

Christian Wobbeler

## „Ein Rauch / diß Leben ist“ Symbolgehalt und Selbstreferentialität von Rauch und Rauchen in zeitgenössischen Theaterinszenierungen

### Abstract

*Der vorliegende Aufsatz untersucht vor dem Hintergrund der barocken Vanitas-Symbolik des Rauches das Zigarettenrauchen in den beiden zeitgenössischen Hamburger Inszenierungen Don Giovanni. Letzte Party und Rocco Darsow. Der Akt des Rauchens auf der Bühne und die durch Rauch im Theater erzeugten Atmosphären werden unter semiotischer und phänomenologischer Perspektive untersucht. Das Rauchen kann als zeichenhafte und leiblich erfahrbare Reflexion der Flüchtigkeit und Vergänglichkeit von Zeit und Leben gedeutet werden.*

### Einleitung

Betrachtet man das Titelpupfer (Abb. 1) des Werkes *Die Truckene Trunkenheit* (1658) von Sigmund von Birken<sup>1</sup> – einer Schrift, die sich bereits in den 1650ern gegen den Konsum von Tabakwaren richtet – wird deutlich, dass das (Tabak-)Rauchen im Zusammenhang mit Gedanken zur menschlichen Vanitas bereits in der Frühen Neuzeit thematisiert wurde. Der Kupferstich zeigt einen geschlossenen Raum, der an ein Wirtshaus erinnert. Das Interieur ist heruntergekommen, die Türen des Wandschranks hängen aus den Angeln, die Scheiben sind teilweise zerborsten und Unrat liegt herum. Mehrere männliche Personen, die sich um einen Tisch herum gruppieren, rauchen Tabakspfeifen. Bei zweien steigt eine große Menge Rauch aus den Mündern und teilweise auch aus der Nase auf. Ein anderer, die Pfeife noch in der Hand, übergibt sich auf den Boden. Im Vordergrund ist ein rauchendes Skelett mit einer Tabakpfeife in jeder Hand zu sehen. Während es an der einen Pfeife zieht, steigt Rauch aus seinen Augenhöhlen auf. Um den Rumpf und den Schädel windet sich eine Schlange, deren Kopf dabei in Richtung der rauchenden Pfeife deutet und so eine klare bildliche Verknüpfung beider Bildelemente schafft. In der *Erklärung des Kupfer=Titels* (von Birken 1658, S. IV) heißt es:

Was macht ihr Schmaucher ihr? Was Trinken / ist der Rauch?

Die Pipe / kome vom Rohr. Was über=bleibt / ist Aschen.

<sup>1</sup> Es handelt sich bei diesem Werk um eine Übersetzung der *Satire Satyra Contra Abusum Tabaci* (1657) aus der Feder des Jesuiten Jacob Balde, samt einer Abhandlung über den Tabakkonsum und seine Folgen.

Was ist Tabak? der Tod. Flieht / flieht vor diesem Strauch /  
 der eine Schlange deckt! sie wird euch sonst erhaschen.  
 Ein Rauch / diß Leben ist; der Mensch kome von der Erden /  
 (Diß denkt hierbey) und wird bald Staub und Asche seyn.  
 Habt ihr diß Eitle lieb? Nit doch! lernt Ernstlich werden.  
 Lebt / wie ein Weiser lebt. bildet euch das Sterben ein.

Es zeigt sich hier recht deutlich, dass das Rauchen als eitles, todbringendes Laster verstanden wird, von dem der rechtschaffene Mensch Abstand nehmen sollte. Er dürfe sich nicht vom Teufel in Form der Schlange zu dieser Sünde verführen lassen. Gleichzeitig wird in der Aussage „Ein Rauch / diß Leben ist“ die Flüchtigkeit des menschlichen Lebens im Bild des Rauches ausgedrückt, das sich im Kontext des Vanitas-Gedankens in verschiedenen Dimensionen finden lässt. Zum einen wurde der hebräische Begriff *hával*, der dem lateinische Begriff *vanitas* zugrunde liegt, auch mit ‚Dampfwolke‘, ‚Rauch‘, ‚Nebelschwade‘, ‚Rauchfahne‘ oder ‚Rauchwolke‘ übersetzt (vgl. Scholl 2006, S. 224). Zum anderen wurde aufgrund der flüchtigen Materialität, wie sie auch die Klänge der Musik und Düfte aufweisen (vgl. Meijer 2008, S. 150), der Rauch vor allem in den Künsten des Barock zu einem typischen Vanitas-Symbol, ja sogar „zum Klischee gewordenen Bild[]“ (van Ingen 1966, S. 62).



Abb. 1 Titelkupfer zu Sigmund von Birken und Jacob Balde: *Die Truckene Trunkenheit*, 1658, SLUB Dresden.

In der Literatur des Barock lassen sich Beispiele für die Verwendung von Rauch und Nebel als Vanitas-Symbol finden. So heißt es in einem Gedicht von Johannes Leon: „Ist aller Menschen leben auch, / verschleicht sich wie ein dampff und rauch:“ (Leon zit. n. van Ingen 1966, S. 62). In dem Gedicht *Bey Beerdigung Hn. C. G. den 3. Junii 1678* finden sich die Verse „Ein rauch / der / wenn er kömmt / verschwindet“ (Mühlpfort 1698, S. 661). Oder in einem Gedicht von Josua Stegmann wird geklagt: „Was ist doch unser Lebenszeit / Alß lauter Müh und Eytelkeit: [...] Ein Rauch, welchen der Wind zerstört“ (Stegmann 1969, S. 197).

Auch im Bereich der bildenden Kunst und Emblematik des Barock finden sich zahlreiche Beispiele, in denen der Rauch (von erlöschenden Kerzen oder Öllampen) als Vanitas-Symbol fungiert (vgl. ebd., S. 233; Benthien 2011, S. 92). Im Kontext der niederländischen bildenden Kunst des 17. Jahrhunderts kann oftmals explizit das „Rauchermotiv [...] als Vanitasmotiv gedeutet“ (Augustin 1998, S. 87) werden, denn

[d]er Verbrennungsprozeß in der Pfeife oder im Glutbecher hinterläßt nur Asche und Staub und verhält sich so, wie man es auch dem menschlich-irdischen Dasein nachsagt. Zur Darstellung der Vergänglichkeit des Lebens eignen sich die Raucherutensilien [...] aufgrund des Verbrennungsvorgangs und der Flüchtigkeit des entstehenden Rauchs, wie der physischen Beschaffenheit der Tonpfeifen. (ebd., S. 88)

Simon Schama verweist auf unzählige Beispiele der bildenden Kunst, in der die Pfeife als Symbol in Vanitasstillleben verwandt wurde, und stellt in seiner Argumentation eine Verbindung zum Psalm ‚Meine Tage sind vergangen wie Rauch‘ und zu der holländischen Redensart ‚Des menschen leven gaat als rook voorbij‘ her (Schama 1988, S. 233 f.). Dennoch betont er andererseits, dass sich aufgrund der alltäglichen Rauchpraxis des 17. Jahrhunderts ein Subgenre der Stilllebenmalerei entwickelte, auf dem zwar explizit Pfeifen abgebildet waren, ohne jedoch dabei zwangsläufig eine Vanitas-Thematik zu forcieren (vgl. ebd., S. 215 f.).

In der zeitgenössischen bildenden Kunst lassen sich ebenfalls Beispiele für die Auseinandersetzung mit Tod und Tabakkonsum finden, die so das Rauchen als Vanitas-Symbol verwenden: Die Künstlerin Serena Carone beispielsweise hat in ihrer Arbeit *Crâne gaulois* (1991) einen menschlichen Totenschädel (ein typisches barockes Vergänglichkeitsmotiv) aus alten Gauloises-Zigaretenschachteln geformt (vgl. Musée Maillol 2010 [Hg.], S. 198). Diese Arbeit entstand bereits bevor die Verbindung von Tod und Zigaretten durch auf Verpackungen aufgedruckte ‚Schockbilder‘ stärker in den Fokus der allgemeinen gesellschaftlichen Aufmerksamkeit geriet und so radikalisiert wurde. Die Einführung dieser verpflichtenden Kennzeichnung im Jahr 2016 war ein Ergebnis der nationalen aber auch der europäischen Bemühungen den Konsum von Tabakwaren zu minimieren. Die Tendenz zur Entwicklung einer raucherfeindlichen Gesellschaft vollzieht sich auch mit Hilfe immer restriktiverer politischer Gesetzgebungen bereits seit vielen Jahren und so verwundert es nicht, dass die tödliche Wirkung des Tabakkonsums nicht mehr zur Debatte steht. Daher ist es in der heutigen Gesellschaft auch potentiell (wieder) möglich das Rauchen in künstlerischen Kontexten als Vanitas-Motiv zu deuten. Als Gegenbeispiel seien hier auf die

raucherfreundlichen 1950er und 1960er Jahre verwiesen, in dessen Filmen fast ausschließlich geraucht wurde – selten jedoch, um den Umstand der Vergänglichkeit des irdischen Lebens zu inszenieren. Im Gegenteil, etwa im Film *Die Halbstarken* (1956) wird das Zigarettenrauchen als Mittel des Aufbegehrens der heranwachsenden Jugend inszeniert.

In der heutigen Gesellschaft jedoch lässt sich eine andere Tendenz ausmachen, denn Zigaretten verschwinden zusehends, auch unter Zuhilfenahme von der Retusche alter Filme, aus den Medien. Nur im Theater scheint die Kunst noch ungezügelt und leidenschaftlich rauchen zu dürfen. So möchte sich der vorliegende Aufsatz dem Zigarettenrauchen im zeitgenössischen Theater widmen und untersuchen, inwieweit sich dort das Rauchen unter Bezugnahme auf ein modern verstandenes Vanitas-Konzept interpretieren lässt. Dazu werden zunächst einige theoretische Gedanken zum Zigarettenrauchen im Theater formuliert, denn bisher liegen keine systematischen Betrachtungen zum Phänomen des Rauchens im Theater vor. Dabei wird die Zigarette einerseits in ihrer semiotischen Dimension – als theatrales Zeichen im Bereich der Requisiten – betrachtet. Andererseits wird sie in ihrer Phänomenologie hinsichtlich ihrer spezifischen Materialität im Kontext von Körperlichkeit, Räumlichkeit und Lautlichkeit untersucht. Daran anschließend werden die beiden aktuellen Hamburger Inszenierungen *Don Giovanni. Letzte Party* (Regie: Antú Romero Nunes) und *Rocco Darsow* (Regie: René Pollesch) betrachtet. In der ersten Analyse wird die Zigarette insbesondere als konkretes Vanitas-Symbol fokussiert; sie zeichnet sich in dieser Inszenierung als Mittel zur Darstellung einer Gleichzeitigkeit von Leben und Tod aus (vgl. Benthien 2011, S. 90). In der zweiten Analyse wird herausgearbeitet, dass das Zigarettenrauchen in *Rocco Darsow* eher als selbstreferentielles Mittel, das die Flüchtigkeit von Theateraufführungen reflektiert, zu verstehen ist. Wird das Theater als ein politischer bzw. gesellschaftlicher Ort verstanden, so kann die Vanitas-Symbolik auf die Flüchtigkeit des gesellschaftlichen Lebens verweisen.

## Rauch und Rauchen im Theaterkontext

Die Zigarette im Theater kann nach Erika Fischer-Lichte als Requisit verstanden werden (vgl. Fischer-Lichte 2007, S. 152 sowie generell 151–154). Als solche versteht sie „diejenigen Objekte [...], an denen der Schauspieler Handlungen vollzieht: sie sind damit als die Gegenstände definiert, auf die A's intentionale Gesten gerichtet sind“ (ebd., S. 151). Sie zeichnen sich dabei vor allem neben einer praktischen durch eine symbolische Funktion aus, denn der Einsatz des Requisites verweist nicht nur auf die (sowohl tatsächlich ausgeführten als auch potentiell möglichen) Tätigkeiten bzw. intentionalen Gesten, sondern zum einen auf den Charakter der Rollenfigur und zum anderen dient es als Zeichen für die Beziehung zwischen Figuren. Dabei produziert sich die jeweilige Bedeutung aus der Grundlegung eines kulturellen Codes aus dem Zusammenspiel von Objekt und intentionaler Geste des\_der Schauspieler\_in. Gerade die symbolischen Bedeutungen resultieren so aus den Rekursen auf spezifische theatrale bzw. andere kulturelle Codes wie etwa Literatur, Malerei oder Film.

Neben einer solchen semiotischen Perspektive ist das Zigarettenrauchen insbesondere hinsichtlich einer phänomenologischen Analyse interessant. Denn auch wenn der besondere ephemere Charakter einer Aufführung mit all ihren Bestandteilen unbestritten ist, so nimmt die Zigarette als Objekt in dieser Hinsicht eine Sonderstellung gegenüber anderen Artefakten des Theaters ein. Bei der Zigarette handelt es sich *per se* um ein transitorisches und ephemeres also als vergänglich zu charakterisierendes Objekt. Im Akt des Konsums transformiert sie sich. Aus den getrockneten Tabakblättern (sowie dem diese umgebenden Papier) entsteht durch die Verbrennung Asche und Rauch. Das ‚Ausgangsobjekt‘ des Rauchens gleicht somit nicht dem ‚Endobjekt‘ dieses Vorgangs.

Diese besondere Materialität zeigt sich vor allem in den Dimensionen der Körperlichkeit und der Räumlichkeit. Unter Materialität versteht der vorliegende Beitrag „die Erscheinung und Wirkung des Objekts [der Zigarette] im Moment seiner sinnlichen Perzeption“ (Schouten 2005, S. 194). In dieser Definition wird ein wechselseitiges Verhältnis zwischen Objekt und Wahrnehmendem deutlich, denn Perzeption bedingt ein wahrnehmendes Subjekt, das an dieser Stelle als ein doppeltes verstanden werden muss. Zunächst gibt es die Relation zwischen dem Objekt Zigarette und dem wahrnehmenden Subjekt an. Dies kann sowohl der\_die Akteur\_in als auch der\_die Zuschauer\_in sein. Dabei wird jedoch der\_die rauchenden Schauspieler\_in eine wesentlich andere Wahrnehmung der Materialität der Zigarette haben, als der\_die Zuschauer\_in bzw. das ‚nichtrauchende‘ Subjekt. Da jedoch die Zigarette an den Konsum gebunden ist, nimmt das Publikum den\_die rauchenden Schauspieler\_in als ein zusammengehörendes Objekt wahr. Wenn nun der spezifische Charakter der Zigarette bzw. der Akt des Rauchens hinsichtlich einer Körperlichkeit betrachtet wird, so müssen dabei zwangsläufig sowohl die Schauspieler\_innen als auch die Zuschauer\_innen berücksichtigt werden.

Dem Philosophen Helmuth Plessner folgend, agiert der\_die Schauspieler\_in immer mit dem eigenen Leib (vgl. Plessner 1982, S. 407) und so betrifft auch das Rauchen eben jenen, denn der Tabakkonsum ist *per se* ein leiblicher Akt (vgl. Batra 2011). Nach der Inhalation der Zigarette und der Aufnahme der im Rauch enthaltenen Stoffe wird dieser ausgeatmet und tritt (sichtbar) aus dem Körper heraus, wobei er, in theatertheoretischer Dimension gesprochen, somit eine Verbindung zwischen Innen und Außen des\_der Akteur\_in eröffnet. Mit der Zigarette wird also im Akt des Rauchens eine Grenzüberschreitung vollzogen. Dabei wird der phänomenale Leib in gewisser Hinsicht auch transformiert, denn durch die Ablagerung bzw. Aufnahme des Toxins Nikotin, des Teers, etc. verändert sich seine ‚chemische Zusammensetzung‘, wobei bereits während der Aufnahme die körperlichen Mechanismen des Abbaus der aufgenommenen Stoffe einsetzen. Dennoch lagern sich gesundheitsschädigende Stoffe im Körper ab, die aus medizinischer Sicht das Sterberisiko erhöhen. Das Rauchen übertritt also die Leibgrenzen und transformiert ihn zugleich in physiologischer Dimension.

Unter kommunikationstheoretischer Perspektive zeigt sich, dass „das Rauchen von Zigaretten nicht nur ein physischer, sondern auch ein diskursiver Akt ist, eine stumme, aber beredte Art sich auszudrücken.“ (Klein 1995, S. 277). So wird anstatt zu sprechen schweigend geraucht und so doch kommuniziert. Ein Zusammenhang von Rauch und Schweigen, wie er sich hier erkennen

lässt, findet sich bereits in der Frühen Neuzeit. Als Beispiel kann eine Darstellung der *silence* von Gérard de Lairese (um 1670) angeführt werden: Der Allegorie wird in dieser Radierung eine Öllampe, aus der Rauch aufsteigt, zugeordnet (vgl. Benthien 2006, S. 214 f.) Das Schweigen bekommt hier einen kontemplativen Charakter und stellt eine nonverbale Kommunikation in Form des Gebetes dar.

In Bezug auf die physische Dimension des Rauchens ist eine Analogie zwischen Rauchen und der Stimm- bzw. Spracherzeugung hinsichtlich der beteiligten Körperteile zu beobachten, da diese Vorgänge auf den Akt des Atmens zurückzuführen sind. In beiden Fällen wird Luft eingeatmet und wieder abgegeben, wobei bei der Erzeugung von Stimmlichkeit der Einsatz der Stimmlippen von wesentlicher Bedeutung ist. Als Produkt dieses Mechanismus' entsteht bei der Stimme/Sprache der hörbare Laut, beim Rauchen der sicht- und riechbare Rauch. Dies ist auch der Grund, warum durch Zigaretten der dem Menschen grundlegende Akt des Atmens im Medium des Visuellen hervorgehoben wird. Denn die Zigarette fungiert als Objekt, durch das Luft eingeatmet wird, und durch den ausgeatmeten Rauch wird der Atem des\_der Schauspielers\_in in gewisser Weise sichtbar. Im Anschluss an das Konzept von Präsenz nach Fischer-Lichte (vgl. 2004, S. 160–175) kann die Überlegung formuliert werden, dass die Präsenz von Akteur\_innen durch das Rauchen visualisiert und intensiviert wird. Das Rauchen lässt den\_die Zuschauende\_n diesen substantiellen Akt des Überlebens als etwas Besonderes und darüber hinaus auch als dem Subjekt eigenem wahrnehmen – er wird so auf seine eigene Leiblichkeit verwiesen.

Diese eigene Leiblichkeit kann beispielsweise auch so erfahren werden, dass man als Zuschauer\_in körperlich auf den im Raum zirkulierenden Rauch mit Husten, gereizten Augen bis hin zu Ekel reagieren kann – oder aber mit Lust auf eine Zigarette. In diesem Moment eröffnet sich die eigene Leiblichkeit für die Wahrnehmung, da die von dem\_der Akteur\_in ausgestoßene Luft, die immer noch mit (toxischen) Stoffen angereichert ist, wiederum von dem\_der Zuschauer\_in eingeatmet wird. Es setzen hier bei den Zuschauer\_innen die gleichen körperlichen Prozesse ein, wie bei den Akteur\_innen. Das (Passiv-)Rauchen durchbricht die Leibgrenzen und löst eine physiologische Transformation aus. Es zeigt sich ein (körperliches) Spiegelverhältnis zwischen Akteur\_in und Zuschauer\_in, wobei der Akt des Rauchens bei dem\_der Akteur\_in aktiv bzw. ‚intendiert‘ vollzogen wird, während das Publikum dem Rauchen passiv ausgesetzt ist. Dieser Umstand kann als konkrete physische Erfahrung von Vanitas verstanden werden, da sich der todbringenden Giftstoffe nicht entzogen werden kann.

Zwischen den beiden Polen des skizzierten Verhältnisses von Bühnenpersonal und Zuschauer\_innen besteht auch ein räumliches Verhältnis, das nun folgend betrachtet werden soll. Zentral für die Beschreibung von Räumlichkeit in Aufführungen ist die Erkenntnis, dass nicht nur der Baukörper-Raum im Zentrum des Interesses stehen kann, sondern vielmehr auch der „Raum leiblicher Anwesenheit“ (Böhme 2006, S. 88). Dieses Konzept unterscheidet sich von mathematischen Raumvorstellungen, wie sie in der europäischen Tradition durch Aristoteles und Descartes geprägt wurden. In diesem Zusammenhang steht vor allem auch der Begriff der Atmosphäre; Fischer-Lichte bezeichnet jeden ephemeren performativen Raum so als „atmosphärische[n] Raum“ (Fischer-Lichte 2004, S. 200). Für die Betrachtung des Ziga-

rettenrauches ist das Konzept der Atmosphären aufschlussreich. Denn für diesen gilt, wie für Atmosphären allgemein:

Man weiß nicht recht, soll man sie den Objekten oder Umgebungen, von denen sie ausgehen, zuschreiben oder den Subjekten, die sie erfahren. Man weiß auch nicht so recht, wo sie sind. Sie scheinen gewissermaßen nebelhaft den Raum mit einem Gefühlston zu erfüllen. (Böhme 1995, S. 22)

Gerade diese Unsicherheit wird jedoch bei der Verwendung von Rauch, und somit auch von Zigarettenrauch, im Theater zu einem gewissen Grad abgebaut. Dies liegt daran, dass sich im Zigarettenrauchen zum einen mehrere Sinneseindrücke, insbesondere die olfaktorische und die visuelle Dimension vereinen. Letztere trägt im Aspekt der Rauchbildung auch dazu bei, dass grundlegende Prinzipien von Atmosphären – die unkontrollierbare Verbreitung im Raum und ihre Distanzlosigkeit zum wahrnehmenden Subjekt – betont werden. Die Verbreitung des Geruchs wird zudem visuell wahrnehmbar. Das allgemeine Prinzip von der Herstellung (theatraler) Atmosphären wird durch den Rauch sicht- und riechbar und somit auch kognitiv fassbarer. Zusammen mit dem bereits genannten Potential der intensivierten sinnlichen Perzeption von Rauch kann konstatiert werden, dass gerade dieser die Atmosphäre einer Bühnensituation besonders prägen kann. Durch das Rauchen auf der Bühne wird die Trennung zwischen Bühnen- und Zuschauerraum – die sogenannte ‚Vierte Wand‘ – außer Kraft gesetzt. Es zeigt sich in diesen Ausführungen aber auch im Begriff des ‚Raumes leiblicher Anwesenheit‘ selbst die enge Verbindung zwischen Körper und Raum im Kontext von Atmosphären, die durch das Rauchen auf der Bühne betont wird. So wundert es nicht, dass man auch in der Betrachtung von Räumlichkeit resümieren kann, dass das Zigarettenrauchen als grenzüberschreitendes und transformierendes Theatermittel fungiert.

## **Don Giovanni und die tödliche Verführung**

Die Inszenierung *Don Giovanni. Letzte Party* am Thalia Theater Hamburg (Premiere: 25.01.2013) ist eine Adaption der Oper *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni (Der bestrafte Wüstling oder Don Giovanni, UA: 1787)* von Wolfgang Amadeus Mozart, der die Musik komponierte, und Lorenzo da Ponte, der das Libretto schrieb. Für diese Neufassung, die im Untertitel den Zusatz *Eine Bastardkomödie frei nach Mozart und da Ponte* trägt, übersetzte der Regisseur Antú Romero Nunes das Libretto ins Deutsche und Johannes Hofmann adaptierte die Musik.<sup>2</sup>

Die Handlung des Stückes dreht sich um die Gestalt des Frauenverführers Don Giovanni. Dieses frühneuzeitliche Sujet geht auf Tirso de Molina, einem paradigmatischen Dichter des *siglo*

<sup>2</sup> Die Analyse stützt sich auf eine vom Thalia Theater zur Verfügung gestellten Aufzeichnung vom 28.03.2014 und dem Aufführungsbesuch am 27.05.2016. Der Verfasser dankt Christine Ratka.



de oro, und sein Drama *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra* (*Der Verführer von Sevilla und der steinerne Gast*; 1624) zurück (vgl. Schmidt-Bergmann 2003, S. 65–74 und Gnüg 1989). De Molina verhandelt in diesem, ähnlich wie viele seiner Zeitgenossen, zu denen auch Calderón de la Barca zählt, die Flüchtigkeit und Vergeblichkeit der menschlichen Existenz, an dessen Ende der Höllensturz steht. Denn nachdem Don Giovanni, zusammen mit seinem Diener Leporello ins Haus der Donna Anna geschlichen ist, damit Don Giovanni sie verführen kann, erscheint ihr Vater, der Commendatore, der im Duell durch die Hand des Verführers stirbt. Dieser Umstand ist jedoch für Don Giovanni kein Hindernis und er verführt weitere Frauen. Sowohl in De Molinas Drama als auch in Da Pontes Libretto spricht am Ende die Statue des Commendatore auf dem Friedhof zu Don Giovanni, welcher ihn zum Essen bittet. Der Ermordete nimmt die Einladung an und taucht später in einem Saal mit gedecktem Tisch auf. Er möchte Don Giovanni, der seine Taten bis zum Ende nicht bereut, mitnehmen, was dieser trotz Warnungen auch geschehen lässt, sodass er schließlich in der Höllenfahrt von der Erde verschlungen wird. In der Hamburger Inszenierung taucht jedoch nicht die Statue des Commendatore auf. Stattdessen sucht Karin Neuhäuser „als

Todesfigur in der Gestalt einer Femme fatale den lüsternen Helden [heim]. Als höhnisch lachender Todes-Vamp wird sie den Frauenhelden schließlich ins Jenseits (ver)führen“ (Moon 2013) (Abb. 2), nachdem er mit einhundert Frauen aus dem Publikum sein letztes Fest gefeiert hat. Da Neuhäuser die einzige Figur auf der Bühne ist, die in dieser Inszenierung raucht, soll sie im Folgenden das Zentrum der Analyse bilden. Aufgrund der offenkundigen Thematisierung von Weiblichkeit, die sich im Cross-Casting des Commendatore zeigt<sup>3</sup>, soll hier die Verbindung dieser zum Rauchen im Spannungsfeld von Eros und Thanatos unter Berücksichtigung des Zigarettenrauchens als Vanitas-Symbol betrachtet werden.

Nachdem der Commendatore von Don Giovanni, gespielt von Sebastian Zimmer, umgebracht wurde, tritt Neuhäuser als Femme fatale auf. Sie hat das Kostüm des Commendatore, einen schwarzen Gehrock, eine schwarze Culotte, ein weißes Rüschenhemd und einen Dreispitz, abgelegt. Auch der große Bauch, die stark vornüber gebückte Haltung und der schwankende, breitbeinige Gang sind verschwunden. Die Transformation der Figur setzt also direkt nach dem Bühnentod ein. Nachdem Don Giovanni in dieser Szene – in verbaler Interaktion mit dem Publikum – über die Einsamkeit der Menschen und das Fehlen ‚wahrer Liebe‘ spricht, vernimmt man zunächst das höhnische Lachen von Karin Neuhäuser, das bereits bei ihrem letzten Abtritt zu hören war. Dann ändert die Beleuchtung (ein Ring aus Scheinwerfern) langsam ihre Position und trifft sie mit direkter Lichtstrahlung von oben. Sie trägt nun ein schwarzes, bodenlanges und enganliegendes Kleid und ist barfuß. Ihr dunkelbraunes Haar ist gelockt und zu einem hohen Zopf gebunden, wobei das herunterfallende Haar auf ihrer Schulter aufliegt. In ihrer linken Hand hält sie eine brennende Zigarette, von der sie hinten stehend einen Zug nimmt. Während sie nach vorne in Richtung Bühnenrampe, wo nun Don Giovanni alleine steht, geht, schwingen ihre Hüften leicht. Gerade diese weichen Bewegungen betonen die weibliche Körperlichkeit, indem sie den Fokus auf die Körpermitte legen. Dies wird durch die im Schambereich ruhende Hand unterstützt. In der Kontrastierung zu der Figur des Commendatore wird hier also Weiblichkeit exponiert, die sich auch in dem bereits beschriebenen Kostüm zeigt. Dies erlaubt gerade in Zusammenhang mit Zigaretten eine Assoziation an Frauenfiguren des Film noir, wie beispielsweise Rita Hayworth als Gilda aus dem gleichnamigen Film (1946) oder Marlene Dietrich als Erika von Schlütow in *A Foreign Affair* (1948). Die rauchende Frau im Film noir verweist zumeist auf eine Femme fatale, bei der „die Zigarette zur Standardausrüstung“ (Eichinger 2014, S. 44) gehört. Dieser filmische Figurentyp hat seine Wurzeln in der Literatur (vgl. Daemmrich/Daemmrich 1995, Frenzel 2008 und Blänsdorf 1999), insbesondere der des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts:

Unter den verschiedenen Rollen, die eine Frau bei einer Liebesbeziehung spielen kann, hat die Literatur auch diejenige zu einem traditionsbildenden Schema ausgeformt, die der Frau einen magisch-dämonischen Charakter, eine verführerische Anziehungskraft und gefährliche vampirische Fähigkeiten zuschreibt, durch die sie den Mann nicht nur beherrscht, erotisch an sich bindet und lenkt, sondern auch seine Moral untergräbt und ihn meist ins Unglück stürzt. (Frenzel 2008, S. 760)

<sup>3</sup> Eine Fokussierung auf das Spannungsfeld von Männlichkeit und Weiblichkeit findet sich laut Jürgen Wertheimer auch stärker bei Mozart und Da Ponte als in den anderen literarischen Bearbeitungen wie von De Molina und Molière (vgl. Wertheimer 1999, S. 7–9). Darin ist wahrscheinlich auch die Wahl der Grundlage von Nunes und Hofmann begründet.

Bereits an dieser Stelle zeigt sich eine Dualität von Liebe/Erotik und Tod, die sich in der Figurenzeichnung der *Femme fatale* niederschlägt. Sie „repräsentiert die permanente Verführung, die ebenso sehr gewünscht wie gefürchtet wird. Diese Doppelbödigkeit macht sie geheimnisvoll wie unheimlich.“ (Hilmes 1990, S. XIV) Im Objekt der Zigarette kulminiert dann – in einer auf Sigmund Freud und Jacques Lacan gestützten psychoanalytischen Deutungsweise – diese paradoxe Verbindung. Denn die Zigarette kann als Fetischobjekt bzw. als Phallussymbol gedeutet werden. Katja Eichinger (2014) verweist unter Rückgriff auf Laura Mulveys bekannten Aufsatz über die Inszenierung von Geschlechterverhältnissen im Film auf Freud,

der einen Fetisch als Objekt beschreibt, das von der Kastrationsangst ablenken soll, die im Mann beim Anblick einer Frau ausgelöst wird. Es ist der mangelnde Penis der Frau, der Angst im männlichen Betrachter weckt und den Fetisch-Objekte wie eben die Zigarette ersetzen sollen. Die Zigarette ist demnach [...] ein Phallussymbol. Als solches ist die Zigarette mehr als nur eine Sublimierung des Sexualakts. Die Zigarette erlaubt dem Mann, visuelle Lust beim Betrachten der Frau zu empfinden. [...] Die Zigarette wird so zum Requisit der Inszenierung eines perfekten Enigmas: einer Frau mit Phallus. Doch die Lust, die dem männlichen Betrachter dabei beschert wird, hat ihren Preis. Denn jeder Phallus hat etwas Bedrohliches. Er bedeutet Rivalität und Emanzipation. Die Frau mit der Zigarette ist dem Mann – zumindest für einen kurzen, schnell verrauchten Moment – gleichgestellt. (Eichinger 2014, S. 42–44)

Mulvey fasst dies so zusammen: „Deshalb kann der Blick, seiner Form nach lustvoll, dem Inhalt nach bedrohlich sein, und in der Frau als Repräsentation/Bild kristallisiert sich dieses Paradox.“ (2016, S. 51) In diesem Sinne wird in der Inszenierung dem Typ der schönen und zugleich Verderben verheißenden *Femme fatale* das Bild der Männlichkeit in der Figur des Don Giovanni, der ebenso den Frauen durch seine Verführung schadet, gegenübergestellt und so bezeichnen Don Juan und *Femme fatale* „Pole des Wechselreizes, der Spannung, des Kampfes zwischen den Geschlechtern; sie sind Rollenträger im künstlerischen Spiel um Liebe, Wollust und Tod“ (Kreuzer 1994, S. 9).

Doch nicht nur das Verderben wird in der Figur des weiblichen *Commendatore* inszeniert, sondern sie wird selbst zur Symbolfigur des Todes. Dies wird insbesondere durch die Texte deutlich, die in den Szenen, in denen der Tod auftritt, verwendet werden.<sup>4</sup> In der ersten solchen Szene rezitiert Neuhäuser einen Auszug des Gedichts „Wirf dich weg!“ von Christian Morgenstern (1992,

S. 477), wobei Zimmerler das Zitat mit den Worten ‚den Tod!‘ vollendet. Diese sich auf sprachlicher Ebene vollziehende Symbiose zeigt sich auch darin, dass Neuhäuser ihre Zigarette während dieser Szene an den Mund Zimmerlers führt und ihn so zum Rauchen bewegt. Diese Handlung kann als mittelbarer Kuss gedeutet werden, denn zunächst zog Neuhäuser an der Zigarette und berührte diese mit ihrem Mund, anschließend passierte gleiches bei Zimmerler. (Eine ähnliche Szene lässt sich im Film *The Big Sleep*, 1946, finden, wo sich die von Lauren Bacall gespielte Figur eine Zigarette anzündet, um sie dem von Humphrey Bogart verkörperten Detektiv in den Mund zu stecken.) Dieses „Verführungsspiel mit der Zigarette“ kann laut Ulrike Haß (2014, S. 28) als Vorstufe bzw. ‚Wegbereiter‘ des Kusses dienen. Auch im bereits erwähnten Film *A Foreign Affair* steckt die während eines Liedes singende rauchende Marlene Dietrich die Zigarette in den Mund von Friedrich Hollaender, der am Flügel sitzt. Peter von Bagh (2014, S. 124) stellt bei einer Betrachtung dieser Szene fest: „A cigarette as a kiss.“ Diese Handlung wird in dieser Inszenierung in den beiden folgenden Szenen, in denen Neuhäuser auftritt, wiederholt. Jedoch kann die Geste nicht nur als mittelbarer Kuss gedeutet werden, vielmehr ist in dieser auch der Sterbensakt impliziert, denn Zigaretten haben aufgrund ihrer toxischen Inhaltsstoffe eine potentiell tödliche Wirkung. Die oben beschriebene Materialität der Zigarette inszeniert so eine Gleichzeitigkeit von Leben und Tod bzw. die fortwährende alltägliche Präsenz des Sterbens (durch körperlichen Verfall). Diese wird jedoch auch wieder auf der Sprachebene deutlich, indem Zimmerler direkt nach seinen Worten ‚den Tod!‘ raucht.

Auch in der zweiten Szene wird der Tod in der Frauenfigur präsent. Zimmerler sagt, während Neuhäuser bereits auf ihn zutritt: „Heute macht es wohl dem Teufel Spaß, mir den Tag so richtig zu versauen!“ Hier zeigt sich, dass die hier verwendete Figur der *Femme fatale*, in literarischer Tradition, diabolische Züge annimmt. In diesem Sinne werden die brennende Zigarette und der aufsteigende Rauch derselben, wie auch der durch Nebelmaschinen eingesetzte Rauch, zu indexikalischen Zeichen des Höllenfeuers und des Infernalischen. So kann dann das „Brenne“ aus dem Gedicht von Morgenstern nicht nur auf ein Feuer der Leidenschaft, sondern auch auf das Feuer des Diabolischen verweisen.

In einer weiteren Szene zwischen Don Giovanni und dem Tod wird durch die Textverwendung ein Bildthema aus dem mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Totentanz aufgegriffen: ‚der Tod und das Mädchen‘ (vgl. Gernig 2001, S. 409). In diesen Darstellungen werden Leben und Tod in drastischer Weise gegenübergestellt, wobei der Tod im Bild des Skeletts eine besondere Stellung zwischen beiden Zuständen einnimmt (vgl. ebd.). Nunes verarbeitet dieses Sujet, indem er seine Figur das gleichnamige Gedicht von Matthias Claudius rezitieren lässt (vgl. Claudius 1984). Jedoch lässt sich dabei feststellen, dass hier nicht die Frau die Rolle der Schönheit in der Blüte ihres Lebens dem männlichen Tod gegenübergestellt wird, sondern dass es in diesem Fall zu einer Inversion kommt – der weibliche Tod trifft auf den männlichen kraftvollen Liebhaber. Auch innerhalb der Frauenfigur kommt es zu einer Veränderung des klassischen Themas. Die lebensspendende ist gleichzeitig die todbringende Frau, Leben und Tod vereinen sich in ihr. Dies wiederum erinnert an Porträts junger Frauen, auf deren Rückseite allegorische Vanitas-Elemente wie beispielsweise Schädel gemalt sind (vgl. van Miegroet 1996, S. 881; Benthien 2011, S. 92). Die Gleichzeitigkeit

<sup>4</sup> Es handelt sich dabei ausschließlich um Zitate aus Fremdtexen (vgl. Pessoa 2003, S. 13; Morgenstern 1992, S. 477; Shakespeare 2015, S. 291; Claudius 1984, S. 86–87) und so verlässt die Inszenierung an diesen Stellen die ‚Welt‘ der Originaloper, bedient sich übergeordneter Texte und weist Neuhäuser die Rolle einer transzendentalen Figur (Tod/Teufel) zu. Diese Texte betonen inhaltlich den Aspekt der Vergänglichkeit des Menschen (Morgenstern, Claudius) und der Welt (Shakespeare) und so wird auch auf textueller Ebene eine Vanitas-Motivik fokussiert.



von Leben und Tod wird hier in der Inszenierung der Todesfigur durch die Verwendung des weiblichen Typus der *Femme fatale* gezeigt.<sup>5</sup> In ihr schlägt sich gewissermaßen eine „Simultanität von Gegenwart und Zukunft, ihre[] unheimliche Koexistenz“ (Benthien 2011, S. 90) nieder.

Es wird dabei vor allem auf das ästhetische System Film (*Femme fatale* im Film noir) Bezug genommen und auf den literarischen Typus der (dämonischen) Verführerin und des Zigarettenrauchens als *Vanitas*-Motiv in der Bildenden Kunst zurückgegriffen. Im Kontext der Thematisierung von Liebe, (ausschweifender) Sexualität und Tod wird zum einen in der Figur des Todes eine Gleichzeitigkeit von Leben und Tod konstruiert und zum anderen wird durch den Einsatz von Zigaretten symbolisch über die Flüchtigkeit von Liebe und Begehren, und somit auch des Lebens generell reflektiert.

### **Rocco Darsow und die Diskurszigarette**

Auch in der Inszenierung *Rocco Darsow* von Autor und Regisseur René Pollesch im Malersaal des Deutschen Schauspielhauses Hamburg (Premiere/UA: 12.12.2014) taucht, wie in vielen

<sup>5</sup> Eine ähnliche Beobachtung hinsichtlich einer *Vanitas*-Symbolik stellt auch Birgit Käufer in der Betrachtung von fotografischen Diveninszenierungen (sie bezieht sich insbesondere auf das schon erwähnte Promo-Foto von Rita Hayworth für den Film *Gilda*) fest: „Das fotografische Porträt der Diva erweist sich als Blick in den Tod. Hier potenziert die Bedeutung der Zigarette als *Vanitas*symbol die Wirkung der Diveninszenierung und weist auf den in ihrer Schönheit implizierten Umkehrpunkt: auf ihre Zerbrechlichkeit und ihren Verfall hin. [...] Diese Gleichsetzung von Zigarette und Diva evokiert sowohl erotische als auch *Vanitas*-Assoziationen“ (Käufer 2009, S. 35). Hier wird jedoch die Todessymbolik auf die Vergänglichkeit der Diva/Frau selbst bezogen und nicht auf eine todbringende Weiblichkeit wie in der hier betrachteten Inszenierung.

Pollesch-Inszenierungen, die Zigarette als ein zentrales Requisite auf, das im Folgenden mit Blick auf die *Vanitas*-Thematik analysiert werden soll.<sup>6</sup> Jedoch fällt in diesem Kontext zunächst das Bühnenbild von Janina Audick ins Auge, denn der Bühnenraum wird von einem riesigen, begehrenbaren Schädel dominiert (Abb. 3). Bevor nun dezidiert auf das Zigarettenrauchen eingegangen wird, soll zunächst dieser Bestandteil des Bühnenbildes betrachtet werden, um ihn später mit dem Rauchen in Verbindung zu bringen.

Ein kurzer Dialog zwischen Christoph Luser und Sachiko Hara zu Beginn der Inszenierung illustriert die Bedeutung des Schädels innerhalb des dramatischen Geschehens. Das Publikum erfährt, dass es sich bei diesem um ein Bühnenbild für das Hörspiel einer japanischen Sängerin handelt. Jedoch lässt sich neben der offensichtlichen Paradoxie, dass ein Hörspiel keines Bühnenbildes bedarf, feststellen, dass letzteres auch keine inhaltliche Verbindung aufweist:

CHRISTOPH LUSER: Ja, aber das Hörspiel hat doch überhaupt nichts mit einem Totenschädel zu tun.

SACHIKO HARA: Nein?

CHRISTOPH LUSER: Nein, da kommt der Tod überhaupt nicht drin vor.

SACHIKO HARA: Und ein Terminator auch nicht?

Dieser kurze Dialogausschnitt verdeutlicht, dass der Schädel zunächst als *pars pro toto* für den Tod verstanden werden kann. Auch in barocken *Vanitas*-Stillleben wird der Schädel als solches Symbol verwendet. Dabei befindet er sich „in einem Zwischenreich zwischen Leben und Tod“ und „symbolisier[t] damit die dialektische Verbindung von Tod und Leben“ (Gernig 2001, S. 405). Jedoch wird in der Inszenierung durch die verbale Thematisierung des Schädels noch eine weitere Interpretationsebene eröffnet, die im Bereich der Popkultur zu suchen ist. Solche Bezüge finden sich dabei oftmals in den Inszenierungen von Pollesch (vgl. Bloch 2004, S. 60). Nachdem Luser eine Verbindung von Hörspiel und Tod verneinte, fragt Hara, ob das Hörspiel denn etwas mit dem Terminator aus der gleichnamigen Filmreihe (1984–2015) zu tun hätte. Diese Assoziation ist möglich, da die Form des Schädels, seine glänzende schwarze Lackoberfläche und der rote Lichtstrahl aus den Augenhöhlen an diese Filmfigur erinnert.<sup>7</sup> Insofern kann konstatiert werden, dass in dieser Inszenierung eine popkulturelle Überformung des klassischen *Vanitas*-Objekts ‚Schädel‘ vorgenommen wurde. Dieses künstlerische Interesse am menschlichen Schädel ist in der Gegenwart keine Seltenheit (vgl. Benthien 2011, S. 94) und man denke in diesem Zusammenhang nur an das wohl bekannteste Werk des Künstlers Damien Hirst: *For the Love of God* (2007), einem Schädel aus Tausenden von lupenreinen Diamanten. Als ein anderes Beispiel

<sup>6</sup> Die Analyse stützt sich auf eine vom Deutschen Schauspielhaus zur Verfügung gestellten Aufzeichnung vom 20.12.2014 und dem Aufführungsbesuch am 09.04.2017. Der Verfasser dankt Angelika Stübe.

<sup>7</sup> Die Rezensentin der Frankfurter Zeitung Frauke Hartmann (2014) assoziiert den Schädel mit „eine[r] Kopie der Maske Darth Vaders aus ‚Star Wars‘“. Aber auch hier ist der Bezug zum ästhetischen System Film und der Popkultur hergestellt worden.



aus der bildenden Kunst, das sich des gleichen Verfahrens wie das Pollesch-Bühnenbild bedient, sei hier auf eine unbetiteltete Skulptur des französischen Künstlers Nicolas Rubinstein aus dem Jahr 2006 verwiesen. Es zeigt einen menschlichen Schädel, der durch die Anbringung von zwei Kunstharz-Tellern als Ohren und einer Kunstharz-Kugel als Nase an die Disneyfigur Mickey Mouse erinnert (vgl. Musée Maillol [Hg.] 2010, S. 262/263; in dieser Publikation wird das gesteigerte Interesse am menschlichen Schädel in der zeitgenössischen Kunst an vielen Beispielen deutlich). Auch Pollesch selbst hatte bereits in seiner Inszenierung *Eure ganz großen Themen sind weg!* (Münchener Kammerspiele, 2012) einen überdimensionalen Schädel als Bühnenbild verwandt.

Neben dem Schädel kann auch die Zigarette zunächst als popkulturelles Zitat aus dem Film noir interpretiert werden. Martin Wuttke, der als Rocco Darsow in einen schlichten schwarzen Anzug mit weißem Hemd und schwarzer Fliege gekleidet ist, spricht immer wieder direkt das Publikum an, wenngleich dies durch das Medium Video auf eine Leinwand projiziert wird. Dabei raucht er, genau wie die übrigen Darsteller\_innen, regelmäßig Zigaretten (Abb. 4). Auch im Film noir rauchen nicht nur die verführerisch-dämonischen Frauen, sondern auch die ‚großen‘ Männer, insbesondere, wenn diese gemeinsam denken und diskutieren. Als Beispiel dafür kann auf den Film *M* (1931) und die Szenen, in der die Polizei und die Unterwelt über das Vergehen der Ermittlungen hinsichtlich des Kindsmörders berät, verwiesen werden. Dieter Kosslick stellt in diesem Zusammenhang fest, dass

in beiden Räumen derart viel gequalmt [wird], dass sich buchstäblich ein Bild von ‚rauchenden Köpfen‘ und ‚benebelten Blicken‘ ergibt. Wie Denkblasen im Comic beider Gruppen zum weiteren Vorgehen.

Das Rauchen ist hier im Grunde eine einzige Übersprungshandlung mit dem paradoxen Ergebnis, dass anscheinend erst der Raum vernebelt sein muss, damit die Gedanken Klarheit erlangen [...]. Das gesamte Weltkino aber wimmelt von Darstellungen wie diesen, in denen das Rauchen nichts weiter illustriert als Denken. (Kosslick 2014, S. 140)

Darüber hinaus können eine potentielle Verbindung bzw. ein Grund für das kollektive Bild von der Symbiose des Denkens und Rauchens darin liegen, dass viele große Literaten und Intellektuelle geraucht und dieses Rauchen auch in ihrer Selbstinszenierung genutzt haben. Als ein Beispiel kann hier Bertolt Brecht gelten (vgl. Müller 2007). Zeugnis von weiteren Beispielen kann die Photographin Gisèle Freund geben, die mit

Raucherporträts von einer ganz erlesenen Schar von Literat/inn/en und Intellektuellen [...] so etwas wie das inoffizielle Album der Avantgarde als Raucheralbum geschaffen [hat]: Virginia Woolf, James Joyce, Walter Benjamin, Patricia Highsmith, Jean Paul Sartre und viele andere mehr. Jean Paul Sartre ist ein besonders gutes Beispiel für die symbolische Dimension des Rauchens: als Philosoph mit Pfeife, als Kaffeehaus-Literat mit Zigarette. (Lindner 2011, S. 100)

Ein dritter Aspekt, der in diesem Zusammenhang eine mögliche Referenz darstellt, ist die historische Dimension des Rauchens, in der dieser Akt vor allem im 17. und 18. Jahrhundert im Zusammenhang mit der geistigen Arbeit gedacht wurde (vgl. Schivelbusch 2005, S. 109). Dieser Interpretationsansatz kann so mit dem eben beschriebenen Bühnenbild zusammengebracht werden. Dadurch, dass während der Aufführung fast ausschließlich innerhalb des Schädels geraucht wird, tritt der Rauch aus diesem aus und es entsteht das (sprichwörtliche) Bild eines rauchenden Kopfes. Das Rauchen symbolisiert dabei den nicht-sichtbaren Akt des Denkens und erhebt ihn somit zu einer aktiven visualisierten Handlung.

Daraus resultiert, dass das Denken und das Diskutieren darüber zum Zentrum des Bühnengeschehens werden. Dies äußert sich auch in den wenigen körperlichen Aktionen der Darsteller\_innen, da diese den Großteil der ‚Gesprächsszenen‘ sitzen. In diesem Sinne ist m. E. auch der Begriff „Diskurszigarette“, den der Rezensent Mathias Weigel (2013) in Bezug auf die Pollesch-Inszenierung *Gasoline Bill* (Münchener Kammerspiele, 2013) verwandte, zu verstehen: die Zigarette als Bild des Diskurses bzw. der performativen Analyse herrschender Diskurse (hier insbesondere über Liebe und deren Verbalisierung), das sich bei Pollesch, und so auch hier, öfter finden lasse (vgl. Weigel 2013).

Wenn man diesen Gedanken nun wiederum an die Materialität des Zigarettenrauchens rückbindet, so ergibt sich eine weitere Assoziation: die Analogie zwischen dem Sprechen und dem Rauchen, zumindest hinsichtlich einer körperlichen Dimension. Ähnlich wie Worte (in Form von Schallwellen) tritt der ausgestoßene Zigarettenrauch aus dem Körper heraus und verteilt sich im Raum. Das Rauchen kann also nicht nur als Bild des Denkens, sondern auch des Sprechens verstanden werden und so verbinden sich hier sprichwörtlich Schall und Rauch. In Bezug auf den

Vanitas-Gedanken kann dies bedeuten, dass der ephemere Charakter von Worten und Gedanken durch eine Gleichsetzung von Sprechen und Denken mit dem Rauchen im Theater physisch erfahrbar wird. Die Überschreitung der ‚Vierten Wand‘ und der Leibgrenzen aller Beteiligten lässt die Flüchtigkeit von Sprache und der gesamten theatralen Situation erfahrbar und reflektierbar werden. Gerade diese Erfahrbarkeit von Flüchtigkeit und Vergehen von Zeit im Theater, aber auch die Verwendung und Transformation von Vanitas-Symbolen kann als Reflexion der gegenwärtigen Gesellschaft gedeutet werden:

Wenn Künstlerinnen und Künstler heute auf die Bildmotive der Vanitas zurückgreifen und diese in einer sich zunehmend verflüchtigenden ‚Gesellschaft des Spektakels‘ und in einer von Reizüberflutung vernebelten Wirklichkeit mit neuem Gehalt aufladen, adressieren sie nicht nur das ‚schwindelerregende Streben nach einer ständig wachsenden Intensivierung des gegenwärtigen Augenblicks‘, das gegen die Endlichkeit des menschlichen Daseins gesetzt und ausgespielt wird. Angesichts der Medialisierung und Virtualisierung der visuellen Welt heute und der fortschreitenden Entleerung der sie spiegelnden und generierenden Bilder kommt die Vanitas auch als Schlüsselfigur der ‚Ästhetik des Ephemeren‘ zum Tragen, die die damit verbundenen Auflösungstendenzen visualisiert und diesen zugleich Einhalt gebietet [...]. (Gardner 2017, S. 32 f.)

## Resümee

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen kann der Zigarettenrauch in *Rocco Darsow* als Mittel der Gegenwartsreflexion gedeutet werden, wohingegen die Zigarette in *Don Giovanni. Letzte Party* vor allem als Symbol des Todes verstanden wird. Das Vanitas-Symbol des Rauches bzw. der Pfeife wird durch die Übertragung auf die Zigarette als Requisit modernisiert und gleichzeitig wird in *Don Giovanni* an den filmischen Typus der *Femme fatale* angeknüpft. Auf diese Weise erfährt die Figur des väterlichen *Commendatore* eine Umdeutung zu einer weiblichen Verführungsgestalt. Dieses Verfahren führt zusammen mit der Verwendung von Fremdtexten, insbesondere der Gedichte von Morgenstern und Claudius, zu einer Umkehrung des frühneuzeitlichen Bildthemas ‚der Tod und das Mädchen‘. In dieser Inszenierung kann die Zigarette vor allem hinsichtlich ihrer symbolischen Funktion, die auf Sterblichkeit und den Tod verweist, interpretiert werden.

Bei *Rocco Darsow* hingegen entzieht sich der Einsatz von Zigaretten einer solchen stringenten Interpretation. Zunächst kann der Rauch als selbstreferentielles Mittel des Theaters verstanden werden, das die Flüchtigkeit von Aufführungen phänomenologisch erfahrbar macht. Durch diese Erfahrung eröffnen sich ferner Assoziationsräume, die in Verbindung mit dem Zigarettenrauch im Kontext der Alltagskultur anzusiedeln sind. Dieser Bezug wird hergestellt, indem das frühneuzeitliche Symbol des Schädels durch eine filmische Referenz popkulturell überformt wird. Durch die Referenz auf den Alltagsgegenstand Zigarette wird zudem auf den Zusammenhang von Denken, Diskutieren und Rauchen Bezug genommen und so wird unter anderem der Stereotyp des\_

rauchenden Intellektuellen evoziert. Der sprichwörtlich ‚rauchende Schädel‘ wird in der Inszenierung explizit ins Bild gesetzt. In diesem Zuge lässt der entschwindende Rauch nicht nur die Flüchtigkeit von Theateraufführungen spürbar werden, sondern verweist auf die Schnellebigkeit einer Gesellschaft, die sich durch stetig wandelnde Diskurse konstituiert.

## Literatur

- AUGUSTIN, R. (1998): Der Geschmack des Neuen. Das Motiv des Tabakrauchens und seine Modernität in der niederländischen Kunst. Frankfurt/M.
- BAGH, P. von (2014): Holy Smoke. In: Deutsches Filminstitut (Hg.): Thank You for Smoking. Die Zigarette im Film. München, S. 124–131.
- BATRA, A. (2011): Pharmakokinetik des Nikotins. In: Singer, M. V./Batra, A./Mann, K. (Hg.): Alkohol und Tabak. Grundlagen und Folgeerkrankungen. Stuttgart, S. 101–110.
- BENTHIEN, C. (2006): Barockes Schweigen. Rhetorik und Performativität des Sprachlosen im 17. Jahrhundert. München.
- BENTHIEN, C. (2011): ‚Vanitas mundi‘. Der barocke Vergänglichkeits-Topos in bildender Kunst, zeitbasierten Medien und Literatur der Gegenwart. In: Nordverbund Germanistik (Hg.): Frühe Neuzeit – Späte Neuzeit. Phänomene der Wiederkehr in Literaturen und Künsten ab 1970. Bern, S. 88–108.
- BIRKEN, S. von (1658): Die truckene Trunkenheit: eine aus Jacobi Balde Lateinischen gedeutschte Satyra oder Straff-Rede. Samt einem Discurs von dem Nahmen, Ankunfft und Würkung dieses Krauts. Nürnberg. Digitalisat online unter: <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/68445/>. Letzter Zugriff: 17.09.2017.
- BLÄNSDORF, J. (1999): Begriff und Umfang des Themas *femme fatale*. In: Blänsdorf, J. (Hg.): Die *femme fatale* im Drama. Heroinnen – Verführerinnen – Todesengel. Tübingen, S. 7–18.
- BLOCH, N. (2004): Popästhetische Verfahren in Theatertexten von René Pollesch und Martin Heckmanns. In: Der Deutschunterricht 2, S. 57–70.
- BÖHME, G. (1995): Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik. Frankfurt/M.
- BÖHME, G. (2006): Architektur und Atmosphäre. München.
- CLAUDIUS, M. (1984): Der Tod und das Mädchen [1774]. In: Dies. I. G. (Hg.): Matthias Claudius. Sämtliche Werke. 5. Auflage. München S. 86–87.
- DAEMMRICH, H. S./DAEMMRICH I. G. (1995): *Femme fatale* (Verführerin). In: Daemmrich, H. S./Daemmrich I. G. (Hg.): Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. 2. Auflage. Tübingen, S. 150–154.
- EICHINGER, K. (2014): Kino des Begehrens. Wie die Zigarette uns zeigt, wonach uns wirklich verlangt. In: Deutsches Filminstitut (Hg.): Thank You for Smoking. Die Zigarette im Film. München, S. 42–47.
- FISCHER-LICHTE, E. (2004): Ästhetik des Performativen. Frankfurt/M.
- FISCHER-LICHTE, E. (2007): Semiotik des Theaters. Bd. 1. 5. Auflage. Tübingen.
- FRENZEL, E. (2008): Verführerin, Die Dämonische. In: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 6. Auflage. Stuttgart, S. 760–774.

- GARDNER, B. G. (2017): *Transitorisch: Strategien gegen die Vergänglichkeit. Gestaltgebungen des Ephe-  
meren in der Gegenwartskunst von Meret Oppenheim bis Christian Boltanski.* Bielefeld.
- GERNIG, K. (2001): *Skelett und Schädel. Zur metonymischen Darstellung des Vanitas-Motivs.* In: Benthien, C./Wulf, C. (Hg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie.* Reinbek, S. 403–423.
- GNÜG, H. (1989): *Don Juan. Eine Einführung.* München.
- HARTMANN, F. (2014): *„Sowas! – Welche Sofas?“. Online unter: <http://www.fr.de/kultur/theater/pollesch-in-hamburg-sowas-welche-sofas-a-526730>. Letzter Zugriff: 17.09.2017.*
- HASS, F. (2014): *Anybody Got a Match? Lauren Bacall – As Cool as It Gets.* In: Deutsches Filminstitut (Hg.): *Thank You for Smoking. Die Zigarette im Film.* München, S. 26–31.
- HILMES, C. (1990): *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur.* Stuttgart.
- INGEN, F. van (1966): *Vanitas und memento mori in der deutschen Barocklyrik.* Groningen.
- KÄUFER, B. (2009): *Rauchende Diven. Die Göttlichen und der blaue Dunst in der Fotografie.* In: *Quer-format 2*, S. 32–39.
- KLEIN, R. (1995): *Schöner blauer Dunst. Ein Lob der Zigarette.* Übers. von Müller, M. München.
- KOSSLICK, D. (2014): *Mach mal Pause.* In: Deutsches Filminstitut (Hg.): *Thank You for Smoking. Die Zigarette im Film.* München, S. 138–143.
- KREUZER, H. (1994): *Einleitung.* In: Ders. (Hg.): *Don Juan und Femme fatale.* München, S. 7–16.
- LINDNER, R. (2011): *Rauch-Zeichen. Zur Symbolik der Zigarette im 20. Jahrhundert.* In: Hartmann, A./Höher, P./Cantaaw, C./Meiners, U./Meyer, S. (Hg.): *Die Macht der Dinge. Symbolische Kommunikation und kulturelles Handeln.* Münster, S. 99–106.
- MEIJER, F. G. (2008): *Vanitas- und Bankettstillleben.* In: Sander, J. (Hg.): *Die Magie der Dinge. Stilllebenmalerei 1500–1800. Ausst.-Kat.* Frankfurt/M. Ostfildern, S. 149–155.
- MIEGROET, H. J. van (1996): *Vanitas.* In: Turner, J. (Hg.): *Dictionary of Art.* Bd. 31. New York, S.880–883.
- MOON, S. (2013): *Die Kraft der Verführung. Don Giovanni in Hamburg.* Online unter: <http://www.taz.de/!5074309/>. Letzter Zugriff: 17.09.2017.
- MORGENSTERN, C. (1992): *Wirf dich weg! [1907].* In: Kießig, M. (Hg.): *Christian Morgenstern. Werke und Briefe. Kommentierte Ausgabe.* Bd. 2. Stuttgart, S. 477.
- MÜHLPFORT, H. (1698): *Bey Beerdigung Hn. C. G. den 3. Junii 1678.* In: Ders. *Heinrich Mühlports Teutsche Gedichte.* Breslau, S. 661–664.
- MÜLLER, H. H. (2007): *Fotografie und Lyrik. Beobachtungen zu medialen Selbstinszenierungen Bertolt Brechts.* In: Künzel, C./Schönert, J. (Hg.): *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien.* Würzburg, S. 79–91.
- MULVEY, L. (2016): *Visuelle Lust und narratives Kino [1975].* Übers. von Wiederspahn, K. In: Peters, K./Seier, A. (Hg.): *Gender & Medien-Reader.* Zürich, S. 45–60.
- MUSÉE MAILLOL (Hg.) (2010): *C'est la vie! Vanités de Pompéi à Damien Hirst.* Ausst.-Kat. Paris. Paris.
- PESSOA, F. (2003): *Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares.* Übers. v. Koebel, I. Zürich.
- PLESSNER, H. (1982): *Zur Anthropologie des Schauspielers.* In: Ders. *Gesammelte Schriften.* Bd. 7. Hg. v. Dux, G./Marquard, O./Ströker, E. Frankfurt/M., S. 399–418.
- SCHAMA, S. (1988): *Überfluß und schöner Schein. Zur Kultur der Niederlande im Goldenen Zeitalter.* Übers. von Nowak, E. Frankfurt/M.

- SCHIVELBUSCH, W. (2005): *Das Paradies, der Geschmack und die Vernunft. Eine Geschichte der Genussmittel.* 6. Aufl. Frankfurt/M.
- SCHMIDT-BERGMANN, H. (2003): *Nikolaus Lenau. Zwischen Romantik und Moderne.* Wien.
- SCHOLL, D. (2006): *„Vanitas vanitatum et omnia vanitas“: Das Buch Kohelet in der europäischen Renaissance- und Barocklyrik und Emblematik.* In: Kapp, V./Dies. (Hg.): *Bibeldichtung.* Berlin, S. 221–260.
- SCHOUTEN, S. (2005): *Materialität.* In: Fischer-Lichte, E./Kolesch, D./Warstat, M. (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie.* Stuttgart, S. 194–196.
- SHAKESPEARE, W. (2015): *Macbeth [1606].* Hg. v. Clark, S./Mason, P. (Hg.). New York.
- STEGMANN, J. (1969): *Was ist doch unser Lebenszeit.* In: Cysarz, H. (Hg.): *Barocklyrik III. Schwund- und Kirchenbarock.* 2., verbesserte Aufl. Hildesheim, S. 197.
- WEIGEL, M. (2013): *Szenisches Fleisch aus der Slapstick-Konserve.* Online unter: [http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=8750:gasoline-bill-nrene-pollesch-muenchen&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40](http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8750:gasoline-bill-nrene-pollesch-muenchen&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40). Letzter Zugriff: 17.09.2017.
- WERTHEIMER, J. (1999): *Don Juan und Blaubart. Erotische Serientäter in der Literatur.* München.

## Abbildungsnachweise

<http://digital.slub-dresden.de/id365560332>, (CC-BY-SA 4.0),.

© Armin Smailovic, Deutschland.

© Thomas Aurin, Deutschland.