besteht, die ursprüngliche kultische Zitation des Gottes in die Gegenwart fortschreitend zu distanzieren durch Überführung in Spiel). Die Rede ist vom Isaak-,Opfer' (*Gen. 22*), das die jüdische Überlieferung gar nicht unter dem Begriff des Opfers fasst, da das entscheidende Moment der Szene ja gerade darin besteht, dass Isaak nicht geopfert wird, vielmehr unter dem der ,Bindung' (hebräisch *Aqedah*), d. h. der Handlung, die dem geforderten Opfer vorausging, der Bindung Isaaks durch Abraham, um ihn zu töten. Wenn dieser für das jüdische Selbst-

1 Vgl. Fischer-Lichte 1995; vom Begriff der ,Krise' geht Peter Szondi in seiner *Theorie des modernen Dramas* (1963) aus, Kapitel: „Die Krise des Dramas“.

2 Als Beispiel für viele, siehe Pflüger 1996.

verständnis fundamentalen Szene eine spezifische Theatralität abgelesen und Theater-Moderne als Feld der Begegnung der griechisch-europäischen Theatertradition mit einer jüdischen Theatralität bestimmt werden kann, die auf diese Szene zu beziehen ist, wäre dies eine Moderne, für die nicht Bruch und ‚Entfesselung‘, vielmehr ‚Bindung‘ maßgeblich wäre und dies in doppelter Hinsicht: formal, insofern statt eines Lösens der Bande des Überkommenen gerade eine Rückversicherung des Ursprungs statthätte, inhaltlich, insofern der Gehalt dieser Urszene selbst wieder nichts anderes als Bindung wäre.

Ehe der möglichen Produktivität dieser Szene der ‚Bindung‘ für die deutschsprachige Theateravantgarde nachgeforscht wird, sind jedoch die Voraussetzungen dieser Fragestellung zu klären, und das heißt, ist zuerst einmal anzugeben, was dem eine Erweiterung des Blicks über die griechisch-europäische Theatertradition hinaus zu einer jüdischen nahelegt. Hierfür spricht allererst ein quantitatives Argument, d. i. der hohe jüdische Anteil an der Theateravantgarde des frühen 20. Jahrhunderts unter den Autoren,³ den einflussreichen Theaterdirektoren,⁴ den Publizisten, die sich mit Theater beschäftigten⁵ und in den Großstädten auch unter dem Theaterpublikum. Das quantitative führt zu einem qualitativen Argument, wenn gezeigt werden kann, dass das Theater für das Judentum dieser Zeit, d. h. in einer Phase fortgeschrittener Akkulturation an die umgebende Mehrheitskultur, eine hohe Attraktivität gewinnen konnte: Die Grundfrage dieses Akkulturationsprozesses ist (aus jüdischer Perspektive), wie weit Akkulturation und Emanzipation erreicht werden können, ohne dass die jüdische Identität aufgegeben werden muss. Hier halten in der deutschen Kultur die Idee der ‚Bildung‘ und deren Verknüpfung mit dem Medium Theater eine ‚Lösung‘ bereit, die so in der west- oder südeuropäischen Kultur nicht gegeben war.

In der deutschen Kulturgeschichte gab es schon einmal eine Periode, in der vom Theater viel, ja ‚alles‘ erwartet wurde: die Zeit der bürgerlichen Emanzipation im ausgehenden 18. und im Verlauf des 19. Jahrhunderts. Grundlage dieser Theaterkultur war der Bildungsgedanke und dessen Verknüpfung mit Theater. Moses Mendelssohn hat in einem Aufsatz „Über die Frage: was heißt aufklären?“⁶ den Gedanken der Bildung ins Zentrum gestellt (vgl. Mendelssohn 3-8)⁶ (das Wort hat kein Pendant in den anderen europäischen Sprachen: *education* ist etwas anderes). ‚Bildung‘ habe die Komponenten ‚Aufklärung‘ und ‚Kultur‘. Die ‚Aufklärung‘ stellt die Ideen der Freiheit und der Autonomie des Subjekts ins Zentrum als universale Ideen, die für jedermann gelten müssen. Die ‚Kultur‘ bezieht sich auf die konkrete empirische Existenz, in der der Mensch nicht frei, sondern in vielfältiger Weise – sozial,

3 Um einige Autoren zu nennen: Arthur Schnitzler, Richard Beer-Hofmann, Hugo von Hofmannsthal (in der Generation der Großeltern), Felix Salten, Robert Musil, Franz Kafka (denkt man an die große Bedeutung, die für ihn die Erfahrung des jüdischen Theaters hatte), Ernst Toller, Franz Werfel, Carl Sternheim, Eise Lasker-Schüler, Elias Canetti, Paul Kornfeld. Das Phänomen ist bekannt, systematisch jedoch nicht bearbeitet. Ein früherer Ansatz: Zweig 1928.

4 Z. B.: Otto Brahm (eigentlich: Abrahamson), Max Reinhardt, Felix Hollaender, Leopold Jessner.

5 Z. B.: Karl Emil Franzos, Theodor Herzl, Alfred Polgar, Hermann Broch, Arnold Zweig, Theodor Lessing, Karl Kraus, Kurt Tucholsky, Alfred Kerr, Maximilian Harden, Leopold Jessner.

6 Zur Begründung des Bildungsgedankens und zu dessen Verknüpfung mit Theater, siehe Greiner 2004.

kulturell, physisch – determiniert ist. Das Problem ist, wie man diese beiden Felder verbinden kann; denn sie schließen sich prinzipiell aus: Für das eine ist die Idee der Freiheit maßgeblich, für das andere die Erfahrung der Determination. Mendelssohn suggeriert in seinem Aufsatz, dass eine immer weiter fortschreitende ‚Bildung‘ eine immer bessere Vereinigung dieser beiden Seinsweisen des Menschen leisten werde. Das hat dem Bildungsgedanken großen Auftrieb gegeben. Wieland, Goethe, Schiller und Herder haben ihn breit entfaltet. Goethe hat ihm im *Wilhelm Meister*-Roman eine paradigmatische Fassung gegeben und dabei das Theater als das Medium ausgearbeitet, das eine Lösung der im Bildungsgedanken offen gebliebenen Frage bereitzuhalten scheint, wie denn eine Verbindung der grundlegend sich widersprechenden Seinsweisen des Menschen erreicht werden könne.

Das Theater ist ein Medium, das seinem Wesen nach zwei grundlegend verschiedene Welten zugleich präsentiert (die allerdings auf ontologisch verschiedenen Ebenen situiert sind): die durch das Spiel vorgestellte Welt und die Wirklichkeit des Spielens. Die vorgestellte Welt ist das Feld, auf dem der Dichter seinen ideellen Anspruch – Freiheit, Selbstbestimmung des Menschen – artikulieren kann; die Erfahrung, vielfältig determiniert zu sein, ist in der Wirklichkeit des Theaterspielens ständig präsent (Determinierung durch den Theaterapparat, durch die Schauspieler, die zur Verfügung stehen, das Publikum usw.). Das Theater hält also immer beide Orientierungen gleichzeitig gegenwärtig und aufrecht, so erscheint es als ideales Verwirklichungsfeld der ‚Bildung‘ – aber die hier zu erreichende ‚Verwirklichung‘ der Bildungsidee ist zugleich auch – jetzt im negativen Sinn – bloßes Theater (darum muss der Held in Goethes Bildungsroman *Wilhelm Meister*, nachdem er sich zum erfolgreichen Schauspieler und Regisseur entwickelt hat, das Theater wieder verlassen).

Durch sein Versprechen der Verknüpfung von grundsätzlich Verschiedenem konnte der Gedanke der ‚Bildung‘ im Zuge der jüdischen Akkulturation erneut hohe Attraktivität gewinnen. Denn auf dem Feld der Bildung schien es möglich, die universalen Ideen der ‚Freiheit‘ und die hierauf gründende Forderung der Gleichstellung zu verfolgen, ohne die konkreten Bedingungen der Existenz, die physisch und sozial determinieren, d. h. ohne die jüdische Besonderheit, aufgeben zu müssen. Der Gedanke der ‚Bildung‘ verspricht die Möglichkeit einer Verknüpfung, ungewiss ist dabei, ob es eine Wirklichkeit für dieses Versprechen gibt. Wieder konnte als Garant hierfür das Theater eingesetzt werden. Es überrascht daher nicht, dass gerade jüdische Autoren, Theater-Praktiker und Theater-Kritiker im Zuge der jüdischen Emanzipation mit dem Theater als Medium von Selbst-Entwurf und Selbst-Verwirklichung experimentierten, dass sie das Theater immer neu in dieser Perspektive befragen und seine Leistungsfähigkeit erproben.

Eine jüdische Hinwendung zum Theater bleibt jedoch prekär; denn in der jüdischen Theologie und – als Folge hiervon – in der jüdischen Kulturgeschichte hat das Bildverbot (Ex. 20,4) ein viel größeres Gewicht als in der christlichen Tradition. Theaterspiel ist mit dem theologischen Bildverbot nur schwer vereinbar. Entsprechend findet sich in der islamischen Welt, die ein analoges Verbot hat, bis heute keine oder nur eine marginale Theaterkultur. Als ein möglicher Bezugspunkt für eine eigene jüdische Theatralität bietet sich vor allem die biblische Esther-Geschichte (*Esther* 1-10) an. Denn Esther führt eine theatrale Existenz:

Sie ist vom persischen König zur Frau erwählt worden, hat dabei aber ihre Zugehörigkeit zum jüdischen Volk verschwiegen. In der Situation größter Bedrohung der Juden im persischen Großreich – der erste Minister des persischen Königs hat erwirkt, dass alle Juden des Reiches umgebracht werden sollen – offenbart Esther dem König ihre jüdische Identität, rettet die Juden und sichert ihnen eine ungefährdete, ja herausgehobene Stellung im persischen Reich. Purim ist das Fest, das dieser Rettung der Juden in der persischen Diaspora gedenkt. Mit Rücksicht auf Esthers theatralische Existenz am persischen Hof hat sich seit dem 16. Jahrhundert in Europa in der Gestaltung dieses Festes auch eine Theaterkultur – eine Art Karnevals-kultur – entwickelt (vgl. „Purim-Spiel“). Die Esther-Geschichte stammt aus der Makkabäerzeit (2. Jh. v. Chr.). Die Makkabäer wehrten sich dagegen, dass die jüdische theologische Führung sich tief in den Hellenismus einließ, so dass sich das Judentum im Hellenismus aufzulösen drohte. Dagegen propagiert die Esther-Geschichte, dass ein Leben im Umfeld einer nicht-jüdischen Kultur möglich ist, ohne dass man die jüdische Eigenart aufgeben muss (vgl. Bickermann). Die jüdische Theatertradition, die sich von der Esther-Geschichte und den Purim-Spielen her schreibt, hat eine grundlegende Problematik allerdings darin, dass sie sich auf eine Existenz im Exil, die *Galuth*, bezieht, d. h. auf eine aufgezwungene, nicht genuin jüdische Existenzform: Das Leben als Minderheit in einer fremden Mehrheitskultur nötigt zu einem Schauspielertum,⁷ das allerdings, wie die Geschichte der biblischen Esther zeigt, auch eine glückliche Wende nehmen kann. Theologisch entspricht dieser prekären Beispielhaftigkeit der Esther-Geschichte für die jüdische Existenz, dass dem Buch Esther ein milderer Rang zuerkannt wird, weil in ihm Gott nicht erwähnt wird.

Nun gibt es allerdings noch eine andere biblische Szene, die gleichfalls von hoher Aussagekraft über Theatralität ist, da in ihr ein bestimmtes Verhältnis von Präsenz und Repräsentation paradigmatisch gestaltet ist. Es ist die genannte Szene der ‚Bindung‘ Isaaks, die denkt man an ihren Schluss, der Opferung eines Widders anstelle Isaaks, den kulturge-schichtlichen Augenblick der Einführung des Stellvertreters im Opfer festhält. Es ist eine Szene, die für das jüdische Gottesbild und die Deutung des Verhältnisses zwischen Mensch und Gott von grundlegender Bedeutung und so in genuiner Weise mit der jüdischen Existenz verbunden ist.⁸ Zwischen Gottes Gebot an Abraham, seinen einzigen Sohn zu opfern und die Ausführung treten keinerlei Aufschub oder Stellvertretung. Abraham fragt weder nach dem Sinn des Gebots, obwohl damit Gottes Verheißung, er werde ihn zum Stammvater eines unzählbaren Geschlechts machen, hinfällig wird, noch bittet Abraham, wie zuvor im Falle von Sodom, Gott um Abschwächen des Gebots. Abraham spricht sein *hineni*, „hier bin ich“,

7 Der Dichter, Kulturphilosoph und Theaterkritiker Theodor Lessing hat schon früh auf diesen Aspekt jüdischer Theatralität abgehoben und hieraus eine tief verwurzelte Verbindung jüdischer Existenz mit Theater abgeleitet; siehe Lessing 1907, 1912.

8 Einen Überblick über die vielfältigen Aspekte dieser Szene in theologischer, kulturhistorischer, literarischer und bildkünstlerischer Hinsicht geben die Beiträge eines Tübinger Symposiums zu Genesis 22 (Greiner, Janowski und Lichtenberger 2007); eine neue Deutung der Szene auf dem Hintergrund der komplexen jüdischen Auslegungsgeschichte gibt Mosés 23-55.

und macht sich mit Isaak auf den Weg. Die kulturelle Institution des Opfers als Strategie der Selbsterhaltung zeigt an, dass im Opfer ursprünglich immer das Selbstopfer gemeint ist. Das wurde im jüdischen Opferkultus (der Zeit des Tempels) dadurch betont, dass die Übertragung der Selbstopferung auf das Opfertier in einem eigenen Ritus angezeigt wurde: Der Opfernde hat eine Identität mit dem Opfertier herzustellen, indem er seine Hand auf dieses legt. Wenn Gott Abraham auffordert, seinen „einzigsten Sohn“ (Gen. 22,2) zu opfern, fallen Opfer eines Stellvertreters und Selbstopfer zusammen; denn dieses Opfer würde die Selbstausslöschung von Abrahams Stamm bedeuten. So hat Abraham hier nicht nur den Sohn zu opfern, sondern jede Art Stellvertretung, jedes ‚Als Ob‘ im Angesicht Gottes (vgl. Theisohn). Auf den Anruf Gottes gibt es kein Ausweichen in Repräsentation, kein Theater, keine Zeichenökonomie. Nach solchem Absehen von jeder Art Stellvertretung aber erneuert Gott den Bund mit Abraham und eröffnet ihm, mit dem Verweis auf den Widder, den Raum der Stellvertretung. So geht Stellvertretung in dieser Szene aus ihrer absoluten Vermeidung hervor, hat in dieser Tradition der Raum der Repräsentation und damit das Theatralische absolute Präsenz als seine Grundlage. Die kultische Vergegenwärtigung des Gottes wird hier nicht auf einem ‚anderen‘ Feld des Spielens ausgeführt und damit distanziert – das ist die Genese des griechischen Theaters aus dem Dionysoskult –, absolute Präsenz des göttlichen Wortes, das kein ‚Als Ob‘ zulässt, eröffnet in der Aqedah-Szene vielmehr den Raum der Repräsentation, diese wird eingeführt als das Andere der Präsenz. Im griechischen Theater ist die Relation von Präsenz und Repräsentation metaphorisch, das eine entfaltet sich im anderen, was Transformation erlaubt und damit Distanzierung und Katharsis. Die Szene am Morijah-Berg fasst diese Relation demgegenüber metonymisch, das Eine steht für das Andere, ist seine andere Seite. Folgt man aus dieser Szene eine eigene Art Theatralität, der in der jüdischen Kulturgeschichte eine Manifestation in einer expliziten Theaterpraxis allerdings sehr lange verwehrt blieb, so enthält diese Theatralität – im Unterschied zur griechischen Tradition des Theaters – einen ganz anderen Präsenzgedanken, d. i. die Chance, den Raum der Repräsentation, die Welt des Spielens, zu durchbrechen auf eine neue Erfahrung von Präsenz hin und in solchem Akt zugleich in neuer Weise Gemeinschaft zu stiften: beides zentrale Anliegen der Theateravantgarde des 20. Jahrhunderts. Weiter hält eine in dieser Szene der ‚Bindung‘ gründende Theatralität der Theateravantgarde das Paradox bereit, dass der Raum der Repräsentation seinen Grund in dem hat, was alle Repräsentation verweigert, dass das Theater sich mithin seinen eigenen Boden ständig entzieht: eine Grundfigur negativer Ästhetik, für die sich hier jedoch ein positiver Bezugsraum eröffnet. Die Theateravantgarde des frühen 20. Jahrhunderts erschließt sich in einem nicht unbeträchtlichen Umfang, so die hier vertretene These, als Ineinandergreifen und Interferenz zweier Arten von Theatralität: der griechisch-europäischen Theatertradition auf der einen Seite, in der auch die jüdischen Theaterautoren und -praktiker ganz selbstverständlich stehen und der ganz anderen Art von Theatralität, die sich von der Szene der ‚Bindung‘ Isaaks her schreibt. Ehe die Erschließungskraft dieser These an Texten von Schnitzler und Kafka erprobt wird, soll jedoch das dabei zugrunde gelegte Bild des griechischen Theaters etwas genauer bestimmt werden.

Sucht man nach einer ‚Urszene‘ des griechischen Theaters (der attischen Tragödie), die dessen Entstehung aus dem Dionysos-Kult als ein Prozess der Transformation und Distanzierung denen, die in dieser Tradition stehen, zur Anschauung bringt und worin dieses Theater zugleich selbstreflexiv wird – was alles im Freud'schen Begriff der Urszene angezeigt ist – , so legen sich Euripides' *Bakchen* nahe.⁹ Das Stück handelt vom entscheidenden Moment der Durchsetzung des Gottes Dionysos in Gritechenland, d. i. von der Überwindung des Widerstandes, der ihm in Theben, damit dem Königshaus, dem seine Mutter Semele entstammt, entgegengebracht wurde. Der Gott tritt hier selbst – als Mensch verkleidet – auf und setzt sich in spezifischer Weise als Theatergott ein. Die weiblichen Mitglieder des Königshauses hat er mit Wahn geschlagen, so dass sie sich mit allen Frauen der Stadt bacchantischer Raserei überlassen. Dem tritt Pentheus entgegen, der König von Theben, Sohn der Agaue, einer Schwester der Semele. Er erkennt den von Zeus mit Semele gezeugten Gott nicht an, vertritt das Prinzip der Rationalität, sieht für die Ordnung der Polis. Dionysische Entgrenzung, die kein Maß kennt und Rationalität, die bacchantische Irrationalität vollständig negiert, werden als starre, zugleich wechselseitig sich bedingende Vereinseitigungen gezeigt, die aneinander zugrunde gehen. Pentheus' Rationalität schlägt in Irrationalität um (er lässt sich überreden, sich als Frau zu verkleiden, um die bacchantischen Frauen bei ihrem Treiben beobachten zu können, wird von den Frauen erkannt und von seiner eigenen Mutter zerrissen). Komplementär folgt auf die Raserei der Frauen die Ernüchterung und Erkenntnis ihrer Selbstzerstörung. „Dionysos hat uns vernichtet, jetzt begreif ich's“ (Euripides 183, Vs 1296) wird Agaue erklären, wenn sie dessen inne wird, dass sie ihren Sohn getötet und das Königshaus damit ausgelöscht hat. Das Drama zeigt die Vereinseitigung und die Zerstörung, in die die starre Entgrenzung von Rationalität und dionysischer Entgrenzung führt. Der Gott ist gegenwärtig im Scheitern derer, die ihn verleugnen. Nicht als Handlung entfaltet, sondern als Haltung nur benannt, wird eine andere, dem Gott angemessenere Gefolgschaft. Der Seher Tiresias spricht hiervon: „Selbst im Bakchosrausch wird eine keusche Frau sich nicht verführen lassen“ (Euripides 135, Vs 317 f.), d. h., auch in der dionysischen Entgrenzung wird sie das rechte Maß (*sophronen*) bewahren, ein balanciertes Zugleich also von Ekstase (Entgrenzung als Teilhabe an der Präsenz des Gottes) und Bewahren des Maßes, damit Begrenzung. Wie solch eine Balance erreicht werden kann, zeigt das Drama nicht. Als Drama und Theaterstück hat es aber die Möglichkeit solch eines Zugleichs schon immer besätigt. Denn die literarische Form ‚Tragödie‘, die die dionysische Entgrenzung aufruft und zugleich distanziert durch deren Transformation in Spiel, hat dieses Zugleich schon immer geleistet und jede Aufführung leistet es noch einmal; denn sie beruft in der vorgestellten Welt den Gott der Entgrenzung, leistet dies aber in einer Wirklichkeit des Spielens, die jeden Augenblick Begrenzung, d. h. Beachten der Ordnung des Spielens, verlangt. So feiert das Theater sich

9 Euripides hat das Drama in seinen beiden letzten Lebensjahren, zwischen 408 und 406 v. Chr., verfasst, die er nicht mehr in Athen, sondern in Makedonien verbracht hat. Uraufgeführt wurde das Stück in Athen zwischen 406 und 400 v. Chr. durch Euripides' Sohn oder Neffen.

hier als Feld einer nicht in Selbstzerstörung führenden dionysischen Gefolgschaft.¹⁰ Dem entspricht, dass Dionysos selbst hier als Agent des Theaters auftritt. Er spielt Theater, insofern er in Menschen-Maske agiert und er veranlasst Theater, insofern er seinen Gegenspieler Pentheus in ‚leichten Wahn‘ (*elafra lyssa*) (Euripides 160/61, Vs 851) versetzt, der ihn dazu bringt, sich als Frau zu verkleiden, was ihm dann allerdings zum Verhängnis wird. Das Theater bekräftigt sich hier als Ort gelungener Gefolgschaft des Gottes und hierin zugleich als kultische Grundlage der Polis. Das Verfehlen dieses theatralischen Zugleichs von Ekstase und Bei-Sich-Sein bestimmt Euripides' Drama als tragisch.

Die *Bakchen* als Urszene des griechischen Theaters bestätigen dieses als ein Ineinander von Präsenz des Gottes (Teilhabe an dessen Gegenwart in der dionysischen Ekstase) und Repräsentation (Bewahren des Maßes auch in der dionysischen Ekstase im Beachten der Ordnung des vorstellenden Spielens); das eine entfaltet sich – als metaphorischer Prozess – im anderen. Kulturgeschichtlich wird dies der Weg, die Präsenz des Gottes in der Repräsentation fortschreitend zu distanzieren, eine Transformation, deren Motor Aristoteles in der Katharsis erkannt hat. Die ‚Bindung Isaaks‘ als ‚Urszene‘ jüdischer Theatralität entfaltet nicht – metaphorisch – das eine *im* anderen, das Dionysische im Apollinischen, die Präsenz in der Repräsentation, das eine steht vielmehr – metonymisch – *für* das andere als dessen ‚andere Seite‘. So findet hier keine Transformation statt, keine Katharsis und damit auch keine Distanzierung des Absoluten. Die Tradition des griechischen Theaters in der europäisch-abendländischen Geschichte ist dadurch gekennzeichnet, dass sich das Theater fortschreitend von seinem dionysischen Grund entfernt. Diese Bewegung kann an dem starken Präsenzedanken, den die Urszene jüdischer Theatralität bereithält, eine mächtige Gegenkraft finden, zugleich eröffnet diese Art Theatralität einen eigenen Zugang zur Gemeinschaft stiftenden kultischen Funktion des Theaters. Das mag die Produktivität der Begegnung von Theaterauffassung und Theaterpraxis der griechisch-abendländischen Tradition mit der ganz anders gegründeten jüdischen Theatralität erklären, deren Ergebnis zu einem großen Anteil die Theateravantgarde des frühen 20. Jahrhunderts ausmacht. An zwei Beispielen sei diese Begegnung nun betrachtet.

Der Bewusstseinslage des *fin de siècle* hat Schnitzler in seinen frühen Einaktern sensibel und differenziert Ausdruck verliehen: Für seine Figuren gibt es keine Sicherheit der Erkenntnis, Erfahrung ist nicht konsistent, löst sich vielmehr in Stimmungsaugenblicke auf, es gibt keinen festen Bezugspunkt von Erfahrung und Wissen – gleichzeitig gibt es aber in diesen Stücken immer auch ein Ich, das sich in all diesen Auflösungen oder Entgrenzungen, in den „Agoniten [und] Episoden“ (Schnitzler 1980: 29) weiß und betrachtet. An der Figur Anatol wird diese Widersprüchlichkeit programmatisch entfaltet. Wir sehen Anatol z. B. in der Szene „Episode“, wie er sich einer Stimmung ganz hingibt, sich lustvoll in ihr auflöst (in der schwülstigsten Atmosphäre eines rot beleuchteten Zimmers, bei Dämmerung; er am Klavier,

10 Dass in diesem Theaterstück die Tragödie sich selbst und ihre Geschichte reflektiert, ist schon mehrfach zum Thema von Untersuchungen gemacht worden; siehe z. B. Segal 1985, Bieri 1991.

eine Frau zu seinen Füßen), eine impressionistische Existenz. Schnitzler hat für sie den Begriff des ‚kernlosen Menschen‘¹¹ geprägt, und wir sehen Anatol, wie er sich in solch einer Situation zugleich betrachtet, seine Entgrenzung als bloß augenblickhaft und daher für die ihm ganz ergebene Frau als Illusion weiß (Schnitzler 1980: 55-56); oder wir sehen ihn in der Szene „Die Frage an das Schicksal“ als großen Magier (Hypnotiseur), nach dessen Willen sich die Figuren um ihn bewegen, mit unwiderstehlicher Macht über andere begabt und zugleich als einen, der die Gewissheit, die ihm diese Macht eröffnet, gar nicht erlangen will (dass z. B. die geliebte Frau, von ihm in Hypnose versetzt, gar nicht anders kann, als ihm die Wahrheit über ihre Treue zu sagen), der darum den ihm gegebenen ‚Augenblick der Wahrheit‘ wieder zurückbiegt in unverbindliche Stimmungen. So zeigen die *Anatol*-Szenen eine Gleichzeitigkeit von Entgrenzen des Ich auf der einen Seite (sei es in der Auflösung in Stimmungsangenenblicke, sei es in der Erweiterung zu einem grandiosen Ich, das alle Begrenzung souverän zu überspielen vermag) und Setzen von Grenzen auf der anderen Seite, insofern die Entgrenzung als Illusion gewusst und damit der Unterscheidung von Sein und Schein unterworfen wird. Diese Gleichzeitigkeit nützt das Stück für viele Effekte von Kontrastkomik (etwa der Ausstellung eines Missverhältnisses von Fühlen und Wissen oder von Anspruch und Wirklichkeit). Kontrastkomik verlangt allerdings eine Position höherer Übersicht, das wäre hier eine Position, in der die widerstreitenden Prinzipien von Entgrenzung und Grenze-Setzen übereinkommen. Man könnte erwarten, dass Anatols Gesprächspartner und Stichwortgeber Max solch eine Position verkörpert, bei genauerer Betrachtung zeigt sich aber, dass er reaktiv auf Anatols Wechsel zwischen beiden Positionen bezogen bleibt. Auch er kumuliert nicht Anatols Schwanken zwischen beiden zu einem höheren Wissen. Wohl weiß er in der einen Orientierung zugleich die andere, aber das gilt auch für Anatol, der etwa am Beginn einer grenzenlosen, „ewigen Liebe“ mit der Geliebten die Modalitäten des Endes besprechen kann (vgl. Schnitzler 1980: 71). Das eine, Überantwortung an das Grenzenlose, entfaltet sich im anderen, einer Welt der Unterscheidung, als ein metaphorisches Ineinander, das nicht auf dialektische Vermittlung angelegt ist, mithin nicht auf eine höhere Synthesis zustrebt. Das bewahrt das Stück davor, sich als bloße Verflachungskomödie darzubieten. Man kann dieses metaphorische Ineinander als frivol denunzieren (im Sinne des Hofmannsthal-Verses „böser Dinge hübsche Formel“ aus dem „Prolog“ zum *Anatol* (Schnitzler 1980: 29) oder als dekadent genießen. Schnitzler fügt dem aber eine andere Perspektive hinzu, indem er dramaturgisch den Weg der Figur nicht nur von der ‚Illusion‘ (der Überantwortung an das Grenzenlose) zur Desillusion, die dem Prinzip der Unterscheidung und damit der Begrenzung gehorcht, gehen lässt, sondern von dort – notwendig – wieder zur ‚Illusion‘ zurück. Die zirkuläre Bewegung entsteht aus dem Gedanken, dass die beiden Orientierungen Anatols gar nicht in einem Widerspruch resp. komischen

11 Vgl. Schnitzler 1967: 53-54: „Die Seele mancher Menschen scheint aus einzelnen, gewissermaßen flottierenden Elementen zu bestehen, die sich niemals um ein Zentrum zu gruppieren, also auch keine Einheit zu bilden im Stande sind. So lebt der kernlose Mensch in einer ungeheuren und ihm doch niemals völlig zu Bewußtsein kommenden Einsamkeit dahin. Die große Mehrzahl der Menschen ist in diesem Sinne kernlos.“

Kontrast zueinander stehen, sondern in einem Verhältnis wechselseitiger Ermöglichung, dass mithin die absolute Macht – das absolute Vertügen über das Prinzip Unterscheidung – das Andere ist des grenzenlosen Ich, dessen Ausdruck im Anderen. Das zeigt sich an Anatol z. B., wenn er als Hypnotiseur (in der Szene „Die Frage an das Schicksal“) grenzenlose Macht über die geliebte Frau gewonnen, sich so zur Instanz absoluter Unterscheidung (zwischen Treue oder Untreue der Geliebten) erhoben hat, und er diese Macht dann gar nicht will, da er das Ich, das durch sie bestimmt würde (als geliebt oder betrogen) viel zu eng weiß. In der Szene „Episode“ fungiert Max als Garant der zirkulären Bewegung. Anatol gibt sich der Präsenzerfahrung einer vollständigen Auflösung in Stimmung hin und weiß diese doch zugleich und distanziert sie als seine Inszenierung. So steht er als Herr der Illusion zugleich auf der Seite der Repräsentation. In eben dieser Position entlarvt ihm Max als illusionsbefangen und weist ihm so die komische Rolle des betrogenen Betrügers zu. Wenn dann die Geliebte zurückkehrt, vom grandiosen Stimmungsangenenblick, von dem Anatol geschwärmt hat, nichts weiß, und so mit Max die Macht der Unterscheidung über Anatols scheinbare Macht der Unterscheidung ergreift, ist es Max, der sie der Präsenzerfahrung der Entgrenzung, von der Anatol ausgegangen war, als zutiefst bedürftig erweist und entsprechend auf die Suche nach Anatol schickt, der für diese Erfahrung steht. So ist auch hier die Position absoluter Unterscheidung keine höhere, vielmehr metonymisch das Andere absoluter Entgrenzung. Wenn dieser Zirkel auch Komik entfaltet, so ist dies nicht Verflachungskomik, die distanziert, sondern Komik, die etwas freisetzt: eine Öffnung für das Absolute. Hierin hat die Figur Anatol immer noch ihre bannende Kraft, auch wenn die Stimmungslage der Dekadenz, der sie entwuchs, längst Geschichte geworden ist.

Der *Anatol*-Zyklus (geschrieben 1889-93) scheint ganz einem metaphorischen Ineinander von Präsenz und Repräsentation verpflichtet, das in der Tradition des griechischen Theaters steht, er transformiert dieses Ineinander aber in die zirkuläre Bewegung einer metonymischen Relation, in der die eine Position anstelle der anderen und zugleich auf diese zustrebt. In der Begründung und Entfaltung dieses Zirkels gibt sich Schnitzlers Art und Weise zu erkennen, die griechische Theatertradition eines metaphorischen Ineinanders von Präsenz und Repräsentation mit einem metonymischen Füreinander-Stehen zu verbinden, das auf die Urszene jüdischer Theatralität zurückverweist. Im Skandalstück *Reigen* (1900) hat Schnitzler das Zirkuläre dieser Metonymie nicht nur dramaturgisch entfaltet, sondern zugleich zum Gegenstand des Dramas gemacht. Im Drama *Der grüne Kakadu* (1899) wird die Relation figural, als Opposition der beiden Hauptfiguren. Die eine steht für ‚Leben‘, Präsenz, die andere für souveränes Spielen, damit Herr-Sein über die Illusion. Eine freundschaftliche Verbindung beider scheint möglich, erweist sich aber als Illusion. Die eine Figur kann immer nur – metonymisch – als die vollkommen andere der anderen existieren. So muss das Aufeinandertreffen beider tödlich enden. Aber auch diese Entscheidung – und Unterscheidung – wird zurückgenommen, da der Akt der Tötung des Repräsentanten des ‚Lebens‘ durch den absoluten Spieler aufgrund des Zufalls, dass dieser Akt mit dem Augenblick des Ausbruchs der Französischen Revolution zusammenfällt, als revolutionärer Akt aufgefasst wird, was das revolutionäre Geschehen dann wieder in einer umgreifenden Theatermetaphorik aufhebt. So zeigt

sich Schnitzler hier auf einem aufhaltsamen Weg, den metonymischen Zirkel, der offenbar seine dramatische Grundfigur ist, historisch zu wenden. Nicht im Drama, sondern im Roman *Der Weg ins Freie* (erschienen 1908) hat Schnitzler die zirkuläre metonymische Relation von Präsenz und Repräsentation dann ausdrücklich mit der Selbstreflexion jüdischer Existenz verknüpft.

Als zweites Beispiel für die Produktivität der Begegnung von Theater der griechisch-abendländischen Tradition mit einer Art Theatralität, die sich auf die Szene der Bindung Isaaks zurückbeziehen lässt, sei der Entwurf von Theater in Kafkas letzter Erzählung *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* betrachtet.

Kafkas Bezug zum Theater ist schon vielfältig erörtert worden. Hervorzuheben ist selbstverständlich seine tiefe Prägung durch die Erfahrung des jiddischen Theaters als lebendige Gegenwart des Ostjudentums (wenn auch auf ‚fremdem‘, ästhetischem Feld);¹² weiter ist es für viele seiner Figuren charakteristisch, einem Umschlagen von Repräsentation in Präsenz auszuweichen (in diesem Sinne grenzt sich z. B. Georg Bendemann gegenüber dem russischen Freund ab oder setzt sich der Affe Rotpeter Mimikry der Menschen zum Ziel, anstelle der ‚Freiheit nach allen Seiten‘); eine herausgehobene Stellung hat im Erstlingsroman dann wieder das Theater von Oklahama, dessen gewaltiger Aufnahmeapparat selbst theatralischen Charakter hat, insofern er mit seinen Aktionen und Verfahren auf ein gänzlich entzogenes verweist, denn kein Angehöriger der Werbetaupe hat dieses Theater je gesehen, man erfährt auch nichts über dessen Produktionen, noch gelangt eine der Figuren des Romans dorthin. So scheint es nur Repräsentation bei völligem Entzug von Präsenz zu geben.¹³ Die Josefine-Erzählung setzt mit einer umgekehrten Blickrichtung ein. Die ersten Sätze lauten: „Unsere Sängerin heißt Josefine. Wer sie nicht gehört hat, kennt nicht die Macht des Gesanges. Es gibt niemanden, den ihr Gesang nicht fortreibt [...]“ (Kafka 1996: 518) So wird hier von der Erfahrung von Präsenz ausgegangen, die die Darbietung Josefines vermittelt. Was ihre Kunst hervorbringt, wird eingeführt als „Macht des Gesanges“. Hört man aus dem Titel der Erzählung (*Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*) und dem Eingangssatz eine Anspielung auf Kleists Novelle *Die heilige Cäcilie* oder *Die Gewalt der Musik* heraus, wird dies noch deutlicher. Kleists Titel zitiert eine Ode von Dryden („Alexanders Feast or the Power of Musick [sic]. An Ode. Wrote in Honour of St. Cecillie“ [1697]), die Händel zu einem erfolgreichen Oratorium vertont hat (1736). Ramler hat Drydens Ode 1770 übersetzt und ‚power‘ dabei mit ‚Gewalt‘ wiedergegeben. In Kleists Erzählung leistet die Musik, entsprechend der Cäcilien-Legende, eine wunderbare Präsenz des Göttlichen, deren Erfahrung die Betroffenen allerdings psychisch zerrütet. Der heiligen Cäcilie wird aufgrund einer missverständlichen Formulierung des Liturgic-Textes zum Cäcilientag (vgl. Greiner 2000: 400-

12 Hierzu Beek 1971; weiter die entsprechenden Kapitel in Arbeiten zu Kafka und das Judentum, insbesondere Grözinger 1987; Robertson 1988; Baioni 1994.

13 Dem entspricht Kafkas Selbstdeutung als ‚westlichster der Westjuden‘, d. h. als Jude, dem jegliche Substanz an Judentum abhanden gekommen ist. Vgl. Kafka 1956: 247.

401) in der Regel die Orgel als Musikinstrument zugeordnet,¹⁴ die Töne der Orgel aber werden durch eine Vielzahl aneinandergereihter Pfeifen erzeugt. Josefines ‚Gesang‘ aber, so resümiert Kafkas Erzählerfigur, ist ein Pfeifen. Auf solcherart verschlungenen Wegen unterstreichen intertextuelle Bezüge den Anspruch der Präsenz des Göttlichen in Josefines Gesang. Wo in den Titeln der Texte von Kleist, Händel und Dryden aber von ‚power‘, ‚Gewalt‘ oder ‚Macht‘ der Musik die Rede ist, steht bei Kafka „das Volk der Mäuse“. Dieses aber, so der Erzähler, ist durch und durch unmusikalisch. Der Erzähler betont dann auch, dass die Präsenzerfahrung, die Josefines Gesang eröffne und die er nicht in Abrede stellt, nicht durch die Musik hervorgebracht werde. Der Gesang Josefines vermittele nicht „das Gefühl des Außerordentlichen“ (Kafka 518), als erklänge „aus dieser Kehle [...] etwas, was wir nie vorher gehört haben“ (Kafka 519). Josefines Gesang sei nicht mehr als das gewöhnliche Pfeifen aller Mäuse, ja weniger als das, „vielleicht reicht ihre Kraft für dieses übliche Pfeifen nicht einmal ganz hin“ (Kafka 519). Um so rätselhafter ist die Wirkung ihres Gesangs. Der Erzähler wehrt den Gedanken ab, dass die Wirkung darin gründe, dass Josefine das von allen Mäusen selbstverständlich ausgeübte Pfeifen aus allen praktischen Bezügen löse und zum Kunstwerk erkläre, vergleichbar etwa den zeitgenössischen ‚ready made‘ Objekten der Bildenden Kunst. Solch ein ästhetisches Handhaben des Gesangs ist hier irrelevant; denn das Volk der unmusikalischen – Mäuse kann den Gesang als Gesang überhaupt nicht schätzen. Zu einer Präsenzerfahrung wird Josefines Gesang erst durch die Art und Weise, in der das Volk mit diesem Gesang umgeht. Es nimmt das Pfeifen Josefines als Gesangsarbeit, obwohl es kein Gesang ist und gerade weil es von Gesang nichts versteht. Damit aber macht das Volk den Gesang Josefines zu einer theatralischen Veranstaltung, d. h. zu einer Repräsentation, die anstelle einer Darbietung steht, in der die ‚Gewalt der Musik‘ zum Ausdruck käme. Diese Repräsentation repräsentiert aber nichts; ihre Grundlage ist ein „Nichts an Stimme“ (Kafka 527), ein „Nichts an Leistung“ (Kafka 527). Die Zuhörer bringen durch ihre Stille, ganz wörtlich eine ‚Mäusenstille‘ (vgl. Kafka 521), erst hervor, was der Gesang dann repräsentiert. Körperliche Erfahrung von Gemeinschaft hier und jetzt ist Voraussetzung und Ergebnis des Erklängens des ‚Nichts an Stimme‘, das das Volk zu einer Repräsentation erst macht:

[...] ihr Auditorium pfeift nicht, es ist mäusenstill, so als wären wir des erschlanten Friedens teilhaftig geworden, von dem uns zumindest unser eigenes Pfeifen abhält, schweigen wir. Ist es ihr Gesang, der uns entzückt oder nicht vielmehr die feierliche Stille, von der das schwache Stimmchen umgeben ist? [...] Schon tauchen wir in das Gefühl der Menge, die warm, Leib an Leib, schen atmend horcht. (Kafka 521, 523)

Dass Josefines Gesang nichts ist, macht ihn gerade tauglich, zum Zeichen, also zur Repräsentation zu werden:

Dieses Pfeifen, das sich erhebt, wo allen anderen Schweigen auferlegt ist, kommt fast wie eine Botschaft

14 Ikonographisch von nachhaltiger Wirkung war Raffaels Cäcilien-Bild; es zeigt die Heilige mit einer Handorgel zu ihren Füßen. (Raffaël, „Die Heilige Cäcilie mit Paulus, Johannes dem Evangelisten, Augustinus und Maria Magdalena“, Bologna, Pinacoteca Nazionale.)

des Volkes zu dem Einzelnen; das dünne Pfeifen Josefines mitten in den schweren Entscheidungen ist fast wie die ansehnliche Existenz unseres Volkes mitten im Tumult der feindlichen Welt. Josefina behauptet sich, dieses Nichts an Stimme, dieses Nichts an Leistung behauptet sich und schafft sich den Weg zu uns; es tut wohl, daran zu denken. [...] Möge Josefina beschützt werden vor der Erkenntnis, daß die Tatsache, daß wir ihr zuhören, ein Beweis gegen ihren Gesang ist. (Kafka 527)

Die Repräsentation Josefines hat als ihren Effekt die Präsenzerfahrung des Volkes, die sie zugleich voraussetzt. So ist die Ursache das Ergebnis in einem metonymischen Verweisungsverhältnis von Präsenz und Repräsentation. Josefines Gesang zitiert keinen Gott in die Gegenwart, um diese Erfahrung dann in der Tradition des griechisch-abendländischen Theaters durch Überführen in Repräsentation zu distanzieren. In Kleists Musikerzählung ist diese Tradition vielleicht zu Ende geschrieben. Kafka entwirft demgegenüber ein metonymisches Verhältnis im Sinne der erläuterten Urszene jüdischer Theatralität: Präsenz ist in seiner Erzählung die ‚andere Seite‘ der Repräsentation, deren Effekt und zugleich deren Voraussetzung. Neu, im Vergleich zur analogen Konstellation bei Schnitzler, ist dabei die Akzentuierung des Nichts an Repräsentation. Weil die Repräsentation nichts ist, kann sie vom Volk überhaupt erst zur Repräsentation gebildet werden; denn wäre sie Kunst, verstünde das Volk gar nicht, sie aufzunehmen, liefe sie ins Leere. Und weil die Repräsentation nichts ist, kann das Volk an ihr die Erfahrung von Präsenz sowohl voraussetzen als auch hervorbringen. Auch im Hinblick auf Kafkas Theatralität, die sich als metonymisches Verhältnis von Präsenz und Repräsentation zu erkennen gegeben hat, bewahrheitet sich damit Walter Benjamins Erkenntnis über Kafkas Bezug zur Offenbarung, dass Kafka die Wahrheit aufgegeben habe, um die Tradierbarkeit zu retten.¹⁵ Es ist das Paradox, in dem Josefines Gesang – ein Nichts an Gesang, kein Wagner'sches Gesamtkunstwerk – zum Zeichen, d. i. zum Gemeinschaft stiftenden Theater ihres Volkes wird.¹⁶

Literatur

- Baioni, Giuliano. *Kafka. Literatur und Judentum*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1994.
 Beck, Evelyn T. *Kafka and the Yiddish Theater. Its impact on his work*. Madison/London: University of Wisconsin Press, 1971.
 Benjamin, Walter. *Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*. Hg. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981.
 Bickermann, Elias. *Four Strange Books of the Bible. Jonah/Daniel/Koheleth/Esther*. New York: Schocken Books, 1967.
 Bieri, Anton. *Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und ‚metatheatralische‘ Aspekte im Text*. Tübingen: Gunter Narr, 1991.
 Euripides. *Die Bakchen*. Griechisch und deutsch. Deutsch Dietrich Ebener. *Tragödien. Sechster Teil*. Berlin: Akademie-Verlag, 1980.

¹⁵ Brief Benjamins an Scholem vom 12.6.1938, in: Schweppenhäuser 87.

¹⁶ Neuere Literatur zur Erzählung: Kittler 1990; Neumann 1990; Schuller 2001; Lubkoll 1992.

- Fischer-Lichte, Erika. „Wahrnehmung – Körper – Sprache: Kultureller Wandel und Theateravantgarde.“ *TheaterAvantgarde: Wahrnehmung, Körper, Sprache*. Tübingen/Basel: Francke, 1995. 1-14.
 Greiner, Bernhard. „Die Theatralisierung der Idee der Bildung. Zwei literarische Antworten auf Moses Mendelssohn: ‚Wilhelm Meisters Lehrjahre‘ und ‚Florentin‘.“ *Beschneidung des Herzens. Konstellationen deutsch-jüdischer Literatur*. München: Wilhelm Fink, 2004. 75-105.
 –. „Ich zerriß ihn.“ Kleists Re-Flexion der antiken Tragödie („Die Bakchen“ – ‚Penthesilea‘). *Beiträge zur Kleistforschung* 17 (2003): 13-28.
 –. *Kleists Dramen und Erzählungen*. Tübingen/Basel: Francke, 2000.
 Greiner, Bernhard, Bernd Janowski und Hermann Lichtenberger (Hg.). *Opfere deinen Sohn! Das ‚Isaak-Opfer‘ in Judentum, Christentum und Islam*. Tübingen/Basel: Francke, 2007.
 Grözinger, Karl Erich. *Franz Kafka und das Judentum*. Frankfurt a. M.: Athenäum, 1987.
 Kafka, Franz. *Briefe an Milena*. Hg. Willy Haas. Frankfurt a. M.: Fischer, 1956.
 –. *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*. Hg. Roger Hermes. Frankfurt a. M.: Fischer, 1996.
 Kittler, Wolf. „His Masters Voice. Zur Funktion der Musik im Werk Franz Kafkas.“ *Franz Kafka: Schriftverkehr*. Hg. Wolf Kittler und Gerhard Neumann. Freiburg: Rombach, 1990. 383-390.
 Lessing, Theodor. *Der fröhliche Eselsquell. Gedanken über Theater, Schauspieler, Drama*. Berlin: Oesterheld, 1912.
 –. *Theater-Seele. Studie über Bühnenästhetik und Schauspielkunst*. Berlin: Pribner & Lammer, 1907.
 Lubkoll, Christine. „Dies ist kein Pfeifen. Musik und Negation in Franz Kafkas Erzählung ‚Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse‘.“ *DVjs* 66. 4 (1992): 748-764.
 Mendelssohn, Moses. „Über die Frage: was heißt aufklären?“ *Was ist Aufklärung? Thesen und Definitionen*. Hg. Einhard Bahr. Stuttgart: Reclam, 1974. 3-8.
 Mossès, Stéphane. *Eros und Gesetz. Zehn Lektüren der Bibel*. München: Wilhelm Fink, 2004.
 Neumann, Gerhard. „Kafka und die Musik.“ *Franz Kafka: Schriftverkehr*. Hg. Wolf Kittler und Gerhard Neumann. Freiburg: Rombach, 1990. 391-398.
 Pflüger, Maja Sibylle. *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*. Tübingen/Basel: Francke, 1996.
 „Purim-Sphil.“ *Encyclopaedia Judaica*. Jerusalem o. J. Vol. 13, Sp. 1396-1403.
 Robertson, Ritchie. *Kafka: Judentum, Gesellschaft, Literatur*. Stuttgart: Metzler, 1988.
 Schnitzler, Arthur. *Aphorismen und Betrachtungen*. Hg. Robert O. Weiss. Frankfurt a. M.: Fischer, 1967.
 –. *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Das dramatische Werk*. Bd. 1. Frankfurt a. M.: Fischer, 1980.
 Schuller, Marianne. „Gesang vom Tierleben. Kafkas Erzählung ‚Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse‘.“ *Singularitäten. Literatur – Wissenschaft – Verantwortung*. Hg. Marianne Schuller und Elisabeth Strowick. Freiburg: Rombach, 2001. 219-234
 Schweppenhäuser, Hermann (Hg.). *Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981.
 Segal, Charles. „The Bacchae as Metatragedy.“ *Directions in Euripidean Criticism. A Collection of Essays*. Hg. Peter Burian. Durham: Duke University Press, 1985. 156-173.
 Szondi, Peter. *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1963 (1956).

Tairow, Alexander. *Das entfesselte Theater. Aufzeichnungen eines Regisseurs*. Potsdam: Gustav Kiepenheuer, 1923.

Theisohn, Philipp. *Die Urbarkheit der Zeichen. Literatur und Zionismus – eine andere Poetik der Moderne*. Stuttgart: Metzler, 2005.

Zweig, Arnold. *Juden auf der deutschen Bühne*. Berlin: Heine-Bund, 1928.

Walter Benjamin and the German "Reproduction Debate"

György Markaus

I.

"The Work of Art in the Age of Its Technical Reproduction" is undoubtedly the best known, most widely discussed and referred to writing of Benjamin. The editors of a recently published volume dealing specifically with this essay go significantly further in their assessment of its impact. The Artwork essay, they write in their Foreword, "is probably the most frequently cited and most intensely debated essay in the history of the academic humanities in the twentieth century" (Gumbrecht XIII). To this, however, they immediately add: "[T]he past seven decades have shown that almost none of Benjamin's central predictions have proven to be right." (Gumbrecht XIII–XIV) The aura has not disappeared, but conquered even the field of art's technical reproduction; film has not developed along the lines indicated by him into a critical medium for the "masses"; politicisation of art hardly seems to be a relevant practical proposal against its misuses today. These are, one should acknowledge, at least quite plausible critical remarks, to which probably one could add several more.

This is the paradox of Benjamin's actuality to which this representative volume of more than thirty essays is ultimately addressed. The book does not resolve its enigma, however, it only dramatises it. Some contributors (passionately or ironically) reject the central ideas of the Artwork essay, taking it to stand metonymically for Benjamin's whole oeuvre. Others seem to be primarily interested in appropriating it as a "precursor" to some contemporary trends of thought, as diverse as a McLuhanite media theory, Luhmann's conception of social systems or Baudrillard's idea of simulacra. And in-between there are papers which – perhaps without attempting a global evaluation – draw attention to some important observations of Benjamin that point to developmental trends which reached a relative maturity only in our age of electronic media.

In this situation perhaps Benjamin's own views concerning the nature of understanding of the works of the past can help to explain the paradox of his own afterlife. He certainly radically rejected the idea of interpretation as the disclosure of assumed authorial intentions, perhaps refracted through its reception by his/her contemporaries. Historical understanding is "an afterlife of that which has been understood and whose pulse can be felt in the present" (Benjamin II.2. 468/3. 262).¹ However fruitful hermeneutically this formulation might be, it still seems to assume – in its categorical lapidarity, so characteristic of Benjamin's style – that there can be some safe method to identify and measure what truly pulsates in a work for us today. If, however, such an understanding means, as he asserts, the ever renewed task of *mak-*

1 All references to Benjamin's works are to the *Gesammelte Schriften* and the *Selected Writings*. The pagination and volume are given in the text. The German precedes the English.

Esther – eine Figur des Theaters

Drei paradigmatische Aneignungen: Grillparzer, Racine, Goethe

Die biblische Esther-Geschichte und mit ihr Purim, wofür sie die Begründung gibt, zeigen eine wesenhafte Nähe zu Komödie und generell zu Theater. Dem Vortrag der Megillah, des Esther-Buches, an Purim werden Züge des Unernstes beigemischt, so wird die Autorität des Textes unterminiert. Im Verlauf des Festes wurden seit dem 15. Jahrhundert in Europa Paraphrasen der Esther-Geschichte in rhythmisierter Prosa vorgetragen oder Parodien liturgischer Texte, wobei die Darsteller auch verkleidet erschienen;¹ seit dem 16. Jahrhundert wurden dann regelrechte Theaterspiele, Jiddisch: Purim-Shpil, aufgeführt. Bezüge zum deutschen Fastnachtsspiel sind markant, der Gebrauch von Masken verweist auf Einfluß der Commedia dell'arte, wobei deren Stoßrichtung (und Wirkungskraft) im jüdischen Umfeld allerdings irrelevant war, d. i. das Bündnis des Volkes mit dem ersten und zweiten Stand gegen den erstarkenden bürgerlichen. Das seit dem 16. Jahrhundert im Purim-Brauchtum vielfältig verankerte theatralische Element wird der Esther-Geschichte aber nicht von außen zuge tragen, spielt vielmehr nur aus, was für diese konstitutiv ist. Esther verschweigt ihre Zugehörigkeit zum jüdischen Volk, so hat ihr Handeln seit ihrer Aufnahme an den persischen Königshof zwei Ebenen. Zum einen stellt sie etwas vor, sie agiert in der Rolle der persischen Königin, die Gnade und Gunst des Königs vor allen anderen Frauen am persischen Hof gewonnen hat. Die Verbindung mit dem persischen König ist dabei nicht problemlos. Im Kapitel, mit dem das Buch Nehemia schließt, das vor dem Buch Esther steht, warnt Nehemia gerade die Juden vor der Mischehe als großer Sünde (Nehemia 13,23–27). Zum andern wird eben diese ›Sünde‹ Esthers dadurch gemildert, daß sie als persische Königin ihrem Volk treu bleibt, gerade auch in dessen Bedrängnis. Sie setzt ihr Leben – nach den Regeln des persischen Hofes – aufs Spiel, um ihr Volk zu retten. Solches Auseinandertreten von Vorgeselltem und Wirklichkeit des Vorstellens ist genuin theatralisch,² wie etwa Goethe in seinen »Regeln für Schauspieler« betont: »Die Bühne und der Saal, die Schau-

¹ Chone Shmeruk: Purim-Shpil. In: Encyclopaedia Judaica. Chief Editor: Cecil Roth. Jerusalem: Keter 1971, Bd 13, Sp. 1396–1404.

² Zum Konzept der theatralischen Doppelung als dem Theaterkonzept Goethes vgl. Bernhard Greiner: Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen. Tübingen: Francke 1992 (UTB; 1665), Kap. ›Komödie als Medium theatralischer Doppelung‹, 208–236.