

ZU GUTER LETZT

Gestatten,
Monsieur
ChatGPT!

Ein Großteil der französischen Poststrukturalisten hätte an den modernen Chatbots der Generation „Artificial Generative Intelligence“ (AGI) sicher seine helle Freude gehabt – als Ausdruck der Evidenz ihrer Sprachtheorien versteht sich. Was aber verbindet die Ideen eines Roland Barthes, einer Julia Kristeva oder eines Jacques Derrida mit den Large Language Models (LLM), die in Chatbots wie ChatGPT zum Einsatz kommen?

Ähnlich wie bei der „generativen Vorstellung“ eines Barthes versuchen LLM, aus einem endlichen Vorrat von Elementen und Regeln eine unendliche Menge von Sätzen zu erzeugen. Die AGI wird zunächst im wahrsten Sinne des Wortes mit Wörtern gefüttert. Im Falle von GPT-3 sind es ungefähr eine Billion (10¹²) Zeichen, die es in Wörtern, Sätzen und Aussagen im Internet, in Büchern und anderen Dokumenten zu finden gibt. Aus diesem Fundus niedergeschriebener Sprache bedient sich der Bot, wenn die AGI auf eine Frage den bestmöglichen Satz in der zu erwartenden Wahrscheinlichkeit als Antwort formuliert.

Ähnlich versteht Jacques Derrida seinen Begriff der „Ecriture“, die als Medium und Mittler semantisch stets Neues bestimmt. Vor diesem Hintergrund wirken die Techniker mit ihren Rechenmodulationen, als folgten sie exakt der Regie, der von den Romanciers inszenierten Wortspielen. Es ist eben kein Zufall, dass im Pre-trained-Verfahren in unzähligen iterativen Schleifen dem Chatbot Fragen gestellt und im Nachklapp von Menschen die Antworten der AGI als richtig oder falsch, nützlich oder unbrauchbar bewertet werden. Alles dient der Lösungsstrategie des Transformierens. In der Gedankenwelt von Derrida und Kristeva gesprochen: der Intertextualität. Jeder einzelne Baustein, sei er nun wörtlich, stilistisch oder strukturell, avanciert so zu einem „Mosaik von Zitaten“, wie Kristeva das nennt. Sie spricht gar davon, dass sich der Autor während dieses Prozesses praktisch auflöst.

Hier treffen die beiden Welten aufeinander. Denn genau das erleben die Nutzern von ChatGPT, wenn sie, nachdem sie der Künstlichen Intelligenz eine Frage gestellt haben, fasziniert auf den Bildschirm blicken und dabei zusehen, wie die Buchstaben, von magischer Hand niedergeschrieben, peu à peu einen sinnvollen Zusammenhang ergeben.

Das ist: fortwährende Interaktion zwischen Autor und Leser mittels Texts. Alles zusammen verschmolzen zu einem dynamischen, holistischen System. So hatten sich die Poststrukturalisten nicht nur die literarische, sondern auch die philosophische Welt vorgestellt. Wörter „flechten“ laut Barthes „einen Text des Lebens“, sind letztlich „Arbeit und ein Spiel“, „ein Volumen sich verschiebender Spuren“. Wer allerdings nicht genügend Kontext liefert, sorgt dafür, dass es im bereitgestellten Wörter- und Sätze-Arsenal nichts Passendes zu finden gibt. Eine der möglichen Folgen: Die Bots halluzinieren, weil die Modelle ungenaue Schlüsse über ein Thema oder eine Situation ziehen, wenn diese nicht im Trainingsdatensatz enthalten sind. Das ist dann der Moment, da sich der fertige Schleier eben nicht mehr lichtet, „hinter dem sich, mehr oder weniger verborgen, der Sinn (die Wahrheit) aufhält.“

FRANK DIERING

Wie das Münchner Metropoltheater diesen Montag mitteilte, wird ab Ende März das umstrittene Stück „Vögel“ wieder gespielt. Nach Antisemitismusvorwürfen in einem offenen Brief war es im Herbst vom Spielplan genommen worden. Ein spektakulärer Ausnahmefall: Wajdi Mouawads Stück über drei Generationen einer jüdischen Familie wurde seit 2017 in aller Welt aufgeführt, allein von insgesamt 15 Theatern im deutschsprachigen Raum.

VON JAKOB HAYNER

Nur bei einer Aufführung in Tel Aviv kam es davor zu Protesten, allerdings von der antisraelischen „Boycott, Divestment, Sanctions“-Kampagne. In zahlreichen Theatern wie dem Berliner Ensemble und dem Hamburger Thalia-Theater wird das Stück erfolgreich gezeigt. Am Theater Lüneburg feierte „Vögel“ Mitte Februar Premiere, die erste nach dem Skandal. Trotzdem stellte sich mit dem Münchner Skandal die Frage: Kann man das noch spielen?

Das Judenbild der meisten Deutschen nach 1945 stammte noch aus „Der Stürmer“ oder „Der ewige Jude“. Unvorstellbar, dass nur wenige Jahre nach den Vernichtungslagern die Mörder und ihre Nachkommen mit Kippa und Schläfenlocken in die Rolle der Juden schlüpfen. Zu verbreitet war das Bedürfnis, sich als Opfer zu stilisieren, das selbst zur Untat noch durch die Juden gedrängt wurde. Man wollte sich entlasten, indem man die Juden abermals dämonisierte. So entstand ein veränderter Antisemitismus nach dem Holocaust: Statt über Weltherschaft oder Brunnenmorde ereifert man sich über Israel, das mit den Palästinensern angeblich das Gleiche mache wie die Nazis mit den Juden.

Shakespeares „Der Kaufmann von Venedig“ wurde von den Nazis als Propagandastück benutzt. Der berühmte Theaterkritiker Friedrich Luft meinte, nach Auschwitz könne man das Stück überhaupt nicht mehr aufführen. Wer sollte den Shylock spielen – und wie? 1968 wagte es Fritz Kortner, der geflohene und zurückgekehrte Jude aus dem Umfeld von Bertolt Brecht, der wie kein anderer als jüdischer Schauspieler von der Nazi-Presse verhetzt wurde. Die Aufführung wurde im Fernsehen ausgestrahlt – mit Einführung und anschließender Diskussion.

Peter Zadek, Sohn geflohener Juden, brachte Shylock mehrfach auf die Bühne, mitunter so provokant, dass ihm sogar Antisemitismus vorgeworfen wurde. George Tabori, dessen Vater in Auschwitz ermordet wurde, ließ den Holocaust auf der Bühne leugnen – nicht, um das in Schutz zu nehmen, sondern um es zu kritisieren. Bei Rainer Werner Fassbinders „Der Müll, die Stadt und der Tod“ verhinderten hingegen Proteste der Jüdischen Gemeinde eine Aufführung in Frankfurt/Main. Solche Ereignisse wurden von heftigen Debatten begleitet. Ist das noch Resentiment oder schon Aufklärung? Wie ist es gemacht? Und wer macht es? Diesen Fragen muss sich das deutsche Theater stellen – bis hin zu „Vögel“ seit dem Münchner Skandal.

Was „Vögel“ vorgeworfen wird, ist kein vulgärer „Stürmer“-Antisemitismus, sondern ein feinerer „sekundärer Antisemitismus“, wie man ihn im Umfeld der „Boycott, Divestment, Sanctions“-Kampagne findet. Oft ist von den „drei D“ die Rede: Dämonisierung, Delegitimierung, Doppelstandards. Für die tägliche Berichterstattung oder eine Talkrunde kann das hilfreich sein. Doch bei einem Kunstwerk wie einem



Die „Vögel“-Inszenierung von Robert Schuster am Berliner Ensemble

JR. BERLINER ENSEMBLE

Es gibt eben mehr als
46 Chromosomen

Nach Antisemitismusvorwürfen wurde das Theaterstück „Vögel“ in München abgesetzt. Jetzt ist es zurück auf deutschen Bühnen. Warum?

Theaterstück? Die Recherche- und Informationsstelle Antisemitismus (RIAS) Bayern hat im Dezember eine Analyse vorgelegt, die von antisemitischen und schoahrelativierenden Motiven in „Vögel“ spricht. Im Detail kann man darüber streiten, Mouawads deutscher Verlag hat eine ausführliche Erwiderung vorgelegt.

„Die Traumata deines Vaters stehen in deinen Chromosomen nicht geschrieben.“ Für RIAS redet dieser Satz die Schoah klein und relativiert das jüdische Leiden. Eitan, der das – und noch mehr in diese Richtung – im Streit zu seinem Vater sagt, ist ein Genforscher, der an nichts als „46 Chromosomen“ glauben will. Und es stimmt: Eitan will die Bedeutung der Schoah für sein Leben relativieren. Er ist ein Postmoderner, die Vergangenheit und Identität sind für ihn nichts mehr als Konstruktionen, er glaubt nur an die Wissenschaft. Es ist keine unrealistische Figur: Junge jüdische Menschen wie ihn gibt es, zum in Berlin, woher Eitan kommt, und in New York, wo er lebt.

Das Interessante ist, dass Eitans rationalistische Weltanschauung scheitert. Er will zwar der Vergangenheit seiner Familie entkommen, aber es gelingt nicht. Es gibt mehr als 46 Chromosomen, nämlich die menschliche Geschichte mit ihrer eigenen Macht. Das Paradox

ist, dass die RIAS-Analyse richtig liegt – und zugleich nicht. Die Aussage wird in ihr Gegenteil verkehrt, die Schoah lässt sich nicht relativieren oder wegkonstruieren. So funktionieren Theaterstücke: Sie lassen eine Figur etwas behaupten (gerade auch Falsches!), um sie zu widerlegen – durch die Handlung oder andere Figuren. Je drastischer die Ausgangsaussage ist, desto ergiebiger das Ergebnis. Im Theater heißt das: Fallhöhe. Und „Vögel“ ist ein Text, der sehr stark damit arbeitet – und dabei an der Grenze zum kaum Erträglichen und Geschmacklosen operiert.

Weiteres Beispiel: Eitan verliebt sich in Wahida, wodurch die Familiengeschichte aufgewirbelt wird. RIAS schreibt, dass sie als „einzige arabische Figur idealisiert wird“. Auch das stimmt: Wahida idealisiert sich im Laufe des Stücks selbst als Araberin, obwohl sie Staatsbürgerin der USA ist. Das ist eine große Regression: Sie bricht mit Eitan und tauscht New York gegen Ramallah. Sie träumt sich in eine offensichtlich illusionäre Welt. Die Idealisierung erweist sich als fragwürdige Mischung aus Ethnokratie und politischer Romantik, ungebrochen ist sie nicht. Die Bedeutung verändert sich im Zusammenhang, das ist bei Kunstwerken so – weswegen man den Antisemitismus nicht wie bei einer Talkrunde mit der Check-

liste abhaken kann. Voreilige Schlüsse sollte man also auch keine ziehen.

Das Spiel mit den Bedeutungen muss man auf der Bühne sehen können, sonst wird es schwierig, egal ob „Der Kaufmann von Venedig“ oder „Vögel“. Wie bei Kortner kann das bereits durch die Besetzung verstärkt werden. In „Vögel“ gibt es eine Szene, in der Wahida von einer israelischen Soldatin auf übergriffige Weise kontrolliert wird. Für RIAS knüpft diese Darstellung an antisemitische Motive an. In Berlin wird die Soldatin von Hadar Dimand gespielt, die als Teil der „dritten Generation“ von Holocaust-Überlebenden in Israel aufgewachsen und zur Armee gegangen ist. Die Uniform ist ein Original aus ihrer Familie. Dimand erzählt, dass diese Szene – insbesondere vor einem deutschen Publikum – eine Herausforderung war, aber eine, die sie bewältigen konnte. Antisemitisch findet sie diese – wie das gesamte Stück – trotzdem nicht.

„Wir müssen uns nicht rauschwindeln, das Stück hat einzelne Provokationspotenziale“, sagt die Schriftstellerin Eva Menasse. Sie ist als Gast beim Publikumsgespräch im Berliner Ensemble, viele der Zuschauer sind nach der dreistündigen Vorstellung geblieben. Menasse erzählt, dass sie beim ersten Lesen von „Vögel“ nicht überzeugt war. Zu langatmig und zu kitschig fand sie

das Stück. Nachvollziehbar. Doch die Inszenierung sei „wahnsinnig gelungen“, so Menasse. „Da ist mehr drin, als man gelesen hat.“ Wie viele Zuschauer lobt sie vor allem, dass das Stück wie im Original in deutscher, englischer, hebräischer und arabischer Sprache auf die Bühne gebracht wurde.

„Das war die erste Entscheidung“, sagt der Regisseur Robert Schuster über die Vielsprachigkeit. Unter den Schauspielern sind neben Dimand zwei weitere jüdisch-israelische Staatsbürger, die mit Hebräisch aufgewachsen sind, ein anderer Schauspieler hat monatelang gelernt. Mit der babylonischen Sprachverwirrung bringen alle ihre eigene Geschichte mit auf die Bühne. Die nicht zu ignorierende Tafel für die Übertitel (wer kann schon alle vier Sprachen?) verfremdet das Geschehen. Sie verhindert außerdem, dass ein deutsches Publikum die Probleme einer jüdischen Familie für die eigenen halten könnte. Obwohl die Regie von Schuster sehr ins Emotionale geht, werden immer wieder Kontrapunkte gesetzt – allein durch die Vielsprachigkeit.

Am Hamburger Thalia sieht man zwar das gleiche Stück, doch ganz anders. Regisseur Hakan Savas Mican hat eine elegante Strichfassung von „Vögel“ erstellt – ausschließlich auf Deutsch –, die auf textlichen Ballast verzichtet und sich auf das Skelett der Handlung konzentriert. Auf der leeren Bühne wird – beispielsweise bei der Szene mit der Kontrolle – aufs Illustrierte verzichtet, die Bildsprache ist zurückhaltend und nicht auf emotionale Überwältigung angelegt. Zudem am Anfang der Klezmer-Musiker Daniel Kahn, der den Abend mit Rasha Nahas begleitet, ein paar schwarzhumorige jüdische Witze erzählt. Der heitere Ton kontrastiert das durchgehende Pathos des Stücktextes, außerdem wird man gleich mit der auch für Witze unentbehrlichen Fallhöhe bekannt gemacht.

Selbst wenn wie bei Shakespeares Shylock eine antisemitische Inszenierung nicht per se auszuschließen wäre, bräuchte es einiges an interpretatorischer Gewalt. Vergleichbar einer antiken Tragödie zeigt „Vögel“ eine fortwährende Katastrophe, die das Leben der Einzelnen selbst dann beeinflusst, wenn sie sich dem entziehen wollen. Ob dieses literarische Modell – antik, archetypisch, tragisch – den nicht wieder gutzumachenden Zivilisationsbruch gerade nicht relativiert, sondern dessen Beispielslosigkeit herausstellt? Darüber ließe sich zumindest streiten.

Am Berliner Ensemble wurde lange und kritisch über „Vögel“ diskutiert, erzählt Karolin Trachte, die Dramaturgin der Produktion. „Wir können uns nicht dahinter wegducken, dass in der Figurenrede alles erlaubt ist.“ Mit dem Skandal in München habe man die eigene Diskussion nochmals hinterfragt. Von dem Stück und der eigenen Arbeit zeigte man sich letztlich weiterhin überzeugt, die Inszenierung steht unverändert auf dem Spielplan. Am Münchner Metropoltheater hat man sich hingegen entschieden, die Inszenierung zu überarbeiten und auf Teile des Texts zu verzichten. Am Theater Lüneburg heißt es, „dass wenn man das sorgfältig inszeniert, nicht der Eindruck einer Verharmlosung oder gar eines Antisemitismus entstehen wird“.

Die Wahrheit liegt im Theater auf dem Platz, also auf der Bühne. Umso besser, dass die Debatte mit der Wiederaufnahme von „Vögel“ in München dorthin zurückkehrt.

„Vögel“ wird am Metropoltheater München ab dem 26. März wieder gezeigt, am Berliner Ensemble das nächste Mal am 1. April und am Hamburger Thalia Theater am 13. April

Sagen, was ist

Von Selbstbewusstsein und Selbstbestimmung: Zum Tod des Philosophen Ernst Tugendhat

Wer Wilhelm Weischedels „Philosophische Hintertreppe“ gelesen und nicht vergessen hat, kommt, wenn er vom Tod des Philosophen Ernst Tugendhat hört, nicht um den Gedanken umhin, dass ein Leben wie das von Tugendhat geradezu notwendigerweise zur Frage der Wahrheit von Behauptungen und der der Verantwortlichkeit führen musste, so sehr war es geprägt von den Verwerfungen des 20. Jahrhunderts.

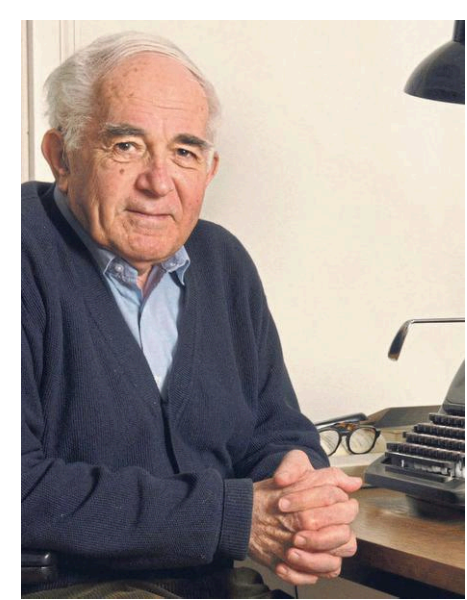
VON MARA DELIUS

Tugendhat wurde 1930 in eine jüdische Familie von Textilfabrikanten geboren, für die Ludwig Mies van der Rohe die Villa Tugendhat in Brunn erbaut hatte. 1938 mussten die Tugendhats fliehen, über die Schweiz nach Venezuela, wo der junge Tugendhat schon als Teen-

ager Heideggers „Sein und Zeit“ gelesen haben soll. Früh jedenfalls befasste er sich mit Philosophie, ging dann 1946 nach Stanford in Kalifornien, um zu studieren. 1949 siedelte Tugendhat wieder nach Deutschland zurück, um bei den Nachfolgern von Heidegger und Husserl in Freiburg zu hören; auch die Vorlesungen Heideggers besuchte Tugendhat, als Heidegger 1951 nach der Aufhebung seines Lehrverbots seine Tätigkeit wieder aufnahm.

In jenen Freiburger Jahren – später unterbrochen von einem prägenden Gastsemester in Amerika – fand und schärfte Tugendhat seinen Zugang zur philosophischen Welt: 1956 verfasste er seine Dissertation über Struktur und Ursprung aristotelischer Grundbegriffe, seine 1966 erschienene Habilitation beschäftigte sich mit dem Wahrheitsbegriff bei Husserl und Heidegger –

und bedeutete gleichzeitig seine Abkehr von Heidegger und dessen Idee des Seins. Gleichzeitig bedeutete sie auch, anders als bei anderen angloamerikanisch geprägten Philosophen, eben keine einfache Absage an die Kontinentalphilosophie und ihre Grundlagen, sondern eine Bereicherung der eigenen Ansätze durch die Analytische Philosophie. Man kann diese Hinwendung Tugendhats kaum wichtig genug einschätzen; seine 1976 erschienenen „Vorlesungen zur Einführung in die sprachanalytische Philosophie“ waren eines jener Werke, das an die frühe Tradition der analytischen Philosophie von Wittgenstein, Carnap und Frege anschloss im Sinne einer Schärfung der Phänomenologie, nicht ihrer etwas verächtlichen Abwertung, wie sie teilweise in England immer wieder formuliert worden war. Ähnlich war es, als „Selbstbe-



Denken in Sprache: Ernst Tugendhat, 1930 – 1923

PICTURE: ALAN KNEE (OPFA) / BILD: WEISSBROD

wusstsein und Selbstbestimmung“ 1979 erschien; ein Werk, das wiederum, verkürzt dargestellt, die Frage stellte, in welchem Verhältnis das Ich zum Universalismus stehe. Tugendhat schuf, so hat es Richard Rorty Jahre später formuliert, mit seiner Verbindung von kontinentaler und angloamerikanischer Denkweise auch neue Impulse für die Hermeneutik jener Zeit.

Aus heutiger Sicht mögen all diese Begriffe – Wahrheit, Bedeutung – und die rigorose minutiöse Beschäftigung mit ihren letzten Einheiten fremd wirken, wie Chiffren aus einem zuendegegangenen 20. Jahrhundert: dass sie aber überhaupt als solche auffallen können, ist nicht zuletzt der sprachphilosophischen Denkschule eines Tugendhat zu verdanken. Am Montag ist Ernst Tugendhat im Alter von 93 Jahren in Freiburg gestorben.