



PERFORMANCE  
PHILOSOPHY

---

## THEATRALISCHE IMMANENZ: DER *DEUS EX MACHINA* NACH DEM TOD GOTTES

FREDDIE ROKEM TEL AVIV UNIVERSITY/UNIVERSITY OF CHICAGO

Übersetzung aus dem Englischen ins Deutsche: Mirko Wittwar

What, has this thing appeared again tonight?

Shakespeare, *Hamlet*

### *Der deus ex machina*

Der lateinische Begriff *deus ex machina* (*apò mēkhanês theós* im klassischen Griechischen) bezieht sich auf das plötzliche und häufig unerwartete Erscheinen einer göttlichen Figur auf der Theaterbühne, wo er eine für den Menschen ansonsten unlösbare Problematik löst und damit das Narrativ der Aufführung zu seinem Abschluss bringt. Seine wörtliche Bedeutung, „Gott aus der Maschine“, stammt aus den frühen Tagen der Theateraufführung, als ein Schauspieler, der eine Gottheit darstellte, tatsächlich mit Hilfe eines kranartigen Mechanismus auf die Bühne herabgelassen wurde. Derartige übernatürliche Interventionen waren auf der Bühne des klassischen Griechenlands durchaus üblich, allerdings werden sie bereits von Aristoteles scharf kritisiert, der (in Kapitel XV der *Poetik*) argumentiert, dass

[m]an aber auch bei der Charakterzeichnung genauso wie bei der Gestaltung einer einheitlichen Handlung immer das Notwendige und Wahrscheinliche suchen muss [...]. So ist klar, dass sich auch die Auflösung der Handlungsgefüge aus der Handlungsfügung selbst ergeben muss und nicht wie in der Medea durch einen ‚deus ex machina‘ geschehen darf [...]. Vom ‚deus ex machina‘ soll man Gebrauch machen bei dem, was außerhalb der Bühnenhandlung liegt, d. h. bei dem, was entweder der Handlung vorausgeht und was ein Mensch nicht wissen kann, oder bei dem, was nach der dargestellten Handlung stattfindet und daher der Vorhersage oder eines Berichts bedarf. Denn alles zu wissen, schreiben wir ja den Göttern zu. Innerhalb der Handlungsfolge selbst darf überhaupt nichts, was die <Handlungs-> Logik verletzt, vorkommen, wenn aber doch, dann nur außerhalb der Tragödie, wie z. B. im *Ödipus* des Sophokles. (Aristoteles 2008, 21–22)

Aristoteles' Überlegungen lassen sich zusammenfassen, indem man feststellt, dass die Götter, da sie sowohl allwissend als auch irrational sind, nicht zum Bestandteil des idealerweise rational motivierten Voranschreitens der dramatischen Handlung in der Tragödie werden sollten.

Wenn sich irrationale Elemente—was sich hauptsächlich auf die Götter bezieht, aber auch auf andere szenische Materialisierungen übernatürlicher Kreaturen oder Mächte—nicht völlig aus der fiktionalen Welt eliminieren lassen, sollten sie in der Tragödie zumindest von der Bühne ferngehalten werden, argumentiert Aristoteles, indem er auf logischer Konsistenz und Kontinuität besteht. In *Oedipus Tyrannus* machte Sophokles die Konfrontation mit dem Übernatürlichen, besonders im Falle des Orakels von Delphi, welches als Sprachrohr Apollos fungiert, sowie die Begegnung mit der Sphinx, woraus sich die ursprüngliche Motivation der tragischen Handlung ergibt, nicht zum Bestandteil der Bühnenhandlung. Da die irrationalen Elemente anscheinend marginalisiert wurden—auch wenn ohne sie nichts vorhanden ist, was die dramatische Handlung in Gang setzt—dient *Oedipus Tyrannus* Aristoteles als das perfekte Beispiel für die Tragödie.

Das Erscheinen übernatürlicher Geschöpfe auf der Theaterbühne als unmittelbare Intervention in den Gang der Ereignisse lässt sich aus zwei Perspektiven betrachten. Zunächst kann man es als ein meta-theatralisches Mittel sehen, mit dessen Hilfe das Theatermedium in selbst-reflexiver Weise, manchmal geradezu spielerisch, seine eigenen Bedingungen und Grenzen untersucht, als einen integralen Aspekt des theatralischen Apparates oder als dessen Dispositiv. Shakespeares *Hamlet* ist ohne Zweifel eines der herausragendsten Beispiele dafür, wie das Übernatürliche, hier durch die Erscheinung des Geistes von Hamlets Vater, wortwörtlich die Theatermaschinerie in Gang setzt und die dramatische Handlung entzündet, indem es dem jungen Prinzen davon berichtet, wie er (der Vater) von seinem Bruder Claudius ermordet wurde, der dann sowohl das Ehebett als auch die Witwe des Vaters, Gertrude, erbte. Bereits in der allerersten Zeile des Stückes bringt Bernardo, als er gerade die Bühne betritt, seine Furcht vor der Begegnung mit dem Geist zum Ausdruck, indem er Francisco, den Wachhabenden, fragt: „Wer da?“ Bereits diese Eingangszeile verweist auf die verblüffende Meta-Theatralität von Shakespeares Stück. Es wäre nur logisch, wenn der Wachhabende die Frage stellte, wer denn da käme, doch stattdessen erschafft Shakespeare hier eine merkwürdige Verkehrung, als ob der Wachhabende nicht das wäre, was er in den Augen des gerade die Bühne betretenden Bernardo zu sein scheint.

Die zwei Fragen, „Wer da?“ sowie diejenige aus Zeile 21 der ersten Szene, die ich als Epigramm zu den hier angestellten Reflektionen über die Immanenz im Theater zitiert habe, wenn Horatio (oder Marcellus, je nachdem, welche der frühen Fassungen des Stückes wir verwenden) die Frage stellt „Wie, ist das Ding heute Abend schon wieder erschienen?“, beziehen sich zu allererst auf die Anwesenheit des Geistes in einer Welt, die doch vom rationalen Denken beherrscht zu sein scheint. Diese Fragen führen das Übernatürliche unmittelbar in die fiktionale Welt des Dramas ein. Doch gleichzeitig beziehen sie sich auf die künstlerischen Praktiken des Theaters selbst, wenn ein Schauspieler oder eine Schauspielerin die Bühne betritt und die bereits auf der Bühne befindlichen Schauspieler\_innen ironisch fragt, wen sie denn spielen, oder (in Zeile 21), wenn dieses „Ding“, d. h. die Aufführung, heute Abend „schon wieder“ erscheint. Diese Geste in Richtung auf die Aufführungssituation selber, in Richtung auf eine gewisse Verkleidung, sowie dieses „heute Abend schon wieder Erscheinen“ etabliert auch eine direkte Kommunikationsverbindung zwischen Schauspieler\_innen und Zuschauer\_innen. Dieses *Ding*, welches heute Abend schon wieder erscheint, meint ganz offensichtlich nicht nur den Geist von Hamlets totem Vater, es bezieht sich auch auf die Aufführung und die Schauspieler\_innen, die eingeladen werden, auf die Bühne zurückzukehren und aufzutreten und die den Zuschauer\_innen, welche das Stück verfolgen, vorgestellt werden. Die Erscheinung der Götter, sowie anderer übernatürlicher Figuren wie z. B. *Dybbuks*, Dämonen, Engel, Teufel etc. sind dem Theater inhärent. Sie konstituieren einen integralen Aspekt der traditionellen Maschinerie des Theaters, mit deren Hilfe dieses Ding (welches schon wieder erscheint) das Spirituelle und Außerweltliche materialisieren lässt.

Man kann sogar behaupten, dass die Unwahrscheinlichkeit und Irrationalität des *deus ex machina*, sein offensichtlicher Angriff auf das rationale Denken—weswegen er von Aristoteles zurückgewiesen wurde—genau das ist, was ihn für das Theater so attraktiv gemacht hat. Und dies scheint auch einer der Gründe zu sein, warum dies immer noch gilt, selbst auf den Bühnen des 20. und 21. Jahrhunderts. Samuel Becketts *Warten auf Godot* stellt die Verspieltheit des Theaters mit seiner Erscheinung des Übernatürlichen auf den Kopf, indem er zwei Vagabunden zeigt, die auf jemanden namens Godot warten, der—indem eine Umkehrung von Shakespeares *Hamlet* geboten wird—gerade **nicht** heute Abend **schon wieder** erscheint. Beckett hat tatsächlich zur Darstellung gebracht, wie die uralte Maschinerie des *deus ex machina* ihre Tätigkeit eingestellt hat und nicht mehr funktioniert, indem sie sich durch die Ironie des Absurden in eine Reflektion ihrer selbst verwandelt. Wie ich hier feststellen möchte, hat die Moderne ein zwiespältiges Verhältnis zu derartigen meta-ästhetischen Phänomenen, während für post-moderne Vorstellungen, welche die fragmentierten Überreste vergangener Epochen zusammensuchen, der *deus ex machina* sowie das Übernatürliche einen beinahe schon notwendigen Bezugsrahmen des ästhetischen Ausdrucks darstellen.

Es ist allerdings ebenso notwendig, den *deus ex machina* aus philosophischer bzw. theologischer Perspektive zu betrachten, woraus sich die Frage ergibt, warum er weiterhin als eine derart machtvolle Metapher fungiert, nicht nur für eine Zukünftigkeit mit offenem Ende, durch welche utopische Vorstellungen kritisch reflektiert und neu geordnet werden, sondern auch für ideologische, soziale und persönliche Konflikte, die durchgehend sogar starke Anteile des Exzesses, der Gewalt und der Grausamkeit aufweisen. Das moderne Theater scheint in dem

Paradoxon gefangen zu sein, das Nietzsche in *Die fröhliche Wissenschaft* formuliert, wobei er sich offensichtlich auf die Höhle in Platos *Staat* bezieht: „Gott ist tot: aber so wie die Art der Menschen ist, wird es vielleicht noch Jahrtausende lang Höhlen geben, in denen man seinen Schatten zeigt.— Und wir—wir müssen auch noch seinen Schatten besiegen!“ (Nietzsche 1999, KSA 3, 467)

Jürgen Habermas hat eindeutig auf diese paradoxe Situation hingewiesen, indem er unsere Aufmerksamkeit auf die utopische offene Zukünftigkeit im Denken des deutschen Philosophen Ernst Bloch lenkte, für den galt:

Gott ist tot, aber sein »Ort« hat ihn überlebt; der Raum, in dem die Menschheit Gott und die Götter hineinimaginiert hat, bleibt nach dem Zerfall dieser Hypostasen gleichsam als ein Hohlraum zurück; dessen »Tiefenabmessungen«, nämlich die des endlich begriffenen Atheismus, verraten den Grundriß eines künftigen Reichs der Freiheit. (Habermas 1987, 143)

Wie frei dieser Grundriß des modernen Theaters die Zuschauer\_innen tatsächlich machen kann, und ob wir überhaupt in der Lage sind, diesen „Hohlraum“ angemessen zu schätzen und zu verstehen, das ist natürlich eine offene Frage. Das moderne Theater und etliche unserer zeitgenössischen Aufführungstraditionen bemühen sich zweifellos darum, die Leerstellen in unseren Denk-„Systemen“ zu füllen, hauptsächlich indem sie dafür sorgen, dass wir uns ihrer in schmerzlicher Weise bewusst werden, oder einfach indem man sie in etwas ‚Schönes‘ verwandelt. Das moderne Theater lässt sich als der *locus* wahrnehmen, von dem aus wir versuchen, den Faden zu finden, der uns in dieses „Reich der Freiheit“ führt, selbst wenn zweifellos das Bewusstsein vorherrscht, dass dieses Reich selber vermutlich niemals zu erreichen ist, wie es in den Werken von Brecht und Beckett der Fall ist. Doch der *deus ex machina* bleibt ein zentrales Merkmal des Theaterapparates, das **Dispositiv** der Konfrontation mit der Leerstelle, die er mit dem Spektakel füllt, zumindest für die Dauer der Aufführung selbst. Angelehnt an Nietzsche, für den die klassische Tragödie das Ergebnis der Vereinigung zweier göttlicher Mächte war, nämlich des Dionysischen und des Apollinischen, während sie gleichzeitig den Tod Gottes verkündete, lässt sich dieses Paradox aus einer etwas anderen Perspektive formulieren: Das Erscheinen des Übernatürlichen auf einer Theaterbühne hängt nicht von den Glaubenssystemen der Zuschauer\_innen ab (wenn sie überhaupt an derartige Mächte glauben), sondern von den Möglichkeiten, welche das Dispositiv oder die Maschinerien präsentieren (einschließlich des *deus ex machina*), mit denen das Theater arbeitet.

### Das Dispositiv

Der Begriff des ‚Dispositivs‘ (franz. *dispositif*) wurde in den späten 1970ern von Foucault eingeführt, und zwar als ein

heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architektonische Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische

Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wie Ungesagtes umfaßt. (Foucault 1978, 119f)

Nach Foucault ist das Dispositiv „das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann“, und was wir im Besonderen untersuchen müssen, fährt er fort, ist „die Natur der Verbindung deutlich machen, die zwischen diesen heterogenen Elementen sich herstellen kann [denn es] gibt zwischen diesen Elementen, ob diskursiv oder nicht, ein Spiel von Positionswechseln und Funktionsveränderungen, die ihrerseits wiederum sehr unterschiedlich sein können.“ (Foucault 1978, 120) Die dominierende strategische Funktion des Dispositivs ist diejenige einer „Formation, deren hauptsächliche Funktion in einem gegebenen historischen Augenblick darin besteht, auf eine dringende *Notwendigkeit* zu reagieren,“ und welche daher, wie Foucault zusammenfasst, „eine vorwiegend strategische Funktion“<sup>1</sup> hat (Foucault 1978, 120). Sowohl bezüglich seiner diskursiven und nicht-diskursiven Elemente als auch bezüglich der zum Ausdruck gebrachten Dringlichkeit und selbst dadurch, dass es auf „eine dringende Notwendigkeit reagiert“, können die Kulturpraktiken des Theaters als ein Modell für das angesehen werden, was ein Dispositiv ist und als was es konzipiert werden kann.

Nach Burchell „verwendet Foucault diesen Begriff [Dispositiv], um eine Konfiguration bzw. ein Arrangement von Elementen und Kräften, Praktiken und Diskursen, von Macht und Wissen zu bezeichnen, welche sowohl *strategisch* als auch *technisch* ist.“ (Burchell 2008, xxiii. Zitiert nach Bussolini 2010, 8)<sup>2</sup> Doch einer der entscheidenden Unterschiede zwischen dem Dispositiv und einer künstlerischen Praxis wie derjenigen des Theaters und dem des ‚Lebens an sich‘ besteht darin, dass das Dispositiv Elemente (oder Aspekte) enthält, die ein hohes Maß an Koordination von Strategie und Technik aufweisen (was für das ‚Leben‘ nicht notwendigerweise der Fall ist), die uns in die Lage zu versetzen, die Art und Weise, in der sie konstituiert sind, zu dekodieren. In den Fällen, in denen das Dispositiv des Theaters hochgradig konventionalisiert ist, lassen sich die Beziehungen zwischen Strategie und Technik leichter entziffern. Die innere Dynamik des Theaterdispositivs etabliert ein Netzwerk, welches die diversen Aspekte dieser speziellen Kulturpraxis miteinander verbindet, indem sie Konfigurationen der Macht und des Widerstandes im gesellschaftlichen Leben (oder dem öffentlichen Raum) widerspiegelt, die sich durch die ‚Praxis‘ des Theaters überprüfen und sogar unterlaufen lassen. Die Praktiken des Theaters (einschließlich der Verwendung des Übernatürlichen) können also als eine Art Kommentar zu denjenigen gesellschaftlichen Praktiken angesehen werden, welche den entsprechenden Vorstellungen nicht unterliegen oder bei denen dieser Glaube (an solche übernatürlichen Kräfte) sogar der eigentliche Gegenstand der Kritik einer bestimmten Aufführung ist. Ich möchte hier ein konkretes Beispiel nennen, nämlich Bertolt Brechts und Elisabeth Hauptmanns Adaption von John Gays *The Beggar's Opera* aus dem Jahre 1728.

### **Bertolt Brecht und der *deus ex machina***

Die *Dreigroschenoper*, mit der Musik von Kurt Weill und mit Erich Engel als Dirigent, hatte ihre Premiere im Jahre 1928 am Theater am Schiffbauerdamm (heute die Heimat des Berliner Ensembles). Sie endet mit einem spektakulären und gänzlich unerwarteten *deus ex machina*,

wodurch der Verbrecher Macheath (alias Mackie Messer), Londons bedeutendster und berüchtigster Krimineller, auf wunderbare Weise vor der Hinrichtung bewahrt wird. Obwohl dieser Schluss, bei dem der Verbrecher Macheath, der zum Tode verurteilt ist, in dem Moment von der Königin begnadigt wird, in dem er gehängt werden soll, tatsächlich erst im Verlaufe der Proben für die erste Aufführung hinzugefügt wurde, wurde er sofort zum Bestandteil des „offiziellen“ Textes der Oper. Neben diesem formalen Aspekt des Schlusses, der tatsächlich als eine implizite Kritik an einem derartigen „Happy End“ dient, indem er zeigt, dass Kriminelle wie Macheath immer davonkommen, präsentiert die *Dreigroschenoper* ein weites Spektrum von Erfahrungen und Reaktionen, die in unterschiedlicher Weise auf übernatürliche Kräfte anspielen und von ihnen abhängig sind, nicht nur durch die Kritik an ihnen, sondern auch, indem sie zu etwas Schönerem gemacht werden. Es ist allerdings auch keine Selbstverständlichkeit, dass das Stück eines Autors, dessen ideologischer Ausgangspunkt der Marxismus war, solche Aspekte enthält. Wenn man allerdings Brechts *Oeuvre* betrachtet, dann stellt man fest, dass er auch in anderen Stücken einen *deus ex machina* einsetzte, z. B. in *Der gute Mensch von Sezuan*, welches mit der Erscheinung dreier Götter in einem kleinen Dorf beginnt.

Bis zum Jahre 1933, als Brecht und Weill, wie so viele andere auch, nach Hitlers Machtübernahme ins Exil getrieben wurden, war die *Dreigroschenoper* in 18 Sprachen übersetzt worden und mehr als 10.000-mal auf europäischen Bühnen zur Aufführung gelangt. Es war Brechts erster und größter kommerzieller Erfolg. Konsequenterweise, und um aus diesem Erfolg Kapital zu schlagen, entstand im Jahre 1931 sowohl eine deutsche als auch eine französische Filmfassung des bekannten Regisseurs G. W. Pabst. Brecht hatte einen Vertrag mit Nero Film unterzeichnet, doch die Produzenten wiesen sein Drehbuch zurück. Brecht verklagte sie, verlor aber den Prozess. Diese Erfahrung fasste er anschließend in einem langen Aufsatz unter dem Titel *Der Dreigroschenprozess* zusammen. Und nachdem er im Jahre 1933 Deutschland verlassen hatte, in der Frühzeit seines Exils in Dänemark, arbeitete Brecht das Material des Stückes zu einem Roman um, dem *Dreigroschenroman*, der in demselben Milieu von Kriminellen und Heuchlern spielt wie auch die *Dreigroschenoper*, allerdings in Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg. Dieser Roman wurde im Jahre 1934 in Amsterdam veröffentlicht.

Die *Dreigroschenoper* beginnt damit, dass Jeremiah Peachum „Kostüme“ und „Requisiten“ für Bettler verkauft, während er gleichzeitig deren Aktivitäten kontrolliert und so eine künstliche Welt von Bettler-Schauspieler\_innen schafft. Das Betteln wird einigermaßen paradox als eine Art der Vollbringung von ‚Wundern‘ vorgestellt, welche der Verschönerung der Krönung der Königin dienen sollen, die als ‚Hintergrund‘ der Handlung des Stückes stattfindet, eine Art christliches „Mysterienspiel“, das in der von Armut geprägten *Halbwelt* Londons spielt. Peachums Büro ist geschmückt mit christlichen Moralsprüchen wie „*Geben ist seliger als Nehmen*“ (Brecht 1967a, 398), die natürlich im Verlaufe der Handlung eine stark ironische Bedeutung bekommen, wo der Held ein notorischer Dieb und Mörder ist, der seine Taten durchwegs begeht, weil Brown, der Polizeichef und ehemalige Waffengefährte Macheaths, seine Augen davor verschließt.

Peachum ist tatsächlich ein Prediger, dessen falsche Ästhetik des Mitleids auf Bibelzitate beruht. Während er die Heilige Schrift in Ehren hält—die, wie Brecht betont, mit einer Kette an seinem Pult

befestigt ist, nicht aus Bösartigkeit, sondern „aus Furcht, sie könne gestohlen werden“ (Brecht 1967b, 994)—bereitet Peachum die Grundlagen für die Aufführung vor, die er in den überfüllten Straßen Londons inszeniert.

In der Bibel gibt es etwa vier, fünf Sprüche, die das Herz rühren; wenn man sie verbraucht hat, ist man glatt brotlos. Wie hat sich zum Beispiel dieses »Gib, so wird dir gegeben« in knapp drei Wochen, wo es hier hängt, abgenützt. Es muß eben immer Neues geboten werden. Da muß eben die Bibel wieder herhalten, aber wie oft wird sie es noch? (Brecht 1967a, 398)

Die Heilige Schrift, in welcher Gott sich offenbart, ist zu einer Quelle des moralischen Bankrotts geworden und spiegelt eine Gesellschaft wider, in der das Spektakel des Bettelns zu einer Einkommensquelle wird, die jedenfalls „ehrlicher“ ist als Diebstahl.

Peachum ist auch Vater, der die Hochzeit seiner Tochter Polly mit Macheath ablehnt und alles tut, was in seiner Macht steht, um Macheath zu inkriminieren. Schließlich gelingt es ihm, ihn verhaften und zum Tode verurteilen zu lassen. Auf ihrer Hochzeit mit Macheath singt Polly über die Seeräuber Jenny, die mit ihrer Armee des Lichtes aus der „hellen Mittagssonne“ (Brecht 1967a, 416) die dunklen Mächte männlicher Unterdrückung bekämpft. Die Seeräuberin, über welche Polly gleichzeitig singt, während sie diese auch verkörpert—ein Zug brechtscher Verfremdung—bietet eine mehrfache Perspektive. Sie ist sowohl Aufführende auf ihrer eigenen Hochzeit als auch Zerstörerin/Erretterin, indem sie die Kräfte der göttlichen Nemesis repräsentiert und mit ihrem „Hoppla“ einen machtvollen Moment der Intervention des Übernatürlichen präsentiert.

Polly sagt das Lied an, indem sie feststellt, sie ahme ein Mädchen nach, dass sie einmal in einer Bar in Soho singen gehört habe. Das Lied selber stellt ein kleines Stück innerhalb Brechts Stück dar, in dem Polly Macheath und den Hochzeitsgästen die Phantasien/Erinnerungen der Seeräuber Jenny präsentiert. Hier, in der letzten Zeile ihres Liedes, beschreibt sie ihre Rolle als übernatürliche Botschafterin im Fortlauf der Geschichte:

Und es werden kommen hundert gen Mittag an Land  
Und werden in den Schatten treten  
Und fangen einen jeglichen aus jeglicher Tür  
Und legen ihn in Ketten und bringen vor mir  
Und fragen: Welchen sollen wir töten?  
Und an diesem Mittag wird es still sein am Hafen  
Wenn man fragt, wer wohl sterben muss.  
Und dann werden Sie mich sagen hören: Alle!  
Und wenn dann der Kopf fällt, sag ich: Hoppla!

Und das Schiff mit acht Segeln  
Und mit fünfzig Kanonen  
Wird entschwinden mit mir. (Brecht 1967a, 416–417)

Nachdem Polly mit diesen letzten drei Zeilen das Lied beendet hat, ruft einer der Bandenmitglieder, um die unangenehme Stille zu durchbrechen: „Sehr nett, ulkig“ (Brecht 1967a, 417), während Meacheath, der hier eventuell nicht nur für sich selber, sondern auch für Brecht spricht, entgegnet: „Was heißt das, nett? Das ist doch nicht nett, du Idiot! Das ist doch Kunst und nicht nett.“ (Brecht 1967a, 417) Und unmittelbar fügt Macheath gegenüber Polly beißend hinzu: „Übrigens, ich mag das gar nicht bei dir, diese Verstellerei, laß das gefälligst in Zukunft“ (Brecht 1967a, 417), womit er enthüllt, dass sie offensichtlich mit ihrer apokalyptischen Vision von Gerechtigkeit in bedrohlicher Weise einen Nerv getroffen hat. Das Lied von der Seeräuber Jenny konventionalisiert künstlerische Praktiken, die mit übernatürlichen Eingriffen verbunden sind, indem es diejenigen Strategien aufdeckt oder verfremdet (mit Hilfe der *Verfremdung*, wie Brecht sagen würde), welche die hergebrachten gesellschaftlichen Machtstrukturen umkehren, sich ihnen widersetzen und sie untergraben, indem solche übernatürlichen Kräfte beschworen werden.

Im Pabst-Film wird das Lied von der Seeräuber Jenny von der Prostituierten gesungen, die ebenfalls Jenny heißt (eine berühmte Szene, gespielt von Lotte Lenya; siehe Pabst 1931, 1:10:30). Jenny, die von Peachums Frau dazu bestochen worden ist, Meacheath zu verraten, öffnet das Fenster und signalisiert der draußen wartenden Polizei, dass sie ihn jetzt verhaften kann, als er zum Bordell kommt. Nachdem sie das Fenster geschlossen hat und eines der Mädchen aus dem Bordell einen Vorhang zu dem Raum, in dem eine Gruppe junger Damen um Macheaths Aufmerksamkeit buhlt, zugezogen hat, bleibt Jenny allein zurück und beginnt das Lied von der Seeräuber Jenny zu singen, wobei sie eine Pose der Selbstbeobachtung einnimmt, angetrieben von ihrer Eifersucht auf Polly, sowie von dem Geld, das sie soeben von Peachums Frau bekommen hat.

Nach einer Weile schwenkt die Kamera auf das andere Zimmer, und wir sehen Macheath dort stehen und sie intensiv betrachten. Sie erwidert seinen gebannten Blick erst, nachdem sie ihr Lied beendet hat. Dann geht er auf sie zu und sagt ihr, dass er sie niemals vergessen werde, was auch geschehen mag. Hier vermittelt ihre „Kunst“ keinerlei Gefühl der Bedrohung—egal wie spielerisch—sondern eher totale Verführung. In diesem Augenblick gibt eine der Prostituierten das Zeichen, dass die Polizei nun das Bordell betritt, und Jenny, die nun den Mann, den sie liebt, unterstützt, anstatt ihn zu verraten, zeigt Macheath einen Weg zur Flucht. Allerdings wird er zu einem späteren Zeitpunkt festgenommen, nachdem er eine andere Dame besucht hat, die er an der nächsten Straßenecke kennengelernt hat. Im Film ist das Lied von der Seeräuber Jenny ein Lied über den Verrat und nicht die Provokation, welche es in der Bühnenversion darstellt. Anstatt die Möglichkeit für eine „göttliche“ Intervention zu eröffnen, verweist es auf menschliche Niedertracht, maskiert als eine falsche *dea ex machina* und als Erlösung durch die Intervention einer weiblichen Figur.<sup>3</sup>

Eine weitere wichtige Veränderung in der Filmfassung von 1931 war der Wegfall des *deus ex machina* Schlusses der Aufführung am Schiffbauerdamm. In der Bühnenversion wird die Hinrichtung Macheaths vom Polizeichef unterbrochen, der als Bote auf einem weißen Pferd ausgesandt ist. Nachdem die Botschaft von der Begnadigung Macheaths verkündet worden ist und bevor das Finale gesungen wird und die Glocken der Westminster Kathedrale, welche die Krönung

verkünden, wieder zu hören sind, bekommt Peachum das letzte, widersprüchliche Wort der Bühnenfassung, und in dieser Form wurde das Stück auch veröffentlicht:

Darum bleibt alle stehen, wo ihr steht, und singt den Choral der Ärmsten der Armen, deren schwieriges Leben ihr heute dargestellt habt, denn in Wirklichkeit ist gerade ihr Ende schlimm. Die reitenden Boten des Königs kommen sehr selten, wenn die Getretenen widergetreten haben. Darum sollte man das Unrecht nicht zu sehr verfolgen. (Brecht 1967a, 485–486)

Nach Peachum wird die Ungerechtigkeit weiterhin herrschen, und Brecht hätte dem zweifellos zugestimmt. Brecht selber kommentierte seine Absichten bezüglich des reitenden Boten so:

»Die Dreigroschenoper« gibt eine Darstellung der bürgerlichen Gesellschaft (und nicht nur »lumpenproletarischer Elemente«). Diese bürgerliche Gesellschaft hat ihrerseits eine bürgerliche Weltordnung produziert, also eine ganz bestimmte Weltanschauung, ohne die sie nicht ohne weiters auskommt. Das Auftauchen des reitenden Boten des Königs ist, wo das Bürgertum seine Welt dargestellt sieht, ganz unumgänglich. [...] Ohne das Auftauchen eines in irgendeiner Form reitenden Boten würde die bürgerliche Literatur zu einer bloßen Darstellung von Zuständen herabsinken. Der reitende Bote garantiert ein wirklich ungestörtes Genießen selbst an sich unhaltbarer Zustände und ist also eine *conditio sine qua non* für eine Literatur, deren *conditio sine qua non* die Folgenlosigkeit ist. (Brecht 1967b, 999–1000)

Nach Brecht handelt es sich bei dem *deus ex machina* in Form des Polizeichefs, der Macheath freilässt, um eine grandiose theatralische Geste, durch welche die Absurdität des Gesellschaftssystems enthüllt wird, und um nichts weiter.<sup>4</sup>

Anstatt des *deus ex machina* und des reitenden Boten der Bühnenfassung bietet der Film ein völlig anderes Ende. Nachdem die Krönung der Königin im Chaos geendet hat, weil die Bettler gegen das Unrecht demonstrieren, unterzeichnen Macheath, Polly und Brown, nun der „ehemalige“ Polizeichef, unter Führung von Peachum den Vertrag zur Gründung einer neuen Bank. Sie sind nicht länger kleine Diebe, die ihr Tun mit der berühmten Zeile des Stückes (die bezeichnenderweise im Film nicht vorkommt) begründen: „Was ist ein Einbruch in eine Bank gegen die Gründung einer Bank?“ (Brecht 1967a, 482) In der Verfilmung sind sie tatsächlich zu Kriminellen geworden, indem sie eine neue Bank gründen.

Nachdem der Vertrag unterzeichnet ist, kommt der Film einigermaßen überraschend zum Ende, indem er eine Gruppe anonymer Bettler\_innen zeigt die, der Kamera die Rücken zukehrend, langsam über die Leinwand und aus der beleuchteten Fläche (im unteren Bereich der Leinwand und somit ‚näher‘ an den Zuschauer\_innen) in die entfernte Dunkelheit, im oberen Bereich der Leinwand, ziehen. Sie werden begleitet von den Zeilen, welche Brecht neu hinzugefügt hat, womit er einen Anhang zu der berühmten Moritat über die scharfen Zähne des Haifisches liefert, mit denen der Film beginnt:

Und so kommt zum guten Ende  
Alles unter einen Hut.  
Ist das nötige Geld vorhanden  
Ist das Ende meistens gut.  
[...]  
Denn die einen sind im Dunkeln  
Und die andern sind im *Licht*.  
Und man sieht die im Lichte  
Die im Dunkeln sieht man *nicht*. (Brecht 1959, 241)

Während diese Zeilen zu hören sind, sieht man die anonymen Gestalten der Armen, die Rücken der Kamera zugekehrt, wie sie langsam aus dem unteren, beleuchteten Bereich der Leinwand in die Dunkelheit des oberen Bereichs ziehen, wo sie von ihr verschlungen werden und verschwinden (siehe Pabst 1931, 1:47:45—Ende des Kanons und Moritat).

Die grundlegenden ikonographischen Elemente des *deus ex machina* werden bewahrt, besonders das Licht, doch diese Elemente werden umgekehrt und in eine abstrakte visuelle Sprache transformiert, wie in einem modernen *Avantgarde*-Gemälde oder einem absurden Theaterstück. Anstatt aus einem göttlichen Licht heraus zu erscheinen und sich durch dieses zu bewegen—üblicherweise im Fluchtpunkt der Bühnenperspektive mit klar erkennbarem Fokus—sieht man stattdessen, wie die Bettler\_innen in vollständiger Dunkelheit verschwinden. Der Schlussreim der letzten Zeilen, die mit der Leere enden, mit dem *nicht*—der Dunkelheit, welche das Nichts ist—reimt auf *Licht*, auf das Licht, welches sie nun hinter sich lassen, als sie in dieser Dunkelheit verschwinden. Auch wenn diese umgekehrte apokalyptische Vision nicht ausschließlich von Brecht stammt, da die Produzenten des Films den mit ihm geschlossenen Vertrag nicht einhielten, so stammen doch die Zeilen, auf denen sie basiert und in denen der starke Reim *Licht*—*nicht* erscheint, welcher das Dispositiv der Bühne als bedeutungsgenerierende Maschine aus eigenem Recht verstärkt, zweifellos von ihm.

### Walter Benjamins ‚Kritik‘

In der zweiten Fassung von Walter Benjamins Aufsatz *Was ist das epische Theater?*, die noch zu seinen Lebzeiten, im Jahre 1939, veröffentlicht wurde, argumentiert dieser, indem er Brechts eigener Direktive folgt:

Das epische Theater [...] hat nicht so sehr Handlungen zu entwickeln, als Zustände darzustellen. Darstellung ist aber hier nicht Wiedergabe im Sinne der naturalistischen Theoretiker. Es handelt sich vielmehr vor allem darum, die Zustände erst einmal zu entdecken. (Man könnte ebensowohl sagen: sie zu verfremden.) Diese Entdeckung (Verfremdung) von Zuständen vollzieht sich mittels der Unterbrechung von Abläufen. Das primitivste Beispiel: eine Familienszene. Plötzlich tritt ein Fremder ein. Die Frau war gerade im Begriff, eine Bronze zu ergreifen, um sie nach der Tochter zu schleudern; der Vater im Begriff, das Fenster zu öffnen, um nach einem Schutzmann zu rufen. In diesem Augenblick erscheint in der Tür der Fremde. »Tableau«—wie man um 1900 zu sagen pflegte. Das heißt: Der

Fremde wird mit dem Zustande konfrontiert; verstörte Mienen, offenes Fenster, verwüstetes Mobiliar. Es gibt aber einen Blick, vor dem auch gewohntere Szenen des bürgerlichen Lebens sich nicht so viel anders ausnehmen. (Benjamin 1977b, 535)

Nach Benjamin besteht das Ziel der Unterbrechung darin, „an der Stelle der Einfühlung das Staunen hervorzurufen.“ (Benjamin 1977b, 535) Das ‚Tableau‘— oder eher das *tableau vivant*—auf welchem die Bewegungen der Schauspieler\_innen in einem Augenblick extremer Geste und des ‚Stillstands‘ eingefroren sind, ist sogar eine Anspielung auf die Theatertradition des *deus ex machina*, in welcher die göttliche Figur zu einem unbekanntem Fremden geworden ist, der im Moment der Krise erscheint, wie in *Der gute Mensch von Sezuan*.

Wenn Benjamin in einem der letzten Schriftstücke, die er zu seinen Lebzeiten, im Jahre 1939, veröffentlichen sollte, diesen Stillstand ‚inszeniert‘, nach zehn Jahren einer engen Freundschaft mit Brecht, kehrt er auch zu einem kritischen Aspekt im Szenario seines bahnbrechenden, wenn auch notorisch schwierigen Aufsatzes *Zur Kritik der Gewalt* zurück, den er beinahe 20 Jahre zuvor veröffentlicht hatte, im Jahre 1921. In diesem früheren Text, welcher der engen Freundschaft zwischen ihm und Brecht beinahe ein Jahrzehnt vorausging, präsentiert Benjamin mehrere Situationen und Charaktertypen, deren Handeln in Zeiten der sozialen und politischen Unruhe das Gleichgewicht durcheinanderwirbelte. Doch nachdem er derartig paradigmatische Situationen sorgfältig untersucht hat, kommt Benjamin zu einer einigermaßen überraschenden Schlussfolgerung, von welcher er behauptet, sie könne „Licht auf die Unlösbarkeit sämtlicher rechtlicher Probleme werfen“, nämlich:

Im ganzen Bereich der Gewalten, die Naturrecht wie positives Recht absehen, findet sich keine, welche von der angedeuteten schweren Problematik jeder Rechtsgewalt frei wäre. Da dennoch jede Vorstellung einer irgendwie denkbaren Lösung menschlicher Aufgaben, ganz zu geschweigen einer Erlösung aus dem Bannkreis aller bisherigen weltgeschichtlichen Daseinslagen, unter völliger und prinzipieller Ausschaltung jedweder Gewalt unvollziehbar bleibt, so nötigt sich die Frage nach andern Arten der Gewalt auf, als alle Rechtstheorie ins Auge faßt. (Benjamin 1977a, 195–196)

Diese Argumentation bringt Benjamin zu der Schlussfolgerung, dass es notwendig sei, dass man mit diesem fundamentalen Problem unter Einschluss der mythischen Gewalt, exemplifiziert durch Niobe, sowie der göttlichen Gewalt, exemplifiziert durch die Rebellion der Priester unter Korach, welche die Autorität Moses' herausfordern (beschrieben unter *Zahlen 16*), umgehen müsse.

Benjamins Zäsur, die er vornimmt, indem er diesen entscheidenden Schritt heraus aus der Sackgasse der formal-rechtlichen Debatte hin zu den mythischen und göttlichen Formen der Gewalt macht, mit dem er seinen Aufsatz beendet, besteht darin, darauf hinzuweisen, dass die Funktion der Gewalt „von der täglichen Erfahrung illustriert wird“. Und er fügt hinzu:

Was den Menschen angeht, so führt ihn zum Beispiel der Zorn zu den sichtbarsten Ausbrüchen von Gewalt, die sich nicht als Mittel auf einen vorgesetzten Zweck

bezieht. Sie ist nicht Mittel, sondern Manifestation. Und zwar kennt diese Gewalt durchaus objektive Manifestationen, in denen sie der Kritik unterworfen werden kann. Diese finden sich höchst bedeutend zunächst im Mythos. (Benjamin 1977a, 196–197)

Anstatt zu versuchen, die Gewalt in eine Kausalitätskette einzuschreiben und zu erklären, wie die rechtsetzenden und die natürlichen Formen der Gewalt mit ihren jeweiligen Mitteln und Zwecken interagieren (was Benjamin schließlich für unmöglich hält), erkennt er, dass er eine Sackgasse erreicht hat, aus welcher er nur entkommt, indem er bei der mythischen Gewalt Zuflucht sucht. Benjamin formuliert die mythische Gewalt folgendermaßen:

Die mythische Gewalt in ihrer urbildlichen Form ist bloße Manifestation der Götter. Nicht Mittel ihrer Zwecke, kaum Manifestation ihres Willens, am ersten Manifestation ihres Daseins. Die Niobesage enthält von ihr ein hervorragendes Beispiel. (Benjamin 1977a, 197)

Das plötzliche Erscheinen des Fremden, der die Tochter vor der Gewalt ihrer Mutter rettet, geht zurück auf eine solche Manifestation der Götter, denn ihr (Apollos und Artemis´) Verhalten entspringt Niobes Arroganz ihnen gegenüber. Doch meiner Meinung nach musste sich Benjamin der Tatsache bewusst sein, dass Niobe auch in *Antigone* eine entscheidende Rolle spielt, indem sie als Modell für die Titelfigur dient, die sich, unmittelbar bevor sie die Höhle ihres Todes betritt, mit dieser halb-mythologischen Gestalt vergleicht und vom Chor verhöhnt wird.

Diese göttliche Manifestation enthüllt nicht nur die Bedingungen der dramatischen Situation mit dem plötzlichen Erscheinen eines Fremden, auf welchem das hauptsächliche Augenmerk von Benjamins späterem Aufsatz über Brechts episches Theater liegt. Es handelt sich ebenso um die Repräsentation eines Schicksals, das sich der Reichweite bzw. dem Verstand des Menschen entzieht und dass sein herausragendes Gegenstück im Bereich der Mittel des Theaters im *deus ex machina* hat. Gleichzeitig dient sie auch als ein metaphorischer *deus ex machina* im Aufsatz selber, komplementiert durch die Geschichte des Korach aus der hebräischen Bibel, indem sie zeigt, wie Benjamin, indem er eine gewisse metaphysische Intervention in der philosophischen Argumentation zulässt—nachdem er in eine unauflösbare Sackgasse geraten ist—seinen Aufsatz mit Hilfe solcher metaphysischer Mittel beendet, genauso wie der *deus ex machina* eine dramatische Handlung zu einem Ende bringt. Die Frage, in welchem Ausmaß Benjamin mit Hilfe seiner textlichen/übernatürlichen Intervention tatsächlich zu einem Abschluss gelangt, muss allerdings offenbleiben. Ich nehme an, dass dies die Motivation dahinter ist, sich auf die „Manifestation der Götter“ zu verlassen, um die philosophische Performance der *Kritik der Gewalt* zu einem Ende zu bringen.

Dies ist es, was auch in der *Dreigroschenoper* geschieht, für welche der Essay über die Gewalt sowohl als Vorläufer als auch als Modell gesehen werden kann. Nicht nur endet Brechts Stück mit einer ironischen Parodie auf einen *deus ex machina*, als der Bote der Königin auf einem weißen Pferd heranreitet, um den Verbrecher Macheath zu begnadigen, als er gerade hingerichtet werden soll. Benjamin diskutiert in seinem Text auch über sehr weite Strecken die Todesstrafe. Macheath

wird zum Tode verurteilt, als der Polizeichef, ‚Tiger‘ Brown, der von Pollys Eltern bestochen wurde, dem, wie Benjamin es formuliert, „großen Verbrecher“ seinen Schutz entzieht, der laut Benjamin „die heimliche Bewunderung des Volkes“ genießt (Benjamin 1977a, 183). Macheath und ‚Tiger‘ Brown sind enge Freunde, da sie zusammen in der Armee gedient haben, und so lange sich das Verbrechen für den Polizeichef auszahlt (indem er von Macheath Bestechungsgelder bezieht), genießt der Verbrecher den Schutz der Polizei, die laut Benjamin in zahllosen Fällen „aus Gründen der Sicherheit eingreift, wo keine klare Rechtslage vorliegt“ (Benjamin 1977a, 189) und daher offensichtlich auch davon absehen kann, einzugreifen, wenn dies ihren Zielen dient. Macheath wird erst verhaftet, nachdem Tiger Brown mehr Geld verdient, indem er sich von Mrs. Peachum bestechen lässt, um ihre Tochter vor dem großen Verbrecher zu schützen.

Es gibt anscheinend keinen Beweis, dass Brecht Benjamins Aufsatz über die Gewalt gelesen oder gekannt hat. Doch es ist eindeutig, dass Benjamin, wenn er seinen Aufsatz mit der Feststellung beendet, dass „[d]ie Kritik der Gewalt die Philosophie ihrer Geschichte [ist]“ (Benjamin 1977a, 202), zum Ausdruck bringen will, dass die mythischen und die göttlichen Formen der Gewalt einen gewichtigen Aspekt dieser Geschichte darstellen, indem sie auf die immanente Manifestation übernatürlicher Kräfte in der Welt verweisen. In der *Dreigroschenoper* hat sich Brecht—wissentlich oder unwissentlich—diese Kritik zu eigen gemacht, indem er die Manifestation des Übernatürlichen in einer meta-theatralischen Dimension der Gemeinschaft überlagert, mit einem eleganten „Hoppla“, nachdem die Köpfe gefallen sind.

Ich hoffe, es ist mir gelungen, aufzuzeigen, dass der *deus ex machina* als Ausdruck des Übernatürlichen ein entscheidendes und inhärentes Merkmal des Theaterdispositivs als einer kulturellen Praxis ist. Dieser Aspekt zeigt sich, wenn man sowohl die performativen als auch die philosophischen Dimensionen des Theaterdispositivs zusammenbringt. Und was unser Verständnis Brechts betrifft, so halte ich es für entscheidend, seinen Umgang mit dem Übernatürlichen zu berücksichtigen, besonders die wiederholte Verwendung des *deus ex machina* als eines Ausdrucks dessen, was ich Brechts „metaphysischen Materialismus“ nennen möchte. Und dies wiederum ist eng verknüpft mit der größeren Frage, wie sich Ideen auf der Bühne mit Hilfe einzigartiger Maschinerien realisieren lassen, ein Thema, auf das ich an anderer Stelle ausführlicher zurückzukommen hoffe.

## Endnoten

<sup>1</sup> Im englischen Original des Aufsatzes gibt der Autor Freddie Rokem folgende Begründung, weshalb er das französische „dispositif“ mit dem englischen „dispositive“ ersetzt („Dispositiv“, wie in der deutschen Übersetzung üblich): Es gibt unterschiedliche englische Übersetzungen von Foucaults Begriff *dispositif*, von „apparatus (Apparat)“ (worauf besonders für die hier vorliegende Übersetzung zurückgegriffen wurde), bis zu „device (Gerät, Hilfsmittel)“, „machinery (Maschinerie)“, „construction (Konstruktion)“, oder „deployment (Bereitstellung)“. Ich habe mich für den Begriff des Dispositivs entschieden, um die Verwirrungen zu vermeiden, zu denen diese Bandbreite an möglichen Übersetzungen schon geführt hat. Jeffrey Bussolini hat folgende Klarstellung geliefert: „Within a heterogeneous and dynamic field of relations, the dispositive would seem to be a kind of moving marker to allow some approximation of a particular preponderance or balance of forces at a given time. It helps to identify which knowledges have been called out and developed in terms of certain imperatives of power, and it aids in the discernment of the many resistances that also necessarily run through the multiple relations of force according to Foucault. This is all the more important given his castings of power as a fractured field in which the different lines of force are sometimes reinforcing, sometimes undermining and contradicting one another—reading the points of confrontation and intensity is historically and politically valuable.“ (Bussolini 2010, 91) Man könnte sagen, dass es sich beim Apparat um die Instrumente oder Kästen einzelner Instrumente (*sets of instruments*) selber handelt—um das Arbeitsgerät bzw. die Ausrüstung. Das Dispositiv (*dispositive*) andererseits kann sich eher auf das Arrangement—das strategische Arrangement—der Arbeitsgeräte in ihrer dynamischen Funktion beziehen (Bussolini 2010, 96).

<sup>2</sup> Passage aus der englischen Version übersetzt von Mirko Wittwar.

<sup>3</sup> Statt das Lied der Piraten Jenny auf ihrer Hochzeit zu singen, singt Polly im Film das Barbara Lied über die Männer, die sie umworben haben und die sie abgelehnt hat, wobei sie schließlich den Mann akzeptiert, der nicht um ihre Hand anhält. Im Text des Stückes singt sie dieses Lied ihren Eltern vor, um zu erklären, warum sie Macheath geheiratet hat.

<sup>4</sup> In Robert Wilsons Produktion am Berliner Ensemble aus dem Jahre 2012 gibt es keinen reitenden Boten; siehe Wilson (2012).

## Bibliographie

- Aristoteles. 2008. *Poetik*. Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 5. Übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt. Berlin: Akademie Verlag.
- Benjamin, Walter. 1977a. „Zur Kritik der Gewalt.“ In *Gesammelte Schriften*, Bd. 2.1., 179–203. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 1977b. „Was ist das epische Theater? Zweite Fassung.“ In *Gesammelte Schriften*, Bd. 2.2., 532–539. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brecht, Berthold 1959. „Die Beule: Ein Dreigroschenfilm.“ In *Versuche* 1–12, Heft 1–4. Berlin/Frankfurt am Main: Aufbau Verlag.
- . 1967a. *Die Dreigroschenoper*. Gesammelte Werke in acht Bänden, Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 1967b. *Anmerkungen zu Stücken und Aufführungen*. Gesammelte Werke in acht Bänden, Bd. 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 2001. *Berthold Brecht on Film and Radio*. Herausgegeben und übersetzt von Marc Silberman. London: Methuen. <https://doi.org/10.5040/9781408185285>
- Burchell, Graham. 2008. Translator's Note zu *Psychiatric Power: Lectures at the Collège de France 1973–1974* von Michel Foucault, herausgegeben von Jacques Lagrange, übersetzt von Graham Burchell, xxiii–xxiv. New York: Picador.

- Bussolini, Jeffrey. 2010. „What is a Dispositive?“, *Foucault Studies* 10: 85–107.  
<https://doi.org/10.22439/fs.v0i10.3120>
- Foucault, Michel. 1978. „Ein Spiel um die Psychoanalyse. Gespräch mit Angehörigen des Département de Psychanalyse der Universität Paris VIII in Vincennes.“ In *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, übersetzt von Monika Metzger, 118–175. Berlin: Merve.
- Habermas, Jürgen. 1987. „Ernst Bloch. Ein marxistischer Schelling.“ In *Philosophisch-politische Profile*, 141–159. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Nietzsche, Friedrich. 1999. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. 3. Auflage. München/Berlin/New York: DTV Walter de Gruyter [=KSA].
- Pabst, G.W. (director). [1931]. *Die 3 Groschen-Oper (The Threepenny Opera)*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=eUgkrlL8GkE>, accessed 8 November 2017.
- Wilson, Robert (director). 2012. *Die Dreigroschenoper*, performed by Berliner Ensemble, Theater Am Schiffbauerdamm, Berlin. <https://www.youtube.com/watch?v=nv2SiBcE9dM>, accessed 8 November 2017.

## Biographie

Freddie Rokem ist Professor (Emeritus) im Department of Theatre der Tel Aviv Universität, wo er als Dekan der Faculty of the Arts fungierte (2002–2006) und ist zur Zeit Wiegeland Visiting Professor of Theater & Performance Studies an der University of Chicago. Seine jüngsten Publikationen sind *Philosophers and Thespians: Thinking Performance* (2010); *Jews and the Making of Modern German Theatre* (2010, herausgegeben mit Jeanette Malkin); *Strindberg's Secret Codes* (2004) und das preisgekrönte Buch *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre* (2000). Er war Gastprofessor an mehreren Universitäten in den Vereinigten Staaten, Deutschland, Finnland und Schweden und ist praktizierender Dramaturg.

© 2017 Freddie Rokem



Dieses Werk ist, sofern nicht anders angegeben, lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz](#).