SPIELZEIT 2022.2023

DIGITALES FEUER

Von Ulf Erdmann Ziegler

SCHAUSPIEL

№ 107

HESSISCHES STAATSTHEATER WIESBADEN

URAUFFÜHRUNG AM 11. MÄRZ 2023

EIN WIRKLICHES THEATER. SO FÄNGT DAS AN.

PROLOG

DIGITALES FEUER

Von Ulf Erdmann Ziegler

Uraufführung

Ein Auftragswerk des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden

Birthe Meta Klein, Mr. Bellamy **Nina Völsch**
Anton **Noah Perktold**
Fritz Glück **Tobias Lutze**
Jasper **Paul Simon**
Kathleen **Klara Wördemann**
Kino **Lena Hilsdorf**
Isis **Lina Habicht**
Annalena Fletscher **Evelyn Faber**
Simone de Maizière **Anne Lebinsky**
A, B, C **Luise Ehl, Toni Pitschmann, Philipp Alexej Voigtländer**
Armee der Ungeduldigen **Statisterie des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden**

Inszenierung **Christoph Kohlbacher**
Bühnenbild **Lars Werneke**
Kostüm **Jannik Kurz**
Choreografie **Marje Hirvonen**
Licht **Oliver Porst**
Dramaturgie **Florian Delvo, Wolfgang Behrens**
Video **Eduardo Mayorga**
Animationen **Vesela Stanoeva, Elisabeth Drache**

Regieassistenz Lana Bandorski
Kostümassistenz Kim Zartin
Soufflage Simone Betsch
Inspizienz Franziska von Knoblauch

Technische Direktion Sven Hansen, Robert Klein Leitung technisch-künstlerische Planung und Produktionserstellung Pablo Buchholtz Technische Produktionsleitung Naomi Mead Bühneneinrichtung Klaus Münnig Beleuchtungseinrichtung Marcel Hahn Toneinrichtung Marcus Sack, Krsto Balic Leiterin der Requisite Rebekka Klaucke Requisiteneinrichtung Rebekka Klaucke, Stefanie Schilz, Robert Heß Chefmaskenbildnerin Katja Illy Maske Elisa Lingweiler, Alena Schestag, Michael Müller Leiterin der Kostümabteilung Claudia Christophel Obergewandmeister Jürgen Rauth Produktionsleitung Kostüm Diana Derenbach Gewandmeisterinnen Damen Claudia Dirkmann, Nina Schramm, Brigitte Lorenian, Karin Lucas Gewandmeister Herren Walter Legenbauer, Jannik Kurz Putzmacherei Katrin Juchems Schuhmacherei Theoharis Simeonidis Rüstmeister Joachim Kutzer Leiter der Statisterie Philipp Appel Herstellung der Dekorationen & Kostüme Werkstätten des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden

Spieldauer ca. 1 Stunden 30 Minuten, keine Pause
Uraufführung 11. März 2023, Kleines Haus
Alle Rechte liegen beim Autor.

WER JETZT SPRICHT, DER WIRD GEHÖRT. AN DIESEN MOMENT DER UMKEHR WIRD MAN SICH ERINNERN.

Fritz Glück

DRAMATIS PERSONAE

Birthe Meta Klein

eine junge Schauspielerin, zugleich die Muse des Malers Anton

»Und da bist du, Mitglied des Studios am Theater / Wohlartikuliert, hoffnungsvoll, unterbezahlt / Dein erstes Jahr, so ist das also, eine echte Bühne / Ein wirkliches Theater.«

Fritz Glück

ein Wissenschaftsnerd, der bei keinem Ereignis um eine geschichtsphilosophische Einordnung verlegen ist

»Geschichte wiederholt sich nicht, sagt man. / Doch was ihr wissen müsst: Sie bleibt.«

Jasper

ein Umweltaktivist, der Physik studiert hat, zugleich der Neffe Antons

»Die Zukunft / Ist kein Kuscheltierparadies. Versöhnung gibt es / Nicht eher, als das Ziel erreicht ist.«

Kathleen

eine Umweltaktivistin

»Die Kunst ist nicht das Tor zur Wahrheit. / Die Wahrheit braucht man nicht, es reicht / Die Wirklichkeit. Kurz vor Exitus ist der Planet.«

Anton
ein Maler, der an einem großen Gesellschaftsgemälde mit dem Titel »Die Gleichzeitigkeit« arbeitet

»Das reine Weiß / Das tiefste Schwarz, Form und Gegenform / Idee und Material. Ein Atelier am Morgen / Der Tag beginnt.«

Simone de Maizière
eine engagierte Ärztin, stammt aus dem »roten Adel« der DDR

»Die Physis des Menschen ist kein Wunder, das Leid / Nicht programmiert. Es kann geholfen werden.«

Annalena Fletscher
die entlaufene Tochter eines Spitzenbankers

»Mir hat man die Welt zu Füßen legen wollen / Ein rosa Wattebausch, drei Sprachen jeden Tag / Bei Davos ein Internat, offen und frei«

Kino
eine Studentin der Ethnologie, die bei einer Forschungsreise eine traumatische Erfahrung macht

»Der Ethnologe, ausgezogen in eine fremde / Welt, kehrt zurück, sich selber fremd.«

Isis
eine Studentin der Ethnologie, die als Luxus-Callgirl gearbeitet hat

»Das Geheimnis war es, was ich wollte, das Schlichte / Hier und das Funkelnde dort, zwei Leben / Zur gleichen Zeit, Wurm und Schmetterling.«

A, B und C
eine Armee der Ungeduldigen

»Die Zeit des Zauderns ist vorbei.«

GLEICHZEITIGKEIT ALS KUNSTFORM

Ulf Erdmann Ziegler im Gespräch mit Florian Delvo und Wolfgang Behrens

Herr Ziegler, Sie sind vor allem als Romanautor bekannt, zuletzt erschien bei Suhrkamp Ihr Buch »Eine andere Epoche«. Nun wird Ihr erstes abendfüllendes Stück aufgeführt. Wie unterscheidet sich Ihr Schreiben in Prosa und Drama?

Da gibt es schon einen im buchstäblichen Sinne ganz handwerklichen Unterschied, denn anders als meine Prosa habe ich das Stück »Digitales Feuer« handschriftlich auf DIN A3-Papier geschrieben. Das hatte einen ganz praktischen Grund: Ich konnte die Verse auf einer großen Seite besser überblicken. Der Akt des Schreibens mit schwarzer Tinte und Feder ist etwas sehr Physisches. Weil das Stück in Versen läuft, hatte ich das Gefühl, als würden die Zeilen aus meinem Körper wie ein Ariadnefaden herausgezogen. Ich erhoffe mir, dass man das, was so aus mir durch Tinte auf Papier gebannt wurde, auch wieder aus dem Papier extrahieren kann. Das betrifft sowohl die Regiearbeit als auch Leser und Publikum.

ALS WÜRDEN DIE ZEILEN AUS MEINEM KÖRPER WIE EIN ARIADNEFADEN HERAUSGEZOGEN.

Detaillierte Beschreibungen des Bühnenbilds, Regieanweisungen und dergleichen sind im zeitgenössischen Theater nicht mehr *en vogue*. Mit diesem Gedanken habe ich sehr gehadert, habe ihn aber für mein szenisches Schreiben akzeptiert. Der Text besteht also ausschließlich aus Figuren und einer Handlung. Das unterscheidet sich erst einmal nicht grundsätzlich von Prosatexten. Trotzdem durften die Figuren im »Digitalen Feuer« nicht einfach wie in einem Roman sprechen, sonst wäre das Stück ja ein Roman, dem etwas fehlt. Wenn Menschen auf einer Bühne stehen und etwas darstellen, ist das eine eigene Kunstform, für die ich nach einer sprachlichen Ausgestaltung gesucht habe – letztlich habe ich mich für ein freies Versmaß entschieden, eine Form also, welche nach sprachlicher Darbietung regelrecht verlangt.

Gibt es eine Art des Bühnensprechens, die Ihnen vorschwebt?

Wenn ich mir das Theater als Kunstform vor meinem inneren Ohr aufrufe, dann höre ich die Reden erwachsener Menschen, die um einen Tisch herumsitzen. Eine Gruppe Menschen, die darüber in Panik gerät, dass ihr Therapeut soeben im Bühnenboden verschwunden ist. Man könnte meinen, dass sich diese Menschen durch Schreien ausdrücken würden, vielmehr jedoch flüstern sie sehr deutlich, so dass man jede Silbe versteht. Ich denke dabei an die Berliner Schaubühne der 1980er Jahre, an ein Stück wie »Kalldewey, Farce« von Botho Strauß. Die Schauspieler dieser Zeit haben eine eigene Kunstsprache entwickelt, die sie im Bühnenraum zum Leben erweckten.

Inhaltlich habe ich beim Schreiben des Stücks an Autoren wie Shakespeare oder Lessing gedacht, die Figuren geschaffen haben, die ihr Umfeld und ihre Konflikte in ihrer eigenen Rede beschreiben, sich also auch selbst kommentieren.

Ist das ein Grund dafür, dass Ihre Figuren nicht in herkömmlichen Dialogen – im Sinne eines Hin und Her von Repliken, die von Zustand A zu Zustand B führen – sprechen?

Das hat mit den Dingen zu tun, die verhandelt werden. Es geht um eine Art globales Bewusstsein. In welcher Zeit sind wir? Wie weit sind wir gekommen? Ist ein Fortschritt zu verzeichnen? Worauf können wir uns verlassen? Wenn man das als Gespräch niederschreiben würde, dann wäre das ein Seminar. Dann würde ich die Kunstform des Theaters verlassen und wäre in der Gattung der Debatte. Ich habe mich jedenfalls nicht am psychologischen Theater eines Tschechow oder Hauptmann orientiert, sondern eher am klassischen Theater, in dem Figuren Gedanken ausführen, die gleichzeitig ihre Innen- und Außenwelt darstellen.

Treffen diese Überlegungen auch auf den Chor zu, der im »Digitalen Feuer« ebenfalls auftaucht?

Schon in meinem ersten, noch nicht abendfüllenden Stück »Wir haben Zeit«, das zur Zeit des ersten Corona-Lockdowns vor dem Hessischen Staatstheater Wiesbaden in einer filmischen Umsetzung zu sehen war, habe ich einen Chor sprechen lassen. Dort ist der Chor abstrakt eingesetzt, indem er, anders als im antiken griechischen Chor, Zitate aus dem laufenden Text wiedergibt. Der laufende Text wiederum ist nicht an Rollen gebunden, könnte also auch eine Art Essay oder eine Kurzgeschichte sein. Nur durch den Chor wird der Text dramatisch forciert. Das war eine Erfindung, an die ich anknüpfen wollte.

WAS EINST DAS FLACKERN DES KAMINS GEWESEN WAR, IST JETZT DAS DIGITALE FEUER.

Anton

Inhaltlich besteht ebenfalls eine Parallele zu »Digitales Feuer«. »Wir haben Zeit« handelt von den Geschehnissen des Zweiten Weltkriegs, die noch als Erinnerungen einer Generation lebendig sind, die zum Ende des Krieges Jugendliche waren. 70 Jahre später sind diese Erinnerungen jedoch im Begriff zu verblassen. Es geht also um Geschichte und Vergessen. In dieser Zeit entstand übrigens der Satz »Viel schwerer als zu lernen ist / Das Gelernte zu vergessen« in meinem Kopf, der nun seinen Weg in »Digitales Feuer« gefunden hat.

Der Chor in »Digitales Feuer« ist ein Ventil, das man auf- und zudrehen kann. An den Stellen, an denen er zum Einsatz kommt, wird der Kollektivität Raum gelassen. Ich habe angedeutet, dass diese Chöre völlig frei laufen und wie ein Kanon gesprochen werden können: Die kanonartigen Einsätze einzelner Sprecher könnten so lange wiederholt und so eng verschachtelt werden, bis nur noch eine Art Rauschen übrig bleibt. Insofern habe ich eine Kollektivität des Sprechens mit angeboten, die auf ein grundlegendes ästhetisches Interesse von mir verweist: die Gleichzeitigkeit. »Synchronicity« hieß ein berühmter Song der Gruppe Police, der mein Interesse an der Gleichzeitigkeit mitbegründet hat. Die Gleichzeitigkeit interessiert mich, weil sie das Prinzip eines Geschichtsverständnisses ist, das nicht ursächlich ist. Die Gleichzeitigkeit ist zufällig, aber dennoch ein Prinzip der Geschichte. Die Geschichtswissenschaft tut sich mit der Gleichzeitigkeit jedoch oft schwer, weil sie Geschichte bevorzugt im Sinne von Ursache und Wirkung erklären möchte.

DIE GLEICHZEITIGKEIT IST ZUFÄLLIG, ABER DENNOCH EIN PRINZIP DER GESCHICHTE.

Was heißt das auf das Theater übertragen?

Dass man Ursache und Wirkung im Dialog – im Sinne von Frage und Antwort – zugunsten der Idee zurückdrängt, dass alle Figuren, alle Ideen, alle Handlungen und alle Vergangenheiten der Figuren gleichzeitig auf der Bühne sind. So hatte ich mir das am Anfang vorgestellt: Eine große Bühne, dunkel, aus der die Figuren hervortreten, kurz beleuchtet werden und sprechen. Beim Publikum sollte ein Gefühl entstehen, dass alle da sind und theoretisch jederzeit sprechen könnten, es aber nicht unbedingt tun.

In dem Moment, in dem man Figuren aufruft, die eine Geschichte haben und die sich aufeinander beziehen, kann man die Linearität eines Textes infrage stellen. Man könnte das zum Spiel oder System umformen, wie es bei Cut-up-Romanen oder Textcollagen versucht wird. Aber ich finde die Disziplin der Linearität des Textes, die natürlich auch die Linearität des Lesens oder Hörens bedeutet, großartig. Solange man nicht naiv unterstellt, die Handlung müsse beispielsweise von 1900 bis 2000 immer vorwärts laufen. Im Roman wie im Theater kann man mit Rückblenden arbeiten. An der Vorstellung von Zeit würde ich mit meinem Stück gerne herumzurren.

Was heißt das in Bezug auf das Bühnengeschehen und die Schauspieler?

Schauspieler sind in ihrer Leistung und Darstellung künstlich, aber als Mensch und Stimme und Körper real. Auf diesen Umstand kann man zugreifen und ihn im Sinne der Gleichzeitigkeit verwenden. Geht man von sieben Zeitaltern des Theaters aus – wir befinden uns in einem achten –, kann man in diese hineinspringen und aus ihnen zitieren. Ich kann in einem Moment so tun, als wären wir bei Shakespeare, im anderen, als wären wir bei Brecht. Ziel dieser Methode ist es, eine produktive Unruhe zu erzeugen. Ich sehe das als Clash zwischen einem künstlerischen Anspruch und einer politischen Ausführung. Im Stück lädt der Künstler Anton in sein Atelier, um ein Gesellschaftsgemälde zu malen, hat aber das Ungeschick, seinen Neffen eingeladen zu haben, der sich gerade einer Gruppe von Aktivisten angeschlossen hat – einer Gruppe, die den Status der Kunst nicht anerkennt, sich an ihr sogar stört und glaubt, Kunst sei ein unnötiger Umweg.

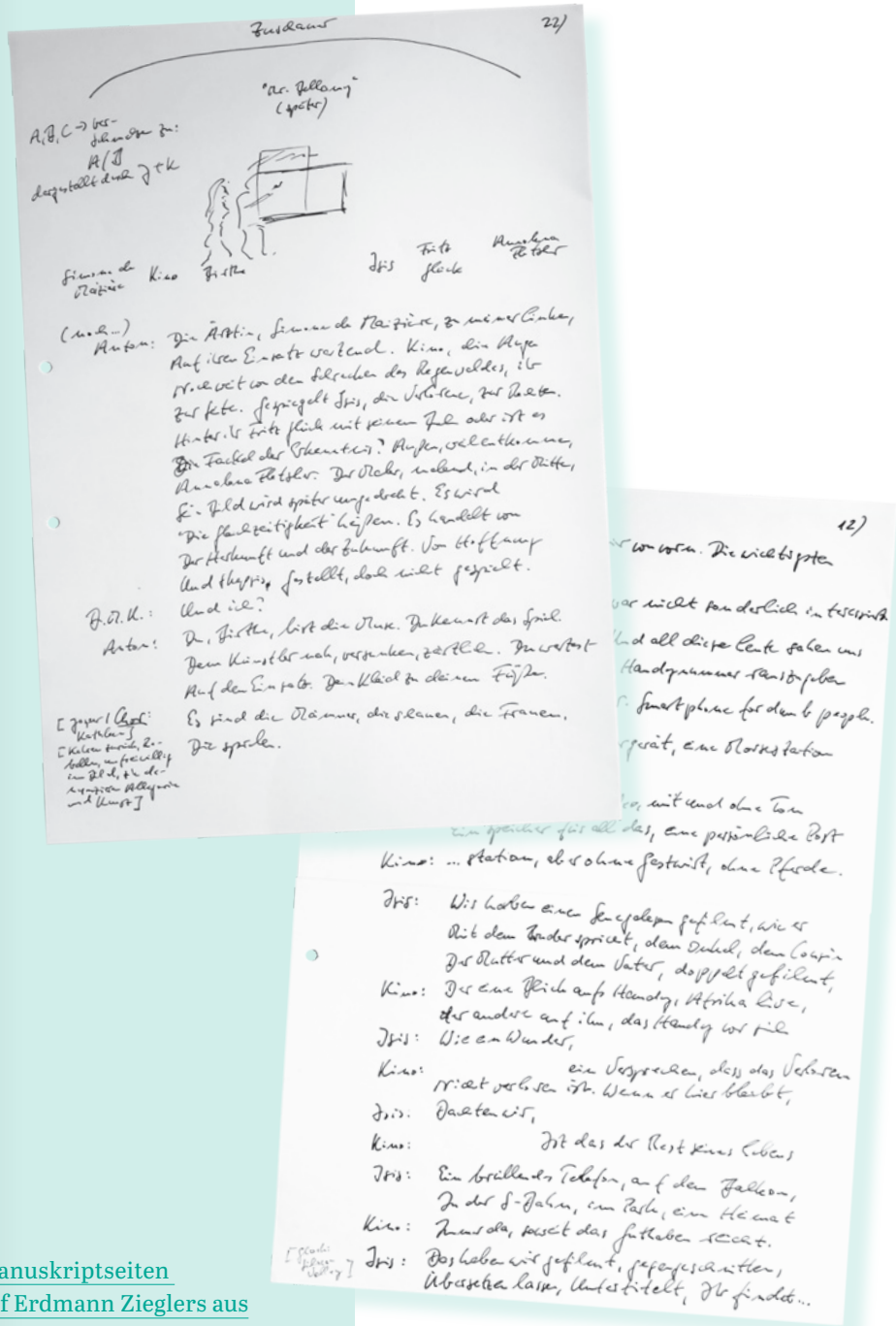
Das exemplarisch gegeneinanderzuhalten sollte allerdings nicht die alleinige Aufgabe sein, an der ich mich in meinem Stück abarbeiten wollte. Deshalb gibt es Mr. Bellamy. Mr. Bellamy ist eine Figur, die vom Schnürboden herabkommt, ein Engel oder ein Gott aus der Maschine. Es ist eine Kunstfigur, die keine reale Stimme hat, die die Künstlichkeit der Situation aufzeigt. Mit Mr. Bellamy, der in sich das komplette Wissen der Aufklärung versammelt, können im Grunde weder die künstlerisch Gesinnten noch die Aktivisten etwas anfangen. Auf der einen Seite gibt es die Idee, er könne geschützt und am Leben gehalten werden. Andererseits setzt sich der Gedanke durch, dass es sich um einen Apparat handele,

den man abschalten müsse. Dieser Akt, der dritte, bezieht sich auf das absurde Theater. Das ist die dritte Dimension des Bühnengeschehens, die aufgelöst werden muss. Nachdem sie durch die Abschaltung von Mr. Bellamy aufgelöst wurde, muss im vierten Akt noch etwas im Sinne einer Lösung oder einer Strafe erfolgen.

Eine letzte Frage: Das Stück heißt ja, anders als das Gesellschaftsgemälde, das der Maler Anton in seinem Atelier malt, nicht »Die Gleichzeitigkeit«, sondern »Digitales Feuer«. Wie erklärt sich das?

Der Titel spielt auf die Smartphones mit ihrem ihrem allgegenwärtigen Bildschirm an, deren Licht eine Art Feuer erzeugt, ein digitales Feuer, an dem sich die Menschen des Medienzeitalters wärmen. Es wäre ein Bühnenexperiment denkbar, zu dem alle Zuschauer ein Smartphone mitbringen, über das sie die Texte des Stücks zeitungleich empfangen. Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen wäre so auf die Spitze getrieben. In meinem Stück wird das digitale Feuer nur erwähnt, aber die Smartphones selbst sind gar nicht da. So wie in einem Stück über die Kindheit auch kein Kind auftreten müsste. In diesem Sinne ist »Digitales Feuer« ein Stück ohne Smartphone, das aber nach dem Licht des Smartphones heißt.

DAS DIGITALE FEUER IST DAS FEUER, AN DEM SICH DIE MENSCHEN DES MEDIENZEITALTERS WÄRMEN.



Manuskriptseiten Ulf Erdmann Zieglers aus dem »Digitalen Feuer«

MR. BELLAMYS LEKTÜRELISTE

Die Figur des Mr. Bellamy in »Digitales Feuer« symbolisiert die westliche Philosophiegeschichte seit der Aufklärung. Daher bestehen alle Aussagen dieser Figur aus Zitaten und Paraphrasen bedeutender Philosophen. Es folgt ein Überblick über die Werke der zitierten Philosophen.

GIAMBATTISTA VICO (1668 – 1744)

Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker

Aus *»Kindler Klassiker Philosophie«*

Das geschichtsphilosophische Werk erschien erstmals 1725 und in umgestalteter, maßgeblicher zweiter Fassung (»Scienza nuova seconda«) 1730. Im Rückgriff auf Thesen früherer Schriften – »Vom Wesen und Weg der geistigen Bildung«, »Über die älteste Weisheit der Italer«, »Vita« und den rechtsphilosophischen Traktat »Das allgemeine Recht«, 1720 bis 1722 – entwirft Vico in der »Scienza Nuova« das System einer universalen Geschichte des menschlichen Geistes und ihrer wissenschaftsphilosophischen Erkenntnis und formuliert Prinzipien eines neuen Geschichtsdenkens im Sinne einer umfassenden Sozial- und Kulturwissenschaft.

IMMANUEL KANT (1724 – 1804)

Kritik der reinen Vernunft

Aus *»Kindler Klassiker Philosophie«*

Das Ziel der Kritik der reinen Vernunft ist die Ergründung möglicher Erkenntnis a priori (unabhängig von aller Erfahrung). Dem Werk liegt die Idee zugrunde, dass Erkenntnis a priori nur in der Einschränkung durch die formalen Bedingungen möglicher Erfahrung beweisbar und alle uneingeschränkte traditionelle Metaphysik nichts als Scheinwissenschaft ist. Als ein in sich selbst gegründeter Entwurf zu einer Transzendentalphilosophie erhebt das Werk daher den Anspruch, dass seine Prinzipien nicht nur Hypothesen sind. Sein Thema ist, auf eine systematische Formel gebracht, die vollständige Beantwortung der Frage: Wie sind synthetische Urteile a priori möglich? – Grundvoraussetzung der Beantwortung dieser Frage ist die subjektivistische Raumzeittheorie. Sie wird in der »Transzendentalen Ästhetik«, dem ersten Teil der »Transzendentalen Elementarlehre«, dargestellt. In den Lehrstücken von der wahren Erkenntnis umfasst der Begriff »transzendental« alle rein formalen (apriorischen) Bedingungen möglicher Erfahrung. Vor aller Erfahrung, d.h. unter Ausschluss von Empfindungen und empirischen Begriffen, zerfallen alle formalen Elemente der Erkenntnis in zwei Klassen: reine Anschauungen und reine Verstandesbegriffe (Kategorien). Davon werden innerhalb der »Transzendentalen Ästhetik« nur die Formen der Sinnlichkeit erörtert. Raum und Zeit sind keine wirklichen Gegenstände, sondern als reine Anschauungen nur subjektive Formen möglichen Gegebenseins mannigfaltiger Erscheinungen, die in ihrem Gegebensein noch keine Dinge, sondern nur das Material zu möglichen Gegenständen der Erfahrung sind. Sie sind, wenn sie nur im Raum gegeben sind, vor jedem aktuellen Bewusstsein, und wenn sie zusätzlich in der Zeit gegeben sind, auch im Bewusstsein gegeben.

»Der Mensch macht, in Folge der unbegrenzten Natur / Seines Geistes, wo dieser sich in Unwissenheit verliert, / Sich selbst zur Richtschnur des Weltalls«

Mr. Bellamy zitiert Vico.

FRIEDRICH NIETZSCHE (1844 – 1900)

Jenseits von Gut und Böse

Aus *»Kindler Klassiker Philosophie«*

Ein grundlegendes Problem bei der Interpretation des Werkes besteht – wie bei vielen Schriften Nietzsches – darin, hinter dem vorbehaltvollen Sprechen Nietzsches so etwas wie den propositionalen Gehalt, das »eigentlich Gemeinte« ausfindig zu machen, wenn man dieses Ausfindigmachen nach Maßgabe traditioneller philosophischer Hermeneutik für ein berechtigtes Anliegen hält. Aber derartige hermeneutische Voraussetzungen werden kassiert: »Jede Philosophie verbirgt auch eine Philosophie; jede Meinung ist auch ein Versteck, jedes Wort auch eine Maske.« Die »Philosophie der Zukunft«, von der der Untertitel des Werkes spricht, ist offensichtlich keine mehr, die sich auf propositionale Gehalte reduzieren lässt, die »Lehren« im traditionellen Sinn zu verkünden hat. Entsprechend fällt auf, dass die in »Also sprach Zarathustra« ausgebreiteten, vermeintlichen »Lehren« vom »Willen zur Macht«, vom »Übermenschen« und von der »Ewigen Wiederkunft des Gleichen« in »Jenseits von Gut und Böse« keine bestimmende Rolle spielen. So ist etwa im ersten Hauptstück »Von den Vorurtheilen der Philosophen« in Abschnitt 22 zwar vom »Willen zur Macht« die Rede, aber doch

nur im Modus des Hypothetischen als einer möglichen Interpretation der Natur. Eine schon in der Vorrede angesprochene Stoßrichtung von Nietzsches Kritik ist es gerade, die durch die Sprache provozierten Irrtümer der Metaphysik, aber auch des alltäglichen Fürwahrhaltens zu entlarven. Entsprechend stellt die Vorrede dogmatisches, d.h. festschreibendes, festsetzendes Philosophieren als »edle Kinderei und Anfängerei« zur Disposition und im sechsten Hauptstück »Wir Gelehrten« schließlich eine »andere und stärkere Art von Skepsis« als Zukunftsoption zur Diskussion.

DAVID HUME (1711 – 1776)

Ein Traktat über die menschliche Natur

Aus »Kindler Klassiker Philosophie«

In seinem Hauptwerk von 1739/40 möchte der schottische Philosoph eine Wissenschaft von der menschlichen Natur darlegen und begründen, die ausschließlich an Erfahrung und Beobachtung orientiert ist. Alle Arten eines den engen Kreis unserer Erfahrung überschreitenden spekulativen Vernunftgebrauchs, wie er sich beispielsweise bei René Descartes findet, weist er als metaphysisch zurück. Nach Hume gibt es keine prinzipielle Kluft zwischen der Erkenntnisweise von Menschen und Tieren, die wir durch den Begriff der Vernunft bzw. des Verstandes (Hume verwendet beide Ausdrücke synonym) namhaft machen könnten. Durch die Anwendung der aus der Naturwissenschaft übernommenen »experimentellen Methode« erhofft er sich jedoch nicht nur fundierte Erkenntnisse über die Natur des Menschen. Weil alle Wissenschaften einen mehr (Logik, Moral, Ästhetik, Politik) oder weniger (Mathematik, Naturwissenschaften, Natürliche Religion) engen Bezug zur menschlichen Natur haben, profitieren auch sie von der neuen Leitwissenschaft. Im Traktat selbst werden Verstand, Leidenschaften sowie Moral und Recht untersucht. Ausführungen zur Problematik unseres Glaubens an Wunder streicht Hume aus Gründen der Vorsicht kurz vor der Publikation aus dem Manuskript.

DIE WUNSCHLOSEN ABER WÄREN DIE LEICHEN, ÜBER DIE / DIE BÖSEN ZU IHREN SIEGEN SCHREITEN.

Mr. Bellamy zitiert Bloch.

GOTTFRIED WILHELM LEIBNIZ (1646 – 1716)

Gedanken über den Begriff der Gerechtigkeit

Werhahn-Verlag

Im Sommer 1703 kam es im Schloss Herrenhausen zu einer bedeutenden »Konversation« zwischen dem großen Gelehrten Leibniz und Kurfürst Georg Ludwig, dem späteren König von England. Der vorliegende und erstmals vollständig ins Deutsche übersetzte Text legt jedoch die Vermutung nahe, dass es sich eher um einen Vortrag gehandelt haben muss. Diesen Vortrag, den Leibniz fast exklusiv – Georg Ludwigs Mutter, Kurfürstin Sophie Charlotte war mit dabei – für seinen Dienstherrn hielt, hat er kurz darauf für Sophie schriftlich ausgearbeitet. Der Vortrag hat ein einziges Thema, geht einer einzigen Frage nach: Was ist das, die Gerechtigkeit? 300 Jahre danach hat der Text nichts an philosophischer Tiefe und politischer Aktualität verloren.

ERNST BLOCH (1885 – 1977)

Das Prinzip Hoffnung

Aus *»Kindler Klassiker Philosophie«*

Das Hauptwerk des Autors erschien 1954 bis 1959. Einen ersten, höchst eigenwilligen Entwurf seines Denkens hatte Bloch schon 1918 in «Geist der Utopie« gegeben. Nachdem er dieses Denken an der Gestalt des chiliastisch-kommunistischen Reformators Thomas Müntzer (Thomas Münzer als Theologe der Revolution, 1921) und danach unter engerem Bezug auf die zeitgenössische Wirklichkeit in Erbschaft dieser Zeit (1935) exemplifiziert hatte, ging er nach seiner Emigration in die USA daran, seine marxistisch-messianistische Philosophie der Utopie systematisch darzulegen und begrifflich, historisch und spekulativ auszubauen. In fünf Abschnitten mit den Überschriften »Kleine Tagträume (Bericht)«, »Das antizipierende Bewußtsein (Grundlegung)«, »Wunschbilder im Spiegel (Übergang)«, »Grundrisse einer besseren Welt (Konstruktion)« und »Wunschbilder des erfüllten Augenblicks (Identität)« gibt er eine weit gespannte Analyse des Hoffnungsbegriffs, eine Enzyklopädie der Hoffnungsinhalte und eine teils begriffliche, teils metaphorisch-poetische Antizipation der Erfüllung der Hoffnungen in einem Weltzustand der Identität des in seinem Reichtum voll entfalteten Menschen mit sich selbst und der Natur.

IMPRESSUM

Hessisches Staatstheater Wiesbaden
Intendant Uwe Eric Laufenberg
Geschäftsführender Direktor Holger von Berg
Spielzeit 2022.2023 Heft 107
Schauspiel Digitales Feuer
Premiere 11. März 2023

Redaktion Wolfgang Behrens, Florian Delvo
Inhalt Wolfgang Behrens, Florian Delvo
Gestaltung formdusche, Berlin
Druck Köllen Druck + Verlag GmbH, Bonn

NACHWEISE

Das Gespräch mit Ulf Erdmann Ziegler ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft.

Die Stückzitate stammen aus Ulf Erdmann Ziegler: *Digitales Feuer.*
Alle Rechte beim Autor.

Die lexikalischen Einträge S. 16ff. stammen aus: *Kindler Klassiker Philosophie. Werke aus drei Jahrtausenden,* hrsg. v. Ferdinand Pöhlmann, Stuttgart 2016.

BILDER

Kostümentwürfe (S. 4ff.): Jannik Kurz

Manuskriptseiten (S. 15): Ulf Erdmann Ziegler

Porträts (S. 16–19): Wikimedia Commons

ES MUSS EIN ENDE GEBEN, DAMIT ES EINEN ANFANG GIBT.

KATHLEEN

Kreativität und Leidenschaft begeistern Menschen. Darum fördert die Naspa die Kunst und Kultur in unserer Region.

Gemeinsam
#AllemGewachsen

naspa.de/csr

Naspa
Nassauische Sparkasse