

Adam Czirak / Gerko Egert (Hrsg.)  
Dramaturgien des Anfangens





Adam Czirak / Gerko Egert (Hrsg.)

# Dramaturgien des Anfangens

Neofelis Verlag



Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der  
Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung.

### **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.

© 2016 Neofelis Verlag GmbH, Berlin

[www.neofelis-verlag.de](http://www.neofelis-verlag.de)

Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Marija Skara

Lektorat & Satz: Neofelis Verlag (mn/ae)

Druck: PRESSEL Digitaler Produktionsdruck, Remshalden

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.

ISBN (Print): 978-3-95808-028-7

ISBN (PDF): 978-3-95808-088-1

## Inhalt

<i>Adam Czirak / Gerko Egert</i> Dramaturgien des Anfangens. Einleitung .....	7
<i>Gerald Raunig</i> Aller Anfang ist individuell .....	23
<i>Jörn Etzold</i> Rousseau und der Anfang des Theaters .....	35
<i>Karin Harrasser</i> Fall in den Zeitkristall. Choreographien des Anfangens und Weitermachens .....	59
<i>Julia Bee</i> Dramatisierungen des Anfangens. Die Intros von <i>Homeland</i> , <i>True Blood</i> und <i>True Detective</i> .....	75
<i>Christoph Brunner</i> Relationaler Realismus? Zur politischen Ästhetik der Dramatisierung .....	107
<i>Heike Winkel</i> Jenseits von Tragödie und Farce. Neues politisches Kino in Russland und seine Popularisierung: Chto delat und Svetlana Baskova .....	131
<i>Leena Crasemann</i> Leere Leinwand, weißes Blatt. Der Anfangsmoment künstlerischen Schaffens als topisches Bildmotiv .....	161

<i>Matthias Warstat</i>	
Wie man Revolutionen anfängt.	
Lenin und das Agitproptheater .....	185
<i>Krassimira Kruschkova</i>	
Performance für Anfänger.	
Nicht(s)tun .....	203
<i>José Gil</i>	
Tanz – Prolog .....	219
<i>Erin Manning</i>	
Den nächsten Schritt beginnen .....	235
<i>Sibylle Peters</i>	
Starting over. Der Unwahrscheinlichkeitsdrive.	
Ein Forschungsbericht .....	253
Abbildungsverzeichnis .....	276

# Dramaturgien des Anfangens

## Einleitung

Adam Czirak / Gerko Egert

Die emphatischen Anfangssätze, mit denen Jacques Lacan viele seiner Seminare einleitete, lassen sich als notorische Experimente lesen, die eine argumentative Rede einsetzen, aber auch die Aporien des Anfangen-Wollens eindrucksvoll vor Augen führen. Seine ‚Anfangen‘ sind Versprechen, deren Intention und performative Rhetorik miteinander stets in Konflikt geraten: „Ich habe die Absicht anzufangen“, leitet Lacan seine Sitzung vom 17. Februar 1954 ein, „Ich habe die Absicht anzufangen, Sie in das [letztens] umrissene Gebiet zu führen. [...] wir sind schon seit dem Beginn dieses Jahres auf dem Weg dahin.“<sup>1</sup> Oder ein vergleichbarer Auftakt, der den Lacan’schen Seminaranfang als etwas Paradox-Unrealisierbares entlarvt:

Mir fehlt heute Morgen der nötige Schwung, jedenfalls nach meinen Kriterien, um vor Ihnen mein Seminar in der gewohnten Weise zu halten – und zwar genauer was den Punkt angeht, bei dem wir angekommen sind. [...] Sie werden mir also gestatten, daß ich es auf das nächste Mal verschiebe.<sup>2</sup>

Wie Lacan den Beginn immer wieder forciert und zugleich als etwas Unmögliches ausstellt, wird in unzähligen weiteren Eröffnungsszenarien deutlich: „Was ich heute einführen werde, ist dem Vokabular

1 Jacques Lacan: *Das Seminar. Buch I (1953–1954). Freuds technische Schriften.* Olten / Freiburg: Walter 1978, S. 83.

2 Jacques Lacan: *Das Seminar. Buch VII (1959–1960). Die Ethik der Psychoanalyse.* Weinheim / Berlin: Quadriga 1996, S. 158.

nach nichts, womit Sie nicht schon vertraut wären, leider.“<sup>3</sup> Oder: „Ich möchte eintreten ganz behutsam in das, was ich Ihnen reserviert habe für heute, was, [...] bevor angefangen wird, mir halsbrecherisch scheint. [...] Das ist ein guter Start.“<sup>4</sup> Oder mehr noch an einer anderen Stelle: „Die Frage, von der wir ausgehen, ist in unserem Seminar aufgetaucht.“<sup>5</sup> Lacans verunsicherte Anfangsdramaturgie spitzt sich jedoch erst in einer Sitzung zum Semesterende zu: „Ich weiß nicht recht, bei welchem Ende ich anfangen soll, um diese Vorlesung zu beenden.“<sup>6</sup>

Die obsessiven Behauptungen des Anfangs sind bei Lacan Eröffnungszüge eines Spiels, das schon läuft. Sie funktionieren als Setzungen und Versprechen und bringen gleichzeitig Zögerungen, Apologien oder Entschuldigungen zum Ausdruck. Sie zielen darauf, ein dramaturgisch kohärentes Seminarprogramm zu fingieren, münden jedoch in kreisenden Suchbewegungen nach einem Ansatzpunkt. Wenn man so will, handeln Lacans Anfänge von performativen Ereignissen, die ihre Wirkung auf doppelte und ambivalente Weise ausüben: Sie offenbaren immer eine produktive Absicht der Hervorbringung und sind immer auch durchwaltet von einer weniger beherrschbaren performativen Kraft des Diskurses, die den initiierenden Charakter der Rede gefährdet und aufbricht. Als würde der ständige Versuch des Anfangens lediglich das verkünden, was schon angefangen hat, oder das, was erst im Anschluss anfangen wird – ein Signum dessen, wie Lacan in seinem ganzen Œuvre dazu neigte, seine Begriffe und Thesen in permanentem Fluss zu halten. Wie man sieht, wird seine Absicht der Aufmerksamkeitsfesselungen, der inhaltlichen Ankündigungen und Ver-Sprechen stets von referenziellen Verwirrungen unterwandert, predigen doch die Satzanfänge vergebens das, was durch die Nebensätze unumgänglich revidiert wird. Lacans Anfangssätze spiegeln nichts anderes als die Rhetorik einer Zeit wider, die gegen die Behauptung von emphatischen Anfängen arbeitet.

3 Jacques Lacan: *Das Seminar. Buch XI (1964). Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Olten / Freiburg: Walter 1980, S. 257.

4 Jacques Lacan: *Das Seminar. Buch XX (1972–1973). Encore*. Berlin: Quadriga 1991, S. 31.

5 Jacques Lacan: *Das Seminar. Buch II (1954–1955). Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*. Berlin: Quadriga 1991, S. 374.

6 Jacques Lacan: *Das Seminar. Buch III (1955–1956). Die Psychosen*. Weinheim / Berlin: Quadriga 1997, S. 365.



Wie können wir uns den Herausforderungen des Anfangens stellen? Dass der Anfang eine Herausforderung, sogar eine überaus unbehagliche Herausforderung sei, darauf verweist auch Michel Foucault. So bemerkt er gleich zu Beginn seiner Tätigkeit am Collège de France in seiner Antrittsvorlesung, dass er sich in jenen Diskurs, den er zu halten habe, viel lieber „verstoßen eingeschlichen“ hätte. „Anstatt das Wort zu ergreifen“, wäre er lieber „von ihm [...] umgarnt worden, um jedes Anfangens enthoben zu sein.“ Und er wünscht sich „eine Stimme ohne Namen[...], die immer schon im voraus war“. An diese Stimme müsste er lediglich „anschließen, sie fort[...]setzen, [s]ich in ihre[...] Fugen unbemerkt einnisten“, dann – so schlussfolgert er – „gäbe es keinen Anfang“. Diesem „Verlangen, nicht anfangen zu müssen“, antwortet die Institution auf ironische Weise, indem sie Anfänge – wie jenen der Antrittsvorlesung – feierlich gestaltet und weithin sichtbar macht: „Du brauchst vor dem Anfang keine Angst zu haben.“<sup>7</sup> Durch den Eintritt in die Institution wird der Redner zum Urheber eines bereits wuchernden und immer weiter wuchernden Diskurses, dem er selbst nicht vorgängig ist. Anfangen ist immer auch die Produktion von etwas, das einem selbst nicht gehört.

Um welchen Preis wird die Entstehung von Neuem überhaupt denkbar, sei es eine künstlerische Setzung oder ein wissenschaftliches Postulat, wenn die Idee des Beginns in den Theoriekonzepten der letzten Jahrzehnte problematisch oder zum Teil unmöglich geworden ist? Angesichts der Annahme, dass unsere Handlungspraxis und die performativen Akte der Bedeutungsproduktion von der Logik des Iterativen abhängig sind, verlieren ‚Ursprung‘, ‚Anfang‘ oder ‚Ende‘ ihren erkenntnistheoretischen Status. Alltägliches, politisches und künstlerisches Handeln wird als Praktik gedacht, die auf Kontinuität und Wiederholung angelegt ist und die ohne eine Bezugnahme auf Vergangenes nicht realisierbar oder konzipierbar scheint. Im breit gefächerten Feld der Kunst- und Kulturwissenschaften lässt sich allenthalben beobachten, dass das ‚was (der Fall) ist‘, nicht mehr auf einen singulären Beginn oder auf ein Ursprungsszenario zurückgeführt werden kann, da die Idee jeder Genese sich in der Kette überlieferter oder überlieferbarer, sich unter der Bedingung der Differenz

7 Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt am Main: Fischer 2003, S. 9–10.

wiederholender Handlungen auflöst. Sigmund Freuds Gedanken zum Wunderblock,<sup>8</sup> Gérard Genettes Idee des Palimpsest,<sup>9</sup> Jacques Derridas Theorie von der *différance* und der Spur,<sup>10</sup> Judith Butlers Ausführungen zur Performativität,<sup>11</sup> Paul de Mans Auffassung von Rhetorizität und der Ironie der Sprache<sup>12</sup> oder Gilles Deleuze' Konzept von Differenz und Wiederholung<sup>13</sup> – und diese Reihe ließe sich ohne Mühe erweitern – sind lesbar als Anzeichen eines Zweifels an Anfangsvisionen, kontrollierbaren Unterbrechungen und menschlicher Initiationsmacht. Es ist also folgerichtig zu sagen, dass unsere Initiativen auf keinen ursprünglichen Grund zurückgeführt werden können; ihre gesellschaftliche Anerkennung und Bedeutung sind vor allem auf die Aktualisierung, Aneignung oder Relativierung tradierter Werte angewiesen.

Abgesehen von den emphatischen Bezügen zum Anfang à la Slavoj Žižek und Alain Badiou<sup>14</sup> gibt es wohl kaum eine poststrukturalistische Theorie, die den Beginn als einen generativen Überschreitungsakt – sei es autonom oder wie bei Žižek / Badiou weitestgehend heteronom – zu denken erlaubt. Denn zum einen würde die Behauptung einer generativen Setzungsmacht nichts anderes bedeuten, als die Fortschreibung der romantizistischen Idee selbstbestimmter Subjekte, die imstande sind, ihre Verhältnisse in der Welt selber zu organisieren. Zum anderen würde sie einhergehen mit der Reduktion unserer Geschichte auf unhintergehbare und lineare Genealogien im Sinne eines metaphysisch geprägten Denkstils.

8 Vgl. Sigmund Freud: Notiz über den ‚Wunderblock‘. In: Ders.: *Studienausgabe*, Bd. III: Psychologie des Unbewußten. Frankfurt am Main 2000, S. 363–369.

9 Vgl. Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

10 Vgl. Jacques Derrida: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.

11 Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991; dies.: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.

12 Vgl. Paul de Man: Rhetorik der Persuasion (*Nietzsche*). In: Ders.: *Allegorien des Lesens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 164–178; ders.: The Concept of Irony. In: Ders.: *Aesthetic Ideology*. Minneapolis / London: University of Minnesota Press 1997, S. 163–184.

13 Vgl. Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*. München: Fink 1992.

14 Vgl. Alain Badiou / Slavoj Žižek: *Philosophie und Aktualität – Ein Streitgespräch*, hrsg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen 2005.

Um diesen Problemkomplex kreisen die Beiträge des vorliegenden Bandes, diskutieren bzw. problematisieren doch die einzelnen Autorinnen und Autoren Begriffe, denen gegenüber vielerlei Resentiments in Anschlag gebracht wurden: Revolution, Gründung, künstlerische Setzung, Ursprung oder Geburt. Wie kann das Anfangen gerade jetzt, im Anschluss an die poststrukturalistische Theoriebildung der letzten Jahrzehnte gedacht und kritisch befragt werden? Welche Rhetoriken, Praktiken und Dramaturgien des Anfangens lassen sich bestimmen oder modellieren, wenn man den Anfang *nicht* als einen ontologischen und auf anvisierte Ergebnisse ausgerichteten Akt definieren will?

Nimmt man die ausschlaggebenden Theorien des Anfangens aus dem ausgehenden 20. Jahrhundert genauer in den Blick, dann wird die Sachlage kompliziert und paradox, denn diese Positionen scheinen von einer unterschwellig, aber konsequent auftauchenden Idee der Initiation regelrecht heimgesucht. Aus diesem Grund bietet es sich an, Derridas viel zitierte Gedanken über Antonin Artauds Vision eines Theaters der zerstörten Metapher, ja eines Theaters der originären und ohne Wiederholung operierenden Repräsentation aufzugreifen. Ausgehend von Derridas Artaud-Kommentaren wurde in der Theaterwissenschaft – v.a. durch Helga Finter und Patrice Pavis<sup>15</sup> – häufig auf die Nicht-Realisierbarkeit des ‚Theaters der Grausamkeit‘ hingewiesen und Artauds Darstellungssystem als eine *geschlossene* Ordnung der Repräsentation gedeutet, ein Gefängnis, in dem keine originäre Präsenz artikulierbar und keine Schöpfung realisierbar sei.<sup>16</sup> In der Unmöglichkeit, den Ursprung der Repräsentation zu finden oder einen Anfang jenseits der Totalität unendlicher Rekursionen zu bestimmen, sah man den Derrida’schen Kerngedanken für die Theatersemiotik. Folglich avancierte die folgende Textstelle zu einer

15 Helga Finter expliziert und betont v.a. die utopistischen Implikationen des Artaud’schen Theaters. Vgl. Helga Finter: *Der subjektive Raum*, Bd. 2: „... der Ort, wo das Denken einen Körper finden soll“. Antonin Artaud und die Utopie des Theaters. Tübingen: Narr 1990. Vgl. auch Patrice Pavis: The Classical Heritage of Postmodern Drama: The Case of Postmodern Theatre. In: *Modern Drama* 28,1 (1986), S. 1–22. Auch Dieter Mersch plädiert dafür, dass Einzigartigkeit bei Derrida keinen Platz mehr finde. Vgl. Dieter Mersch: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München: Fink 2002, S. 365.

16 Vgl. Jacques Derrida: Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation. In: Ders.: *Die Schrift und die Differenz*, S. 351–379, hier S. 376.

der am häufigsten zitierten Derrida-Passagen in theatertheoretischen Zusammenhängen: „[E]s gibt kein Wort, noch ganz allgemein ein Zeichen, das nicht durch die Möglichkeit seiner Wiederholung konstruiert ist. Ein Zeichen, das sich nicht wiederholt, das nicht schon durch die Wiederholung in seinem ‚ersten Mal‘ geteilt ist, ist kein Zeichen.“<sup>17</sup> Doch die auf diese These aufbauende, semiotische Lesart läuft Gefahr, in der Opposition von Präsenz und Repräsentation, Ursprung und Wiederholung zu verbleiben, indem sie die nicht-phänomenalen Dimensionen der Sprache aus der Derrida’schen Argumentation ausklammert. Eine genauere Lektüre des Textes zeigt jedoch, dass dieser weniger für die Geschlossenheit der Repräsentation und deren Oppositionalität zum Präsenten plädiert, sondern die kontinuierliche Wiederholung der Differenz postuliert, und zwar jenseits der Alternativen von An- und Abwesenheit, Anfang und Neuanfang, Genesis und Ewigkeit. Nicht also die Dichotomie von Repräsentationstheater und dem noch-nicht-angefangenen Theater der Grausamkeit steht hier auf dem Spiel, sondern die Idee eines sich im Modus des Wartens und Zögerns befindenden Anfangens. Ein in seinem Kommen bereits angekündigter Beginn gewinnt hier Kontur, der präsent und – wie ein Derrida’sches Ereignis – zugleich notwendig und unmöglich ist, d. h. die Konzeption der linearen Zeitvorstellung unterwandert. Diese Lesart läuft darauf hinaus, dass der Akt des Anfangens in einem „zweiten Stadium der Schöpfung“<sup>18</sup> zu verorten ist, ja in der *Unendlichkeit* der geschlossenen Repräsentation, als eine Wiederholung, der nichts vorausgeht.<sup>19</sup>

Vor diesem Hintergrund lässt sich fragen, wie man der Sklaverei der Wiederholung entkommen, wie man schöpfen, generieren, anfangen kann. Es ist kein Wunder, dass Derrida auf das Problem des Anfangens – kurz vor seinem Tod – zurückkommt und dieses wiederum im Rekurs auf Artaud im Hinblick auf Verantwortung thematisiert: „In gewisser Hinsicht wird die Verantwortung des Schreibens, beziehungsweise dessen, was man im allgemeinen als Schöpfung oder Gestaltung (*creation*) bezeichnet, immer gefühlt als eine Höhlung,

17 Derrida: *Das Theater der Grausamkeit*, S. 373.

18 Antonin Artaud zit. n. ebd., S. 376.

19 In den Worten Derridas: „Die Geschlossenheit ist die kreisförmige Grenze, innerhalb derer die Wiederholung der Differenz sich unbegrenzt wiederholt“ (ebd., S. 379).

die von einer Leere ausgeht [...], so daß letztendlich das, was es zu sagen gäbe“, ja womit man anfangen könnte, „nicht vor dem *Akt* des Sagens existiert; denn, wenn der Inhalt der zu sagenden Sache vorab existierte, dann gäbe es [...] keine Verantwortung zu übernehmen, kein Risiko [...].“<sup>20</sup>

So gesehen stellt sich die Frage, wie das Einmalige, der Beginn des Neuen im Fluss des Iterativen zu bestimmen ist. Und wie kann man wiederum Verantwortung für das Anfangen übernehmen, wenn Anfänge keine souveränen Akte sind und keinem von uns allein gehören können? Diese Fragen hallen in einem einschlägigen Deleuze-Zitat wider und spitzen sich in diesem sogar zu: „Das Problem des Anfangs in der Philosophie wurde mit vollem Recht immer als äußerst heikel angesehen. Denn Anfangen heißt alle Voraussetzungen ausschließen.“<sup>21</sup> Mit ähnlichen Argumenten wie Derrida versucht Deleuze, die Frage nach dem Anfang aus den Engpässen der Metaphysik, der linearen Zeitvorstellung und der formalen Logik zu befreien. Laut Deleuze konnten generative Anfänge in der Philosophie ausschließlich um den Preis produziert werden, dass sie ihre Voraussetzungen verschleierten oder ins Empirische verlagerten, denn auf diese Weise konnten sie den Anschein eines Anfangs erwecken. Bekanntermaßen löst Deleuze die Opposition von Differenz und Wiederholung, Anfang und Wiederanfang auf und begreift Genesis und Ursprung nicht als Kategorien des Seins, sondern des permanenten Werdens. Dementsprechend können Denken und Erneuerung für Deleuze ausschließlich – und dafür findet er eine expressive Metapher – „vor einem schwankenden Horizont“<sup>22</sup> konzipiert werden. Kurzum: Differenz ist der einzig denkbare Anfang,<sup>23</sup> insofern sich jede Sache durch die Differenz und nicht durch die Ursachen erkläre.<sup>24</sup> Damit ist ein Zusammenspiel von Differenz und Wiederholung gemeint, das die Entstehung von Neuem garantiert. Entsprechend wundert es nicht, dass auch Deleuze den französischen

20 Jacques Derrida: Die Stimme Artauds (die Kraft, die Form, die Furche). In: Joachim Gerstmeier / Nikolaus Müller-Schöll (Hrsg.): *Politik der Vorstellung. Theater und Theorie*. Berlin: Theater der Zeit 2006, S.12–17, hier S.12 (Kursiv. i. O.).

21 Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S.169.

22 Ebd., S.13.

23 Vgl. ebd., S.169.

24 Vgl. ebd.

Theatermacher Antonin Artaud ins Spiel bringt, wenn er über Initiation schreibt: „[Artaud] weiß, daß Denken [...] im Denken erzeugt werden muß. [U]nd daß das Problem nicht darin liegt, ein von Natur präexistentes Denken methodisch zu [...] applizieren, sondern darin, das noch nicht Existierende zu erzeugen.“<sup>25</sup> Mit diesem Gedankengang fragt er danach, wie ein Denken in Gang gesetzt werden kann, das mit der Differenz beginnt, wie ein Gedanke im Denken selbst entsteht, ohne dass er kausal auf etwas Vorausliegendes folgen muss. Somit verlockt Deleuze dazu, über die Dramaturgien, die kreativen Wendungen und spielerischen Dynamiken eines prozessualen, aus der Kette von Differenzierungen entspringenden Anfangs nachzudenken.

Wenn in *The Waves* eine dunkle Linie zwischen Meer und Himmel erscheint, dann ist es diese kaum erkennbare Differenz, die in Virginia Woolf den Anfang des Tages markiert.

Die Sonne war noch nicht aufgegangen. Meer und Himmel ließen sich nicht unterscheiden, nur daß das Meer leicht gefältelt war wie ein zerknittertes Tuch. Allmählich, während der Himmel weiß wurde, erstreckte sich eine dunkle Linie am Horizont, die das Meer vom Himmel trennte, und das graue Tuch wurde von dicken Streifen durchzogen, die sich, einer nach dem anderen, unter der Oberfläche bewegten, einander folgend, einander jagend, immerzu.<sup>26</sup>

Keine Einheit, keine Sonne, kein Ursprung des Morgens kennzeichnen hier den Anfang des Romans und mit ihm den Lebenslauf seiner sechs Protagonist\_innen, sondern eine Differenz, die teilende Linie des Horizonts. Woolf stellt hier nicht nur jene Anfängserzählungen in Frage, die wesentlich auf der Einheit des Begonnenen sowie seiner Entstehung aus dem Nichts basieren. Woolf ruft ebenso eine der wohl bekanntesten Anfängserzählungen unserer westlichen Kultur hervor: die Entstehung der Welt, wie sie in der Genesis erzählt wird.

Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde. Und die Erde war wüst und leer, und es war finster auf der Tiefe; und der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser. Und Gott sprach: Es werde Licht! und es ward Licht. Und Gott sah, dass das Licht gut war. Da schied Gott das Licht von der Finsternis und nannte das Licht Tag und die Finsternis Nacht. Da war aus Abend und Morgen der erste Tag.<sup>27</sup>

25 Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, S. 192.

26 Virginia Woolf: *Die Wellen*. Frankfurt am Main: Fischer 1991, S. 7.

27 *Stuttgarter Erklärungsbibel mit Apokryphen. Lutherbibel mit Erklärungen*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 2005, S. 9.

Auch hier ist es die Teilung, der Akt der Differenzierung zwischen Himmel und Erde, Licht und Finsternis, Tag und Nacht, die den Anfang, ja die Entstehung der jüdisch-christlichen Welt markiert. Zwar lässt sich auch in dieser Schöpfungsgeschichte der Anfang nicht auf einen einheitlichen oder vereinheitlichenden Akt reduzieren, er produziert jedoch eine dichotome Ordnung, ein Denken der Gegensätze, das bis heute zahlreiche religiöse und philosophische Ansätze prägt: Körper und Geist, Himmel und Erde, Licht und Finsternis.

Doch die Entstehung der Welt lässt sich nicht auf den jüdisch-christlichen Mythos reduzieren, ihr Anfang wird auf vielfältige Weise erzählt. Michael Taussig berichtet beispielweise in seinem Buch *Mimesis und Alterität* von einer gänzlich anderen Schöpfungsgeschichte, jener der *Kuna*, erzählt von dem Seefahrer Charles Slater:

„Gott kam ganz allein aus der Erde.“ [...] „Zu jener Zeit war die Erde ohne Gestalt und in Finsternis gehüllt.“ Er brauchte eine Frau. Die Erde war ohne Gestalt oder Firmament. Und Gott dachte bei sich, nimm ein Herz, weil Herz „Erinnerung an die Frau ist, und dann nahm er eine Herzschnur, die geradewegs in die Blase hinabreichte und die es den Frauen ermöglichte, aus der Gebärmutter herauszukommen, um ein Kind zu formen“. Nachdem er auf diese Weise die Frau erschaffen hatte, teilte sich Gott, damit wurde seine Androgynität bezeichnet, und die Welt wurde dann aus dem Körper der Frau auf drei Arten geschaffen: aus ihrer Gebärmutter, aus ihren Körperteilen und aus ihren sehenden Seelen in verschiedenen Farben.<sup>28</sup>

Die Entstehung der Welt wird nicht als der Akt *einer*, sondern als die Konfiguration mannigfaltiger Teilungen erzählt: die Teilungen zwischen Gott und Frau, die androgyne Teilung des Gottes selbst sowie die Teilungen der Farben, eine Differenz, die im weiteren Verlauf der Geschichte an Wichtigkeit gewinnt. Sie alle bilden das Entstehungs- und Geburtsszenario der Dinge, der Pflanzen, der Tiere und der Menschen.

Doch nicht nur der Anfang der Welt, auch die Entstehungen von kulturellen Ordnungen, von Gemeinschaften und Völkern werden in unterschiedlichen Ursprungsmythen erzählt. Diese lassen sich dabei in den wenigsten Fällen bloß auf die Wiedergabe eines Ereignisses

28 Michael Taussig: *Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne*. Hamburg: EVA 1997, S.120; siehe auch Nele/Charles Slater/Charlie Nelson [und andere Cuna]: *Picture Writing and Other Documents, Comparative Ethnological Studies 7, Teil 2*. Göteborg: Ethnografiska Museum 1938, S.2.

reduzieren, vielmehr erschaffen sie Szenarien, die im Augenblick der Erzählung produziert und gerechtfertigt werden.<sup>29</sup> In ganz unterschiedlicher Form bearbeiten sie die Frage des Anfangens, wie aus dem ‚Nichts‘ ‚etwas‘ entsteht bzw. wie das ‚Neue‘ in eine ‚alte‘ Welt kommt und diese verändert. Immer wieder sind es dabei die Widersprüche des Anfangs, jene Unvereinbarkeit von Genealogie und Ursprung, Wiederholung und Neuem, die das zentrale Problem der Erzählungen bilden. Vielleicht ließe sich hier sogar ein wesentlicher Antrieb der Produktion dieser Mythen finden: Denn dort, wo es unauflösliche Widersprüche und Paradoxien gibt, bedarf es der Götter, der Magie und des Zaubers.

Eines der wohl am meisten mit den Mythen des Anfangens verbundenen Szenarien ist die auch heute noch oftmals wirkmächtige Erzählung kolonialer Eroberung. Phantasien einer Reise zu den Ursprüngen der Welt verquicken sich darin mit den brutalen Konstruktionen eines Anfangs der Zivilisation und des kulturellen Lebens durch die Eroberer sowie der Hoffnung, dort, wo alles noch unberührt sei, auch sein eigenes Leben neu beginnen zu können. In diesen Erzählungen werden dabei nicht nur koloniale, sondern zugleich auch männliche Ursprungsphantasien wiedergegeben, die in starkem Kontrast zum Feminismus des Woolf'schen Anfangs als dem Auftreten einer Differenz stehen. Immer wieder zeigen sich in den vielfältigen Mythen und Erzählungen jene Konzepte des Anfangens, die auf souveräner Setzungsmacht, Vereinheitlichung und männlicher Schöpfungsphantasie basieren.<sup>30</sup>

Die eingangs aufgegriffenen Theorien der Wiederholung lassen die Frage nach dem Anfang nicht hinfällig werden, denn was obsolet scheint, sind Anfangsszenarien, die eine fundamentalontologische Geltung beanspruchen. Es bietet sich daher an, den Anfang als eine besondere Kategorie der Wiederholung zu denken und das Augenmerk weniger auf die Schleifen von Zitaten, Rezitaten und

29 Vgl. hierzu die Ausführungen von Jean-Luc Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. Stuttgart: Ed. Schwarz 1988, darin besonders das Kapitel „Der unterbrochene Mythos“, S. 93–148. „Der Mythos ist zugleich ursprünglich und stammt vom Ursprung, er führt zu einer mythischen Gründung zurück und durch dieses Zurückführen gründet er selbst (ein Bewußtsein, ein Volk, eine Erzählung).“ (Ebd., S. 99.)

30 Vgl. bspw. Christina von Braun: *Das Stieropfer*. In: ZDF-Nachtstudio (Hrsg.): *Mensch und Tier, Geschichte einer beiklen Beziehung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 194–227, hier S. 219.



Wiedererkennungen, sondern vielmehr auf Brüche, Diskontinuitäten und Abweichungen zu legen, die bei der Entstehung von sozialer Wirklichkeit am Werk sind. Vor diesem Hintergrund lassen sich nicht nur Anfangsmythen kritisch befragen, sondern auch die Mittel der wissenschaftlichen Praxis, die Schranken tradierten Wissens zu überschreiten suchen, oder die Bedingungen künstlerischer Produktion bzw. der Umstand, dass Künstler\_innen gewissermaßen gezwungen werden, in ihren jeweilige ‚Projekten‘ neue Orientierungen zu suchen, kurz: mit etwas Neuem, Abweichendem anzufangen. Die melancholisch gestimmte Erfahrung eines unmöglichen (Neu-)Anfangs schließt experimentelle und improvisatorische Möglichkeiten des Ideensetzens nicht aus und fordert Wissenschaftler\_innen wie Künstler\_innen in ihren stetigen Denk- und Schaffensprozessen immer aufs Neue heraus. Und nicht zuletzt auf der Rezipient\_innenseite stellen sich ähnliche Ansprüche: das Streben nach Erfahrungen, die den gewohnten Rahmen sprengen und neue Wege der Wahrnehmung anleiten.

Jedes Buch, jeder Film, jede Performance und jedes Bild operiert auf je unterschiedliche Weise mit der Frage des Anfangens. Eines zeigt sich dabei in den letzten Jahren besonders deutlich: die Anfänge sind prekär geworden. Nicht nur wurde das Konzept eines autonomen Anfangs zunehmend fraglich, auch die zeitliche und räumliche Einheit des Anfangs mit dem vermeintlichen Beginn eines Kunstwerks ist nicht mehr als gegeben vorauszusetzen. Ein Aufbrechen linearer Narrationen führt dabei zu einer Verschiebung bzw. Vervielfältigung der Anfänge und ihrer Dramaturgien. Erwähnt seien hier Techniken eines Anfangens in *medias res*, aber auch Erzählweisen des *flashbacks* oder der multiplen bzw. der unzuverlässigen Narrationen. Wann, so ließe sich fragen, beginnt beispielsweise die Erzählung in Christopher Nolans *Memento*, einem Film, in dem die Handlung Szene für Szene rückwärts aufgerollt wird? Wo lässt sich der Anfang bzw. lassen sich die vielfältigen Anfänge in David Foster Wallaces *Infinite Jest* ausmachen, einem Roman, in dem sich nicht nur verschiedene Erzählstränge, sondern ebenso multiple Zeiten überlagern und durchkreuzen? Oder wann findet der Anfang der Performance *Super Night Shot* von Gob Squad statt, wenn die ersten Minuten der Aufführung eigentlich den Schluss eines Films bilden, der gerade gedreht wurde und den die Zuschauer\_innen im Anschluss an dieses Ende zu sehen bekommen werden?

Doch nicht nur die experimentellen Formen der Dramaturgie auch das extensive bzw. exzessive Erzählen stellt die Frage nach dem Anfang neu. Wie lässt sich der Anfang eines Kunstwerks beschreiben, wenn dieses nicht mehr in Gänze, sondern immer nur fragmentarisch wahrgenommen werden kann? Gerade Kunstformen wie die Videoinstallation oder die *durational performance* verweigern sich immer wieder einer expliziten Markierung ‚ihres‘ Anfangs. So verbindet zum Beispiel die 24-stündige Videoinstallation *The Clock* von Christian Marclay zwar die Erfahrung des Sehens mit der je aktuellen Uhrzeit; ein Anfang ist jedoch aufgrund ihrer repetitiven Struktur nicht zu bestimmen. Betritt man die Installation um 10 Uhr morgens, ist es auch im Film 10 Uhr morgens, um 12 ist es 12, um 16 Uhr ist es 16 Uhr im Film usw. Ein Sehen ‚von Anfang an‘ ist unmöglich geworden, der Anfang wird verweigert bzw. verschiebt sich und bezieht nun ebenso Faktoren wie die Öffnungszeiten des Museums oder das Eintreten des Betrachters in den Vorführungsraum mit ein.

Oder aber Tino Sehgal's Arbeiten, die extensive Situationen bilden, Aufführungen im Kontext des Museums, die, betritt man den Raum, immer schon begonnen haben bzw. sich durch das Eintreten jeder weiteren Besucherin bzw. jeden weiteren Besuchers im Prozess eines immer erneuten Beginnens befinden.

Weiter wären Fernsehserien wie bspw. die *Lindenstraße* zu nennen, die in ihrer Serialität über Jahrzehnte und Generationen hinweg scheinbar unendliche Erzählstränge spinnen. Eine Rezeption ‚in Gänze‘ ist – wenn auch nicht unmöglich – so doch äußerst ungewöhnlich und ihre narrativen Strukturen in keiner Weise darauf angelegt.

Was sich hier in der Betrachtung dieser verschiedenen Anfangsdramaturgien zeigt, ist nicht nur das Spiel mit dem Anfang eines Kunstwerkes oder einer narrativen Ordnung, vielmehr verschiebt sich der Anfang selbst, er wird ein Teil der Erfahrung. Der Anfang bildet hier keine Innerlichkeitsform mehr, er bezeichnet vielmehr den Moment des Auftauchens bzw. des Ereignisses.<sup>31</sup> Dieses Ereignis ist dabei weder im Kunstwerk noch im Betrachter zu verorten, auch lässt es sich nicht einfach als das Aufeinandertreffen von beiden beschreiben. Was sich hier ereignet, ist vielmehr die Verknüpfung von Empfindungen, wie sie Gilles Deleuze und Félix Guattari beschreiben, Empfindungen, die über jegliche Formen wahrgenommener Objekte oder

31 Vgl. Friedrich Balke: *Gilles Deleuze*. Frankfurt am Main: Campus 1998, S. 29.

wahrnehmender Subjekte hinausweisen<sup>32</sup> – was hier beginnt, ist eine Rahmung und zugleich Entrahmung, der Anfang kann dabei sowohl Ordnungs- als auch Fluchtlinie bilden.

Anfänge ereignen sich jedoch nicht nur im Mythos oder der Kunst, auch die Wissenschaft ist voller Neubeginne, voller Erfindungen und Entdeckungen. Vor allem die Wissenschaftsgeschichte hat auf vielfältige Weise die Anfänge und Konstruktionsweisen wissenschaftlicher Erkenntnis untersucht und herausgestellt, dass diese kaum auf ein Forschersubjekt zu reduzieren und stark von der Wirkmächtigkeit ihrer dramaturgischen Konstruktion abhängig sind.<sup>33</sup> In welcher Weise berufen sich wissenschaftliche Praktiken auf Konzepte des Anfangens und wie werden diese Anfänge konstruiert? Jene im Bereich der Kunst beschriebene Verschiebung von einer reinen Innerlichkeitslogik des Anfangs zu einem Denken des Anfangens als Ereignis lässt sich auch in den Praktiken wissenschaftlichen Forschens finden: Nehmen wir Bruno Latours berühmtes Beispiel des Milchsäureferments. Zu den Experimenten Louis Pasteurs schreibt Latour: „Da ein Experiment jedoch nun einmal gleichzeitig fabriziert und nicht fabriziert ist, steckt immer mehr darin, als hineingegeben wurde.“<sup>34</sup> Jedes Experiment ist ein Ereignis, kein Ereignis lässt sich durch die Liste der Elemente erklären, die vor seinem Abschluss in die Situation eingingen. Alle beteiligten Elemente sind transformiert worden: „Gerade deshalb ist ein Experiment ein Ereignis und keine Entdeckung, kein Freilegen, kein Aufzwingen, kein synthetisches Urteil *a priori*, keine Aktualisierung einer Potentialität und so weiter.“<sup>35</sup> Das Auftauchen des Milchsäureferments in Pasteurs Labor – sein Anfang in der Welt – lässt sich somit weder im Sinne einer Erfindung bzw. Konstruktion beschreiben, noch war es bereits vorher existent und wurde lediglich durch Pasteur ‚entdeckt‘. Der Anfang des Milchsäureferments entzieht sich dem Dualismus von materiellen

32 „[...] ein Erfahrungsfeld, das nicht mehr im Verhältnis zu einem Ich, sondern im Verhältnis zu einem bloßen ‚es gibt...‘ als reale Welt angesehen wird.“ (Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Was ist Philosophie?* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 22.)

33 Vgl. Bruno Latour / Steve Woolgar: *Laboratory Life. The Social Construction of Scientific Facts*. Beverly Hills: Sage 1979; Isabelle Stengers: *Die Erfindung der modernen Wissenschaften*. Frankfurt am Main: Campus 1997.

34 Bruno Latour: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 151, 153.

35 Ebd.

Gegebenheiten und wissenschaftlicher Konstruktion. Forschen wird hier zu einer Praktik, die nicht mehr bloß verifiziert und Bestehendes reflektiert, sondern die vielmehr Anfänge produziert, Möglichkeiten und Öffnungen schafft.

Anfänge werden in der Regel nicht von einem (forschenden) Subjekt vollzogen; vielmehr schließen sie mehrere Akteure ein und setzen diese miteinander in Beziehung. Seien es Konstellationen der Produktion und Rezeption oder Formate der Kollaboration: Anfangsszenarien sind nicht autonom und singulär, sondern heteronom und variabel. Auch wenn sie nie voraussetzungslos aus dem Nichts in Erscheinung treten, folgen ihre Realisierungen nicht den Intentionen eines einzigen Individuums. Was mit Anfängen – wie diversifiziert auch immer – in Szene gesetzt wird, sind demnach In(ter)ventionen, Experimente oder Gesten der Differenzierung, deren Folgen sich im Modus des gemeinsamen Tuns, im ‚ursprünglich‘ griechischen Sinne der *praxis* offenbaren.

Wenn der Anfang nicht mehr als innerliche Grenzmarkierung – einer kulturellen oder politischen Ordnung, eines Kunstwerks, eines Prozesses oder einer wissenschaftlichen Erkenntnis – fungiert, sondern zu einem Ereignis wird, dann lässt sich dieses auch nicht mehr bloß einer Erzählung, einem Objekt oder einer Erfahrung zuordnen. Das Ereignis des Anfangs ist immer relational, es ist ein Nexus, ein Knotenpunkt von Kräften. Weder in seiner zeitlichen noch in seiner räumlichen bzw. zeit-räumlichen Dimension ist es von seiner Umwelt zu trennen: Der Anfang existiert nicht ohne sein Milieu, in jenem Sinne wie Deleuze und Guattari diesen Begriff verwenden: *Milieu* – franz.: die Mitte und die Umgebung.<sup>36</sup> Dort wo mannigfaltige Kräfte aufeinander wirken, kristallisiert sich etwas, ein metastabiler Zustand<sup>37</sup> entsteht, ein Anfang, voller Potentialität zur Veränderung und für

36 In Bezug auf den Philosophen Eugène Dupréel beschreiben Deleuze und Guattari den Anfang im Modus der *Konsolidierung*: In der Konsolidierung „gibt es keinen Anfang mehr, aus dem sich eine lineare Folge entwickelt, sondern Verdichtungen, Intensivierungen, Verstärkungen, Injektionen, Aufpropfungen, wie lauter dazwischen geschaltete Handlungen [...]. Die Konsolidierung findet allerdings nicht erst im Nachhinein statt, sie ist kreativ. Weil der Beginn immer nur dazwischen beginnt: Intermezzo.“ (Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2*. Berlin: Merve 1992, S. 448–449.)

37 Vgl. zur Metastabilität Gilbert Simondon: Das Individuum und seine Genese. Einleitung. In: Claudia Blümle / Armin Schäfer (Hrsg.): *Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften*. Zürich / Berlin: Diaphanes 2007, S. 29–45, bes. S. 32–33.

Neues. Um es mit Brian Massumi zu formulieren: „In a word, you have to give the precept of beginning in the middle a topological twist.“<sup>38</sup> Der Anfang wird hier zu einer Topologie des Werdens und der Relationalität.

Dramaturgien des Anfangens sind – so hat sich mehrfach gezeigt – relational, sie schaffen Verbindungen und je spezifische Assemblagen. Dass diese Gefüge dabei niemals frei von Macht sind, ja dass das Anfangen nicht einfach als eine Unterbrechung oder gar ein Ausweg aus den bestehenden Verhältnissen gesehen werden kann, sondern selbst je spezifische Regime der Macht bildet, beschreibt bereits Deleuze in Bezug auf Foucault: Es ist die Disziplinargesellschaft, in der wir – so Deleuze – niemals aufhören können, anzufangen: „von der Schule in die Kaserne, von der Kaserne in die Fabrik“<sup>39</sup>.

Anfangen bildet somit kein moralisches Konzept, es ist kein per se widerständiger Akt, Anfangen ist zunächst einmal die Eröffnung eines Prozesses. Wie können wir anfangen, ohne mit ‚etwas‘ anzufangen?<sup>40</sup>

Dem Anfangen wohnt darüber hinaus – wie Hannah Arendt nachdrücklich gezeigt hat<sup>41</sup> – ein politischer Aspekt inne, insofern es

38 Brian Massumi: Prelude. In: Erin Manning: *Always More Than One. Individuation's Dance*. Durham / London: Duke UP 2013, S. ix–xxiii, hier S. xii.

39 Gilles Deleuze: Postskriptum zur Kontrollgesellschaft. In: Ders.: *Unterhandlungen. 1972–1990*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 254–262, hier S. 257.

40 Ein Anfangen ohne Setzung wird zentral im Kontext von Walter Benjamins Ausführungen zum Problem der Zweck-Mittel-Relationen rechtsetzender Gewalt verhandelt: Der Generalstreik bzw. die „reine Gewalt“ sei – so Benjamin – jene Kraft, die die Zweckgerichtetheit der Gewalt suspendiert und damit die Möglichkeit eines Anfangs eröffnet, ohne diese mittels einer zielgerichteten Setzung erneut zu schließen. Vgl. Walter Benjamin: Zur Kritik der Gewalt. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, hrsg. v. Hermann Schweppenhäuser / Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 179–203. Mit dem Konzept des Afformativ hat Werner Hamacher diese eröffnende Geste aufgenommen und als jenen Moment beschrieben, der dem Performativ und der Form vorausgehe, ohne diese zu negieren: „Afformativ ist nicht aformativ, nicht die Negation des Formativen; Afformanz ‚ist‘ das selbst formlose Ereignis der Formierung, dem alle Formen und alle performativen Akte ausgesetzt bleiben. (Das lateinische Präfix ad- markiert die Eröffnung einer Handlung, und zwar einer Handlung der Eröffnung, wie, passenderweise, in *affor*, anreden, ansprechen, zum Beispiel beim Abschied. – In *afformativ* muß freilich auch ein von ihm her verstandenes *aformativ* mitgehört werden.)“ (Werner Hamacher: Afformativ, Streik. In: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hrsg.): *Was heißt „Darstellen“?* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 340–371, hier S. 360.)

41 Vgl. Hannah Arendt: *Vita Activa oder Vom tätigen Leben*. München / Zürich: Piper 1987, S. 234–239.

seinen Sinn nie in sich oder in der Hervorbringung von etwas Vor-geplantem (gar Utopischem) hat. Anfänge gewinnen ihre Bedeutung nicht von ihren Ursprüngen und Ergebnissen oder von ihrer Originalität und Abschließbarkeit her. Sie sind in ihren Folgen nicht vollkommen absehbar und beziehen ihre Relevanz vielmehr daraus, dass sie Erfahrungs- oder Sinnhorizonte eröffnen, die stets das, was auf der Hand zu liegen scheint, auf- oder unterbrechen. Entsprechend sind Anfänge in diesem politischen Sinne imstande, Versuche des Kalküls und der Planung zu unterlaufen und ihr schöpferisches Potenzial selbst dann zu bezeugen, wenn etablierte Referenzrelationen im Schwenden begriffen sind.

Der vorliegende Band versammelt ganz unterschiedliche Analysen, die die mannigfaltigen Situationen und Techniken des Anfangens, d. h. ihre *Dramaturgien* aufzeigen und befragen. Mit Hilfe des Dramaturgiebegriffs und der damit akzentuierten Prozessualität wird in den Buchbeiträgen die Einsicht zutage treten, dass wir dann, wenn wir mit etwas beginnen, uns nicht *am* Anfang, sondern *im* Anfang befinden.<sup>42</sup> Ein Anfang erweist sich nie als der erste Schritt in einer Kausalkette, vielmehr aber als ein kreativer Differenzierungsprozess und als Intervall, in dem sich das Problem des Anfangens immer wieder neu stellt, als solches nie überwunden wird. Entsprechend zeichnen sich die Dramaturgien des Anfangens durch eine doppelte Dynamik aus: Sie sind Szenen der Initiierung und Hervorbringung und gleichzeitig weisen sie eine kontingente, nicht beherrschbare Seite auf, die die Geste der Invention mit Risiken und Potenzialitäten füllt. Szenarien des Anfangens rücken also Handlungen in den Blick, die die Subjekte eines Anfangens erst konstituieren – *und nicht umgekehrt*: Subjekte *im* und nicht *am* Anfang.

42 Vgl. Günter Zöller: Am Anfang war... die Tat. Der Primat des Praktischen und das Faktum der reinen Vernunft in der Philosophie Kants. In: Inka Mülder-Bach / Eckhard Schumacher (Hrsg.): *Am Anfang war... Ursprungsfiguren und Anfangskonstruktionen der Moderne*. München: Fink 2008, S. 91–105.