UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Theater und Wortgedächtnis. Eine Spurensuche nach der Gegenwart

Tkaczyk, V.

Publication date

2012

Document Version

Final published version

Published in

Die Aufführung: Diskurs - Macht - Analyse

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Tkaczyk, V. (2012). Theater und Wortgedächtnis. Eine Spurensuche nach der Gegenwart. In E. Fischer-Lichte, A. Czirak, J. Torsten, F. Richarz, & N. Tecklenburg (Eds.), *Die Aufführung: Diskurs - Macht - Analyse* (pp. 275-290). Wilhelm Fink.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Erika Fischer-Lichte · Adam Czirak · Torsten Jost
Frank Richarz · Nina Tecklenburg (Hrsg.)

Die Aufführung

Diskurs – Macht – Analyse

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung: David Weber-Krebs mit „Tonight lights out“ (UA 2011)

Fotografin: Marie Urban

Umschlagabbildung: Slavoj Žižek in New York 2011

Fotograf: Kashish Das Shrestha

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München

Printed in Germany

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5354-9

Inhalt

VORWORT UND DANK	9
Einleitung	
ERIKA FISCHER-LICHTE	
Die verwandelnde Kraft der Aufführung	11
DISKURS	
FRANK RICHARZ	
Diskurse der Aufführung –	
Die vierfache Diskursivierung eines Begriffs	27
BARBARA GRONAU	
Ausstellen und Aufführen.	
Performative Dimensionen zeitgenössischer Kunsträume	35
ALAN READ	
Über Aufführung überhaupt und über die Aufführung des Menschen.	
Bemerkungen über das Theater vor der Identitätstheorie	49
MATTHIAS WARSTAT	
Politisches Theater zwischen Theatralität und Performativität	69
KLAUS-PETER KÖPPING	
Resonanz als Zeichen effektiver/affektiver	
Transformation bei rituellen Aufführungen in Japan	83
DAVID PLÜSS	
Aufführung von Liminalität. Gottesdienst als Text, Ritual und Theater ...	103

MACHT

ADAM CZIRAK Macht in Aufführungen	125
FRANK RICHARZ Von der Aufführung zum Performativ. Die theatralogische Untersuchung machtmimetischer Prozesse.....	135
JON MCKENZIE Die Performance von Demokratie	157
NINA TECKLENBURG Telling Performance. Zur (Ent-)Mythisierung der Aufführung.....	175
MATEUSZ BOROWSKI, MAŁGORZATA SUGIERA Macht der Verschiebung: zwei site-specific <i>Hamlet</i> -Inszenierungen	189
ERIN MANNING Der Tanz der Aufmerksamkeit	205
JILL DOLAN Die Utopie der Aufführung	227

ANALYSE

TORSTEN JOST Analyse der Aufführung. Über die Pluralität der Perspektiven	245
CHRISTEL WEILER, FRANK RICHARZ Aufführungsanalyse und Theatralanalyse – ein Dialog	253
JENS ROSELT Den Augen trauen: Theater und Phänomenologie	263
VIKTORIA TKACZYK Theater und Wortgedächtnis. Eine Spurensuche nach der Gegenwart	275
MATTHIAS DREYER Zäsur der Tragödie. Dimitter Gotscheffs <i>Perser</i> und die Historizität im Theater der Gegenwart	291

TOBIAS REES Diesseits von Ethnos: Über die heutige Möglichkeit einer ‚neuen‘ Begegnung zwischen Anthropologie und Theater	315
Nachwort MARVIN CARLSON Dynamiken und Herausforderungen von Aufführungen	337
PERSONENREGISTER	343
SACHWORTREGISTER	347
ZU DEN AUTOREN	353

VIKTORIA TKACZYK

Theater und Wortgedächtnis. Eine Spurensuche nach der Gegenwart

Seit Mai 2007 tourt die britisch-deutsche Performancegruppe Gob Squad mit ihrer Produktion *Kitchen (You've Never Had It So Good)*. Die Produktion basiert auf Andy Warhols Film *Kitchen*. Weil dieser jedoch angeblich verschollen ist, stellen ihn vier Performer der Gruppe auf der Grundlage des Filmskripts von Ronald Tavel nach und projizieren das Ergebnis live in den Zuschauerraum. Dabei zielt das Projekt weniger auf ein möglichst authentisch wirkendes Reenactment von *Kitchen*. Vielmehr erwecken die Performer den Anschein, sie selbst befänden sich nun in der Küche des Filmtechnikers Bud Wirtschafter, in der Warhol den Film 1965 gedreht hatte.

In der Ankündigung der Produktion heißt es über Warhols Film: „Nothing much happens in the film yet it somehow encapsulates the hedonistic experimental energy of the swinging sixties. Learning lines was considered 'old fashioned' so the actors just hang around.“¹ Während man im Avantgardefilm der 1960er Jahre bevorzugte, den Text nicht auswendig zu lernen, sondern frei zu improvisieren, scheint dies Gob Squad mittlerweile aber fast schon eine unzeitgemäße Praxis zu sein. Neben der spontanen Improvisation einzelner Szenen lernen die Performer ihren Text stellenweise doch wieder auswendig. Sie vermeiden es allerdings, die memorierten Passagen dann auch selbst zu sprechen. Stattdessen verlassen sie nach und nach das Film-Setting, um sich vor die Leinwand ins Publikum zu setzen. Unter den Zuschauern wählt sich dann jeder Darsteller ein Double aus, das ihn in der Küchensituation hinter der Leinwand vertritt und dem er per Kopfhörer seinen Part live souffliert.

Damit wenden die Performer von Gob Squad teilweise wieder eine Mnemotechnik an, die man in der Gedächtnisforschung als ‚Wortgedächtnis‘ bezeichnet und die dem wortwörtlichen Auswendiglernen eines vorab schriftlich fixierten Textes dient. Die in die Küche entsandten Doubles hingegen arbeiten mit einer Technik, die man in der Kognitionswissenschaft das ‚Echogedächtnis‘ nennt: Auditive Informationen werden für 4 bis 18 Sekunden im Gedächtnis behalten, um einmal laut wiederholt und anschließend wieder vergessen zu werden.²

1 Nähere Informationen zu Gob Squads Produktion *Kitchen* und ein Demo-Video unter: <http://www.gobsquad.com/projects/gob-squads-kitchen-youve-never-had-it-so-good> (Stand: 2.3.2012).

2 Geprägt wurde der Begriff des ‚Echischen Gedächtnisses‘ ursprünglich durch Ulrich Neisser, *Cognitive Psychology*, New York: Appleton-Century-Crofts 1967.

In Gob Squad's *Kitchen* verlässt das Wortgedächtnis demnach gemeinsam mit den Performern den Platz hinter der Leinwand, nimmt im Zuschauerraum Platz und überlässt dem Echogedächtnis die Bühne. Auf ähnliche Weise verfuhr Gob Squad bereits in der Produktion *Prater-Saga 3. In diesem Kiez ist der Teufel eine Goldmine* (UA 2004). Hier waren es Passanten, die auf den Straßen im Umkreis des Berliner Praters (Spielstätte der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz) angesprochen und dazu eingeladen wurden, die Performer auf der Bühne zu vertreten. Über Kopfhörer wurde auch ihnen der jeweils zu sprechende Part, diesmal auf Grundlage eines von René Pollesch verfassten Dramas, souffliert.³ Bereits 2002 hatte die Gruppe Rimini Protokoll ebenfalls eine vergleichbare Technik angewandt: In der Produktion *Deutschland 2* ist 237 Laiendarstellern in der Schauspielhalle Bonn Beuel per Funk die Bundestagsdebatte ins Ohr geflüstert worden. Auch diese Darsteller bedienten sich ihres Echogedächtnisses, um die Debatte in der Schauspielhalle nur wenige Sekunden später nachzusprechen.⁴

Die alleinige Präsenz des Echogedächtnisses und der damit jeweils verbundene, gekonnt inszenierte Abgang des Wortgedächtnisses von der Bühne in den genannten Produktionen lädt dazu ein, den Stellenwert des wortwörtlichen Memorierens in Gegenwartstheater und Performancekunst genauer in den Blick zu nehmen: In der Theatergeschichte hat das Auswendiglernen und Rezitieren eine lange Tradition; und auch in aktuellen, eher klassischen Theateraufführungen memorieren Schauspieler die Textgrundlage nach wie vor wörtlich. Doch um was für eine Wissens- und Mnemotechnik handelt es sich dabei eigentlich?

Erstaunlicherweise ist diese Frage bislang kaum gestellt worden. Ich möchte daher zunächst einige Überlegungen dazu anstellen, weshalb sich die Theaterwissenschaft bislang so wenig für das Wortgedächtnis interessiert hat und es nun *ex negativo* in der Performancekunst zum Thema wird. Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, sind es drei heute höchst bedeutsame Diskursstränge der jüngeren Theater- und Kulturwissenschaft, die diese Mnemo- und Wissenstechnik aus dem Blick geraten ließen:

a.) Zunächst ist hier eine stark an der Derrida'schen Dekonstruktion orientierte Forschung zu nennen, die sich für das Verhältnis von Sprechakt und Sprachdynamik interessiert, aber weniger für die physischen Ermöglichungsbedingungen des Sprechens auf der Bühne (und zu diesen Bedingungen gehört ja das Wortgedächtnis).

b.) Beim zweiten Diskursstrang handelt es sich um die gegenwärtig viel diskutierte *Ästhetik des Performativen* (Erika Fischer-Lichte), die sich insbesondere dafür interessiert, was sich in der Aufführung zwischen Akteuren und Zuschauern ereignet. Das Wortgedächtnis des Schauspielers ist vordergründig weniger auf diesen Prozess bezogen. Seine Untersuchung gehört zuallererst in den Kontext einer Pro-

3 Nähere Informationen dazu unter: <http://www.gobsquad.com/projects/prater-saga-3-in-diesem-kiez-ist-der-teufel-eine-goldmine> (Stand: 2.3.2012).

4 Nähere Informationen dazu unter: www.rimini-protokoll.de/website/de/project_387.html (Stand: 2.3.2012).

duktionsästhetik, also im engeren Sinne zu den grundlegenden Bedingungen, auf denen die Arbeit des Schauspielers beruht. Daher berücksichtigt die *Ästhetik des Performativen* zwar die auf dieser Basis hervorgebrachten sprachlichen Laute, nicht jedoch das Wortgedächtnis als eine der wichtigsten Bedingungen für ihre Hervorbringung.

c.) Historisch besehen stellt das Wortgedächtnis eine Körpertechnik dar, die neben dem europäischen Schauspiel auch in zahlreichen weiteren kulturellen Kontexten praktiziert worden ist. Gleichwohl ist über die Kulturgeschichte des Wortgedächtnisses wenig bekannt. Begründen lässt sich dies durch eine Gedächtnisforschung, die sich, inspiriert durch die prominenten Studien von Frances Yates aus den 1960er Jahren und gegenwärtig gestützt durch den sogenannten *iconic turn*, intensiv mit der Visualität historischer Gedächtniskünste auseinandersetzt. Weil das Wortgedächtnis aber in der Theater-, Rhetorik-, Pädagogik- und Physiologiegeschichte meist als eine akustische Gedächtnisleistung beschrieben wurde, fällt es gegenwärtig aus dem Analyse-Raster.

Ziel meines Beitrags ist es, eine Brücke zu schlagen zwischen zwei Forschungsrichtungen, die in der heutigen Theaterwissenschaft nahezu getrennt voneinander bestehen: der Performativitätsforschung, die sich tendenziell eher auf Phänomene des Gegenwartstheaters konzentriert, und der Theatralitätsforschung, welche sich vornehmlich für die Theatergeschichte interessiert.⁵ Ich möchte die bestehenden Ansätze zur Analyse des Gegenwartstheaters daher um eine Methodik der kulturhistorischen Spurensuche ergänzen. Diese Methodik fragt danach, ob und inwieweit sich die Vergangenheit im Gegenwartstheater bemerkbar macht, wie sie wahrnehmbar wird und wie eine Analyse aussehen könnte, die sich mit der Historizität von Elementen des Gegenwartstheaters beschäftigt. Unter Anleihe des aus dem New Historicism stammenden Begriffs der ‚kulturellen Verhandlung‘ möchte ich dabei aufzeigen, wie bedeutsam es ist, vom Gegenwartstheater aus nicht allein auf die Geschichte des Theaters im engeren Sinne zurückzublicken. Zu fragen gilt es vielmehr, inwiefern das Theater historisch besehen in Verhandlungsprozesse mit anderen medialen und kulturellen Feldern involviert war und inwiefern diese Verhandlungsprozesse in gewisser Weise bis in die Gegenwart hinein nachwirken.

Die Performancegruppe Gob Squad geht in ihrer Produktion *Kitchen* von der Beobachtung aus, dass die Darsteller in Andy Warhols gleichnamigem Film nichts auswendig gelernt, sondern frei improvisiert haben. Damit verweisen sie auf eine Spieltechnik, die für die Avantgarde-Künste des 20. Jahrhunderts geradezu charakteristisch war. Doch sind Gob Squad nicht die ersten, die für die Improvisation eine Alternative suchen. Schon Antonin Artaud wollte mit seinem Theater der Grausamkeit über das hinaus, was das experimentelle Theater seinerzeit unter im-

5 Die Differenz beider Forschungsrichtungen basiert freilich nicht allein auf den Untersuchungsgegenständen, sondern zuvorderst auf ungleichen theoretisch-methodischen Ansätzen; vgl. dazu ausführlich den Beitrag von Matthias Warstat im vorliegenden Band.

provisiertem Sprechen verstanden hatte. In seinen *Briefen über die Sprache* heißt es, die Darsteller sollten sich idealerweise

„[...] im Äußeren bewegen und in der offenen Natur, nicht in den geschlossenen Zimmern des Hirns Fuß fassen [also im Gedächtnis, V.T.], sie sind deshalb noch nicht der Launenhaftigkeit der ungebildeten, unüberlegten Improvisation des Schauspielers ausgeliefert; des modernen Schauspielers vor allem, der ohne Text schwimmt und nichts weiß.“⁶

Bekanntlich suchte Artaud über die Artikulation von Geräuschen, Geschrei und Glossolie nach unmittelbaren, magischen Ausdrucksformen, – wobei er damit nicht nur die Wortsprache, sondern auch und vor allem das Wortgedächtnis vermeiden wollte.

In seiner prominenten Interpretation des Artaud'schen Theaters der Grausamkeit hat Jacques Derrida diese Negation des Wortgedächtnisses nicht bedacht. Derrida konzentriert sich hier auf die Problematik der ‚soufflierten Rede‘. Mit dem Begriff des Souffleurs ist dabei nicht gemeint, was man darunter gemeinhin in der Theaterpraxis versteht: also eine Art Stellvertreter des Wortgedächtnisses, der den Akteuren den Text zuflüstert, wie es etwa auch die Performer von Gob Squad tun. Derridas Argumentation stützt sich hingegen auf eine Form des Soufflierens, die der Sprache auf struktureller Ebene innewohnt und die Derrida in Artauds Schriften bereits thematisiert sieht: Artaud habe erkannt, dass auch die Sprache nicht ohne ein Gedächtnis auskomme. In jeden Sprechakt mischen sich unendlich viele Bedeutungen und Bezüglichkeiten, die in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft relevant werden können. Dieses vieldeutige Soufflieren, Flüstern und Wispern des ‚Nicht-Gegenwärtigen‘ hindere den Sprechenden daran, nur sich oder nur etwas ganz Bestimmtes auszudrücken.

Artaud ist (dies jedenfalls attestiert ihm Derrida) an der soufflierten Rede buchstäblich wahnsinnig geworden, weil sie sich in den Sprechakt stets ungebeten einmischt. Derrida hingegen findet gerade an dieser Dimension der Sprache großen Gefallen. Er versteht die soufflierte Rede sogar als das eigentlich Ereignishafte der Sprache: Sie verleihe dem Sprechakt etwas Kontingentes, Eigenmächtiges und Unkontrollierbares; unaufgefordert mische sie sich ein, sie rede von anderen Dingen und raube dem Sprechakt seine bloße Gegenwärtigkeit. Dieser Diebstahl, das Soufflieren, das Markieren der Gegenwart mit Spuren des Nicht-Gegenwärtigen hat Derrida zufolge performative Qualitäten.⁷

Einige Theatermacher und -theoretiker haben Derridas Performanzbegriff buchstäblich beim Wort genommen, um eine Rückkehr der Wortsprache und der dra-

6 Zweiter Brief Artauds an Jean Paulhan (28. September 1932), in: Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, München: Matthes & Seitz 1996, S. 118.

7 Vgl. Jacques Derrida, „Die soufflierte Rede“, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, S. 259-301; Zu Derridas Performanzbegriff vgl. Jacques Derrida, „Signatur Ereignis Kontext“, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, Wien: Passagen 1999, S. 325-351.

matischen Sprache auf die Theaterbühne zu feiern: Zu denken ist etwa an Regisseure wie Robert Wilson, Laurent Chétouane oder Dimitar Gotscheff, die sich der Performanz der soufflierten Rede im Derrida'schen Sinne widmen. In ihren Arbeiten ist der Souffleur jedoch Metapher einer sprachlichen Performanz, die ohne Körper auskommt, weil sie allein in der Dynamik und Struktur der Sprache begründet ist.⁸

Wenn die Performer von Gob Squad in *Kitchen* jedoch die Rolle von Souffleuren einnehmen, indem sie ihren Doubles den Text per Kopfhörer zuflüstern, so praktizieren sie eine soufflierte Rede im ganz und gar physischen Sinne. Sie ersetzen und verweisen damit zugleich auf eine körperliche Voraussetzung des Auswendig-sprechens, nämlich auf das Wortgedächtnis. Dass die Verkörperungsbedingungen des Sprechens in Derridas Sprechakttheorie außen vor bleiben, wurde von theaterwissenschaftlicher Seite zwar bereits in den 1980er Jahren bemängelt. So hat Helga Finter etwa darauf verwiesen, dass sich in den Sprechakt nicht nur die soufflierte Rede einmische, sondern auch die Stimme in ihrer Materialität und Körperlichkeit.⁹ Interessant ist jedoch, dass seither zwar auf die physischen Prozesse des Sprechakts abgehoben wird. Die Forschung konzentriert sich dabei jedoch bis heute in radikaler Entgegensetzung zu Derrida auf die phänomenalen (d. h. die physischen, unmittelbar wahrnehmbaren) Elemente des Sprechaktes wie die Stimme. In diesem Zusammenhang wird der ‚Souffleur‘ erneut als Metapher bemüht, nun aber als eine Metapher für den performativen Anteil des Stimmlichen am Sprechakt.¹⁰ Außen vor bleibt somit auch hier das Wortgedächtnis, das zwar zu den physischen Ermöglichungsbedingungen des Sprechens gehört, in gewisser Weise jedoch die Rolle eines Souffleurs spielt, der hinter den Kulissen arbeitet.

Körpertechniken wie das Wortgedächtnis fallen demnach aus dem Analyse-Raster der an Derrida orientierten Sprechakttheorie ebenso wie aus demjenigen einer auf das Phänomen der Stimmlichkeit konzentrierten Theaterforschung. Es stellt sich jedoch die Frage, inwiefern gerade diejenigen Körpertechniken, die in den Aufführungen nicht unmittelbar wahrnehmbar sind, ebenfalls, aber indirekt zur Ästhetik einer Aufführung beitragen. Und wie macht sich selbst die oft lange Tradition dieser Techniken bemerkbar?

Vorschläge dazu, wie sich das Gegenwartstheater historisieren lässt, sind bereits verschiedentlich gemacht worden. So widmet sich Erika Fischer-Lichte in der *Ästhetik des Performativen* zwar vornehmlich dem im phänomenologischen Sinne un-

8 Vgl. dazu bspw. Nikolaus Müller-Schöll, „Raisonner sur scène. Über zwei Arbeiten Laurent Chétouanes“, in: *Resonanz. Potentiale einer akustischen Figur*, hg. v. Karsten Lichau/Viktoria Tkaczyk/Rebecca Wolf, München: Wilhelm Fink 2009, S. 291-305.

9 Vgl. Helga Finter, „Das Reale, der Körper und die soufflierte Stimme: Artaud, heute“, in: *Forum modernes Theater* 13:1 (1998), S. 3-17.

10 Doris Kolesch, „Artaud: Die Überschreitung der Stimme“, in: *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*, hg. v. Brigitte Felderer, Berlin: Matthes & Seitz 2004, S. 187-198.

mittelbar Erfahrbaren einer Aufführung. Sie betont jedoch, Theater habe immer auch die Funktion eines kulturellen Gedächtnisses, das sich im Interaktionsprozess von Akteuren und Zuschauern artikuliert. Damit werde die Frage nach der Historizität von Theater immer wieder aufgeworfen und ins Bewusstsein gerufen. So interpretiert Fischer-Lichte beispielsweise die Selbstgeißelung Marina Abramovičs in der Performance *Lips of Thomas* (1975) als ein „ästhetische[s] und in gewisser Weise verschobene[s] re-enactmen[t]“¹¹ religions- und ritualhistorischer Traditionslinien, – wobei die Betonung auf dem Moment der Verschiebung liegt: Jede Aufführung transformiere und verwandle die Kulturgeschichte; letztere erscheine in der Aufführung jedoch stets nur als verkörperte Geschichte.

Marvin Carlson gelangt in seiner Studie *The Haunted Stage* sogar zu dem Befund, es sei ein geradezu fundamentales Charakteristikum von Theater, bestimmte Elemente der Theatergeschichte zu wiederholen und zu verschieben: Texte, Schauspieler, Bühnenformen und -bilder durchziehen die Aufführungspraxis wie Geister, die in immer neuen Gewändern wiederkehren.¹²

Doch stellt sich hier die Frage warum. Lässt sich das Geisterhafte nur aus der Aufführung heraus begründen, zu deren Grundstruktur es gehört, die Theatergeschichte zu reiterieren wie Fischer-Lichte und Carlson dies aufzeigen? Oder zwingt die Geschichte das Theater gleichsam dazu wiederholt zu werden? Was also ist der performative Anteil des Geschichtlichen? Welche Macht hat die Vergangenheit über eine Aufführung der Gegenwart? Weshalb wird zum Beispiel das Wortgedächtnis in der europäischen Schauspielpraxis seit mehr als zwei Jahrtausenden angewandt? Worauf beruht der Zwang, diese Mnemotechnik zu wiederholen? Weshalb ist es überhaupt so spektakulär, sie zu vermeiden oder durch eine alternative Mnemotechnik zu ersetzen, wie Gob Squad dies in *Kitchen* erprobt und vorführt?

Um der Frage nach den Spuren der Geschichte im Gegenwartstheater nachzugehen, möchte ich noch einmal auf den Derrida'schen Spurbegriff zurückzukommen. Aber weniger um – wie dies von theaterwissenschaftlicher Seite bisher versucht worden ist – gegenwärtige Sprechakte auf den Anteil der soufflierten Rede hin zu befragen, die in der Gegenwart abstrakte Spuren des Nicht-Gegenwärtigen hinterlässt und damit eine spezifische Form von Performativität entfaltet. Vielmehr möchte ich mich an den Vorschlag des Literaturwissenschaftlers Stephen Greenblatt anschließen, die Derrida'sche Nicht-Gegenwärtigkeit ganz wörtlich, nämlich im historischen Sinne zu verstehen.

Greenblatt ersetzt die Rede von der Nichtgegenwärtigkeit eines abstrakten Zeichens durch die sehr viel konkretere Vergangenheit literarischer Verhandlungsprozesse. Er zeigt auf, wie bestimmte Themenkomplexe in ganz unterschiedlichen Textkulturen eines ausgewählten Zeitraums (in religiösen Texten, politischen Texten, ökonomischen Texten, im Drama) verhandelt werden, zwischen diesen Texten zirkulieren und dabei eine soziale Energie hinterlassen, die sich als irreduzible Spur

11 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 40f.

12 Vgl. Marvin Carlson, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press 2001.

(in Form von Bedeutungsverschiebungen einzelner Begrifflichkeiten oder literarischer Motive) in die Literatur einschreibt. Im Leseakt werden diese Energien gewissermaßen erfahrbar. Ihre Spuren erlauben dem Literaturhistoriker Rückschlüsse auf historische Tauschprozesse, die in den Textquellen archiviert sind.

Was bei Derrida die Figur des Souffleurs ist, die sich in den Sprechakt auf abstrakter Ebene einmischt, sind bei Greenblatt also ganz konkrete Autoren, die einem literarischen Begriff oder einem Motiv unterschiedlichen Sinn verleihen. Greenblatt spricht auch nicht vom Souffleur, sondern von den ‚Stimmen der Toten‘. Wo Derrida der soufflierten Rede eine performative Kraft zugesteht, bevorzugt Greenblatt zudem den Begriff der ‚sozialen Energie‘: Diese ist in gewissem Sinne der Speichermodus des Performativen. Aber nicht nur das: Indem Spuren soziale Energie speichern, zwingen sie den Historiker zur Re-Lektüre historischer Texte. Greenblatt geht sogar so weit zu behaupten, er selbst verleihe mit seiner Interpretationsleistung den Toten eine Stimme, „insofern es den Toten gelungen war, Textspuren von sich selbst zu hinterlassen, die sich durch die Stimme der Lebenden zu Gehör bringen“¹³.

Für eine theaterwissenschaftliche Analyse lässt sich Greenblatts Wunsch, den Toten eine Stimme verleihen zu wollen, vor allem dann fruchtbar machen, wenn sich der Blick weniger auf literarische Begrifflichkeiten, sondern auf körperliche Techniken richtet wie etwa auf das Wortgedächtnis. So möchte ich im Folgenden nachzeichnen, inwieweit auch diese Mnemotechnik eine ‚soziale Energie‘ in sich trägt, die nicht allein aus der Theatergeschichte heraus erklärbar ist. Das Wortgedächtnis stellt eine Mnemotechnik dar, die im Laufe der Geschichte zwischen Rhetorik-, Pädagogik- und Theatergeschichte zirkulierte. Die kulturhistorischen Verhandlungen um das Wortgedächtnis haben ihre Spuren so tief in dieser Mnemotechnik hinterlassen, dass sich die daraus resultierende soziale Energie auch in der gegenwärtigen Theaterpraxis nicht einfach ignorieren lässt. Diese Energie zwingt nicht nur zur Wiederholung und Verschiebung der Technik. Sie wird auch in der jeweiligen Anwendung als eine historisch gewordene, vielschichtige Technik wirksam.

Dass das Theater in gewissem Sinne ein Speichermedium ist und es eigentlich an der Zeit ist, die Speichertechniken über Bord zu werfen, hat neben Artaud auch schon Bertolt Brecht festgestellt. In der *Kurze[n] Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt* (1940/1941) empfiehlt Brecht: „Daß der Text nicht momentan entsteht, daß er memoriert ist, etwas Fixiertes, braucht er [der Schauspieler] nicht vergessen zu machen; [...]. Die Haltung wäre diese, als wenn er eben nur aus dem Gedächtnis spräche.“¹⁴ Brecht zielt darauf ab, die Gedächtnistechnik auszustellen und mit ihr zu experimentieren,

13 Stephen Greenblatt, „Die Zirkulation sozialer Energie“, in: ders., *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*, Frankfurt a. M.: Fischer 1993, S. 9-33, hier: S. 9.

14 Bertolt Brecht, „Neue Technik der Schauspielkunst“, in: ders.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 30 Bde, Berlin/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988-2000, Bd. 22, 2, S. 641-659, hier S. 650 (Anm. 7).

Damit distanziert er sich von der europäischen Schauspieltradition, in der das wortwörtliche Memorieren stets eine wichtige, aber kaum reflektierte Rolle gespielt hat.

Hervorzuheben gilt es jedoch zunächst, dass sich Brecht, eigenen Angaben zufolge, mit seiner Theaterarbeit der (natur-)wissenschaftlichen Experimentalkultur seiner Zeit weitaus näher fühlte als der Schauspieltradition. Folgen wir der Spur, die Brecht hier legt und wechseln einmal ins Feld der Experimentalwissenschaften zu Beginn des 20. Jahrhunderts, so treffen wir tatsächlich auf eine erstaunliche Parallele: Um 1900 ersetzt die experimentelle Psychologie den bis dahin gängigen Begriff der ‚Gedächtniskunst‘ (lat. *ars memorativa*) durch denjenigen der ‚Gedächtnistechnik‘. *Ökonomie und Technik des Gedächtnisses* lautet auch der Titel einer 1908 veröffentlichten Schrift des Hamburger Psychologen Ernst Meumann, der darin seine experimentellen Untersuchungen über das Merken und Behalten von Gedächtnisinhalten diskutiert. Meumann konstatiert, dass das Sprachgedächtnis im Normalfall weniger über ein ‚visuelles Gedächtnis‘ vonstatten geht als vielmehr über das Memorieren von Klangbildern und Modi der Klangerzeugung. Dieses ‚akustisch-motorische Gedächtnis‘ findet Meumann bei Berufen wie dem Wissenschaftler und Schauspieler besonders stark ausgebildet. In Anlehnung an den französischen Psychopathologen Jean-Martin Charcot und dessen Assistenten Gilbert Ballet nennt er es auch ein ‚innerliches Sprechen‘.¹⁵

Bemerkenswert ist nun, dass Gilbert Ballet seinerseits das Theater schon 1888 in seiner Aphasieforschung am Pariser Hôpital Salpêtrière zum Ort seiner Überlegungen gemacht hat, wenn er fragte:

„Sind wir nicht oftmals beim Verlassen des Theaters ganz in Anspruch genommen durch das Gehörbild, welches hübsche Verse oder eine Kraftstelle eines Lieblingsdarstellers bei uns zurückgelassen hat? Wir hören nun diese Stelle genau so wie kurz vorher, als wir noch auf unserem Platze saßen. Freilich spricht der Schauspieler jetzt mit leiser Stimme, aber diese Stimme hat die nämlichen Eigenschaften, die uns soeben entzückten.“¹⁶

Beweisen wollte Ballet mit dieser Bemerkung, dass sich das Wortgedächtnis nicht zwingend auf die eigene Stimme stützen muss; memoriert werden kann auch die Stimme eines anderen oder eine Hörerfahrung, die sich aus vielen Stimmen zusammensetzt und in der Erinnerung neu strukturiert, um schließlich von Neuem artikuliert zu werden. Ballet nennt dies auch eine „Gehörshallucination“ und spricht

15 Vgl. Ernst Meumann, „Das Lernen (Technik und Ökonomie des Lernens)“, in: ders.: *Ökonomie und Technik des Gedächtnisses. Experimentelle Untersuchungen über das Merken und Behalten*, Leipzig: Engelmann 1912, S. 114–135.

16 Gilbert Ballet, *Die innerliche Sprache und die verschiedenen Formen der Aphasie (Schrift zur Aufnahme in die medicinische Facultaet, Paris im März 1886)*, Leipzig/Wien: Deuticke 1890, S. 35.

vom „innerlichen Wort“, das „gewissermaßen die Rolle des Souffleurs [spielt]: es sagt die Worte, welche gesprochen werden sollen“¹⁷.

Gemeint ist damit freilich weder die ‚soufflierte Rede‘, mit welcher Derrida dann später im Namen einer dem Sprechakt vorgängigen Sprachstruktur und -dynamik argumentiert, noch die ‚soufflierte Stimme‘, auf welche Helga Finter abhebt. Vielmehr thematisiert Ballet das Wortgedächtnis, das in der europäischen Theaterpraxis eine lange Geschichte hat. Dennoch bedurfte es erst der experimentalphysiologischen Gedächtnisforschung um 1900, um diese Mnemotechnik als eine ‚Technik‘ anzuerkennen, bevor das Theater sich ernsthafte Gedanken darüber machen konnte.

Dies wiederum hat historische Gründe: Medienwissenschaftler wie Walter Ong und Eric Havelock haben in den 1980er Jahren darauf verwiesen, dass das akustisch geprägte Wortgedächtnis in den szenisch-rhapsodischen Künsten vorschriftlicher Kulturen beheimatet war – in jener als verloren behaupteten primären Oralität der Antike also.¹⁸ Das dann relativ zeitgleich mit der phonetischen Schrift entstandene griechische Theater wird hingegen häufig als ein ‚Schauplatz‘ interpretiert, der sich durch das Anschaubare und weniger durch das Orale und Akustische auszeichnet. Aus antiken Rhetoriktraktaten ist jedoch überliefert, dass die akustische Technik des wortwörtlichen Memorierens dem Theater erhalten geblieben ist, nur dass jetzt schriftlich fixierte Dramatik wortwörtlich memoriert wurde. Gerade weil das Wortgedächtnis nun in gewisser Weise an die Schrift gebunden war, erfuhr es allerdings eine Umwertung seitens der Rhetorik. Denn die antike Rhetorik (dies geht schon aus Platons Schriften hervor) definierte sich seit der Erfindung der phonetischen Schrift immer in Abgrenzung zur Schrift. Daher benötigte sie ein anderes Gedächtnis, – ein Gedächtnis, in dem es nicht um das wortwörtliche Memorieren schriftlich fixierter Gedanken ging, sondern um das Memorieren von Topoi, d. h. von Argumenten und Themen. Zu diesem Zweck kaprizierte sich die Rhetorik auf die sogenannte Gedächtniskunst (*ars memorativa*), also auf ein bildlich-räumliches Gedächtnis, während sie dem Schauspiel verachtungsvoll das Wortgedächtnis als natürliches, weniger kunstvolles (akustisches) Gedächtnis überließ.

Frances Yates hat in ihren prominenten Studien zur ‚Art of Memory‘ darauf hingewiesen, dass die Gedächtniskunst ihren Namen zu Recht verdient, weil es sich dabei um eine bildende Kunst handelt: um Tempel, Paläste, Schatzkammern, die sich der Redner in seinem Kopf detailreich und kunstvoll ausmalt, um darin sein Wissen zu speichern und abrufen zu können.¹⁹ Es mag dem so genannten *iconic turn* geschuldet sein, dass auch gegenwärtig das Interesse der Forschung vor allem

17 Ebd., S. 30.

18 Vgl. Walter Jackson Ong, *Orality and literacy. The technologizing of the world*, London/New York: Methuen 1982; Eric A. Havelock, *The muse learns to write. Reflections on orality and literacy from antiquity to the present*, New Haven/London: Yale University Press 1986.

19 Vgl. Frances A. Yates, „Die drei lateinischen Quellen zur klassischen Gedächtniskunst“, in: dies., *Gedächtnis und Erinnern. Mnemotechnik von Aristoteles bis Shakespeare*, Berlin: VEB 1990, S. 11–33.

diesen visuellen Merkhilfen der Kulturgeschichte gilt, zu denen mitunter auch die Gedächtnistheater aus der Rhetorik des 16. und 17. Jahrhunderts gezählt werden: visuelle Merkhilfen, die einem konkreten Theaterbau nachempfunden sind. Bei Robert Fludd zum Beispiel, der sich Anfang des 17. Jahrhunderts vom Londoner Globe Theatre für ein solches Gedächtnistheater inspirieren ließ, ist dann auch einmal mehr nachzulesen, dass er die Gedächtniskunst der Rhetorik als eine sehr viel anspruchsvollere Gedächtnisleistung ansieht, als sie der Schauspieler mit dem Wortgedächtnis zu vollbringen vermag.²⁰

Während man in der Rhetorik von der Antike bis heute vornehmlich auf das Sachgedächtnis setzt, entdeckten englische Pädagogen im 16. Jahrhundert das Wortgedächtnis wieder, das Platon so vehement kritisiert hatte. Sie übernahmen es aus dem Elisabethanischen Theater. Die Kompanien spielten oft mehr als 30 Stücke gleichzeitig; geprobt wurde nur kurz. Ihre Rollen hatten die Darsteller daher häufig von einem Tag auf den anderen im Kopf zu behalten. Darauf nimmt beispielsweise William Shakespeares *Sommernachtstraum* Bezug, wenn der Zimmermann Peter Squenz seine Kollegen auffordert: „Hier Meisters sind eure Rollen, und ich muß euch bitten, ermahnen und ersuchen, sie bis morgen Nacht auswendig zu wissen. Trefft mich in dem Schloßwalde, eine Meile von der Stadt, beim Mondschein; da wollen wir probieren [...]. Gebt euch Mühe! Könnt eure Rollen perfekt!“²¹

Vor diesem Hintergrund wundert es auch wenig, dass das Darstellende Spiel an englischen Schulen bereits im 17. Jahrhundert zum Schulfach erklärt wird, um die Kinder an das wortwörtliche Memorieren umfangreicher Literatur heranzuführen. Als Technik wird dafür die *vociferatio* empfohlen: ein auf Intonation und Rhythmik setzendes Lernen durch wiederholtes lautes Sprechen, das für beinahe alle Schulfächer von zentraler Bedeutung werden sollte.²²

Die kulturellen Verhandlungen um das Wortgedächtnis zwischen Pädagogik- und Theatergeschichte sind seitens der Forschung bislang kaum bedacht worden. Ein Grund dafür mag auch sein, dass die Theatertheorie des 18. und 19. Jahrhunderts noch immer dabei war, sich gegen die Anti-Theater-Polemik und eine anhaltende Diffamierung des Wortgedächtnisses seitens der Rhetorik zur Wehr zu setzen und dabei stets zu betonen, Theater sei weit mehr als, wie Lessing es ausdrückte, „Papageientum“²³, – nämlich: physische und emotionale Beredsamkeit.

20 Vgl. Robert Fludd, „Utriusque Cosmi Historia“, Auszüge in: *Das enzyklopädische Gedächtnis der Frühen Neuzeit. Enzyklopädie- und Lexikonartikel zur Mnemonik*, hg. v. Jörg Jochen Berns/Wolfgang Neuber, Tübingen: Niemeyer 1998, S. 79-131.

21 William Shakespeare, *Ein Sommernachtstraum*, übers. v. Wilhelm Schlegel, Stuttgart: Reclam 1996, Akt I, 2, hier: S. 12.

22 Zum Theaterspiel im englischsprachigen Schulunterricht des 16. und 17. Jahrhunderts vgl. Bertram Joseph, *Acting Shakespeare*, New York: Theatre Arts Books 1969, insbesondere: S. 1-19 u. 82-109.

23 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing, „Hamburgische Dramaturgie“, („Drittes Stück“, 08. Mai 1767), in: *Lessings Werke: Vollständige Ausgabe in 25 Bänden*, hg. v. Julius Petersen, Bd. 5, Berlin: Bong 1925, S. 35.

Wertschätzend behandelte das Wortgedächtnis allein Johann Wolfgang von Goethe in den *Regeln für Schauspieler* (1791). Ohnehin zielt Goethes Verständnis von Schauspielkunst stark auf eine der Dramatik untergeordneten Deklamierkunst ab. Er erklärt das falsche, ungenaue Auswendiglernen zur ersten Ursache einer verfehlten Schauspielkunst und setzt auf die Intonation, die Rhythmik und damit auf akustische Aspekte des Memorierens.²⁴ Dies verwundert auch deshalb nicht, weil Goethe mit Naturwissenschaftlern wie dem Anatomen Samuel Thomas von Soemmering in Kontakt stand, die um 1800 erstmals mit akustischen Modellen wie den Chladni'schen Klangfiguren und dem Resonanzmodell an die Erklärung des Gedächtnisses herantraten. Novalis hat diese Bestrebungen wiederum in dem Satz zusammengefasst: „Sonderbare bisherige Vorstellung vom Gedächtniß – als eine Bilderbude – etc. Alle Erinnerungen beruhen auf indirectem Calcül – auf Musik etc.“²⁵

Was um 1800 noch metaphorisch ausgedrückt wurde, erklärte die psychologische Laborforschung an der Wende zum 20. Jahrhundert dann zur wissenschaftlichen Tatsache. Erst hier bestätigten der französische Psychopathologe Jean-Martin Charcot und sein Assistent Gilbert Ballet erstmals, dass das akustische Gedächtnis für das Memorieren eine wichtige Rolle spielt. Dass sich Psychologie und Pädagogik zu diesem Zeitpunkt für das akustische Gedächtnis interessierten, mag mitunter durch einen medienhistorischen Umbruch erklärbar sein. Denn mit der Erfindung des Grammophons und weiterer akustischer Speichertechniken, wurde auch die Gestalt und Funktion des menschlichen Gedächtnisses neu überdacht.²⁶ Ein weiterer Grund für die (Neu-)Entdeckung des akustischen Gedächtnisses um 1900 liegt zudem in seiner zeitökonomischen Dimension: Über das Gehör spart man enorme Zeit und Kraft beim Auswendiglernen großer Textmengen. Auf diesen Umstand verweist auch der Medienwissenschaftler Stefan Rieger in seinen Studien zu Merktechniken.²⁷ Was Rieger dabei jedoch fachbedingt außer Acht lässt, ist die Theatergeschichte der Mnemotechnik, die im Halbverborgenen ein akustisches Gegengedächtnis zur visuellen Gedächtniskunst tradierte. Auf dieses Gegengedächtnis waren die Theatermacher jedoch wenig stolz, bis es die experimentellen

24 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, „Regeln für den Schauspieler“ [1824], in: ders., *Berliner Ausgabe*, 22 Bde., hg. von Siegfried Seidel, Bd. 17: *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen: Schriften zur Literatur I*, Berlin: Aufbauverlag 1970, S. 86-87.

25 Novalis, „Fragmente (aus der Nachlese von Bülow)“, in: *Novalis Schriften*, Bd. 3, Jena: Eugen Diederich 1907, S. 209.

26 In diesem Sinne versteht Petra Maria Meyer das akustische Gedächtnis als ein ‚mediales Gedächtnis‘. Die Theatergeschichte zeigt aber, dass ein auf Lautlichkeit setzendes Gedächtnis bereits vor diesem medienhistorischen Umbruch eine tragende Rolle spielte. Vgl. Petra Maria Meyer, *Gedächtniskultur des Hörens. Medientransformationen von Beckett über Cage bis Mayröcker*, Düsseldorf/Bonn: Parerga 1997.

27 Vgl. Stefan Rieger, „Der Wahnsinn des Merkens. Für eine Archäologie der Mnemotechnik“, in: *Seelenmaschinen. Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne*, hg. v. Jörg Jochen Berns/Wolfgang Neuber, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2000, S. 379-403; Stefan Rieger, *Speichern/Merken. Die künstliche Intelligenz des Barock*, München: Wilhelm Fink 1997.

Lebenswissenschaften im 19. Jahrhundert wiederum für sich entdeckten und als eine Technik wertzuschätzten begannen.

Brecht hat das Wortgedächtnis dann zu einem wichtig Charakteristikum des Theaters erklärt, welches es nicht länger zu kaschieren, sondern vielmehr zu reflektieren und auszustellen gelte. Zeitgleich wurde das Wortgedächtnis jedoch nicht nur von Lernforschern experimentell erprobt und für den Schulunterricht empfohlen. Das wortwörtliche Memorieren großer Wissensbestände galt zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch als Voraussetzung bürokratisch-juridischer, naturwissenschaftlich-technischer ebenso wie geisteswissenschaftlicher Berufe. Deutlich wird dies etwa an Hugo Weber-Rumpes 1902 erschienenem und bis in die 1930er Jahre wiederholt aufgelegten Lehrbuch *Gedächtnismeisterschaft. Unterrichtsbriefe für das Selbststudium der Schnell-Lern-Methode*. Der Autor wirbt mit den folgenden, reichlich ausschweifenden Worten für sein Buch:

„Ich bringe also in den Briefen und den Beilagen dazu: Alle wichtigen Geschichtszahlen, Daten aus der Kultur-, Kunst-, Literatur- und Kirchengeschichte, eine Fülle von geographischen Daten aus der Statistik und der politischen Tagesgeschichte, Sprachstoff aus dem Französischen, [...], Englischen, Russischen, Polnischen, Ungarischen, ja selbst aus dem Chinesischen, juristischen Stoff aus dem neuen ‚Bürgerlichen Gesetzbuch‘, die Daten einer Reihe von Reichsgesetzen, Bibelstoff, mathematische, technische, chemische und physikalische Zahlen und Formeln, ferner Stoff aus der kaufmännischen und Beamtenpraxis, ja selbst aus der Musik. Um zu zeigen, wie weitgehend die Anwendung meiner Mittel ist, werde ich für Postbeamte sogar das Morsealphabet der Telegraphie, welches nur aus Punkten und Strichen besteht, zur fast sofortigen Erlernung [...] lehren.“²⁸

Während das Auswendiglernen dann lange Zeit einen unumstrittenen Platz in der Schulbildung einnahm, streiten sich Pädagogen seit den 1980er Jahren über dessen Sinn und Zweck.²⁹ Im Schulunterricht werden alternative Lerntechniken herangezogen und erprobt. Gleichwohl hat sich das wortwörtliche Auswendiglernen als eine Mnemotechnik bis heute erhalten, die sich in den Körper schon im frühen Schulalter einschreibt und unser Wissen und Denken massiv beherrscht.³⁰

28 Hugo Weber-Rumpe, *Gedächtnis-Meisterschaft. Unterrichtsbriefe für allgemeine Geistesschulung. Gedächtnis-Ausbildung und Persönlichkeits-Kultur unter besonderer Berücksichtigung der Schnell-Lern-Methode*, Friedland: Weber-Rumpe 1923, S. 5.

29 Vgl. dazu Liane Keller/Rolf Eigenwald/Benno Kieselstein, *Soll man Dichtung auswendig lernen? Antworten auf die Preisfrage der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung vom Jahr 1985*, hg. v. der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung (Darmstadt), Heidelberg: Schneider 1986; Peter Matussek, „In- und auswendig Lernen. Zur Dialektik von Bildung und Information“, in: *Gedächtnis und Bildung. Pädagogisch-anthropologische Zusammenhänge*, hg. v. Bernhard Dieckmann/Stephan Sting/Jörg Zirfas, Weinheim/Basel: Deutscher Studien Verlag 1998, S. 285-300.

30 Zur Frage, inwieweit sich das wortwörtliche Auswendiglernen im Schulunterricht nicht nur als Mnemotechnik in den Körper einschreibt, sondern diesen gleichermaßen mit hervorbringt vgl. Catherine Robson, „Standing on the burning deck: Poetry, Performance, History“, in: *PMLA* 120 (2005), S. 148-162.

Die hier unternommene Spurensuche nach dem Wortgedächtnis führte von Gob Squad über Artaud und Brecht zur Entdeckung des akustischen Gedächtnisses in der experimentellen Psychologie der 1880er Jahre und weiter zurück in die von der Rhetorik überschattete Theatergeschichte des akustischen Gedächtnisses. Aufzeigen wollte ich damit Folgendes: Das europäische Schauspiel kannte und tradierte seit langem eine Mnemotechnik, auf die es wenig stolz war und die es zu kaschieren suchte, weil sie in den kulturellen Verhandlungen zwischen Schauspiel und Rhetorik lange Zeit negativ bewertet worden ist. Es bedurfte erst eines Umweges über die experimentelle Psychologie und Pädagogik des frühen 20. Jahrhunderts und einer dort vonstattengehenden Aufwertung des akustisch dominierten Wortgedächtnisses, um die Aufmerksamkeit auch im Theater wieder auf die ihm eigene Mnemotechnik richten zu können.

Gerade weil das Wortgedächtnis aber zu einem Gegenstand kultureller Verhandlungen zwischen Theater-, Rhetorik- und Pädagogikgeschichte geworden ist und sich als eine Wissenstechnik tief in den Körper (und zwar nicht nur in diejenigen von Schauspielern) eingeschrieben hat, lassen sich seine Spuren auch in der gegenwärtigen Theaterpraxis nicht einfach wegwischen: Zwar werden an Schauspielschulen keine expliziten Mnemotechniken gelehrt und es scheint sogar fast zum Berufsethos zu gehören, dass Schauspieler nicht gerne darüber sprechen, wie sie zu ihrem Text kommen. Fragt man aber genauer nach, so bestätigen viele, dass sie nach wie vor mit dem gelernten Text auf der Probe erscheinen.³¹

Wenn mit dieser Mnemotechnik gegenwärtig in der Performancekunst experimentiert wird, so ist dies also wohl mit dem Eingeständnis verbunden, dass die Performancekunst die Theatergeschichte in gewissem Sinne ebenso wenig los wird wie bestimmte Kulturtechniken, deren Spuren weit über den Rahmen einer eng gefassten Theatergeschichte hinausreichen. Gerade das Sichtbarmachen dieser Spuren kann jedoch zu einem Ereignis werden, das die soziale Energie kultureller Verhandlungen ausstrahlt und als solches in der Aufführung erfahrbar wird.

Stephen Greenblatt hat den Begriff der sozialen Energie dort gesetzt, wo bei Derrida ursprünglich der Begriff des Performativen stand. Es stellt sich demnach die Frage, ob die Spuren kulturhistorischer Verhandlungen im Gegenwartstheater nicht wieder rückübersetzbar wären in ein Sprechen von der Performanz eines Nicht-Gegenwärtigen. Denn was sich in den Handlungen der Gegenwart (wie etwa in der Handlung des Memorierens und Auswendigsprechens) beinahe unmerklich artikuliert und aktualisiert, ist eine wechselvolle und unhintergehbare Theater-, Medien- und Kulturgeschichte.

31 Vgl. dazu „Die verbotene Frage: Wie behalten Sie als Schauspieler eigentlich so viel Text?“, in: *dt magazin [Magazin des Deutschen Theaters Berlin]* 1 (2009/2010), S. 24-25, sowie das Feature „Literatur im Kopf. Eine kurze Geschichte des In- und Auswendigen“ von Simone Kucher und Viktoria Tkaczyk, Deutschlandradio Kultur, <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/literatur/1103585/> (Stand: 2.3.2012).

Literaturverzeichnis

- Artaud, Antonin, *Das Theater und sein Double*, München: Matthes & Seitz 1996.
- Ballet, Gilbert, *Die innerliche Sprache und die verschiedenen Formen der Aphasie (Schrift zur Aufnahme in die medicinische Facultaet, Paris im März 1886)*, Leipzig/Wien: Deuticke 1890.
- Brecht, Bertolt, „Neue Technik der Schauspielkunst“, in: ders.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 30 Bde, Berlin/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988-2000, Bd. 22, 2, S. 641-659.
- Carlson, Marvin, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press 2001.
- Derrida, Jacques, „Die soufflierte Rede“, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, S. 259-301.
- , „Signatur Ereignis Kontext“, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, Wien: Passagen 1999, S. 325-351.
- Finter, Helga, „Das Reale, der Körper und die soufflierte Stimme: Artaud, heute“, in: *Forum modernes Theater* 13:1 (1998), S. 3-17.
- Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- Fludd, Robert, „Utriusque Cosmi Historia“, Auszüge in: *Das enzyklopädische Gedächtnis der Frühen Neuzeit. Enzyklopädie- und Lexikonartikel zur Mnemonik*, hg. v. Jörg Jochen Berns/Wolfgang Neuber, Tübingen: Niemeyer 1998, S. 79-131.
- Goethe, Johann Wolfgang von, „Regeln für den Schauspieler“, [1824], in: ders., *Berliner Ausgabe*, 22. Bde., hg. v. Siegfried Seidel, Bd. 17: *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen: Schriften zur Literatur I*, Berlin: Aufbauverlag 1970, S. 86-87.
- Greenblatt, Stephen, „Die Zirkulation sozialer Energie“, in: ders., *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*, Frankfurt a. M.: Fischer 1993, S. 9-33.
- Havelock, Eric A., *The muse learns to write. Reflections on orality and literacy from antiquity to the present*, New Haven/London: Yale University Press 1986.
- Joseph, Bertram, *Acting Shakespeare*, New York: Theatre Arts Books 1969.
- Keller, Liane/Eigenwald, Rolf/Kieselstein, Benno: *Soll man Dichtung auswendig lernen? Antworten auf die Preisfrage der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung vom Jahr 1985*, hg. v. der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung (Darmstadt), Heidelberg: Schneider 1986.
- Kolesch, Doris, „Artaud: Die Überschreitung der Stimme“, in: *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*, hg. v. Brigitte Felderer, Berlin: Matthes & Seitz 2004, S. 187-198.
- Lessing, Gotthold Ephraim, „Hamburgische Dramaturgie“, („Drittes Stück“, 08. Mai 1767), in: *Lessings Werke. Vollständige Ausgabe in 25 Bänden*, hg. v. Julius Petersen, Bd. 5, Berlin: Bong 1925, S. 35.
- Matussek, Peter, „In- und auswendig Lernen. Zur Dialektik von Bildung und Information“, in: *Gedächtnis und Bildung. Pädagogisch-anthropologische Zusammenhänge*, hg. v. Bernhard Dieckmann/Stephan Sting/Jörg Zirfas, Weinheim/Basel: Deutscher Studien Verlag 1998, S. 285-300.
- Meumann, Ernst, „Das Lernen (Technik und Ökonomie des Lernens)“, in: ders.: *Ökonomie und Technik des Gedächtnisses. Experimentelle Untersuchungen über das Merken und Behalten*, Leipzig: Engelmann 1912, S. 114-135.
- Meyer, Petra Maria, *Gedächtniskultur des Hörens. Medientransformationen von Beckett über Cage bis Mayröcker*, Düsseldorf/Bonn: Parerga 1997.
- Müller-Schöll, Nikolaus, „Raisonner sur scène. Über zwei Arbeiten Laurent Chétouanes“, in: *Resonanz. Potentiale einer akustischen Figur*, hg. v. Karsten Lichau/Viktoria Tkaczyk/Rebecca Wolf, München: Wilhelm Fink 2009, S. 291-305.

- Neisser, Ulrich, *Cognitive Psychology*, New York: Appleton-Century-Crofts 1967.
- Novalis, „Fragmente (aus der Nachlese von Bülow)“, in: *Novalis Schriften*, Bd. 3, Jena: Eugen Diederich 1907, S. 209.
- Ong, Walter Jackson, *Orality and literacy. The technologizing of the world*, London/New York: Methuen 1982.
- Rieger, Stefan, „Der Wahnsinn des Merkens. Für eine Archäologie der Mnemotechnik“, in: *Seelenmaschinen. Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne*, hg. v. Jörg Jochen Berns/Wolfgang Neuber, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2000, S. 379-403.
- , *Speichern/Merken. Die künstliche Intelligenz des Barock*, München: Wilhelm Fink 1997.
- Robson, Catherine, „Standing on the burning deck: Poetry, Performance, History“, in: *PMLA* 120 (2005), S. 148-162.
- Shakespeare, William, *Ein Sommernachtstraum*, übers. v. Wilhelm Schlegel, Stuttgart: Reclam 1996.
- Weber-Rumpe, Hugo, *Gedächtnis-Meisterschaft. Unterrichtsbriefe für allgemeine Geistesbildung, Gedächtnis-Ausbildung und Persönlichkeits-Kultur unter besonderer Berücksichtigung der Schnell-Lern-Methode*, Friedland: Weber-Rumpe 1923.
- Yates, Frances A., „Die drei lateinischen Quellen zur klassischen Gedächtniskunst“, in: dies., *Gedächtnis und Erinnern. Mnemotechnik von Aristoteles bis Shakespeare*, Berlin: VEB 1990, S. 11-33.
- „Die verbotene Frage: Wie behalten Sie als Schauspieler eigentlich so viel Text?“, in: *di magazin [Magazin des Deutschen Theaters Berlin]*, 1, 2009/2010.
- „Literatur im Kopf. Eine kurze Geschichte des In- und Auswendigen“ von Simone Kucher und Viktoria Tkaczyk. Deutschlandradio Kultur, in: <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/literatur/1103585/> (Stand: 2.3.2012).

Internetquellen

- <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/literatur/1103585/> (Stand 2.3.2012)
- <http://www.gobsquad.com/projects/gob-squads-kitchen-youve-never-had-it-so-good> (Stand: 2.3.2012)
- <http://www.gobsquad.com/projects/prater-saga-3-in-diesem-kiez-ist-der-teufel-eine-goldmine> (Stand: 2.3.2012)
- http://www.rimini-protokoll.de/webseite/de/project_387.html (Stand: 2.3.2012)