
im auftreten / verschwinden – auf dem Schauplatz und anderswo

Bettine Menke

ERSCHEINEN UND VERSCHWINDEN sind in Bezug auf das Theater sehr konkrete Operationen des Auftretens und Abtretens. Sie sind als physische zugleich symbolische, wirklichkeitsgenerierende und -setzende Operationen. Auftreten ist In-Erscheinung-Treten im Übertritt über die Schwelle des Schauplatzes und als solches – wie das Abtreten auch – auf die Grenze zwischen *on-* und *off-stage* bezogen. Jedes Auftreten muss wie das Abtreten diesen Bezug verhandeln und sucht zugleich die Bindung ans *off* des *backstage* vergessen zu machen. Das geschieht im Prozess der Etablierung von dramatischen Personen und einem homogenen szenischen Zeit-Raum, als dessen Grammatik sich auch dessen Bezug auf die *anderen* Räume und Zeiten jenseits der Bühnenschwelle eingeschrieben haben soll. Auftritte ermöglichen Vorgänge des Sich-Zeigens und des Wahrnehmens allein in der Bindung ans Anderswo, das nicht nur als innerdiegetisches *off* sondern auch als faktische Räume jenseits des begrenzten Bühnenraums, als a-symbolische diffuse oder ungestalte Räume zu denken ist. Daher fügt der Auftritt sich nicht der hierarchisierenden Entgegensetzung von Erscheinen und Verschwinden, sondern ist vielmehr ein riskanter und instabiler *Vorgang zwischen* Erscheinen und Verschwinden.

Zeitgenössische Theaterarbeiten entziehen dem Zuschauer oftmals einen Großteil ihrer Darbietung und machen Backstagebereiche durch vermeintliche Video-Live-Übertragungen aus dem *off* sichtbar. Dem gibt René Polleschs *Liebe ist kälter als das Kapital* eine spezifische Ausprägung, indem die Darsteller beim Abgehen von der Bühne auf ein Filmset gelangen. Bei den Übertragungen aus dem *off* handelt es sich keineswegs um die kontinuierliche Ausweitung der Sichtbarkeit, und – trotz der Klage: »Das war doch mal Tradition, dass man von der Bühne abgehen konnte ...«¹ – um keine Illustration der Schwierigkeit zu verschwinden. Vielmehr verhandelt die theatrale Präsentation mit ihrem geteilten und heterogen gefügten Ort ihr Verhältnis zum Anderswo.

¹ René Pollesch: *Liebe ist kälter als das Kapital*, in: ders.: *Liebe ist kälter als das Kapital*. Stücke, Texte Interviews, Reinbek bei Hamburg, 2009, S. 171–224, hier S. 211.

Auftritte erfolgen in einen Raum, der und dessen ihn konstituierende Grenzen bestimmen, was in Erscheinung treten kann. Jeder Schau-Raum ist, als durch seine Begrenzung konstituierter, auf andere Räume angewiesen, aus denen er »gespeist« wird. Schwellenfiguren haben für Schauräume die Funktion, deren Bezug auf den *anderen* Raum im Bild zu reflektieren.² Anders als die Schwellenfiguren der Tafelgemälde kommen auf die Theater-Bühne Figuren nicht nur aus einem innerdiegetischen, bereits von innen angeeigneten Außenraum, sondern vielmehr auch aus einem *anderen off*, dem *backstage*.

In-Erscheinung-Treten ist als Auftreten stets auch ein physisches Eintreten, das die symbolische Schwelle aus dem *off* quert. Jeder Zutritt über die Schwelle manifestiert die Bindung des gerahmten Schauplatzes und des in diesem Rahmen als »jemand« Erscheinenden ans *offstage*. Insofern birgt jeder Auftritt, ohne den es auf der Theaterszene nichts zu sehen gäbe, eine *Krise* der Darstellung, eine Krise im und des Auftritt(s).³ Mit diesem Eintritt in den Sichtraum der Zuschauer ist die »Gefahr zufälliger Ankünfte und wilden Erscheinens« verbunden.⁴ Die Frage: wie kommen die Personen auf die Bühne? richtet sich nicht auf »etwas« nun auf der Bühne Befindliches, was *vor* der Schwelle schon gegeben wäre. Was in Erscheinung tritt und als *dramatis persona* auftreten soll, wird *im Passieren* hervorgebracht worden sein. Umgekehrt führt jeder Auftritt jemanden oder *irgendwas* strukturell Fremdes über die Bühnenschwelle,⁵ was in Funktion einer kohärenten Handlung möglichst umgehend schon gar nicht mehr als solches, als kontingente Unterbrechung bemerkt, vielmehr dem dramatischen Rahmen integriert werden soll. Auch das Verschwinden vom Schauplatz muss sich als Abtreten in diesem Rahmen halten, darf nicht den Abgrund eines nicht von der Handlung her erschlossenen anderen Raumes öffnen. Formen und Formate, die das Hervortreten, Sichtbarwerden und theatrale Sprechen von Figuren und Personen regeln, geben Aufschluss darüber, welchen Bedingungen sich eine Figur unterwirft, wenn sie auftritt, wenn sie über die Schwelle tritt und sich als etwas zu sehen gibt, und wie das Abgehen zu verstehen ist.

² Beate Söntgen: *Ins Bild kommen, im Bild sein. Versuch über den Auftritt in un-/bewegten Bildern*, in: Juliane Vogel und Christopher Wild (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*, Berlin 2014, S. 189–215, hier S. 189f.; zur Argumentation hier vgl. in diesem Band Bettine Menke: *Suspendierung des Auftritts*, in: ebd., S. 249–275.

³ Vgl. Juliane Vogel: »Who's there?« *Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater*, in dies., Christopher Wild (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne (wie Anm. 2)*, S. 22–37, hier S. 28, 26ff.

⁴ Ebd., S. 23 f.

⁵ Vgl. Juliane Vogel und Christopher Wild: *Auftreten. Wege auf die Bühne*, in dies. (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne (wie Anm. 2)*, S. 7–20, hier S. 10f.

Das Vorkommen auf der Bühne ist ein *Vorkommnis*, das nicht es ›selbst‹, leer bleiben kann, sondern jemanden hervorgebracht haben muss, der sich als Gesicht der Rede etabliert. Die Figuration der Unterbrechung soll das, was sich zeigt, damit es nicht *irgendwas Unlesbares*: Störstellen, Flecken wäre,⁶ als eine dem Dargestellten sich fügende *dramatis persona* verstehbar machen. Sie vollzieht sich in Abspaltungen, in Ausschlüssen der Kontingenzen (der Physis) und allein derart als Integration im Rahmen des Dramatischen. Sie hat statt als ›Zusammenfügung‹ der Szene »zu neuer Einheit, zum Gesamtbild einer neuen Situation« (so Beate Söntgen), dies aber *im* Vollzug des Auftretens: über die ganze »temporale Erstreckung« des theatralen Geschehens.⁷

Was in den szenischen Raum gelangt, bedurfte der *Bewegung* aus dem *off*, die, auf die Bühne führend, unterbrochen wird. Das theatrale ›Vor-Ort-Sein‹ ›ist‹ allein, so Samuel Weber, »in und als diese Abgebrochenheit« und daher »nicht allein das stabile Resultat der Unterbrechung«, sondern »impliziert in der Bewegung, die Bewegung sistiert«,⁸ indem die Bewegung figuriert, ein fiktiver Zustand (der Person) ›vor Ort‹ hervorgebracht wird, in dem die Bindung ans *off* vergessen wäre. Aber »everything that takes place on stage relates, constitutively, to what has taken and will take place off-stage [...]. Every speech on stage is already an echo of itself and a response to other parts, inscribed elsewhere.«⁹ Was im dramatischen Theater auftretend als Jemand, als erkennbare Person sich ›hier‹ auf der Bühne präsentiere, »[is] never *just* on the stage but always somewhere else as well‹: wie alles Geschehen ›vor Ort‹ an das ausgeschlossene *anderswo* verwiesen: »split between [...] both here and everywhere«¹⁰, zwischen – und sowohl – hier und überall »elsewhere«. Was theatral ›vor Ort‹ ›ist‹, ist »strukturell« »nie ganz in sich abgeschlossen«, nicht als es selbst präsent.¹¹ Am »*taking place*« des Theaters macht Weber die nicht-abgeschlossene Zeitlichkeit kenntlich.¹²

⁶ Von Chaosstelle spricht Gabriele Brandstetter: Figur und Inversion. Kartographie als Dispositiv von Bewegung, in: dies., Sibylle Peters (Hg.): *de figura*. Rhetorik – Bewegung – Gestalt, München 2002, S. 247–264, hier S. 247f.

⁷ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 1999, S. 365f.

⁸ Samuel Weber: *Vor Ort*. Theater im Zeitalter der Medien, in: Gabriele Brandstetter, Helga Finter und Markus Weißendorf (Hg.): *Grenzgänge*. Das Theater und die anderen Künste, Tübingen 1998, S. 31–51, hier S. 33f.

⁹ Samuel Weber: *The Incontinent Plot (Hamlet)*, in: Eva Horn, Bettine Menke und Christoph Menke (Hg.): *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*, München 2006, S. 233–252, hier S. 236.

¹⁰ Ebd., S. 237. Das kennzeichnet dramatische Personen wie Gespenster.

¹¹ Weber: *Vor Ort* (wie Anm. 9), S. 34.

¹² Samuel Weber: *Introduction: Theatricality as Medium*, in: ders.: *Theatricality as Medium*, New York, NY 2004, S. 1–30, hier S. 7.

Jeder Auftritt wird im Übertritt in den dramatischen Rahmen das durch diesen ausgeschlossene *off*: anderswo, mit- und einschleppen. Derart zeigt sich im Auftritt die Bindung des im Schauraum sich Zeigenden ans *off*, und zwar sowohl das des *backstage*, konkrete andere Räume mit anderen Zeiten, aus denen das Geschehen »vor Ort« sich speist, alle Bewegungen auf die Szene kommen, denen alle auftretenden Personen als Gespenster der Skripte, als kontingente Effekte von Wiederholungen, Proben usw. verhaftet sind, als auch das *off* des strukturell Nicht-Sichtbaren, Diffusen, Ungestalten – vor und diesseits der darstellenden Figuration. Das »im Rahmen« des theatralen Geschehens Auftretende bleibt an diesen Rand, an das Ungestalte zurückverwiesen, aus dem alle Gestalten stammen müssen – an jenes Toten-Reich, aus dem »Stimmen« zu ihrem Auftritt auf die gegenwärtige Szene exzitiert werden mögen, das im *off* liegend, knapp hinter dem Bühnenrand vermutet werden muss. Dieser Bezug macht den Raum der Darstellung zu einem der Geister-Beschwörung.¹³

»Was machen wir denn jetzt? Was wird denn jetzt gleich erscheinen, wenn sie auf der Bühne erscheint?«, fragt irgendeiner / in Polleschs *Liebe ist kälter als das Kapital* (203). »Sie ist da!«, sind die ersten Worte des Pollesch-Stücks (173), aber wer? Es bleibt »in der Schweben«, ob hier »etwaige[...] Personen eines Dramas« dargestellt werden.¹⁴ »Was ist das? Wer ist diese Frau?« (174) – evoziert die ersten Worte von Shakespeares *Hamlet*: »Who's there?« wird die mit jedem Auftritt verbundene Frage ausgegeben, werden durch einen Wächter »questionable shapes« an der Bühnengrenze zur Selbst-Identifizierung aufgefordert, jene Operationen aufgeführt, mithilfe derer »die grenzenlose Population [dieser] [...] unrealisierten Gestalten, die im *off* des Theaters ein namenloses Dasein führen, in den Modus der Kenntlichkeit überführt« werden.¹⁵ Der Auftritt auf die Theaterbühne, in dem figuriert werden muss, was hier sich zeige, damit dieses nicht *irgendwas* Unverständliches sei, ist ein instabiler, nicht resultathaft abgeschlossener sich »vollendender« Prozess, dessen Abschluss sich aufhält in der »temporalen Erstreckung«, in der das theatrale Geschehen in flüchtigen und transitorischen Figurationen sich vollzieht, »so daß einiges schon versinkt, während neue Momente sich eben erst ankündigen«: Die im Auftreten konstituierte dramatische Person, »ist« stets noch im Aufschub: »in der *Ankunft*«. ¹⁶

¹³ Vgl. Günther Heeg: Szenen, in: Heinrich Bosse und Ursula Renner (Hg.): Literaturwissenschaft – Einführung in ein Sprachspiel, Freiburg i. Br. 1999, S. 251–269, hier S. 254f.; Lehmann: Postdramatisches Theater (wie Anm. 7), S. 361, 282.

¹⁴ Diedrich Diederichsen: Denn sie wissen, was sie nicht leben wollen. René Polleschs kulturtheoretisches Theater erfindet die Serienkunst neu, in: Theater heute 3/2002, S. 56–63, hier S. 58.

¹⁵ Vgl. Vogel: »Who's there?« (wie Anm. 3), S. 27, 30–34.

¹⁶ Lehmann: Postdramatisches Theater (wie Anm. 7), S. 442f., 365f.

Auftreten ist *im* Vollzug, im Verzug,¹⁷ solange das Theaterstück fort dauert. Die Scheidung der Figur vom Grund ist nicht durchgesetzt, sondern die Figur bleibt zurückgebunden an den diffusen Grund des Möglichen, aus dem sie vortreten, sich konturieren müsste und sich doch – *im* Geschehen – nicht endgültig ablöst. Vielmehr bleibt sie – auf der Schwelle – *virtuelle* Nicht-/Personen,¹⁸ nicht gelöst von, unter Schatten potentieller anderer Leben als ihrem unentscheidbar tiefen Grund als einer unbestimmten *Reserve* möglicher Leben und Reden.

Die Anordnung des *on* und *off*, die das Zeigen und Sehen im Theater in der unauflöselichen Relation von An- und Abwesendem bestimmt, wird mit und auf dem Theater verhandelt. Wenn gegenwärtige Theaterarbeiten oftmals das Geschehen »vor Ort« – mindestens in großen Teilen – der Sicht der Zuschauer entziehen,¹⁹ so ist das keine beschwerliche oder gar ärgerliche Marotte. Das Theater ist vielmehr seit der Antike bestimmt durch die in der theatralen Präsentation ausgetragene Relation des Gesehenen zum Nicht-Sichtbaren, zum »hier« Abwesenden. Diese Relation wird im antiken Theater durch die *Skene* artikuliert, eine Zeltwand, dann ein »steinernes Bühnenhaus«, das die Spielräume »nach hinten begrenzt« und »gleichzeitig« als nicht-einsehbarer Ort für Zurüstungen und »Hintergrund des Spiels«, als Außenwand des »Hauses«, fungierte. »Die »Realität« der griechischen Theaterszene ist nicht einfach gegeben, sondern in der Relation zum Abwesenden fundiert«: »Die antike Szene konstituiert sich gerade durch optische Vorenthaltung dessen, wovon wortreich berichtet wird«,²⁰ und dem Platz der theatralen Präsentation ist mit der *Skene* ein anderer Raum des *verborgenen* Inneren eingefügt. Solche Einfügungen von Vorrichtungen des sichtbaren Vorenthalts von Sichtbarkeit auf dem »Schauplatz« kennen wir etwa als die Mülltonnen in Samuel Becketts *Endgame* oder als die gegenwärtig vielfach die Bühne einnehmenden geschlossenen Container (z. B. von Frank Castorfs Dostojewski-Theater wie auch Polleschs *Liebe ist kälter als das Kapital*), aus deren der Visibilität entzogenen Inneren auf daneben angebrachte Screens übertragen wird.

Diese geläufige Neu-Installation der Bühne, die das in Teilen *hinter* die die Szene begrenzende Rück-Wand entzogene Geschehen durch Video-Live-Übertragungen supplementiert, führt Polleschs *Liebe ist kälter als das Kapital*²¹ in einer

¹⁷ Vgl. Menke: Suspendierung des Auftritts (wie Anm. 2), S. 251; Weber: Vor Ort (wie Anm. 8), S. 45 f.

¹⁸ Vgl. Lehmann: Postdramatisches Theater (wie Anm. 7), S. 442; vgl. Weber: Vor Ort (wie Anm. 8), S. 41.

¹⁹ Vgl. André Eiermann: Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste, Bielefeld 2009, S. 13.

²⁰ Heeg: Szenen (wie Anm. 13), S. 253, 255.

²¹ Den Titel motivieren RAF-Dokumentationen, in denen Kapitalisten auf Sofas sitzen und über Liebe reden, statt übers Geld (Liebe ist kälter als das Kapital, S. 182 ff.).

spezifischen Lesart aus: Die Darsteller gelangen beim Abgehen von der Bühne u. a. durch die Türen der konventionellen Rückwand auf Film-Sets: »F: Ich spiele irgendwas, und wenn ich abgehen will, dreh ich einen Film. Wir schieben unsere Körper dauernd von der Bühne vor eine Kamera und wieder zurück.« (181) Den Darstellenden ist zwar einerseits *das* Verschwinden versagt, das in bipolarer Opposition zum Erscheinen aufgefasst würde. Sie bleiben dem Zuschauer-Blick ausgesetzt,²² was in immer wiederholten Formeln beklagt wird: »Das war doch einmal Tradition, dass man von der Bühne abgeht und dann war man in der Wirklichkeit!« (211). Andererseits aber: Tritt hier denn überhaupt irgendjemand Bestimmtes, Konturiertes, Wiedererkennbares in Erscheinung?

Dass man im *backstage* nicht in der Wirklichkeit, sondern im Filmdreh sich findet, das ist zum einen ein Kommentar zum Backstage-Film, hier Cassavetes *OPENING NIGHT* (1977), dessen Anordnung realisiert wird, indem sie aufs Theater »zurückgeholt« wird. Dies geschieht in einer theatralen Installation, die zum andern als eine spezifische Ausprägung der aus einer Fülle von Theaterarbeiten bekannten Verkoppelung von vorenthaltener Visibilität »vor-Ort« und (vermeintlichen) Video-Live-Übertragungen aus dem *backstage* auf zusätzlich installierte *screens*, die theatrale Präsentation verhandelt. Wenn hier hinter der Bühne, wenn man von ihr abgeht, Filme gedreht werden, nicht etwa wie in Backstage-Filmen gefilmte Realität angesiedelt ist, dann wird mit der geläufigen Anordnung der Backstage-Filme die des Theaters kenntlich. Bekanntlich proben in *OPENING NIGHT* Schauspieler an einem Stück, das in New Haven seine Test-Aufführungen erfahren soll, dabei fällt die von Gena Rowlands verkörperte Schauspielerin Myrtle Gordon aus der Rolle und hin, bleibt aus usf., ein »Krisenfall« für die dargestellte Theaterproduktion, »nicht aber für den Film«, für den dieser »bestens auf[geht] im Psychodrama um die alternde Diva Myrtle Gordon«.²³ In *Liebe ist kälter als das Kapital* sagt K. (die auch deklariert: »ich bin Liv Ullmann« (174)): »als Frau, die sich daneben benimmt, bin ich das Ereignis« (179), C: »Alles, was gedreht wird, sind nur Erfolgsgeschichten. Es ist ganz egal, was so ein Film erzählt. Wenn er Erfolg hat, erzählt er nur die Erfolgsgeschichte der Beteiligten.« (185). Mit *OPENING NIGHT* wird ein Darstellungs- und Wahrnehmungs-Modell berufen, indem es beklagt wird: »Ich werde hier dauernd mit Psychologie neutralisiert« (189), die »Revolte« werde derart immer zum »Opfergang« (179), dem die »Beeindruckungsmaschine«

²² Patrick Primavesi: Schauspielen (das gab es doch mal) bei René Pollesch, in: Jens Roselt und Christel Weiler (Hg.): Schauspielen heute. Die Bildung des Menschen in den performativen Künsten, Bielefeld 2011, S. 157–176, hier S. 165.

²³ Christian Rakow: Das machen die öfters, Stückkritik zur Aufführung von *Liebe ist kälter als das Kapital* im Rahmen der 33. Mülheimer Theatertage 2008, <http://www.nachtkritik-stuecke08.de/stueckdossier5/stueckkritik> (01. 10. 2015).

(186) dient (– oder umgekehrt?), die von OPENING NIGHT nicht nur als die des Broadway-Theaters (an den das Stück nach seiner Voraufführung am Rande gehen soll) thematisiert wird, sondern an der der Film selbst mit seinen berühmten SchauspielerInnen, insbesondere Gena Rowlands partizipiert.

»S [als deren Rolle »Myrtle Gordon« angegeben ist]: ... und ich bedeute dann nur eine Frau, die Ärger macht, weil sie sich nicht schlagen lassen will. Und alles nur, weil ich das Leben bedeuten soll! Meine Revolte muss doch nicht immer zum Opfergang werden!« (212)

Hinter der Bühnen-Rückwand, die die Szene begrenzend erstellt, die mit ihren Türen und Treppen oder auch Fensteröffnungen, dem Geldautomaten usw. mehr oder auch weniger ordentliche Auftritte und Abgänge ermöglicht (Abb. 1), ist, anders als Backstage-Filme es wollen, nicht die gefilmte Realität angesiedelt, sondern werden angeblich Filme gedreht.



Abb. 1: René Pollesch: Liebe ist kälter als das Kapital (Schauspielhaus Stuttgart, 2007)

Genauer aber wird dort – trotz eines umfänglichen verbalen Apparats des »Filmens«²⁴ von Filmen wie »CDU – unsere [oder »meine«] Welt ist die richtige« (180, 199), »RAF der Wüstenfuchs« (178, 181), »Monströse Versprechen« (175, 191), »Die unglaubliche Geschichte des geschrumpften Mister C« (215 ff.) u. a. – mit Videohandkameras aufgenommen und direkt-übertragen (»S: das war doch mal anders. Hier wurden doch mal richtige Filme gedreht. Und was gibt es jetzt? Praktikanten mit Handkameras da draußen! Die kreativ ihr Elend verwalten!«

²⁴ Aufgerufen wird die Zusammengesetztheit des Films und der filmischen Realität: Ton, Kamera, Maske, Wind (Pollesch, Liebe ist kälter als das Kapital, S. 175, 178), die auf Zerlegung beruht, durch disjunktive Klappen: 17/3, die 2. (S. 178 u. ö.), 16/7, die 8. (S. 199), »und cut« (S. 175, vgl. 182).

(185)), sonst würden wir, im Theater sitzend, von dort jetzt gar *nichts* zu sehen bekommen.

»Das war doch einmal Tradition, dass man von der Bühne abgeht und dann war man in der Wirklichkeit«; die Grenze, die als klare Trennung der Orte, als anachronistische Topologie des Theaters von Backstage-Filmen behauptet wird,²⁵ um mit dem *backstage* die theatral gesteigerte Wirklichkeit, die Wirklichkeit gesteigerter Theatralität, für die die Hysterie der Schauspielerin steht, in Anspruch zu



Abb. 2: René Pollesch: Liebe ist kälter als das Kapital (Schauspielhaus Stuttgart, 2007)

nehmen,²⁶ ist bestimmend für das dramatische Darstellen von jemandem oder etwas, dessen Rahmenbedingungen hier, indem dieses Konstrukt *in* den Bühnen-Raum und ins theatrale Geschehen gestülpt ist, verhandelt werden. Dies geschieht durch die gegen diese verstoßende Anordnung *im* Bühnenraum, in der videoapparative Bilder, von der »Rückseite«²⁷ der Szene, aus dem traditionellen *backstage* (irgendwo ist dort auch eine Garderobe, der Zurüstungs- und Durchgangsraum installiert) zu sehen gegeben werden (Abb. 2).

»K: Was ist denn mit der Realität passiert? Die war doch immer hier hinten. [...] Ich kann so nicht spielen, wenn du immer die Regeln kaputt machst, auf denen unsere Realität basiert. Man konnte doch mal von der Bühne abgehen, das war doch Tradition.« (176)

Lädiert werden, so heisst es, die Spielregeln des Theaters, die einen begrenzten und abgeschlossenen Zeit-Raum schaffen, um so etwas wie die Darstellung ›einer Welt‹, ›eines Lebens‹ zu ermöglichen; das wäre eine Weise »unsere Realität«: als dargestellte, zu verstehen. Abgrenzend müsste gesichert werden können, was ›dazu gehört‹, was als etwas, als dramatische Person und deren Handlung zu sehen ist,

²⁵ Vgl. Stefanie Diekmann: Backstage. Konstellationen von Theater und Kino, Berlin 2013, S. 21, 29f., 89, 95ff.; vgl. 107ff.; nicht nur wird das Theater auf eine überkommene Raumordnung festgelegt, sondern der Backstage-Film macht umgekehrt *sein* filmisches Operieren vergessen (S. 71–76; zu *OPENING NIGHT* vgl. S. 38f., 97f. u. ö.).

²⁶ In *OPENING NIGHT* tritt für: »I have lost the reality of reality«, so Gena Rowland als Myrtle Gordon, die ganze »Beeindruckungsmaschine« der Film-Schauspielerin ein (Pollesch: Liebe ist kälter als das Kapital, S. 175).

²⁷ Diese macht das Theater aus, vgl. André Bazin: Was ist Film?, hrsg. v. Robert Fischer, Berlin 2004, S. 189f., 191f.

und entschieden werden können, was jetzt, etwa als bloße Zufälle, *nicht* ›dazu‹, *nicht* zum Schau-Spiel gehört: »Realität, die war doch immer *hier hinten*«; das wäre die andere Weise »unsere Realität« aufzufassen (Abb. 3).

Wenn man ›nicht mehr‹ »von der Bühne abgehen« kann, die Grenze zwischen Spiel und Wirklichkeit nicht gesichert ist, dann wird umgekehrt auch so etwas wie eine dargestellte »Wirklichkeit« nicht konsistent etabliert, die als ›unsere‹ wiedererkennbar sein sollte. *Das* sollte die berühmte fiktive vierte Wand, nach Diderot, als Schirm zwischen Darstellungsraum und Zuschauerraum sichern, mit dem die Wahrnehmung der imaginären geschlossen dargestellten Welt im Modus der Projektion, ungestört von allen Kontingenzen hier und jetzt im Theater, gedacht wurde.



Abb. 3: René Pollesch: *Liebe ist kälter als das Kapital* (Schauspielhaus Stuttgart, 2007)

»B: Hier wird nur Identität geregelt, aber damit komm' ich bei dir nicht weiter, du ziehst dich jeder Spielregel und jedem narrativen Ideal von Identität, diesem Spiel, das uns einen Zusammenhang verleihen soll. Aber vielleicht gibt es keinen. [...]

S: Wie soll ich denn auch zusammenhängen, wenn ich hier vorne irgend was spiele, und dann geh ich nach hinten und dreh einen Film? Das geht doch gar nicht.« (195)

Die andere Anordnung der Bühne und ihrer Räume versagt die Konstitution eines geschlossenen Darstellung-Raums und damit das dargestellte in sich zusammenhängende ›Leben‹. Im Gefüge sichtbarer und nicht-sichtbarer Räume (und Flächen), von Ab- und Anwesenheiten ist kein ›geltender‹ Darstellungs-Zeit-Raum lokalisierbar, sind seine Begrenzungen, damit auch Anfang und Ende ungewiss.

»C.: Und jetzt sollte es doch losgehn, oder? Oder aus sein? [...] Aber ich bin so verunsichert, wenn ich hier nie weiß, geht's jetzt los oder hört's jetzt auf? Ich renn dauernd zwischen Film und Theater hin und her und frag mich dauernd, wann es denn endlich losgeht.« (194)

Auch wenn zum pantomimischen »sie ist da!« in der zweiten Minute (Abb. 4) Smusikalisch der *große* glänzende Herrscherauftritt einzitiert ist, ist hier – bevor als nächste Worte »Du gehst jetzt raus« gesprochen werden, vergehen 16 Minuten – *im*



Abb. 4: René Pollesch: *Liebe ist kälter als das Kapital* (Schauspielhaus Stuttgart, 2007)

in dessen Rahmen jemand auftreten und sich als dramatische Person etablieren würde. Was zu sehen ist, ist – wie auf der Probe, als die *Liebe ist kälter als das Kapital* sich zuweilen aus gibt (203) – die »gezeigte Einübung in etwas, von dem man noch nicht weiß, was es sein wird«,²⁸ wie vielleicht immer auf dem Theater (worüber eventuelle Kenntnis von Skript oder Literaturgeschichte nur hinwegtäuscht).

Hier wird das Modell der dramatischen Darstellung, der darstellenden Verkörperung, deren Regulierungen die hier »draußen« sich Zeigenden (oder die Schauspieler/innen?) zu folgen, demzufolge sie sich selbst zu disziplinieren hätten, angesprochen, als verlorenes ebenso wie als doch wiederkehrend auferlegtes (und zwar durch alle möglichen Mündler) beklagt – und überall suspendiert. Um der Darstellung willen darf, was auf der Bühne in die Sicht der Zuschauer gebracht wird, nicht als eingeschleppte Kontingenz der Physis und der Leben begegnen. Im Sinne der Verpflichtung auf die darstellende Verkörperung (der Reden) muss fortwährend versucht werden, die Scheidung zwischen allem Möglichen sicht- und vernehmbar werdenden und dem, was der Darstellung angehöre, durchzusetzen, die aber doch hinsichtlich des theatral (Sich-)Zeigenden, und suche dieses auch noch so sehr dem Modell des Dramatischen sich zu beugen, nie gesichert werden kann.

»S: NEIN! NEIN! Man kann mir doch nicht sagen irgendeine Rolle, mit der ich mich identifizieren soll, verweist auf die Wirklichkeit. Die verweist immer nur auf Theater. [...] Das zielt aufs Theater, wie der Polizeistaat, der will, dass ich mich auf meine Rolle

²⁸ Bettina Brandl-Risi: »Ich bin nicht bei mir, ich bin außer mir«. Die Virtuosen und die Imperfekten bei René Pollesch, in: Roselt, Weiler (Hg.): *Schauspielen heute* (wie Anm. 22), S. 137–155, hier S. 146.

diszipliniere, dass mein Körper von meiner Subjektivität diszipliniert wird, der Polizeistaat, der beim Besuch des Schahs aus der Rolle fällt.« (209)

So herum-redend werden übers ›aus der Rolle Fallen‹, das, den Plot von *OPENING NIGHT* bestimmt,²⁹ die dramatische Darstellung und die »Evidenz des Sichtbaren«³⁰ der Realität unter dem Namen »Polizeistaat« als fragliche analog geführt. ›Aus der Rolle fallen‹, das wäre, so heisst es, »eine zusammengebrochene Realität« (die darstellend errichtet werden musste) (176, 190 ff.).

»S: Vielleicht brauchen wir wieder den Besuch vom Schah, um den Polizeistaat zu sehen, der sich hier so offensichtlich gegen seine Staatsbürger richtet. Diese Irritation, die unsere unausgesprochenen sozialen Regeln oder Realität zusammenbrechen lässt. Vielleicht brauchen wir die? [sic!] Regeln, die ansonsten so unsichtbar bleiben. C: Solltest du dich jetzt nicht mit deiner Rolle identifizieren?« (176 f.)

Die Fraglichkeit des ›Erscheinens‹: »was wird denn jetzt gleich erscheinen, wenn sie auf der Bühne erscheint?« (202 f.) – modelliert die der Evidenz der Wirklichkeit, der ›dargestellten Leben‹ oder des Polizeistaats, die von der Durchsetzung ihrer ›Gesetze‹ abhängen, die ihrerseits im Zusammenbruch der Rolle oder Darstellung sichtbar würden (191 f., 196). Für die »Polizei« wie die »Kunst« der Bühne aber gelte: »Was hier angeblich die Wirklichkeit zeigt, reguliert sie nur« (203). – Hier oder da aber gibt es keine konsistente Person und daher keine Position, die einer solchen zugerechnet und derart verstanden werden könnte. Wenn das Erscheinen auf der Szene (von wem?) das Darstellen ›einer Person‹ nach Skript abzustreifen sucht, dann bekommt man keineswegs unmittelbare Wirklichkeit jenseits des darstellenden Spiels; *das* wissen hier alle. Die Gesten des Abstreifens müssen (wie es Myrtle Gordon und Gena Rowlands ergeht) erneut ›für etwas‹ stehen, »ein Leben bedeuten« oder ›eine Welt‹ repräsentieren.

»K: Die Wirklichkeit kommt mir plötzlich nicht mehr wirklich vor. Ich steh hier doch nicht etwa für eine Welt, die nichts mehr glauben kann, die so sehr den Boden unter sich beseitigt hat, dass die nur noch den Verdacht kennt und die Paranoia!« (177)

²⁹ Myrtle Gordon stellt die Bindung durch das Bühnen-Skript und die vorgegebene Rolle zur Disposition. Der Film macht ihr ›aus der Rolle‹ und hin-fallen oder auch besoffen, durchs Labyrinth des Backstage, doch noch auf die Bühne Gelangen zum ›Ereignis‹. Wiederholt wird das in *Liebe ist kälter als das Kapital* als die »unerhörte[] Chance, den Text zu stürzen, nach dem hier gehandelt werden soll« (S. 212 bzw. 179).

³⁰ Zu deren theatraler Erwidern vgl. Krassimira Kruschkova: Einleitung, zu dies. (Hg.): *Ob?scene. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film* (Maske und Kothurn 51/1), Wien 2005, S. 9–29, hier S. 13; vgl. dieses Heft insgesamt.

Wenn S das wiederholt: »Ich steh hier doch nicht etwa für eine Welt, [...] die nur noch den Verdacht kennt und die Paranoia!?, kriegt sie prompt zurück, »K: Doch das tust du wohl.« (180)

Der als umlaufende Rede einzitierte Gemeinplatz wird als der »Verdacht, dass da was hinter [oder unter] der Oberfläche sei«, »irgendetwas Geheimnisvolles«, »was sich aber dauernd wieder entzieht« (196 u. 201 f.), nicht nur als die Vorgabe der dramatischen Darstellung als vermeintlicher »Vereinigung von Körper und Seele« (201), derzufolge die sichtbar werdenden Körper als darstellende Verkörperung eines Inneren sollen wahrgenommen werden können, eines dramatischen oder melodramatischen Theater-Modells kenntlich.³¹ Und dem wird nicht nur vorgehalten: »Für Sarah Kane entzieht sich da einfach nichts« (201 f.), sondern einem solchen Konzept des Theaters erwidert vor allem das Bühnen-Gefüge heterogener Räume und Zeiten.

Das Medium des Theaters, das mit dem aufgerufenen Verdachtsmodell keineswegs zureichend aufgefasst würde, wird als ›taking place‹, als ›dislocation‹ eines ›hier‹/›wo?‹, das es – ohne Selbst-Identität und ohne Selbst-Präsenz – gar nicht anders als in der abgeschnittenen Bindung ans ›anderswo‹ gibt,³² durch die Bühnen-Neuanordnung gedacht. Daran hat gerade auch die Installation für (vermeintliche) Video-Live-Übertragungen teil, die als Intermedialität nicht zureichend aufgefasst wäre, die vielmehr der *theatralen* Präsentation einen »gespaltenen Ort« gibt.³³ Videoeinspielungen dienen, anders als zuweilen vermutet wird, keineswegs der kontinuierlichen Ausweitung und Steigerung von Sichtbarkeit im Sinne von simultaner Präsenz und präsentischer Simultaneität, so aber fasst Gertrud Koch »den Film beim Theater« auf, der gegenwärtig doch aus Video-Aufnahmen und -Übertragungen besteht.³⁴ Die (vermeintlichen) Video-Live-Übertragungen aus dem

³¹ Nur dies erreicht Boris Groys: *Unter Verdacht*, München Wien, 2000, vgl. etwa S. 18–25. Unhaltbar ist Groys Zumutung, dass Medientheorie nach diesem Modell funktioniere(n müsse) (S. 20–24, 50, 48–54, 87, 89 usw., 95).

³² Mit diesen Bestimmungen Webers erfährt auch die von Hans Christian von Herrmann als ›realräumlich an einem bestimmten Platz verankertes Heterotop‹ (Art. »Medialität« in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, Weimar 2005, S. 196–199) eine Verschiebung: »such happenings« »are ongoing. This in turn suggests that they can neither be contained within the place where they unfold nor entirely separated from it.« (Weber, Introduction (wie Anm. 12), S. 7).

³³ Primavesi: *Schauspielen (das gab es doch mal)* (wie Anm. 22), S. 169; die Videokamera »vermittelt« daher aber nicht »zwischen Film und Theater«, so aber ebd., S. 170. Vgl. Birgit Wiens: *Verkabelte Bühnen. Szenographie im Spannungsfeld zwischen Theater und anderen Medien*, in: Norbert Eke, Ulrike Hass und Irina Kaldrack (Hg.): *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater*, München 2014, S. 171–189, hier S. 172.

³⁴ So aber Gertrud Koch: *Was wird Film, was wird Theater gewesen sein?*, Ms. 2011, S. 5

backstage, von der ›Rückseite‹ der Szene, fungieren vielmehr als videoapparativ ausgeführte *Teichoskopien*. Die Teichoskopie (Mauerschau) und der Botenbericht, verbale Einspielungen des Nichtsichtbaren aus entfernten Räumen in die Darstellungs-Szene, bezeichnen gerade die Entzogenheit der *anderen* Räume (*ob-scenae*), und setzen diese *als off*. Umgekehrt hat derart am Dargestellten die Fiktion des Absenten, das sichtbar Unsichtbare und die Absenz, das *off* anderer Räume teil. Die video-apparative Übertragung aus dem *off* mag einerseits als Kompensation für die durch die Rückwand besorgte Sicht-Sperrung betrachtet werden, re-markiert aber *als* Supplement andererseits die theatrale Teilung im Vorenthalt der Sichtbarkeit des ›vor Ort‹ Gebrachten, indem sie sich mit ihrem Schirm hinzufügt.³⁵

Der Bühnenaufbau hat teil an der auch zwischen den Personen geführten »Diskussion um Schauspiel und Darstellungspolitik«, indem er auf »die Frage nach der Unmittelbarkeit« mit *der* Trennung ›antwortet,‹³⁶ die allerdings nicht als fiktiver



Abb. 5 René Pollesch: *Schmeiß Dein Ego weg!*
(Volksbühne Berlin, 2011/12)

Schirm Darstellende von der ›Welt‹ und den Zuschauern scheidet, wie die fiktive vierte Wand die in sich geschlossene Darstellung *schirmte* und (als der Inbegriff der Transparenz des Mediums) gerade an der vergessenen Zäsur die vermeintlich unmittelbare Teilhabe der Zuschauer als projektive Wahrnehmung modellierte. Was hier die Darstellenden der Sicht der Zuschauer entzieht, ist vielmehr die *realisierte* Scheidung.³⁷ Statt als

u. 10, engl. publ. *What Will Have Been Film, what Theater?*, in: dies., Volker Pantenburg, Simon Rothöhler (Hg.): *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*, Wien 2012, S. 126–136.

³⁵ Der Screen, auf den die Videoübertragung angewiesen ist, gehört selbst zu den vielen Vorrichtungen visuellen Vorenthalts des Geschehens *vor Ort*, vgl. Menke, *Suspendierung des Auftritts* (wie Anm. 2), S. 259 f.; Eiermann: *Postspektakuläres Theater* (wie Anm. 18), S. 23, 13.

³⁶ Annemarie M. Matzke: *It's magic! Vom Zauber des Vorhangs bei Forced Entertainment und René Pollesch*, in: Gabriele Brandstetter und Sibylle Peters (Hg.): *Szenen des Vorhangs – Schnittflächen der Künste*, Freiburg 2009, S. 91–104, hier S. 101 ff.

³⁷ In Polleschs *Schmeiß dein Ego weg!* (Premiere 12. Januar 2011, Volksbühne Berlin) nimmt

Schirm zwischen dem einen und dem anderen zu fungieren, wird hier die konventionelle Szenenwand als Abscheidung kenntlich, insofern sie den Bühnenraum in dessen Inneren durchzieht, um die theatrale Entzweiheit *vor Ort* als Scheidung *im Bühnenraum*, SchauspielerInnen und Darstellende der Sicht der Zuschauer entziehend, zu *realisieren* und *zugleich* die diese stabilisierende Ordnung der (vergessen gemachten) konstitutiven Abscheidungen auszusetzen. Niemand ist hier/wo? jemand ›selbst‹; die Trennung von Bühne und Wirklichkeit ist weder gesichert noch eingezogen, sondern durchzieht vielfach das vermeintlich Innere: ungewiss potentiell überall.

Als Supplemente zerlegen die angeblichen Live-Übertragungen dislozierend die vermeintliche, präsentisch imaginierte Einheit *vor Ort*: von Körpern, Sichtbarkeit und Verständlichkeit, der als darstellender Zusammenhang von sichtbaren Körpern und deren gestalt-haft vorgestellten Verständlichkeit sollte auffassbar sein, dessen Inbegriff (nach Diderot) die Szene als imaginäres *Bild* stellte, durch dessen abscheidend regulierende Vorgabe der Schauplatz und dessen abgeschnittene Bezogenheit auf andere Räume vergessen gemacht wurde. Anders als im Backstage-Film, der das *backstage* zum ›eigentlichen Schauplatz‹ macht, der auf die vermeintlich feste und bestimmbare Grenze zwischen *on-* und *off-stage* setzt, um einen anderen Blick der Enthüllung eines Verhehlten zu ermöglichen, sind diese Grenzen hier im, u. a. durch videoapparative *Teichoskopie*, neu angeordneten, geteilt gefügten Bühnenraum unlokalisierbar. Durch die vermeintliche Live-Übertragung aus dem *off* werden nicht nur verstellte, rückwärtige *andere* Räume sichtbar und derart das Verhältnis von Präsentiertem, Gezeigtem und Abwesendem verhandelt, sondern ist zugleich völlig ungewiss, um welche Räume? wo? es sich handelt, werden andere Räume *als* unbestimmt entfernte übermittelt: von mehreren bewegten Kameras, im anderen Medium elektronischer Bilder, das die Bilder und Stimmen von den Körpern ablöst, die daher trotz allen Live-Appeals *ungewissen* Zeiten angehören und unbestimmte Räume konstituieren. An eingefügten Randzonen sind Geschehnisse in heterogenen *para-* und *Zwischen-Räumen* ungewisser Lage und aus Zeiten, über die – durch Video-Übertragung –

sich das Theater heraus, die fiktive *vierte Wand*, die doch figürlich eigentlich etwas anderes: die in sich geschlossene Darstellung und die entsprechende projektive Wahrnehmung der Zuschauer meinte, zu *realisieren*: in hölzerner Ausführung das vormalige *on-stage* szenischer Darstellung sperrend, ins *off* verstellend; dabei wird auch diese Sichtsperrung durch die videoapparative Übertragung aus dem verstellten Bühnenraum supplementiert (Abb. 5). Die Groteske der hölzernen *ausgeführten* »Redensart« der vierten Wand macht die Abscheidungen diskutierbar, die konstitutiv sind für die um den Charakter und die Handlung organisierte dramatische Darstellung; vgl. Menke, Suspendierung des Auftritts (wie Anm. 2), S. 256–261, 265 ff.; vgl. auch Eiermann: Postspektakuläres Theater (wie Anm. 18), S. 92 f., 25, 28, 56–61.

Gewissheit nicht zu erlangen ist, zu sehen und zu vernehmen. Die Bühne fungiert »quer zu theaterüblichen Erwartungen offenkundig nicht als ›Präsenzfeld«; sie bietet »kein Ereignis dar[...], das der Zuschauer im Bild der Bühne hätte überblicken und ›lesen‹ können«. ³⁸ Die theatrale Präsentation hat statt im Gefüge der Bühne aus diversen Darstellungsflächen und -räumen in verschiedenen medialen und ›ontologischen‹ Zuständen, in einer »Diversität von Räumen, die von unterschiedlichen Medien generiert werden«, ³⁹ in Bezug auf die die Wahrnehmung aufgefächert, auseinandergelegt und zusammengesetzt ist. »Für den Zuschauer wird der Abend zum unmöglichen Puzzle. Er kann das Geschehen niemals ganz in den Blick bekommen« und »muss sich [jeweils]entscheiden«. ⁴⁰ So etwas wie eine verständliche Gestalt wird, wo *nicht* die (nur vorgeblich) homogene Szene der Darstellung permanent errichtet und gehalten wird, in den *disjunktiven Koppelungen* zwischen heterogenen Darstellungsräumen und Sichtflächen nicht in Erscheinung getreten sein, sondern bleibt in der Zeit wie an verschiedene (auch unbestimmte) Orte verteilt, auf verschiedene Flächen und Räume aufgeteilt, *zwischen* diesen. Wie es ›hier‹/wo? keine vollendet figurierten Auftritte als jemand gibt, so ist unklar, in welchen Räumen, man (als wer?) ›verschwindet‹, wenn man abgehend in einem der *anderen* verstellten Räume landet, aus dem – optisch und/oder akustisch – übertragen werden mag. Aus der (zusammengesetzten) Zwischenzone, die u. a. das ehemalige *backstage* ist, kann man zwar weggehen, dann tritt vielleicht jemand auf; man kann auch mitunter aus dem ›Bild‹ verschwinden, aber nicht ordnungsgemäß: im dramatischen Rahmen, abtreten; denn dann wäre irgendwas unbestimmt irgendwo, neben jedem Rahmen, in dem jemand sich konstituieren könnte, in einem der Räume, von denen ungewiss ist, ob sie ›dazu‹, zur Darstellung gehören.

Derart wird das Medium Theater reflektiert, indem es durch den Umbau im Bühnenraum verhandelt (keineswegs ›offenbart‹) wird. Der Schauplatz als vielfacher Schwellenraum, Gefüge heterogener, perforierter Zwischen-Zonen erlaubt keine bestimmende Lokalisierung, so dass alles Geschehen *oszilliert* zwischen In-Erscheinung-Treten und Verschwunden-sein, Abtreten und anderswo Sein. ›Hier‹ (wo?) gibt es keinen lesbaren, sich vollendenden Auftritt als etwas oder jemand Bestimmtes; stets bleibt hier oder dort fraglich, ›wer erscheint, wenn sie erscheint?, und wo eigentlich ›gilt es? Alles ›Erscheinende‹ ›ist im Erscheinen / im Verschwinden auch *somewhere else* (das nicht darstellend bestimmt ist). Samuel Webers Überlegungen zum Vollzug des theatralen »taking place« als »come to pass«, »ongoing«, »passing away« setzen fort und machen mit der Spezifik des Theaters

³⁸ Wiens: Verkabelte Bühnen (wie Anm. 33), S. 178 u. 180.

³⁹ Ebd., S. 181.

⁴⁰ Matzke: It's magic! (wie Anm. 36), S. 102.

dessen Witz für die Frage des Verschwindens explizit: «such happenings [...] take place, [...], and yet simultaneously also pass away – not simply to disappear but to happen somewhere else».⁴¹ Was von der Bühne verschwindet, ist oder ereignet sich ›irgendwo anders‹. Das exponiert Polleschs *Liebe ist kälter als das Kapital* im Gefüge der Bühne. Die Anordnung *im* Bühnenraum gibt einem »taking place« Raum, das keinen *einen* Platz einnimmt, der zum Ort einer darstellenden Etablierung des Erscheinenden werden könnte, was vielmehr geschieht *im* Vorbeigehen oder ›Verschwinden‹ in verschiedenen ungerahmten Räumen, was aus einem jeweiligen provisorischen Darstellungsraum verschwinden mag, um *anderswo*, in *unbestimmten* anderen Räumen, in anderen Zonen zu passieren. Aber wer? Oder was?

⁴¹ Weber: Introduction (wie Anm. 12), S. 7.