

DAS SCHAUSPIEL

staatstheater darmstadt

**DAS
WEISSE
BAND**

Michael Haneke

Das eigensinnige Kind

Es war einmal ein Kind eigensinnig und tat nicht, was seine Mutter haben wollte. Darum hatte der liebe Gott kein Wohlgefallen an ihm und ließ es krank werden, und kein Arzt konnte ihm helfen, und in kurzem lag es auf dem Totenbettchen. Als es nun ins Grab versenkt und die Erde über es hingedeckt war, so kam auf einmal sein Ärmchen wieder hervor und reichte in die Höhe, und wenn sie es hineinlegten und frische Erde darüber taten, so half das nicht, und das Ärmchen kam immer wieder heraus. Da mußte die Mutter selbst zum Grabe gehen und mit der Rute aufs Ärmchen schlagen, und wie sie das getan hatte, zog es sich hinein, und das Kind hatte nun erst Ruhe unter der Erde.

Jacob und Wilhelm Grimm



Premiere am 14. September 2018, 19.30 Uhr
Staatstheater Darmstadt, Kleines Haus

Das weiße Band

Uraufführung der Theateradaption nach dem Film
von Michael Haneke (Regie und Drehbuch)

Eva, Anna, Annchen Yana Robin la Baume

Frau des Pfarrers, Gendarm,

Kriminalbeamter, Frieda Gabriele Drechsel

Hebamme, Klara, Polnischer Erntearbeiter,

Bademutter, Georg Jessica Higgins

Baronin, Erna, Margarete Karin Klein

Pfarrer, Sigi, Polnischer Erntearbeiter Ben Daniel Jöhnk

Arzt, Hauslehrer, Gustav, Polnischer Erntearbeiter Samuel Koch

Baron, Martin, Max Daniel Scholz

Gutsverwalter, Bauer, Karli, Evas Vater,

Polnischer Erntearbeiter Jörg Zirnstein

Lehrer, Rudi, Adi Matthias Znidarec

Der Jugendchor des Staatstheaters Darmstadt

Sarah Blüm, Sarah Demel, Nicolas Diehl, Eoghan Engel, Grainne Engel,
Sonja Gassmann, Lilith Gorzelli, Francince Gunderson, Leonie Hechler,
Ella Herron, Yan Melo Hoffmann-Rothe, Ron Leon Hütten, Rosa Klischat,
Juliette Laffond, Luca Lisowski, Konstantin Lohnes, Felix Mayer, Lena
Meinhardt, Sophie Meub, Niklas Pfeiffer, Melinda Scarsella, Johann
Schommatz, Lilly Schommatz, Lisa Unger, Nicolas Vrancic

Regie Christoph Frick

Bühne, Kostüme Viva Schudt

Musik Bo Wiget

Choreinstudierung Elena Beer

Dramaturgie Maximilian Löwenstein

Regieassistenz Richard Wagner

Kostümassistenz Silke Erhardt

Ausstattungsassistenz Alona Rudnev

Produktionsassistenz Lisa Hartling

Inspizienz Gabriele Reisdorff

Lichtdesign Benedikt Vogt

Ton Sebastian Franke

Maske Manuela Kutscher, Christoph Pietrek

Requisite Saadia Lahjouji

Bühnenmeister Sebastian Emrich

Soufflage Sigrid Schütrumpf, Susanne Mayer-Moazezi

Regiehospitantz Marvin Heppenheimer

Dramaturgiehospitantz Laura Nikolich

Aufführungsdauer ca. 2 Stunden und 15 Minuten. Eine Pause

Die Aufführungsrechte liegen beim Autor.

Die Produktion dankt Frau Iwona Maj-Mehrvarz für die Unterstützung
bei der polnischen Aussprache sowie Herrn Uwe Beckmann für die
Informationen zu Dampfdreschmaschinen.

Das Fotografieren und Filmen während der Vorstellung ist aus rechtlichen Gründen nicht
gestattet.

Menschen unter Druck

I. „Das weiße Band“ feiert 2009 in Cannes bei den Filmfestspielen seine Premiere. Der in schwarz-weiß gedrehte Film gewinnt die Goldene Palme, den Hauptpreis des Festivals, und wird infolge zum vielleicht größten Erfolg seines Regisseurs Michael Haneke. „Eine deutsche Kindergeschichte“, so lautet der Untertitel des Films, erzählt von einem kleinen Dorf in Norddeutschland kurz vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Die sittenstrenge, protestantische Gemeinschaft, in der Autoritäten mit unerbittlicher Härte ihre Ansprüche an Ordnung, Gehorsam und gottgefälliges Leben durchsetzen, wird in kühler Klarheit als traumatisierend und bedrückend gezeichnet und dies vor allem in Szenen, in denen Kinder Erziehung und Zurechtweisung erleben. Eine Serie mysteriöser Gewalttaten im Verlaufe eines Jahres erschüttert das scheinbar wohlgeordnete Dorf Eichwald, in dem jede*r seinen oder ihren Platz ganz genau zugewiesen bekommen hat. Der Charakter dieser Taten erinnert an grausame, ritualisierte Racheakte und es wird bis zuletzt nicht zweifelsfrei feststehen, wer die Urheber dieser Taten sind.

In den zahlreichen Interpretationen des Films wird häufig die Frage erörtert, ob „Das weiße Band“ den aufkommenden Faschismus in seinen Wurzeln porträtiert. Michael Haneke begegnet dieser Lesart, indem er die Allgemeingültigkeit seines Werks herauszustellen sucht. Im Gespräch mit Alexander Kluge umreißt er seine Absicht so: „Das eigentliche Thema ist, jedenfalls war das meine Absicht, zu zeigen, wie Menschen, die unter Druck stehen, empfänglich werden für Ideologie, das heißt, wie sie sich sogar selber eine Ideologie schaffen; wie sie eine Idee verabsolutieren und dann mit Hilfe dieser verabsolutierten Idee diejenigen, die ihnen die Idee gepredigt haben, aber anders leben, als die Idee fordert, bestrafen.“

II. Sieht man den nunmehr neun Jahre alten Film noch einmal an, kann man Alexander Kluges Beobachtung nur zustimmen, dass der Film trotz seines historischen Gewandes – das mit größtmöglicher Akribie verfertigt



wurde – heutig wirkt. Die nüchterne Erzähl- und Spielweise sowie die hocheffektive Dramaturgie der Szenenfolge zeigt sichtbar einen dezidiert zeitgenössischen Blick auf eine hundert Jahre vergangene Zeit. Diese adretten, hübsch angezogenen Kinder mit ihren angenehmen Umgangsformen scheinen auch 2018 wie eben aus dem Manufactum-Katalog herausgewandert. Warum? Welches Sehnsuchtsbild verbindet sich mit diesen wunderschön singenden, knicksenden, artig grüßenden Kindern, die keine Widerworte zu kennen scheinen? Wieviel spezifisch deutsche Kultur spiegelt sich hier wider?

III. Das im Titel aufgerufene weiße Band bezieht sich auf eine zentrale Erziehungsmaßnahme, die im Film frühzeitig ihre Anwendung findet. Zwei Kinder des örtlichen protestantischen Pfarrers kommen zu spät zum Abendessen. Anschließend wird vom Pfarrer ein Strafergericht vor dem Forum der gesamten Familie abgehalten, welches seinesgleichen sucht – und vielleicht doch bis heute allzu häufig schon gefunden hat. In brutaler Rhetorik erklärt der Pfarrer den beiden Zuspätgekommenen, dass sich die Familie dermaßen um sie gegrämt habe, dass er nicht wisse, was trauriger sei: „euer Fernbleiben oder euer Wiederkommen.“ Er versichert sich weiterhin, dass man sich wohl einig darüber sei, dass eine Strafe notwendig sein wird – zehn Rutenschläge am nächsten Tag – und dass es einer zusätzlichen Erziehungsmaßnahme bedürfe, um wieder Vertrauen in die beiden gewinnen zu können. Ihnen werde – nach der, durch die Schläge erfolgten „Reinigung“ – ein weißes Band sichtbar umgebunden, um sie vor allen Dorfbewohnern so lange an Unschuld und Reinheit zu erinnern, bis sie durch ihr Verhalten bewiesen hätten, dass sie der Erinnerung nicht mehr bedürften.

Eine öffentliche Beschämung als Mittel der Erziehung. Wegen eines Zuspätkommens? Die Figur des Pfarrers scheint hier mit seiner – übrigens historisch verbrieften – Erziehungsmethode völlig über das Ziel hinauszuschießen und es stellt sich die Frage, worin besteht denn überhaupt das Ziel dieser Pädagogik?

Morton Schatzmann beschreibt in der Studie „Die Angst vor dem Vater – Langzeitwirkungen einer Erziehungsmethode. Eine Analyse am Fall Schreber“ die Psychopathologie eines Menschen anhand einer sehr speziellen Erziehungsmethode. Der in der Mitte des 19. Jahrhunderts und noch lange nach seinem Tod hoch geschätzte Arzt Daniel Gottlieb Moritz Schreber hatte drei Töchter und zwei Söhne. Ein Sohn brachte sich um, der zweite wurde mit 42 Jahren schizophren und blieb fortan psychisch labil. Wenn man den öffentlich in Buchform formulierten Erziehungskatalog des Vaters betrachtet, kann man Rückschlüsse ziehen. Ein Arsenal von Gürteln, Eisenstangen und Bändern sollte neben Strenge und Disziplin in verschiedenen Korrekturapparaten Fehlhaltungen, „Schlafheit“ und den Verlust von „Rasse“ in der Erziehung verhindern. Schreber-Sohn beschreibt in seinen Krankheitsaufzeichnungen eine von kleinen Teufeln an ihn applizierte ‚Kopfzusammenschürungsmaschine‘, die eins zu eins mit den vom Vater inklusive technischer Zeichnungen im Buch präsentierten „Kinnband“ und „Kopfhalter“ zusammengeht, welche laut dem Vater zwar „Die Gewohnheit einer gewissen steifen Haltung des Kopfes [...] einige Zeit zurückbleiben“ lassen, aber gut, man möge die Vorrichtung nur ein bis zwei Stunden täglich benutzen, dann hätte man sicher einen zufriedenstellenden erzieherischen Erfolg.

Was treibt einen solchen Pädagogen an? Welches Ideal von „Rasse“ und Straffheit soll hier verwirklicht werden? Und warum fanden es Menschen in Deutschland nachahmenswert, wenn Schreber-Vater ausführte: „Die edlen Keime der menschlichen Natur sprießen in ihrer Reinheit fast von selbst hervor, wenn die unedlen, das Unkraut, rechtzeitig verfolgt und ausgerottet werden. Dies freilich muss mit Rastlosigkeit und Nachdruck geschehen.“

IV. Es ist offensichtlich, dass die Kinder in „Das weiße Band“ unter massivem Druck stehen, und es wird im Verlauf des Films zunehmend wahrscheinlich, dass sie es sind, die sich an ihren *rastlos-Unkraut-jätenden* Peinigern rächen. Sie scheinen die Erwachsenen einfach nur beim Wort zu nehmen. Ihre Exegese der jeden Fehler strafenden *Lex Eichwald* ist hart, aber

nachvollziehbar. Und steht im Gegensatz zu Schrebers Weg in den Wahnsinn. Schreber-Sohn schafft es niemals, seinen Vater mit seinen Folterinstrumenten in den Blick zu nehmen. Er spricht von Gott, Engeln oder Teufeln, die ihn peinigen. Das hat ihn sein Vater gelehrt. Denn Gedanken oder Taten gegen den eigenen Vater wurden dem jungen Schreber als unedel eingebläut. Dieser Lehrsatz hatte in seinem Fall Bestand und realisierte das Erziehungsideal des Vaters perfekt. Wie in Trance sollten Kinder dem Willen der Eltern folgen. Man kann mutmaßen, dass diese Art von Gehorsam auch stellvertretend für das Ideal von Pädagogik in Eichwald steht, nur dass hier wiederholt Gott anstelle der Eltern angeführt wird. Keine Rebellion, keine Auseinandersetzung, keine Andersartigkeit soll hier ausagiert oder gar toleriert werden. Totenstille. Weil die Erwachsenen selbst vom seelischen Terror besetzt sind? Weil die Angst vor Unvorhersehbarem, Lebendigem oder Fremdem dermaßen übermächtig ist? Betrachtet man nur beispielsweise die rassistischen Bilder der Zeit, die als Werbung Kakao, Brühe, Eiernudeln oder Haferbiskuits millionenfach beigegeben werden, drängt sich der Eindruck auf, die weißen Europäer*innen konnten ihre zeitgenössischen, obszönen Gewalttaten nur mit massenkultureller Entmenschlichung ihrer Opfer ertragen. Selbst Eichwald, dieses abgeschiedene Örtchen in seiner Westerneinsamkeit, dürfte diese „Bilderschule des Herrenmenschen“ schon einmal gesehen haben. Das „othering“, die systematische Fremd-Machung und Abwertung von Menschen, die ausgeschlossen werden aus einer eigenen *in-group* ist wohl äußeres Kennzeichen einer Gesellschaft in der Krise, die, wie Arno Gruen ausführte „Der Fremde in uns“ bestimmt. Gruens Analyse aus dem Jahr 2000 kann grob verkürzt so umrissen werden, dass die Erfahrung von Kindern, wenn deren Emotionen – insbesondere negative sowie Anzeichen von Schwäche und Bedürftigkeit – als unerwünscht von ihren Eltern behandelt werden, dazu führt, dass diese Kinder derartige Anteile bei sich selbst abzulehnen lernen, als Fremdes von sich abtrennen, um damit weiterhin die abhängige Verbindung zu ihren Eltern, die idealisiert gut bleiben sollen, bestmöglich aufrecht erhalten zu können. Sie tragen fortan einen



massiven Konflikt von Selbstnegation und erzwungener Anpassung in sich, den zum Beispiel der politische Führer des deutschen Reiches 1913, Kaiser Wilhelm II., in Hinblick auf seine eigene Erziehung so beschreibt: „So kommt es, daß ich absolut nichts empfinde, wo andere leiden... Es fehlt mir etwas, das andere haben. Alle Lyrik in mir ist tot.“ So gesehen, sind wahrscheinlich auch die erwachsenen Figuren Eichwalds unter massivem Druck, und es erklärt sich damit in Teilen vielleicht auch ihre Rigorosität.

V. „Jeder Radikalismus und jede Ideologie entlasten von der Auseinandersetzung mit sich selbst.“, führt Michael Haneke in einem weiteren Interview zum „weißen Band“ aus und macht damit sicherlich eine Anmerkung, die für die Kinder des Films, aber auch für die Erwachsenen gilt. Ihre Autorität, ihr Anspruch auf Gehorsam, steht auf tönernen Füßen. Diese Männerwelt, die in Frauen nur Handlangerinnen sehen kann, und auch darin scheitert, zerbricht eigentlich schon im Laufe des Films, weil wider besseren Wissens weitergeprügelt, weggesehen und nach außen unerschütterlich Stärke und Einheit behauptet wird. Obwohl offensichtlich ist, dass diese Rezepte keinen Deut weiterhelfen, um die Selbsterstörung der Gemeinde aufzuhalten. Die zahlreichen Krisenherde der Gesellschaft im Glauben, in den Geschlechterverhältnissen, in der Ökonomie wie der Politik, die eklatanten Gerechtigkeitslücken, verdichten sich zum Donnergrollen der heraufziehenden Moderne im Mikrokosmos dieses exemplarischen Dorfes. Die Dramaturgie einer eskalierenden Gewaltbereitschaft im Verlauf von „Das weiße Band“ lässt schließlich auf schreckliche wie groteske Weise den Ausbruch des Ersten Weltkriegs als Ausweg aus einer heillosen Situation erscheinen.

VI. Dieser innere Konflikt, die notwendige Auseinandersetzung mit sich selbst, wird in Christoph Fricks theatraler Adaption von „Das weiße Band“ aufgegriffen. Auf Grundlage des Drehbuchs wird das umfangreiche Figurentableau des Films von neun erwachsenen Spieler*innen szenisch vergegenwärtigt. Der Erinnerungsvorgang an ein längst vergangenes und doch weiterhin zumindest in Spuren präsent Deutschland der „geordneten“ Verhältnisse wird somit akzentuiert und Teil der theatralen Erzählung, die im Innenraum, in der Keimzelle der Gesellschaft, verortet erscheint. Diese Erzählung geht aber in einem entscheidenden Punkt andere Wege als der Film. Denn Frick nimmt das *innere Kind* als Metapher beim Wort, indem auch die Kinderfiguren von Erwachsenen in teilweise radikal schnellem Wechsel erspielt und gezeigt werden. Wer mit wem wie verbunden ist, welche Abhängigkeit und welches Ausgeliefertsein in welcher Spieler*innen-Figur in Konflikt tritt, erfährt Bedeutung und erhellt Zusammenhänge von Erziehung, Nachahmung und Vorbildern.

Neben dieser Ebene kontrastiert der Jugendchor des Staatstheaters die erwachsene Suche nach Kindlichkeit mit dem eigenen jungen Dasein 2018 und eröffnet assoziative Räume, die Biographie und Fiktion in Schwingung bringen anhand einer Vorlage, die als „deutsche Kindergeschichte“ spezielle Relevanz für ein deutsches Publikum einfordert. Es handelt sich hierbei um eine Vorlage, die aber gleichermaßen exemplarisch Fragen von Druck und Gegendruck sowie scheiternde Krisenbewältigung in Zeiten der Umwertung bekannter Werte in den Blick nimmt und damit auch aktuelle Phänomene misslingender Wandlungsfähigkeit oder -bereitschaft, die wir mit Gewalt und Hass tagtäglich sehen können, deutbar werden lässt. Und damit Fingerzeige gibt, wie wenig die Mächtigen dieser Welt, also auch „wir“, den „Fremden in uns“ erkennen, ertragen oder entschärfen können.



Theodor W. Adorno und Michael Haneke

Für Adorno besteht die einzig wirksame Form von Aufklärung darin, das Subjekt zu stärken, es (sich) selbst bewusst zu machen. Dafür seien zwei wesentliche Faktoren entscheidend: zum einen müssten dem Subjekt die „Tricks“ erklärt werden, mit denen Ideologien politisch und psychologisch an Einfluss gewinnen und zum anderen müsse auf das Predigen von Idealen verzichtet werden. Es reiche nicht der Ideologie das Abstraktum „Freiheit“ oder „Liebe“ entgegenzustellen und dies dann in pädagogischen Einrichtungen als Erkenntnis zu verkaufen. Vielmehr bedürfe es einer kundigen Erziehung hin zu einer Fähigkeit psychologischer Reflexion über das eigene Verhalten und die eigene Vergangenheit. Nutzt man jenes „Programm“ Adornos, welches er in Gesprächen mit Hellmut Becker zwischen 1959 und 1969 darlegt und in „Erziehung zur Mündigkeit“ 1971 verschriftlicht wurde, um es folienartig auf Michael Hanekes Arbeit anzuwenden, eröffnet sich ein neuer Blickwinkel: „Das weiße Band“ als Beispiel subjektiver Aufklärung. Deutlich machen lässt sich das besonders anschaulich an den folgenden vier Aspekten: Ambivalenz, Illusion von Irrationalität, Narzissmus und Individuation.

Sowohl Adorno als auch Haneke verzichten in ihren Arbeiten auf Eindeutigkeit. Aufklärung kann in diesem Zusammenhang nicht länger als die Offenbarung einer Wahrheit verstanden werden, sondern als Erörterung und Ansammlung vieler Wahrheiten, die infolge vom Subjekt selbst geprüft und abgewogen werden müssen. Diese Verweigerung eines „Vorkauens“ kann anstrengend wirken, ermöglicht aber erst den Prozess aufklärer, individueller Erkenntnis, über den Adorno auch sagt, er müsse wohl schmerzhaft sein. So ist „Das weiße Band“ keineswegs eine Aneinanderreihung von Schrecklichkeiten, um keinen Zweifel an der Unmenschlichkeit von schwarzer Pädagogik zu lassen, noch ist Adornos Blick auf den Nationalsozialismus eindimensional. Im „weißen Band“



sehen wir sehr wohl Formen von Loyalität und Anstand, Akte der Zuneigung und des Wohlwollens, wir erhalten Einblicke in die Härte der Arbeit und die Bemühungen der Dorfeinwohner, das Beste aus allem zu machen. Der Pfarrer ist anscheinend ehrlich gerührt, wenn er seinen Kindern das weiße Band endlich abnehmen kann – Adorno räumt ebenso differenzierend ausdrücklich ein, dass es nicht allen schlecht ging unter dem totalitären Regime. Der Schrecken ist keineswegs selbsterklärend und Verbotsschilder schützen wenig vor Wiederholung. So geht weder die bekannte Gleichung „Ich werde meinen Kindern nie antun, was mir angetan wurde“ noch die ebenso gebräuchliche „Aber wir wissen ja, was passiert ist und wir müssen alles tun, um das zu verhindern“ automatisch auf. Ebenso wenig hilfreich erscheint in diesem Zusammenhang der Hinweis auf Wahnsinn und Willkür. Adorno sagt deutlich, dass Hitler nicht so irrational gehandelt habe, wie der demokratische Verstand gemeinhin annimmt. Ebensowenig präsentiert Haneke die Gewaltakte als wahllos. Innerhalb der Familien entspringen sie einem System von Gut und Böse, das in sich selbst völlig logisch aufgeht. Das vermutete System der Rache der strafenden Kinder erscheint gleichermaßen folgerichtig und baut nachvollziehbar auf den familiär etablierten Glaubensgrundsätzen auf. Um das wiederum genauer verstehen zu können, braucht es ein Grundverständnis von Narzissmus als psychologisches Phänomen.

Für Adorno ist klar, dass der deutsche Narzissmus einer „harten Welt“ entspringt. Einer, in der kein Platz für Eitelkeit und Selbstdarstellung ist. Dieser Mangel an Möglichkeiten der Selbstexpression und Autonomie führt später zu der Anfälligkeit für Ersatzgratifikationen, zum Beispiel in Form eines übersteigerten Nationalstolzes o.Ä. Betrachtet man unter diesen Vorzeichen das Verhalten der Kinder bei Haneke, erscheint ihre Hybris, ihre Bereitschaft zur Selbstjustiz sehr viel weniger willkürlich – nicht umsonst, spielte Haneke mit dem Gedanken, den Film ursprünglich „Die rechte Hand Gottes“ zu nennen.

Dieser letzte Gesichtspunkt verweist zurück auf die ästhetische Ebene, denn ähnlich wie im Falle der Ambivalenz, kann der Verzicht auf Individuation als Übersetzung einer von Adornos Thesen gelesen werden. In „Erziehung zur Mündigkeit“ berichtet er von einer Frau, die eine Theaterinszenierung von Anne Frank gesehen hat und danach meinte, man hätte wenigstens *dieses* jüdische Mädchen leben lassen sollen. Aufgeschlüsselt enthält diese Anekdote eine deutliche Warnung: Aufklärung funktioniert nicht, wenn sie an Einzelbeispielen festgemacht wird. So ist es wohl auch kein Zufall, dass wir nicht *einem* Kind, sondern knapp einem Dutzend in „Das weiße Band“ folgen. Als wollte Haneke uns die Möglichkeit verwehren, ein tragisches Einzelschicksal herauszulesen, und die dysfunktionalen Strukturen der Gesellschaft bequem als individuelle Tragödie abzuheften.

Während Adorno die moralische Katastrophe einer Nation intellektuell untersucht und Haneke die Tragödie einer Generation künstlerisch aufarbeitet, vereint beide als Antwort auf die Frage „Was nun?“ der unbequeme Appell an die eigene Mündigkeit. Das „Was sehe ich?“, „Was denke ich?“, „Und warum?“ der Lesenden wie Zuschauenden wird so zum Gegenstand selbst der künstlerischen wie intellektuellen Arbeit und keinesfalls als Selbstverständlichkeit genommen. Einfache Antworten oder Rezepte verweigern beide – mit Grund.



*Yana Robin la Baume, Karin Klein, Daniel Scholz, Samuel Koch, Jessica Higgins,
Gabriele Drechsel, Ben-Daniel Jöhnk, Mathias Znidarec, Jörg Zirnstein*

Das Unbehagen in der Kultur

Welcher Mittel bedient sich die Kultur, um die ihr entgegenstehende Aggression zu hemmen, unschädlich zu machen, vielleicht auszuschalten? Einige solcher Methoden haben wir bereits kennengelernt, die anscheinend wichtigste aber noch nicht. Wir können sie an der Entwicklungsgeschichte des Einzelnen studieren. Was geht mit ihm vor, um seine Aggressionslust unschädlich zu machen? Etwas sehr Merkwürdiges, das wir nicht erraten hätten und das doch so naheliegt. Die Aggression wird introjiziert, verinnerlicht, eigentlich aber dorthin zurückgeschickt, woher sie gekommen ist, also gegen das eigene Ich gewendet. Dort wird sie von einem Anteil des Ichs übernommen, das sich als Über-Ich dem übrigen entgegenstellt und nun als „Gewissen“ gegen das Ich dieselbe strenge Aggressionsbereitschaft ausübt, die das Ich gerne an anderen, fremden Individuen befriedigt hätte. Die Spannung zwischen dem gestrengen Über-Ich und dem ihm unterworfenen Ich heißen wir Schuldbewußtsein; sie äußert sich als Strafbedürfnis. Die Kultur bewältigt also die gefährliche Aggressionslust des Individuums, indem sie es schwächt, entwaffnet und durch eine Instanz in seinem Inneren, wie durch eine Besatzung in der eroberten Stadt, überwachen läßt.

Die Wirkung des Triebverzichts auf das Gewissen geht dann so vor sich, daß jedes Stück Aggression, dessen Befriedigung wir unterlassen, vom Über-Ich übernommen wird und dessen Aggression (gegen das Ich) steigert. Es stimmt dazu nicht recht, daß die ursprüngliche Aggression des Gewissens die fortgesetzte Strenge der äußeren Autorität ist, also mit Verzicht nichts zu tun hat. Diese Unstimmigkeit bringen wir aber zum Schwinden, wenn wir für diese erste Aggressionsausstattung des Über-Ichs eine andere Ableitung annehmen. Gegen die Autorität, welche das Kind an den ersten, aber auch bedeutsamsten Befriedigungen verhindert, muß sich bei diesem ein erhebliches Maß von Aggressionsneigung entwickelt haben, gleichgültig welcher Art die geforderten Triebentsagungen waren.

Notgedrungen mußte das Kind auf die Befriedigung dieser rachsüchtigen Aggression verzichten. Es hilft sich aus dieser schwierigen ökonomischen Situation auf dem Wege bekannter Mechanismen, indem es diese unangreifbare Autorität durch Identifizierung in sich aufnimmt, die nun das Über-Ich wird und in den Besitz all der Aggression gerät, die man gern als Kind gegen sie ausgeübt hätte. Das Ich des Kindes muß sich mit der traurigen Rolle der so erniedrigten Autorität – des Vaters – begnügen. Es ist eine Umkehrung der Situation, wie so häufig. „Wenn ich der Vater wäre und du das Kind, ich würde dich schlecht behandeln.“ Die Beziehung zwischen Über-Ich und Ich ist die durch den Wunsch entstellte Wiederkehr realer Beziehungen zwischen dem noch ungeteilten Ich und einem äußeren Objekt. Auch das ist typisch. Der wesentliche Unterschied aber ist, daß die ursprüngliche Strenge des Über-Ichs nicht – oder nicht so sehr – die ist, die man von ihm erfahren hat oder die man ihm zumutet, sondern die eigene Aggression gegen ihn vertritt. Wenn das zutrifft, darf man wirklich behaupten, das Gewissen sei im Anfang entstanden durch die Unterdrückung einer Aggression und verstärkte sich im weiteren Verlauf durch neue solche Unterdrückungen.

Welche der beiden Auffassungen hat nun recht? Die frühere, die ungenetisch so unanfechtbar erschien, oder die neuere, welche die Theorie in so willkommener Weise abrundet? Offenbar, auch nach dem Zeugnis der direkten Beobachtung, sind beide berechtigt; sie widerstreiten einander nicht, treffen sogar an einer Stelle zusammen, denn die rachsüchtige Aggression des Kindes wird durch das Maß der strafenden Aggression, die es vom Vater erwartet, mitbestimmt werden.

Sigmund Freud

Ich bete an die Macht der Liebe

Ich bete an die Macht der Liebe,
die sich in Jesu offenbart;
ich geb mich hin dem freien Triebe,
mit dem ich Wurm geliebet ward;
ich will, anstatt an mich zu denken,
ins Meer der Liebe mich versenken.

Wie bist du mir so sehr gewogen
und wie verlangt dein Herz nach mir!
Durch Liebe sanft und stark gezogen
neigt sich mein Alles auch zu Dir.
Du traute Liebe, gutes Wesen
Du hast mich, ich hab Dich erlesen

Ich fühl's, Du bist's, dich muß ich haben
Ich fühl's, ich muß für Dich nur sein.
Nicht im Geschöpf, nicht in den Gaben
mein Ruheplatz ist in Dir allein;
hier ist die Ruh, hier ist Vergnügen,
drum folg ich deinen sel'gen Zügen

Gerhard Tersteegen



Anfertigung der Kostüme und Dekorationen in den Werkstätten des Staatstheaters Darmstadt.

Technischer Direktor Bernd Klein **Bühneninspektor** Uwe Czetzl **Technische Leiterin der Kammerspiele** Almut Momsen **Leiter der Werkstätten** Gunnar Pröhl **Technische Assistenz** Lisa Hartling **Leiterin Kostümapteilung** Gabriele Vargas Vallejo **Leiter des Beleuchtungswesens** Nico Göckel **Leiter der Tontechnik** Sebastian Franke **Chefmaskenbildnerin** Tilla Weiss **Leiterin des Malersaals** Ramona Greifenstein **Leiter der Schreinerei** Daniel Kositz **Leiter der Schlosserei** Jürgen Neumann **Leiter der Polster- und Tapezierwerkstatt** Andreas Schneider **Leiterin der Requisitenabteilung** Ruth Spemann **Gewandmeisterei** Lucia Stadelmann, Roma Zöllner (Damen), Brigitte Helmes (Herren) **Schuhmacherei** Tanja Heilmann, Daniela Kläiber **Kaschierwerkstatt** Lin Hillmer

Text- und Bildnachweise

Jacob und Wilhelm Grimm: *Das eigensinnige Kind*. In: Grimms Märchen. Frankfurt am Main, 2007. | Der Text *Menschen unter Druck* ist ein Originalbeitrag von Maximilian Löwenstein. | Der Text *Theodor W. Adorno und Michael Haneke* ist ein Originalbeitrag von Laura Nikolich. | Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur*. In: Das Unbehagen in der Kultur und andere kulturtheoretische Schriften. Frankfurt am Main, 1997. | Die Fotografien auf Seite 25 sind private Bilder des Stückensembles. | Die Rechtschreibung folgt der Vorlage. Die Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden zwecks nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.



Für die freundliche Unterstützung danken wir dem Blumenladen fleur in.



IMPRESSUM

**Spielzeit 2018|19, Programmheft Nr. 5 | Herausgeber: Staatstheater Darmstadt
Georg-Büchner-Platz 1, 64283 Darmstadt | Telefon: 06151.2811-1 |
www.staatstheater-darmstadt.de | Intendant: Karsten Wiegand |
Geschäftsführender Direktor: Jürgen Pelz |
Redaktion: Maximilian Löwenstein | Probenfotos: Robert Schittko |
Gestalterisches Konzept: sweetwater | holst, Darmstadt |
Ausführung: Hélène Beck | Herstellung: DRACH Print Media GmbH, Darmstadt**



