

Christian Wobbeler

The show must go on

Theaterreflexionen über das Sterben in der
Inszenierungsgesellschaft

Abstract: *Im zeitgenössischen Theater wird der Zusammenhang von Vanitas und Gesellschaft auf spezifische Weise reflektiert. Es wird nicht nur der gegenwärtige Umgang mit Sterben und Tod, sondern auch die auf permanente Selbstinszenierung ausgerichtete Gesellschaft kritisch hinterfragt. Der Beitrag nimmt diese künstlerische Gesellschaftskritik am Beispiel von Kay Voges' Inszenierung „DIE SHOW“ (2015) zum Gegenstand. Dabei zeigt sich, dass diese provozierende ‚Show des Sterbens‘ die Scheinhaftigkeit und Sinnleere bestimmter Reality-TV-Formate entlarvt, bei denen der (potenzielle) Tod der Teilnehmenden lediglich der massenmedialen Unterhaltung dient. Die Inszenierung aktualisiert so einen zentralen Aspekt des Vanitas-Topos: die ‚Substanzlosigkeit‘ alles Irdischen, und zwar gleich im mehrfachen Wortsinn.*

Der Rekurs auf den Vanitas-Topos – und der mit ihm verknüpften Vorstellung von der Welt als Theater (*theatrum mundi*) – wird in den Künsten der Gegenwart als Instrument der Kritik eingesetzt. Es handelt sich dementsprechend um eine Wandlung von der Klage über das individuelle sinnentleerte Leben in eine durch die Kunstschaffenden vorgenommene Anklage der auf (Selbst-)Darstellung und Unterhaltung ausgerichteten Gesellschaft, die selbst das Sterben inszeniert und den Tod vermarktet. Mediale Darstellungen von Sterben und Tod dienen so zunehmend der Schaulustbefriedigung und reinen Unterhaltung.

Diese Beobachtung greift auch die Theaterinszenierung *DIE SHOW. Ein Millionenspiel um Leben und Tod* von Kay Voges, Anne-Kathrin Schulz und Alexander Kerlin auf.¹ In dieser fiktiven Live-Sendung des Staffelfinales einer Spielshow muss der Durchschnittsbürger Bernhard Lotz um sein Leben kämpfen. Nur so gewinnt er eine Million Euro sowie den potenziellen (sozialen) Aufstieg in die Welt der Prominenz. Die Inszenierung stellt somit „Leben oder Nicht-Leben und Live-Musik mit zahlreichen galaktischen Topstars in einer Feier des Lebens, bei der

¹ Regie: Kay Voges, Theater Dortmund. Uraufführung: 23.08.2015.

der Tod mitspielt“², ins Zentrum und nimmt demgemäß eine dezidiert künstlerische Todesreflexion vor, wie bereits das Wortspiel des Titels andeutet: ‚die‘ als deutscher Artikel, der gleichzeitig auf das homonyme englische Verb *to die* (sterben) abhebt. Die Inszenierung konzentriert sich dabei auf den Zusammenhang von Tod und theatralisierter Gesellschaft im Kontext der Medien. Somit soll in diesem Beitrag neben einer Inszenierungsanalyse auch das Reality-TV thematisiert werden, indem gezeigt wird, dass Sterben und Tod dort als schaulustbefriedigende und nicht selten skandalöse Medienereignisse theatralisiert werden. Indem die Dortmunder Inszenierung diesen Umstand wiederum unter Rekurs auf das Medium der TV-Unterhaltungsshow aufgreift, kritisiert sie eine oberflächliche Auseinandersetzung mit Sterben und Tod in derartigen Formaten, wie exemplarisch an zwei Songs der Inszenierung gezeigt wird. So wird nicht nur die Perspektive von Vanitas-Reflexionen in Bezug auf Vergänglichkeit und Sterblichkeit berücksichtigt, sondern auch die dem Vanitas-Topos inhärenten Aspekte von Scheinhaftigkeit und Leere, die in den Künsten der Gegenwart noch stärker gesellschaftsdiagnostisch und -kritisch gewendet werden, als es in der Frühen Neuzeit der Fall war.

Todesinszenierungen der Inszenierungsgesellschaft – ein modernes Welttheater

Dass Sterben, Tod sowie anschließende Begräbnis- und Trauerfeiern zu öffentlichen Medienereignissen werden können, zeigen diverse und recht heterogene Beispiele aus Fernsehen und Social Media. Zu nennen sind hier Übertragungen der Bestattungen und Gedenkveranstaltungen von Papst Johannes Paul II. (2005) oder Michael Jackson (2009). Eines der bekanntesten Beispiele ist zweifellos die Abschiedszeremonie von Lady Diana (1997). Mit rund 2,5 Milliarden Zuschauer_innen war sie eines der meistverfolgten Ereignisse der Fernsehgeschichte.

Auch für die sozialen Netzwerke gilt Ähnliches:³ So dokumentiert beispielsweise die Bloggerin Mia de Vries ihre eigene Brustkrebserkrankung bis zu ihrem

² So wird die *DIE SHOW* auf der überregionalen Theaterplattform *Theaterkompass* im Ankündigungstext vorgestellt. <https://www.theaterkompass.de/beitraege/urauffuehrung-die-show-ein-millionenspiel-um-leben-und-tod-von-kay-voges-anne-kathrin-schulz-und-alexander-kerlin-im-schauspielhaus-dortmund-45356> (Zugriff am 02.06.2020).

³ Vgl. Marc Baumann. „Das tut mir like“. *Süddeutsche Zeitung Magazin* 2 (14.01.2021). <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/internet/trauer-social-media-89717> (Zugriff am 25.01.2021). Der dort zitierte Soziologe Thorsten Benkel stellt fest, dass in sozialen Netzwerken „das eigene Sterben, Krankheit oder Trauer [...] zum Event“ wird.

Tod mit nur 29 Jahren im Februar 2020 auf Instagram.⁴ Ähnlich haben es der Schriftsteller Wolfgang Herrndorf in seinem Blog, der nach seinem Tod als Buch veröffentlicht wurde,⁵ oder der Künstler Christoph Schlingensiefel in seinen Theaterarbeiten sowie seinem (posthum veröffentlichten) Tagebuch getan.⁶ Auch im Fall von de Vries kann die ästhetische Auseinandersetzung mit dem eigenen Sterben als Ermächtigungsgeste gegen die Allmacht des Todes gedeutet werden, indem die Sterbenden eine (künstlerische) Autonomie entfalten. Doch der wesentliche Unterschied zwischen den genannten Künstlern und de Vries ist, dass letztere erst durch ihre Krankheitsgeschichte so bekannt wurde, dass zum Zeitpunkt ihres Todes mehr als 190.000 Menschen ihrem Account folgten. Die öffentliche Inszenierung des Sterbens ist somit nicht länger abhängig von sozialem Status und Bekanntheitsgrad. Prinzipiell jede_r kann das eigene Sterben medial vor einem großen Publikum ausstellen – eine Möglichkeit des Umgangs, die angesichts der allgegenwärtigen Nutzung von Social Media in einer auf permanente Selbstinszenierung ausgerichteten Gesellschaft nur konsequent erscheint.⁷

Diese Beobachtung legt eine Analogie zur Frühen Neuzeit unter der Perspektive des *theatrum mundi* nahe.⁸ Denn die Vorstellung, dass das gesamte Leben bis hin zum Tod einer permanenten Inszenierung folgt, besitzt nicht nur eine oft, im Anschluss an Pedro Calderón de la Barca *El gran teatro del mundo* (dt. *Das große Welttheater*, 1655), betonte theonome Ausdeutung.⁹ Neben dieser theologisch-eschatologischen Interpretation, die das weltimmanente Leben als „Theater der Fiktionen“ einem himmlischen „Theater der Wahrheit“ gegenüber-

4 Vgl. Mia de Vries [vriesl] (2020). <https://www.instagram.com/vriesl/?hl=de> (Zugriff am 11.11.2020).

5 Vgl. Wolfgang Herrndorf. *Arbeit und Struktur*. 6. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2015.

6 Vgl. Christoph Schlingensiefel. *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009; sowie zu seinen Theaterarbeiten Johanna Zorn. *Sterben lernen. Christoph Schlingensiefels autobiotheatrale Selbstmodellierung im Angesicht des Todes*. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2017.

7 Thorsten Benkel stellt ähnliches fest: „Die Funktion sozialer Netzwerke ist zu zeigen, was ich kann und wer ich bin. In diese Darstellungslogik und den Drang, den anderen permanent etwas von sich zu bieten, wird auf paradoxe Weise auch der Tod mit hineintransportiert“. Benkel zit. nach Baumann 2021 (Anm. 3).

8 Vgl. u. a. Richard Alewyn. *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*. Nachdr. der 2., erw. Aufl. München: C. H. Beck, 1989; José M. González García. „Zwischen Literatur, Philosophie und Soziologie: Die Metapher des ‚Theatrum mundi‘“. *Philosophie in Literatur*. Hrsg. von Christiane Schildknecht und Dieter Teichert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996. 87–108.

9 Vgl. zu dieser Perspektive der (älteren) Forschung Ernst Robert Curtius. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 11. Aufl. Tübingen und Basel: Francke, 1993, S. 148–154.

stellt,¹⁰ besitzt die Welttheatermetapher ferner eine anthropologische Dimension.¹¹ Diese betrifft „spezifisch gesellschaftliche Aspekte des menschlichen Lebens“ wie die in der *dissimulatio artis* geforderten „Verstellung, Publikumsbezogenheit und Wandlungsfähigkeit“.¹² Der *engaño*, also die Täuschung der Welt, beruht gleichermaßen auf einer weltimmanenten (Selbst-)Darstellung, deren Dominanz auch in gegenwärtigen Gesellschaften zu beobachten ist. Die daran anschließenden Diagnosen von Kulturwissenschaften und Soziologie gehen davon aus, „daß es sich bei unserer zeitgenössischen Kultur um eine Kultur der Inszenierung oder auch um eine Kultur als Inszenierung handelt“¹³, deren Beschreibung sich in Schlagworten wie „Inszenierungsgesellschaft“¹⁴, „vergnügte Gesellschaft“¹⁵ oder „Erlebnissgesellschaft“¹⁶ manifestiert. Eine Charakterisierung, die zwar bereits vor über zwanzig Jahren vorgenommen wurde, aber gerade mit Blick auf Entwicklungen des Web 2.0 der letzten Jahre an Brisanz und vor allem gesellschaftlicher Relevanz gewonnen hat. So konstatiert Marc Wagenbach für das „digitale[] Barock“ der Gegenwart, in der sich die permanente Selbstdarstellung in äußerstem Maße in den sozialen Netzwerken manifestiere, dass „[d]ie Metapher eines *theatrum mundi* – des Verständnisses einer Welt als Bühne – [...] zu Beginn des 21. Jahrhunderts eine besondere Funktion [erhält]“.¹⁷ Sie wird zum prototypischen Bild einer auf Selbstinszenierung ausgerichteten Gesellschaft, in der das Individuum mit Hilfe bestimmter Strategien, zu denen der

10 Pedro Calderón de la Barca. *El gran teatro del mundo. Das große Welttheater*. Hrsg. und übers. von Gerhard Poppenberg. Stuttgart: Reclam, 2012 [1655], S. 91.

11 Vgl. zu dieser Perspektive Wilfried Barner. *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*. Tübingen: Niemeyer, 1970, S. 86–131.

12 Wolfgang Matzat. „Welttheater und Bühne der Gesellschaft. Überlegungen zur Tragödie der französischen Klassik“. *Theater im Aufbruch. Das europäische Drama der Frühen Neuzeit*. Hrsg. von Roger Lüdeke und Virginia Richter. Tübingen: Niemeyer, 2008. 133–154, S. 135. Vgl. zur *dissimulatio artis* u. a. Ursula Geitner. *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 1992.

13 Erika Fischer-Lichte. „Einleitung. Theatralität als kulturelles Modell“. *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Hrsg. von ders. u. a. Tübingen und Basel: A. Francke, 2004. 7–26, S. 7.

14 Herbert Willems und Martin Jurga (Hrsg.). *Inszenierungsgesellschaft*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998.

15 Michael Heinlein und Katharina Seßler (Hrsg.). *Die vergnügte Gesellschaft. Ernsthafte Perspektiven auf modernes Amusement*. Bielefeld: Transcript, 2012.

16 Gerhard Schulze. *Die Erlebnissgesellschaft. Kulturosoziologie der Gegenwart*. 2. Aufl. Frankfurt a. M. und New York, NY: Campus, 2005.

17 Marc Wagenbach. *Digitaler Alltag. Ästhetisches Erleben zwischen Kunst und Lifestyle*. München: Utz, 2012, S. 121.

Tabubruch der Mediatisierung des eigenen Sterbens gewiss zählt, größtmögliche Aufmerksamkeit erzielen muss. Den Einfluss der (neuen) Medien auf diesen Gesellschaftsentwurf berücksichtigt auch die Soziologie: Setzte die ältere Forschung, namentlich Erving Goffman,¹⁸ die Welttheatermetapher für die Analyse von Gesellschaft ein, so fokussieren gegenwärtige Ansätze mehr noch die Bedingungen und Faktoren gesellschaftlicher Theatralität.¹⁹ Insbesondere die (neuen) Medien, die sich durch eine eigene spezifische Theatralität auszeichnen, sind dabei eine „treibende Kraft der heutigen Gesellschaft des Spektakels“²⁰. In diesen spielt auch das Sterben eine zentrale Rolle, wie das Beispiel von de Vries zeigt. Während der Tod zunächst die „Spaß- und Erlebniskultur nachhaltig bedroht“²¹, da er mit hedonistischen und konsumbezogenen Maximen einer ewig vitalen Gesellschaft nicht vereinbar scheint,²² wird bei genauerer Betrachtung deutlich, dass die Vereinnahmung des Sterbens und des Todes durch ebenjene Mechanismen dennoch nicht ausgeschlossen wird. Der Tod wird – zumindest in den Unterhaltungsmedien – zum Gegenstand der Vermarktung und dient dabei der Befriedigung der Schaulust des Publikums, wie der nächste Abschnitt zeigen wird. Gleichzeitig haftet ihm immer auch eine Aura des Tabus und des Skandals an, sodass seine Inszenierung mit Blick auf die Generierung von Aufmerksamkeit, z. B. von Follower_innen auf Instagram, nicht zuletzt erfolgsversprechend erscheint. Er wird zum inszenierten Ereignis, wie ebenfalls nachfolgende Beispiele aus dem Bereich des Fernsehens belegen sollen. Eine solche eher kursorische Bestandsaufnahme scheint mit Blick auf die im Anschluss erfolgende Insze-

18 Vgl. Erving Goffman. *Wir alle spielen Theater. Selbstdarstellung im Alltag*. Übers. von Peter Weber-Schäfer. 15. Aufl. München, Berlin und Zürich: Piper, 2015 [1956].

19 Vgl. z. B. Herbert Willems. „Zur Einführung: Theatralität als Ansatz, (Ent-)Theatralisierung als These“. *Theatralisierung der Gesellschaft 1: Soziologische Theorie und Zeitdiagnose*. Hrsg. von dems. Wiesbaden: Springer, 2009. 13–55; sowie ders. „Theatralität als (figurations-)soziologisches Konzept. Von Fischer-Lichte über Goffman zu Elias und Bourdieu“. *Theatralisierung der Gesellschaft 1: Soziologische Theorie und Zeitdiagnose*. Hrsg. von dems. Wiesbaden: Springer, 2009. 75–110.

20 Joachim Fiebach. *Welt Theater Geschichte. Eine Kulturgeschichte des Theatralen*. Berlin: Theater der Zeit, 2015, S. 464. Die Wendung von Fiebach legt eine direkte Nähe zu Guy Debords *Die Gesellschaft des Spektakels* (franz. Original 1967) nahe. Diese Perspektive kann im Folgenden aufgrund des begrenzten Umfangs des Beitrages nicht weiter expliziert werden, wenngleich eine Analyse der vorliegenden Theaterinszenierung unter Einbezug Debords (und mit stärkerer Fokussierung auf den Tod und seiner Darstellung als einer dem Ökonomisierungszwang unterliegenden Ware) durchaus erkenntnisbringend erscheint.

21 Stephan Völlmicke. *40 Jahre Leichenshow – Leichenschau. Die Veränderung der audiovisuellen Darstellung des Todes im Fernsehkrimi ‚Tatort‘ vor dem Hintergrund des gesellschaftlichen Wandels im Umgang mit Sterben und Tod*. Frankfurt a. M.: Lang, 2013, S. 97.

22 Vgl. auch den Beitrag von Vera King in diesem Band.

nierungsanalyse notwendig: Handelt es sich bei dieser Theaterarbeit doch zum einen um eine Adaption einer filmischen Vorlage. Zum anderen – und dies ist für die Analyse noch zentraler – wird der gesellschaftliche Umgang mit dem Sterben in der Theaterarbeit kritisch hinterfragt: die Allgegenwart des Sterbens in den Medien im Allgemeinen sowie spezifisch im Fernsehen mit dem Ziele der Unterhaltung.

Befriedigung der Schaulust – Der Umgang mit Tod und Sterben im (Realitäts-)Fernsehen

„Tatsächlich ist der Tod ein Thema, das in fast allen im Fernsehen gezeigten Formaten und Genres Einzug gehalten hat. Der Tod und das Sterben sind ein häufiges Konsumgut geworden, welches dem Rezipienten tagtäglich über das Medium Fernsehen vermittelt wird“²³. So ergab eine Erhebung aus dem Jahr 2002, dass im Vorabendprogramm rund ein Drittel der Sendungen Todesdarstellungen enthielten und dass dieser Wert im Abend- und Nachtprogramm auf mehr als zwei Drittel anstieg, wobei Todesdarstellungen am häufigsten in Nachrichtensendungen, gefolgt von fiktionalen Formaten, zu finden sind.²⁴ Unter die letzte Kategorie fallen mit Blick auf die Fernsehformate der vergangenen Jahre auch Serien, deren Attraktivität aufgrund großer Streamingdienste bis heute ungebrochen ist. Neben *Hannibal* (2013–2015) – dezidiert mit Blick auf das Vanitas-Thema²⁵ – sind in Bezug auf ihre Todesthematisierung und -darstellung in der Forschung insbesondere die Serien *CSI* (2000–2015) und *Six Feet Under* (2001–2005) untersucht worden.²⁶ Dabei ist auffällig, dass die Leichen in

23 Helmut Lukesch u. a. *Das Weltbild des Fernsehens. Eine Untersuchung der Sendungsangebote öffentlich-rechtlicher und privater Sender in Deutschland. Theorie – Methode – Ergebnisse. Eine inhaltsanalytische Studie über die Sendungsangebote öffentlich-rechtlicher und privater Sender in Deutschland*. Regensburg: S. Roderer, 2004, S. 67.

24 Vgl. ebd., S. 271–272; Vgl. zu einer weiteren Ausdifferenzierung der Ergebnisse ebd., S. 271–292.

25 Vgl. Mareike Post. „Vergänglichkeit in Serie. Erkenntnisprozesse des Werdens und Vergehens in der Fernsehserie ‚Hannibal‘“. *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 27.2 [Themenheft ‚Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart‘. Hrsg. von Claudia Benthien und Victoria von Flemming] (2018): 137–155.

26 Vgl. Tina Weber. „Codierungen des Todes. Zur filmischen Darstellung von Toten in der amerikanischen Fernsehserie ‚Six Feet Under‘“. *Die neue Sichtbarkeit des Todes*. Hrsg. von Thomas Macho und Kristin Marek. München: Fink, 2007. 541–557; Sandra Poppe. „Ästhetik der Sterblichkeit. Mediale Darstellungen von Tod und Trauer in Literatur und Fernsehen“. *Kultur-Poetik* 8.2 (2008): 223–234; Jens Eder. „Todesbilder in neueren Fernsehserien: CSI und SIX FEET UNDER“. *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und*

allen drei Serien äußerst drastisch dargestellt werden. So zeichnet sich in der Serie *Hannibal* die opulente, barock anmutende Inszenierung von ‚Menschenfleischgerichten‘ durch eine morbide Ästhetik aus.²⁷ Die anderen beiden Serien zeigen in spektakulärer Nah- und Innensicht Spuren todbringender Gewalteinwirkung sowie sich daran anschließende Verwesungsprozesse. Somit befriedigen Todesdarstellungen – insbesondere in der Visualität von Leichnamen – auch immer eine Schau- lust, die oftmals von Staunen, Schock oder gar Ekel begleitet wird.²⁸ Dies kann als eine grundlegende Erklärung für ihre Attraktivität verstanden werden. Um dieses Ziel zu erreichen, produzieren die Serien immer drastischere Darstellungen, denn nur so können sie sich gegen konkurrierende Produktionen durchsetzen.²⁹ Ein Aspekt, der insofern auch in der Theaterinszenierung aufgegriffen wird, wenn eine reale Menschenjagd, die im Tod des Protagonisten vor den Augen des Publikums gipfelt, behauptet wird, und somit einen kaum zu überbietenden Höhepunkt eines Fernsehskandals inszeniert.³⁰ Das Theater entwirft so eine fiktive Dystopie der Entwicklung des Reality-TV, die bereits durch die mediale Präsentation des Todes realer, oftmals völlig unbekannter Personen begonnen hat.³¹

Seit 2018 wird auf dem Privatsender RTL2 das Format *Voller Leben – meine letzte Liste* ausgestrahlt. In dieser begleitet die vom Sender als Anti-Krebs-Aktivistin bezeichnete Myriam von M., die selbst mehrfach an Krebs erkrankte,

Onlineserien. Hrsg. von Robert Blanchet. Marburg: Schüren, 2011. 277–298; Joan Kristin Bleicher. „Gestorben wird immer – Tod im Fernsehen“. *Tod und Trauer im Netz. Mediale Kommunikationen in der Bestattungskultur.* Hrsg. von Thomas Klie und Ilona Nord. Stuttgart: Kohlhammer, 2016. 153–167.

²⁷ Vgl. Post 2018 (Anm. 25), S. 142.

²⁸ Vgl. Eder 2011 (Anm. 26), S. 279.

²⁹ Vgl. ebd., S. 281.

³⁰ Ein weiteres, sehr populäres Beispiel, in dem eine Menschenjagd thematisiert wird, ist die Romantrilogie *The Hunger Games* (dt. *Die Tribute von Panem*, 2008–2010) von Suzanne Collins, deren breite Rezeption auch maßgeblich durch die Verfilmungen (2012–2015, Regie: Gary Ross; Francis Lawrence) beeinflusst wurde.

³¹ Dies verbindet die Inszenierung mit dem Vorbild *Das Millionenspiel*: Der Autor des Fernsehspiels, Wolfgang Menge, gilt als visionärer Kritiker des Privatfernsehens und seiner Formate. Vgl. Klaudia Wick. „Kollektive Zivilisationsängste. Wolfgang Menges Reality-Fernsehen“. *Der Televisionär. Wolfgang Menges transmediales Werk.* Hrsg. von Gundolf S. Freyermuth und Lisa Gotto. Bielefeld: Transcript, 2016. 313–329. Vgl. auch den Hörfunkbeitrag des WDR 2 „Erstausstrahlung TV-Show ‚Das Millionenspiel‘ (am 18.10.1970)“ vom 18. Oktober 2020. <https://www1.wdr.de/mediathek/audio/wdr2/wdr2-stichtag/audio-erstausstrahlung-tv-show-das-millionenspiel-am-100.html> (Zugriff am 17.11.2020).

Menschen mit letalen Krankheiten.³² Dabei erstellen diese eine sogenannte ‚Bucket List‘ mit Wünschen, die vor dem Tod der Erkrankten mit Hilfe des Senders erfüllt werden sollen. Die Protagonist_innen sind oft junge Menschen oder Eltern und auch die letzten Wünsche, wie Reisen mit den eigenen Kindern ins Disneyland, sind meistens im Familienkontext verortet. Ein weiteres Beispiel aus dem Umfeld des Realitätsfernsehens stellt das öffentliche Sterben von Jade Goody Ende der 2000er Jahre dar. Dieses richtet den Blick nochmals stärker auf die mit Schaulustbefriedigung einhergehende Skandalisierung des Todes in den Medien.

Die Britin Goody, die bereits seit 2002 aus diversen anderen Reality-TV-Sendungen bekannt war, erfuhr in der indischen Version von *Big Brother (Big Boss)* vor laufenden Kameras von ihrem Gebärmutterhalskrebs.³³ Ihr PR-Berater Max Clifford beteuerte, dass die Art der Mitteilung vor einem Fernsehpublikum unumgänglich war:

Aber es ging nur so. Ihr Vertrag ließ keinerlei Kontakt mit der Außenwelt zu. Wir mussten den Produzenten die Situation erklären und dafür sorgen, dass Jade sofort zurückkam. Es zählte ja jeder Tag. Sie hätten es ihr still mitteilen und mir erlauben sollen, es ihr zu erklären, aber es war nun einmal eine Fernsehshow, in der alles gezeigt wurde. Trotzdem – wir mussten es ihr sagen. Vor die Wahl gestellt, möglicherweise ihr Leben retten zu können oder eben nicht, blieb kein Ausweg.³⁴

Auch wenn auf den ersten Blick die Unabwendbarkeit der öffentlichen Benachrichtigung durch die verbleibende kurze Lebenszeit oder die Spielregeln des Formats erklärt wird, so offenbart sich in der Aussage „es war nun einmal eine Fernsehshow, in der alles gezeigt wurde“ das Kalkül der Produzent_innen. Die öffentliche Benachrichtigung würde ein breites Medienecho samt hoher Einschaltquote liefern – die Krankheit und die Form der Mitteilung als Tabubruch befriedigte die Sensationslust der Zuschauer_innen. Denn auch hier zeigt sich, was für Meldungen von terroristischen Anschlägen festgestellt wurde: Die mediale Reichweite ist abhängig vom Maß der „Sensation/Schaulustbefriedigung [...]“. Hierbei gilt: je stärker die Überschreitung moralisch-ethischer Hemmschwel-

³² Die Sendung weist damit eine Nähe zu dem bereits seit 2008 im niederländischen Fernsehen ausgestrahlten Reality-TV-Format *Over Mijn Lijk* auf, in dem der Alltag sterbenskranker Personen begleitet wird. Vgl. dazu Corina Caduff. *Szenen des Todes. Essays*. Basel: Lenos, 2013, S. 81–96 und 151–171.

³³ Vgl. dazu Max Clifford. „Der Strippenzieher und der Tod“. *Die Casting-Gesellschaft. Die Sucht nach Aufmerksamkeit und das Tribunal der Medien*. Hrsg. von Bernhard Pörksen und Wolfgang Kruschke. Köln: Halem, 2010. 82–93, S. 87.

³⁴ Ebd.

len, desto größer ist das mediale Interesse.“³⁵ Die öffentliche Theatralisierung des Sterbens Goodys in den Medien, die mit dem Skandal der Krankheitsnachricht im Fernsehen begann, ist ein Beispiel für die Erkenntnis, die auf alle Medien bezogen werden kann: „Der Tod ist in den [M]edien kein Tabu, sondern tagtäglich ein Spektakel mit Millionenauflage.“³⁶

Der Tod als Moment der Offenbarung

Bisher wurden in diesem Beitrag Sterben und Tod als Bestandteile menschlichen Lebens beschrieben, die mithin der gesellschaftlichen Tendenz zur Inszenierung aller Lebensbereiche folgen. Sie werden so zu konsumierbaren Gütern, die zum Zwecke der schaulustbefriedigenden Unterhaltung eingesetzt werden können. Die Theatralisierung macht demgemäß auch vor dem Lebensende nicht halt. Andererseits können der Tod und seine mediale Präsentation durchaus auch ein Ereignis darstellen, das diese oberflächlichen Maximen der Gegenwartsgesellschaft offenlegt. Insbesondere die Terroranschläge des 11. September 2001 bedeuteten laut Roberto Simanowski das Ende der Spaß- und Erlebnisgesellschaft.³⁷ In diesem Sinne wird auch der Zusammenhang von Gesellschaft und Todesdarstellungen in den Medien künstlerisch reflektiert. Als Beispiel kann Caleb Larsens Kunstinstallation *Monument (If it Bleeds, it Leads)* aus dem Jahr 2006 gelten, ein „Kunstwerk, das der Erlebnisgesellschaft die Leviten liest“³⁸. Diese Installation durchsucht über Computerprogramme live Internet-Nachrichtenquellen nach Meldungen über gewaltsame Tode. Für jeden Todesfall fällt eine fünf Millimeter große gelbe Plastikkugel, wie sie für Spielzeugwaffen genutzt werden, aus einer unter der Decke installierten Box zu Boden. Das harmlose Spielzeug verdeutlicht die Realität des Todes, die scheinbar vor lauter oberflächlicher Inszenierung in ihrer bedrohlichen Radikalität im Alltag kaum mehr wahrgenommen wird:

Die Spannung, die Larsens Konzeption zwischen dem Spielerischen der Plastikkugeln und der tödlichen Information ihres Erscheinens aufbaut, trifft ins Herz der Medien- und Erlebnisgesellschaft, in der das Spiel zur populärsten Kulturform, die Unglücksmeldung

³⁵ Almut Weitze. „Mediale Todesinszenierungen des Terrorismus“. *Der Tod in Kultur und Medizin*. Hrsg. von Christian Hoffstadt u. a. Bochum und Freiburg: Projekt, 2014. 403–417, S. 405–406.

³⁶ Christian Schütte. „Das Bild des Todes in der Boulevardpresse“. *Der Tod in Kultur und Medizin*. Hrsg. von Christian Hoffstadt u. a. Bochum und Freiburg: Projekt, 2014. 347–372, S. 349.

³⁷ Vgl. Roberto Simanowski. *Digitale Medien in der Erlebnisgesellschaft. Kultur – Kunst – Utopien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2008, S. 276.

³⁸ Ebd., S. 282. Vgl. zu einer ausführlichen Beschreibung und Interpretation ebd., S. 279–283.

zur unterhaltsamen Begleiterscheinung des Alltags und das Echtzeiterlebnis zum Versprechen von Authentizität geworden sind. [...] Das Spiel mit dem Tod (im Abschießspiel) wird Ernst, und das Vergnügen am Geschehen (in der ästhetischen Situation) wird durch seine Bedeutung zum Anlass des Missvergnügens.³⁹

In Anlehnung an diese Arbeit kann eine Polarität des Todes konstatiert werden: Mit Blick auf die hier fokussierte theatraalisierte Gesellschaft ist er einerseits Gegenstand der Inszenierung, der andererseits jene Inszenierungsstrategien der Gesellschaft offenlegt. Eine Eigentümlichkeit, die bereits Calderón im 17. Jahrhundert zu nutzen wusste. Er gestaltete

sein eigenes Leichenbegräbnis geradezu als Szenario für einen Akt im ‚Gran teatro del mundo‘ [...], in dem sein Leichnam als Protagonist die Vergänglichkeit des Lebens zur Schau stellen und so das Leben als eine scheinhafte und vergängliche Theateraufführung ausweisen sollte. Er bestimmt in seinem Testament, das er vier Tage vor seinem Tode (26. Mai 1681) abfasste, dass man ihn in einem offenen Sarg zu Grabe tragen solle, damit er Gelegenheit habe, die ‚öffentliche Nichtigkeit‘ seines ‚schlechten Lebens‘ mit der ‚öffentlichen Mahnung‘ seines Todes zu rechtfertigen.⁴⁰

Der Tod nimmt hier, ähnlich wie in seinem bekannten Fronleichnamsspiel *El gran teatro del mundo* eine Schlüsselstellung ein: Sowohl das Ableben der Figuren im Abgang von der Bühne als auch sein eigenes offenbaren die *vanitas mundi* – alles, individuelles wie gesellschaftliches Leben, ist nichtig, eitel und leer. Sein Ziel, die Nichtigkeit des (theatralisierten) Lebens öffentlich zu präsentieren, trägt dann Züge einer bereits in der Frühen Neuzeit beginnenden Ausbildung einer „sozialkritische[n] Version“⁴¹ des *theatrum mundi*. Eine Tendenz, die von Claudia Benthien und Victoria von Flemming in Hinblick auf die Wiederkehr der Vanitas im 21. Jahrhundert als „eine gesellschafts- oder systemkritische Wendung“⁴² bezeichnet wird. Es ist eine Warnung vor der profanen Scheinhaftigkeit der Welt, in der nun nicht mehr nur die religiös geprägte Klage über ein vergängliches Leben, sondern auch die Klage über die inhaltsleere und oberflächliche Alltagstheatralität, die selbst vor dem Sterben nicht Halt macht, im Rampenlicht steht.

³⁹ Ebd., S. 280.

⁴⁰ Erika Fischer-Lichte. „Enttheatralisierung des Theaters als Theatralisierung des öffentlichen Lebens“. *Theatralisierung der Gesellschaft 1: Soziologische Theorie und Zeitdiagnose*. Hrsg. von Herbert Willems. Wiesbaden: Springer, 2009. 519–532, S. 520.

⁴¹ González García 1996 (Anm. 8), S. 95.

⁴² Claudia Benthien und Victoria von Flemming. „Einleitung“. *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 27.2 [Themenheft ‚Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart‘. Hrsg. von dens.] (2018): 11–35, S. 28.

Die Orte dieser Kritik sind, dies zeigte sich exemplarisch an Larsens Installation, vorwiegend die Künste und so kann gerade die Thematisierung des Sterbens und des Todes in Theaterinszenierungen die Scheinhaftigkeit der gegenwärtigen theatralisierten Gesellschaft offenbaren und kritisieren. Der Tod ordnet sich dem *engaño* in gewissem Maße unter, aber diese Präsentation wird ebenso als Strategie des *desengaño*, der Einsicht in die Scheinhaftigkeit, aber auch trügerische Oberflächlichkeit alles Irdischen, funktionalisiert. Ähnlich wie der Tod bei Calderón eine Schlüsselstellung einnimmt, da dieser die Täuschung der Welt beendet, wird er in der *DIE SHOW* als Gegenstand der (Fernseh-)Inszenierung vorgeführt und stellt gleichsam die Oberflächlichkeit der theatralisierten Mediengesellschaft zur Schau. Im Sinne einer Gesellschaftskritik deutet die Inszenierung mittels ironischer Überspitzung allgemein und in deutlich (kultur-)kritischer Manier auf die Sinnleere von Medienformaten hin, in denen der Tod als Medienereignis lediglich einer schaulustbefriedigenden Unterhaltung dient. Besonders deutlich wird dies an den verwendeten Songs „Zerbrechlich“ und „Danke für alles“, die mittels der Entleerung von Vanitas-Symbolen und durch die Aktualisierung der Vorstellung des *theatrum mundi* auf diese Sinnentleerung, die für die Gegenwartsgesellschaft symptomatisch zu sein scheint, hinweisen.⁴³

Die Lehre von der großen Leere – *DIE SHOW* als gesellschaftskritische Reflexion

Bei der *DIE SHOW. Ein Millionenspiel um Leben und Tod* handelt es sich um eine Bühnenbearbeitung des satirischen Fernsehfilms *Das Millionenspiel* von Wolfgang Menge, einer von der Kurzgeschichte *The Prize of Peril* (Robert Sheckley, 1958) inspirierten WDR-Produktion.⁴⁴ Ähnlich wie im Film muss auch in der

⁴³ Die Inszenierung greift mit der „Entleerung“ eine zentrale, zeitgenössische Strategie zum Umgang mit Vanitas-Symbolen auf, wie sie Claudia Benthien und Victoria von Flemming deutlich herausstellen. Vgl. ebd., S. 24–25.

⁴⁴ Regie: Tom Toelle, ARD/WDR, Uraufführung: 18.10.1970. Eine ähnliche Bühnenadaption eines Filmes, in dem die Verbindung von Fernsehen und Tod thematisiert wird, stellt die Inszenierung *Network* (nach dem gleichnamigen oscarprämiierten Film aus dem Jahr 1976) in der Regie von Jan Bosse am Thalia Theater Hamburg (Deutsche Erstaufführung: 24.10.2020) dar. Vgl. zum Fernsehfilm *Das Millionenspiel* u. a. Knut Hicketier. „Das Millionenspiel. Die Wahrheit des Fernsehens liegt in seinen Fiktionen“. *Fernsehexperimente. Stationen eines Mediums*. Hrsg. von Michael Grisko und Stefan Münker. Berlin: Kadmos, 2009. 67–82; Gundolf S. Freyer-muth. „Faktion // Intermedialität um 1970. Wolfgang Menges TV-Experimente zwischen Adaption und Antizipation“. *Fernsehexperimente. Stationen eines Mediums*. Hrsg. von Michael Grisko und Stefan Münker. Berlin: Kadmos, 2009. 121–147, insbes. S. 137–139; Lisa Gotto. „Was

Theaterinszenierung der fiktiven Live-Sendung der Durchschnittsbürger Bernhard Lotz (Sebastian Kuschmann) knapp eine Woche lang vor drei Auftragsmörder_innen fliehen, um am Ende das Filmstudio lebend zu erreichen. Falls ihm dies gelingt, gewinnt er neben seinem Leben auch eine Million Euro sowie möglicherweise den sozialen Aufstieg. Sowohl Film als auch Inszenierung nutzen das skandalöse Potential des Todes, wie es bereits mit Blick auf die gegenwärtige Fernsehlandschaft skizziert wurde, als Ausgangspunkt ihrer künstlerischen Auseinandersetzung. Anders als in der Vorlage muss in der Theaterfassung der Kandidat jedoch zusätzlich zu seiner Flucht vor dem Killerkommando auch täglich Herausforderungen annehmen, die an ‚Dschungelprüfungen‘ und ‚Matches‘ tatsächlicher Sendungen des gegenwärtigen Reality-TV erinnern. Diese werden dann in ‚Video-Rückblenden‘ in dem live stattfindenden Finale gezeigt.

So zeigt die Rückblende des dritten Tages die zehnstündige Aufgabe „FIRE & ICE“, bei der der Protagonist mit gefesselten Händen und dem Kopf in einer Schlinge auf Eisblöcken steht, die mittels Heizstäben zum Schmelzen gebracht werden. Eine Szene, die den Persiflage-Gestus der Inszenierung besonders deutlich zeigt und vielfältige Assoziationen ermöglicht: Neben Referenzen auf die ‚existenziellen‘ Performances von Marina Abramović wie *Rhythm 5* (1974) oder *Lips of Thomas* (1975) kann einerseits mit dem Titel der Herausforderung die Fantasy-Saga *Das Lied von Feuer und Eis* (1996–2011) von George R. R. Martin sowie deren Serien-Verfilmung *Game of Thrones* (2011–2019) assoziiert werden. Andererseits erinnert die Inszenierung des tödlichen ‚Spiels‘ an die sadistische Folterpraxis in den deutschen Konzentrationslagern des Nationalsozialismus. So mussten z. B. beim sogenannten ‚Torstehen‘ KZ-Häftlinge über einen langen Zeitraum still, ungeachtet heißen oder kalten Wetters, im Freien stehen. Bereits hier eröffnet sich ein Spannungsfeld zwischen realem Sterben und massenmedialer Unterhaltung, das in der gesamten Inszenierung in dieser extremen und drastischen Polarität präsentiert und verhandelt wird.

Demgemäß wird auch die drohende Lebensgefahr des Protagonisten Lotz von Moderator Bodo Aschenbach (Frank Genser) reißerisch zusammengefasst, in der die ironisch-überspitze Haltung der Theaterinszenierung sinnfällig wird: „Bernhard Lotz. 10 Stunden musste er durchhalten. Wenn das Eis bricht, bricht auch sein Genick. Der Tod nur einen Ausrutscher entfernt.“⁴⁵ Im Anschluss legt

der Fall sein könnte. Wolfgang Menges spekulative Fernsehspiele“. *Der Televisionär. Wolfgang Menges transmediales Werk*. Hrsg. von Gundolf S. Freyermuth und ders. Bielefeld: Transcript, 2016. 285–311, insbes. S. 293–300.

⁴⁵ Kay Voges, Alexander Kerlin und Anne-Kathrin Schulz. *DIE SHOW. Ein Millionenspiel um Leben und Tod*. Unveröffentlichtes Textbuch, 2015, S. 22. Der Verfasser dankt Anne-Kathrin Schulz und dem Theater Dortmund für die freundliche Unterstützung.

der Moderator, dessen Nachname nicht nur an die Hauptfigur aus Thomas Manns *Tod in Venedig* (1912) denken lässt, sondern auch in der Verbindung von Asche und Tod eine weitere Assoziationsmöglichkeit zum Vanitas-Thema erlaubt, nochmals sein Augenmerk auf einen speziellen Moment dieser Prüfung. So wird in einer weiteren Video-Rückblende die Situation gezeigt, in der Lotz auf den Eisblöcken stehend in völliger Erschöpfung die Worte spricht: „Mein Gott, was bin ich zerbrechlich!“⁴⁶ Zurück im Studio wiederholt Aschenbach mit ausgebreiteten Armen die Worte und fährt fort: „Das Gebet einer Kreatur am Ende ihrer Kräfte!“⁴⁷ Sowohl die formelhafte Einleitung „Mein Gott“, als auch die Begleitgeste der Wiederholung durch Aschenbach sowie der (ironische) Hinweis auf das „Gebet einer Kreatur“ lassen die Interpretation dieser kurzen Sequenz als Referenz auf die Passion Christi zu, was die Kreatürlichkeit bzw. Sterblichkeit des Protagonisten hervorhebt. Denn die Frage „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?“ (Mt 27,46^{EU}; Mk 15,34^{EU}) stellt die Ebenmenschlichkeit des Gottessohnes, die in seinem leibhaftigen Tod gipfelt, heraus. Die ‚Zerbrechlichkeit‘, die aufgrund ihrer Unbestimmtheit im Text sowohl auf eine physische wie psychische Dimension bezogen werden kann, wird zur *conditio humana* erklärt. Menschlichkeit bedeutet Zerbrechlichkeit, deren Kulminationspunkt der Tod darstellt. Eine Einsicht, die auch in der barocken Vanitas zentral ist.⁴⁸

Die Inszenierung ruft damit ein traditionsreiches Sujet der christlichen Kultur auf, um es anschließend als Ausgangspunkt eines für eine Unterhaltungssendung typischen Showacts zu nutzen: „die Weltpremiere des neuen Superhits ‚Zerbrechlichkeit‘“⁴⁹, interpretiert von Ulla (Julia Schubert), der Assistentin und Co-Moderatorin der Sendung. Der durch Aschenbach aufgerufene existentielle Aspekt des menschlichen Sterbens wird so nicht in seiner philosophischen Tiefe verfolgt, sondern mündet in einer inhaltlich ebenso aussagelosen wie beschwingten Unterhaltung. Die Szene lässt sich wie folgt beschreiben: Ulla liegt, bekleidet mit einem langen, im Scheinwerferlicht glitzernden Paillettenkleid, im hinteren, erhöhten Teil der Bühne, wobei die auf die Leinwand projizierte Aufnahme der Live-Kamera ihr Gesicht in Nahaufnahme zeigt. Sie beginnt nun den Song, der einem Popschlager von Helene Fischer ähnelt, genretypisch zu performen, indem sie weit ausladende Armbewegungen nutzt, das Mikrofon spielerisch von einer in die andere Hand gleiten lässt, immer wieder mit der Kamera flirtet, um schlussendlich in einer

⁴⁶ Ebd., S. 24.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Vgl. Benthien und von Flemming 2018 (Anm. 42), S. 19–20.

⁴⁹ Voges, Kerlin und Schulz 2015 (Anm. 45), S. 24. Texte und Kompositionen aller Originalsongs der Inszenierung stammen von Tommy Finke. In seiner Ursprungsfassung trägt der Song den Titel „Zerbrechlich“.

Schaukel, die von einem großen leuchtenden Stern umgeben ist, über der Bühne schwebend den Song mit einer großen Geste zu beenden. Sie singt:

jeder schritt auf dünnem eis
hat dich hierher geführt
du bist ein getriebener
der selten mal verliert

ich halte deine hand vielleicht
zum allerletzten mal
ja, man kann sagen zwischen uns
war nichts mehr ideal

du bist zerbrechlich
wie ein herz aus glas
wie ein schwan aus porzellan
wie ein schneemann, wenn der frühling kommt
du bist zerbrechlich
wie ein frühlingsmond
wie ein neugebor'nes kind
wie der zarte duft einer sommernacht
ich hab von dir
immer zu viel gewollt
hab gedacht, das ist was ich brauch
doch du bist zerbrechlich
und ich bin es auch
(brechlich, so zerbrechlich)⁵⁰

Der Inhalt des Songs thematisiert die Zerbrechlichkeit des Individuums vor dem Hintergrund einer Liebesbeziehung. Dabei steht diese vor einem nicht weiter definierten Ende („ich halte deine hand vielleicht | zum allerletzten mal“). Weitere Textzeilen lassen eine vor dem Scheitern stehende Partnerschaft vermuten („ja, man kann sagen zwischen uns | war nichts mehr ideal“; „ich hab von dir | immer zu viel gewollt“). Dennoch kann keine eindeutige Beziehung zum weiteren Liedinhalt hergestellt werden. Das Thema der Liebesbeziehung erscheint so als ein unbedeutendes – die Worte sind pure Worthülsen ohne Aussagekraft.

Gleiches gilt auch für die im Song verwendeten Symbole. „Zerbrechlich“ etabliert bildliche Vergleiche zwischen dem Menschen und bestimmten Dingen, wie einem Dekorationsobjekt aus Porzellan, deren *tertium comparationis* die Vergänglichkeit ist. Dabei ähneln nicht nur die Bilder selbst, sondern auch die

⁵⁰ Ebd., S. 25. Der Abdruck der Songtexte erfolgt mit freundlicher Genehmigung durch Finck von Finckenstein Music and Sound Art Publishing.

Struktur des Songs barocken Vanitas-Reihengedichten wie Josua Stegmanns „Kurtze Reimen / Von Eitelkeit des menschlichen Lebens“ (1627):

Ein Staub der mit dem Wind entsteht /
 Ein Schnee der im Frühling weggeht /
 Ein Wasserblaß so bald zerrinnt / [...]
 Ein schönes Glaß so bald zubricht [...].⁵¹

Doch anders als im Barock erweist sich die zeitgenössische Variante der Inszenierung nicht als bedeutungsträchtige Zusammenstellung typischer Vanitas-Bilder unter dem didaktischen Primat einer Todesmahnung. Der Song offenbart stattdessen entleerte Symbole.⁵² Sie sind hier lediglich ‚Visualisierungen‘ der titelgebenden Zerbrechlichkeit des Menschen, die teilweise ironisch oder absurd erscheinen, wie die Fragilität des „frühlingsmond[es]“. Eine solche Entleerung als ästhetische Strategie lässt sich auch an weiteren Stellen, insbesondere in anderen Songs der Inszenierung beobachten. So tritt die japanische Sängerin Baby Bang (Eva Verena Müller) mit ihrem J-Pop-Song „Surimi Sushi Bang“ auf. Ihr in japanischer Sprache gesungenes Lied erweist sich in der Analyse als eine Zusammenstellung von japanischen Sprichwörtern, die durch die Refrainzeile „Surimi Sushi Bang!“, womit eine japanische Speise bezeichnet wird, unterbrochen werden.⁵³ Auch hier weicht eine kohärente Aussage mittels leerer Worthülsen zugunsten purer Unterhaltung. Beide Songs zeichnen sich somit durch eine Betonung der (musikalischen) Oberfläche im Gegensatz zu einer (inhaltlichen) Tiefe aus. Persifliert werden so nicht nur der medial produzierte Nonsens, sondern auch das dahinterstehende Bild der Zuschauer_innen, die sich lediglich berieseln lassen wollen.

Doch auch der Popschlager selbst, wie er bei „Zerbrechlich“ Anwendung findet, kann in diesem Kontext als eine leere Form beschrieben werden – wenn gleich es durchaus Positionen gibt, die der Gattung des Schlagers eine politische

51 Josua Stegmann. „Kurtze Reimen / Von Eitelkeit des menschlichen Lebens“ [1627]. *Gedichte des Barock*. Hrsg. von Volker Meid. 2., überarb. Aufl. Stuttgart: Reclam, 2014, S. 43.

52 Dass in der Gegenwartskultur durchaus Beispiele zu finden sind, in denen (klassische) Vanitas-Symbole in ernster Absicht eingesetzt werden, um etwa den Verlust eines Menschen zu beklagen, zeigt exemplarisch Elton Johns nekrologischer Einsatz des ursprünglich für Marilyn Monroe verfassten Songs „Candle in the Wind“ (Ursprungsfassung 1973) bei der Bestattung von Prinzessin Diana.

53 So lautet der Beginn der wörtlichen Übersetzung „Der Moment, wenn Benkei [ein japanischer Held, der für seine Stärke und Loyalität bekannt war] weint. | Das Herz einer Frau ist wie die Augen einer Katze. | Die Wellen der vier Meere sind ruhig. | Eine schlechte Rede ist lang. | [Refrainzeile: japanische Speise aus erkaltetem, gesäuertem Reis, belegt mit geriebenem Fisch] Bang!“ Voges, Kerlin und Schulz 2015 (Anm. 45), S. 12, Übers. von Lena Bultmann.

Dimension zuschreiben, besonders hinsichtlich kollektiver Handlungs- und Identitätsangebote.⁵⁴ Die Inszenierung berücksichtigt diese gesellschaftliche Funktion des Schlagers jedoch nicht, da sie ihn als eine Form einsetzt, die dem Vermarktungsprinzip der Unterhaltungsbranche untersteht, sodass der Inhalt letztlich zweitrangig ist: „Refrain-Prinzip [...], schlichte Formen, wenige bewährte Sujets, leichtverständliche Geschehensabläufe und klare Aussagen[,] Wiederholungsstrukturen durch Ähnlichkeit bzw. Identität der Komponenten, Unkompliziertheit und Eingängigkeit“ kennzeichnen Schlager als „populäre, saisonale, meist der Zerstreuung dienende Lied-Waren“.⁵⁵

Der italienische Komponist Salvatore Sciarrino schlägt vom Schlager eine produktive Verbindung zur Vanitas, wie ein Kommentar zu seinem Werk *Vanitas. Natura morta in un atto* (1981) verdeutlicht:

Die Schlager stellen im Bereich der Musik ein Äquivalent zu den Blumen dar, zwar schön, doch ephemere. Niemals könnte die hohe Musik mit ihrem Universalitätsanspruch das Gefühl des Todes vermitteln, das eine Komposition des leichten Genres ausschwitzt. Sie bietet sich in ihrer maximalen Stilisierung mit liebenswürdigen Ausdrucksweisen dar, sie hat keine Ansprüche, doch gegenüber der von einer trügerischen Sinfonie proklamierten Ewigkeit ergreift der Schlager einen Augenblick, der die Fragilität des Menschen demaskiert. Mitten in den entlegensten und verlorensten Erinnerungen hat jeder von uns irgendeinen Schlager, der, gerade weil er an eine bestimmte Periode der Vergangenheit geknüpft ist, ein Konzentrat der Nostalgie darstellt.⁵⁶

Schlager haben demnach die Möglichkeit, „das Gefühl des Todes“ aufgrund der melancholischen Vergegenwärtigung von Vergangenheit zu evozieren, um so die menschliche Fragilität zu offenbaren. Der Schlager der Dortmunder Inszenierung schöpft allerdings dieses Potential nicht aus, wenngleich er auf Textebene vorgibt, Zerbrechlichkeit zu veranschaulichen. Der Bezug zur Vanitas-Thematik ist also anders gelagert und stärker in einer Sinnleere zu suchen, die durchaus ebenso mit dem Bild der Äquivalenz von Musik und Blumen beschrieben werden kann. Ähnlich wie Blumen in Vasen, wie sie auf Stillleben des 17. Jahrhunderts abgebildet sind, haben sie primär den Zweck, die Betrachter_innen in ihrer Pracht zu erfreuen. Erst der Umstand des Verwelkens schreibt ihnen die Vanitas-Perspektive

⁵⁴ Vgl. Julio Mendivil. *Ein musikalisches Stück Heimat. Ethnologische Beobachtungen zum deutschen Schlager*. Bielefeld: Transcript, 2008.

⁵⁵ Günter Helmes. [Art.] „Schlager“. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* 3. Hrsg. von Jan-Dirk Müller. Berlin und New York, NY: De Gruyter, 2007. 377–380, S. 377–378.

⁵⁶ Salvatore Sciarrino. „Kommentare zu ‚Vanitas‘“. *Salvatore Sciarrino. ‚Vanitas‘. Kulturgeschichtliche Hintergründe, Kontexte Traditionen*. Hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort. Hofheim: Wolke, 2018. 206–216, S. 215. Vgl. zur Selbstthematisierung von Flüchtigkeit der populären Musik auch den Beitrag von Martin Butler in diesem Band.

ein. In Bezug auf den Schlager gilt Ähnliches: Ist der primäre Zweck der seichten Unterhaltung durchschaut, offenbart sich die Aussagelosigkeit des Schlagers. Dies wird umso deutlicher, wenn die serielle Produktion dieses Liedguts berücksichtigt wird: Ähnlich wie für die Barockstillleben gilt, dass gerade die Fülle der dargestellten Pracht ihre Wertlosigkeit demonstriert, so ist es die Masse der nur leicht variierenden Musikstücke, die die Bedeutungslosigkeit erfahrbar werden lässt. Anders als Entleerungen von Vanitas-Symbolen in beispielsweise Bereichen der Populärkultur wie der Mode hat hier also die Aussagelosigkeit wiederum eine Funktion – die performative Ausstellung von Oberflächlichkeit zum Zweck der Einsicht in einen Aspekt des komplexen Vanitas-Topos: die Substanzlosigkeit alles Irdischen.⁵⁷ Es ist aber nicht der Schlager selbst, der hier durch die Kunst kritisiert wird, sondern die Gesellschaft, für die diese inhaltslose Gattung, wie sie die Inszenierung versteht, symptomatisch zu stehen scheint. Denn in dieser dominiert die Unterhaltung über den Tod, ähnlich wie im Schlager die Form Vorrang gegenüber dem Inhalt besitzt.

Die so aufgezeigte Diskrepanz wird umso brutaler, wenn man die gesellschaftspolitischen Kontrapunkte der Inszenierung berücksichtigt. An vielen Stellen, die sich im Laufe der Zeit immer weiter bedrohlich verdichten, wird auf die Situation von Geflüchteten aus Krisen- und Kriegsgebieten angespielt:

Immer stärker werden im Laufe der drei Stunden die Anspielungen auf die Lage von Flüchtlingen eingestreut, die sich vermutlich ohne Schlaf, Essen und Ausweis, wie Bernhard Lotz, genauso vogelfrei fühlen und ebenso ihr Leben aufs Spiel setzen – nur eben auf dem Mittelmeer und nicht in den Straßen von Dortmund. Das wirkt manchmal zwar etwas angestrengt pädagogisch, bekommt aber auch geradezu metaphorische Bedeutung. Denn an der lustvollen Selbstbetäubung des saturierten Europas im Angesicht der Dramen vor den Grenzen haben sicher auch die degenerierten Fernsehshows von heute ihren Anteil.⁵⁸

Dorothea Marcus argumentiert hier dafür, dass Medien neben der Schaulustbefriedigung durch die Darstellung des Todes gleichzeitig von Krieg, Gewalt und Tod ablenken können. Seichte Formate des Reality-TV böten so eine Flucht vor der Wirklichkeit. Wenngleich die These, dass Fernsehshows Anteil an einer Nichtbeachtung der Situation von Geflüchteten hätten, etwas überspitzt erscheint, so

⁵⁷ Vgl. zum Zusammenhang von Mode und Vanitas den Beitrag von Barbara Vinken in diesem Band sowie speziell zur Entleerung von Vanitas-Symbolen dort: Victoria von Flemming. „Vanitas in der zeitgenössischen Kunst. Überlegungen zur Funktion von Re-Semantisierungspraxen“. Unveröffentlichtes Manuskript eines Vortrages auf der internationalen Tagung „Praktiken des Neobarock in der Moderne“ (Universität Salzburg), 15.10.2020. Mit freundlicher Genehmigung der Autorin.

⁵⁸ Dorothea Marcus. „Intelligent und beklemmend. ‚Die Show‘ am Schauspiel Dortmund“ (2015). https://www.deutschlandfunk.de/die-show-am-schauspiel-dortmund-intelligent-und-beklemmend.691.de.html?dram:article_id=329173 (Zugriff am 03.10.2020).

richtet sie den Blick auf eine durchaus existierende Rezeptionshaltung, die von diesen Formaten lediglich eine (unreflektierte) Unterhaltung einfordert, um so einen Realitätsentzug zu ermöglichen.

Voges und sein Team treiben die Kritik daran auf die Spitze, indem sie, anders als die Vorlage, den Tod des Protagonisten inszenieren. Aufgrund eines von Lotz begangenen Regelverstoßes – er hat unrechtmäßig bewaffnet eine Geisel genommen und getötet – muss dieser sich, obwohl er das Studio lebend erreicht und den Siegesbuzzer gedrückt hat, einer letzten Prüfung stellen: dem Spiel Nr. 7 namens „Silver Bullet“. In einem Russisch Roulette entscheidet sich der Ausgang des Spiels – in diesem Fall zugunsten des Killerkommandos. Bernhard Lotz bringt sich mittels eines Kopfschusses vor den Augen des Studiopublikums um, sodass es schlussendlich, trotz guter Performance im Spiel, das kontingente Schicksal ist, das seinen Tod herbeiführt. Damit ist diese Ausgabe der Sendung beendet und alle Teilnehmer_innen verabschieden sich in einem letzten Song:

Song „Danke für alles“ Konfetti, Großer stimmungsvoller Abschluss, Luftballons, Konfetti. Großer Applaus. Im Takt mitklatschen.

(Bodo singt)

das war unser spiel
die welt geht weiter
für uns
weine nicht zu viel
wir kommen wieder

(Johannes Rust singt)

und atme ihn tief ein
den duft des lebens
flüchtig und wunderbar

(Bruno Hübner singt)

tief in dir da brennt
ein altes feuer
ohoho

(Alle singen)

danke für alles
es war so schön
und dieser augenblick
wird nie mehr von uns gehen
wir werden kämpfen
an jedem tag
für uns're träume
bis in den sarg

(Natascha singt)

das war unser spiel
der vorhang wartet auf uns

[...]

Applaus. Verbeugungen, alles ist super und macht Spaß. Titelmusik.
ENDE⁵⁹

Auffällig ist, dass auch hier Floskeln, wie „tief in dir da brennt | ein altes feuer“, dominieren, die teilweise an Aussagen aus dem Kontext barocker Vanitas-Reflexionen erinnern, so z. B. „den duft des lebens | flüchtig und wunderbar“. Die Verwendung der Worthülsen ist wiederum an das musikalische Medium einer keyboardlastigen Popballade gebunden, die an den Song „We Have a Dream“ (2003) der ehemaligen Kandidat_innen von *Deutschland sucht den Superstar* erinnert. Auch hier wird auf ein leicht konsumierbares, dem Zeitgeschmack unterliegendes und somit kurzlebige Genre der Popmusik angespielt.

Daneben wird in diesem Song aber auch die barocke Vorstellung vom *theatrum mundi* aufgerufen. Zentral sind dabei die metonymischen Relationen zwischen Bühne/Schauspiel und Leben. Bereits die ersten beiden Zeilen beziehen sich auf dieses Wechselverhältnis. So weist das Wort ‚Spiel‘ darin drei Dimensionen auf: erstens bezieht es sich auf die Show als Einzelsendung, zweitens verweist der Begriff auf das Leben von Bernhard Lotz und drittens kann er im Sinne einer Medienreflexion auch metatheatral verstanden werden. Dabei hängen alle drei Dimensionen eng zusammen, da sie schlussendlich die barocke Vorstellung vom Welttheater zeitgenössisch übertragen. So ist es nicht mehr das Theater, das als analoges Bild zum Leben verwendet wird, sondern es ist nun die zeitgenössische Form der Unterhaltungssendung, die als Bildspender dient: Das Leben als *DIE SHOW*. Der Medienwechsel vom TV ins Theater unterstützt dabei, dass die Theateradaption nicht wie *Das Millionenspiel* primär als Medienreflexion, sondern stärker als Reflexion einer durch Medien und Inszenierungsstrategien geprägten Gesellschaft verstanden wird. Dies liegt vor allem darin begründet, dass im Theater andere medienspezifische Voraussetzungen (wie die leibliche Ko-Präsenz) herrschen, sodass die Rezipient_innen noch stärker Teil der Inszenierung sind und somit eigenes Handeln – und Unterlassen – reflektieren können. Dies ist insbesondere in Bezug auf die *DIE SHOW* interessant, denn das reale Theaterpublikum ist das fiktive Studiopublikum, sodass die Grenze zwischen Fiktion und Realität verschwimmt. Es ist ein Umstand, der bereits ebenfalls in Bezug auf *Das Millionenspiel* sowohl in den Kritiken als

⁵⁹ Voges, Kerlin und Schulz 2015 (Anm. 45), S. 61–62.

auch in der Forschung hervorgehoben wurde.⁶⁰ Diese ästhetischen Strategie, die auch bei Voges durch weitere Inszenierungsmittel wie vermeintlich authentische Live-Aufnahmen aus dem Dortmunder Stadtgebiet forciert wird, zeigt eine weitere Verbindung zum barocken *theatrum mundi*, denn auch dort ist die Verschleierung der ästhetischen Grenze konstitutiv für die Vorstellung vom Leben als Theater.⁶¹

Dabei eignet sich die zeitgenössische Show besonders gut, da sie zentrale Analogien zum Charakter des im Barock verwandten Theatervergleichs aufweist. Ähnlich wie in Calderóns *El gran teatro del mundo* bestehen in der Struktur der Show zwei Zeitkonzeptionen, deren Gleichzeitigkeit auch im Kontext der Vanitas relevant ist. Zum einen wird eine lineare Zeit konstruiert: Bei Calderón stellt sie den individuellen Lebenslauf von der Geburt bis in den Tod dar und wird so durch Auf- und Abtritt der Figuren markiert. In der *DIE SHOW* kann diese Zeit auf die Einzelsendung bezogen werden, die mit der Teilnahmebestätigung am Spiel beginnt und mit dem Tod von Lotz endet. Zum anderen besteht eine zyklische Zeit: Ähnlich wie Calderóns allegorische Figur der Vernunft mahndend von weiteren Vorstellungen spricht, gibt auch die behauptete Staffelstruktur der *DIE SHOW* vor, dass weitere individuelle Spielschicksale folgen werden.⁶² Es wird eine anthropologische Interpretationsebene deutlich: In Anlehnung an Hans Blumenberg kann die Episoden-Zeit als lineare Lebenszeit (in Spiel-Leben-Analogie ist es in diesem Fall das Leben des Bernhard Lotz, das in dieser Folge gespielt wird) und die Format-Zeit, die theoretisch einer unendlich beständigen Weiterführung unterliegt, als Weltzeit gedeutet werden.⁶³ Das dramaturgische Prinzip des Spiels in Form einer sich dauernd fortsetzenden Unterhaltungssendung kritisiert dann nicht nur die gegenwärtige Medienlandschaft, sondern wird zu einer Gesellschaftskritik. Denn Lotz' Tod führt nicht zu einer Zäsur, sondern wird als notwendiges Element des Spiels gleichgültig hingenommen: „Und während seine Bühnenleiche im Hintergrund diskret entsorgt wird, feiert die Spaßgesellschaft vorne ihre Toleranz, Güte und Großzügigkeit.“⁶⁴ Auch wenn das reflektierte Theaterpublikum des Zuschauerraumes im Tod der Figur die

⁶⁰ Vgl. Hickethier 2009 (Anm. 44), insbes. S. 71–72.

⁶¹ Vgl. Alewyn 1989 (Anm. 8), S. 75–90. Aufgrund der Komplexität dieses Aspektes kann jedoch im Rahmen dieses Beitrages nicht weiter darauf eingegangen werden.

⁶² Mareike Post hat bereits eine ähnliche, wenngleich etwas anders gelagerte und stärker medienreflexive Beobachtung in Bezug auf Serien wie *Hannibal* vorgenommen. In diesen werde der Tod wiederholbar, wenngleich die Linearität durch die Zäsur des Todes besonders betont und in den flüchtigen Bildern des Mediums evident wird. Vgl. Post 2018 (Anm. 25), S. 138.

⁶³ Vgl. Hans Blumenberg. *Lebenszeit und Weltzeit*. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986.

⁶⁴ Marcus 2015 (Anm. 58).

Demaskierung, den *desengaño* einer inhaltsleeren Gesellschaft erkennt und sich in der Zurschaustellung des Leichnams, wie auch schon rund 340 Jahre zuvor bei Calderón, die ‚öffentliche Nichtigkeit‘ einer theatralesierten Gesellschaft offenbart, wird der Tod in den Medien ein millionenfach sich wiederholendes Ereignis zum Zweck der Schaulustbefriedigung bleiben, denn: *The show must go on*.

