

NIKOLAUS MÜLLER-SCHÖLL

RAUM-ZEITLICHE KIPPFIGUREN.
ENDENDE RÄUME IN THEATER UND PERFORMANCE
DER GEGENWART

1. Kippfigur



1 – Alte oder junge Frau? Klassisches Beispiel einer Kippfigur

Wie alt ist diese Frau? Mit dieser Frage wird im Allgemeinen dieses Bild vorgelegt. Je nachdem, ob wir darin eine junge Frau mit elegantem Turban, weitem Ausschnitt und lässig umgelegten Pelz oder aber eine alte Frau mit Augenringen, Hakennase und großem Wärmebedürfnis, das auf hohes Alter schließen lässt, zu sehen glauben und vermögen, werden wir zwischen Anfang 20 und Ende 70 schwanken. Vielleicht aber werden wir auch, sind wir einmal vom einen ins andere Bild verfallen, bei keinem mehr verweilen können, vielmehr oszillierend zwischen abgewandter junger und zugewandter alter Frau in eine Art von Doppelsicht verfallen, die uns im weiteren Verlauf dazu bringen wird, statt der zwei Bilder deren Zeichnung wahrzunehmen oder unsere Wahrnehmung selbst, im einen wie im anderen Fall also die Voraussetzung, eine unauflösbar ambivalente Linienführung oder eine immer schon auf vielfältige Weise vorgeprägte Vorstellung, die uns das eine wie das andere, beide oder

aber überhaupt kein Bild mehr zu konstruieren erlaubt. Eine *Kippfigur*, so der gebräuchliche Name, lässt uns zwei Figuren sehen, deren eine irgendwann in die andere kippt, um schließlich, vermittelt über das Kippen, uns auf das Figurale der Figur selbst zu verweisen, deren Konstruktion oder Darstellung.

Kippfiguren sind nicht nur im Bereich des Bildes zu finden, sie tauchen in der dramatischen Literatur in Gestalt ambivalenter Helden auf, man denke nur an Shakespeares Richard III., an Goethes Iphigenie, Büchners Lucile oder Heiner Müllers „Lohndrucker“ Balke. Sie begegnen in der Philosophie, etwa im Denken Walter Benjamins, am prägnantesten in der Formulierung „Dialektik im Stillstand“¹, die zugleich die Dialektik als Denken der Bewegung stillstehend vorstellt wie auch jene dialektische Bewegung, die noch im Stillstand am Werk ist und damit zwei einander entgegengesetzte Vorstellungen, die *gleichzeitig* zu denken sind, gleichwohl *nicht zugleich* gedacht werden können und insofern die Vorstellung, genauer: das mit ihr verbundene Darstellen und dessen Zeit und Raum, ausstellen. Nicht von ungefähr benutzt Benjamin diese Formulierung erstmals im Kontext seines Essays über Bertolt Brecht und entwickelt sie am Beispiel des raumbildenden Prozesses der Neher'schen Plakate für die Inszenierung von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*.²

Unter dem Titel *raum-zeitliche* Kippfiguren möchte ich nachfolgend raumbildende Prozesse in Theater und Performance betrachten und analysieren, die uns den Prozess der Raumbildung selbst zu denken geben. Ausgehend von der Hypothese, dass die Bühne als Dispositiv (im Sinne Foucaults und Agambens) zu begreifen ist und im Kontext der verstärkten Aufmerksamkeit für die begrifflichen und konzeptuellen Grundlagen des *Raumdenkens* im Allgemeinen möchte ich speziell die Frage aufgreifen, wie die ebenso viel geschmähte wie sich beharrlich restituierende „Guckkastenbühne“ verlassen werden kann. Dieses Verlassen setzt, wie ich im Kontrast zu zwei Arbeiten aus dem Umfeld der freien Szene zeigen will, die Analyse des Dispositivs Bühne voraus und ist in den Beispielen, die ich bespreche, an die Konstruktion unterschiedlicher raumzeitlicher Kippfiguren gebunden. Konkret will ich dies an raumbildenden Prozessen bei Robert Wilson, Patrizia Talacko, Mark Lammert und Wanda Golonka nachverfolgen.

2. Am Ende der Epoche des optischen Betrugs: Die Bühne als Dispositiv

Wie also heute über die „Bühne“, wie über den Raum sprechen? Ulrike Haß entwickelt in ihrer Studie *Das Drama des Sehens* den Begriff der „Bühnen-

¹ Vgl. Walter Benjamin, „Was ist das epische Theater? 1“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Band II, 2, Frankfurt/M., 1980, S. 519-531: 530.

² Vgl. ebd., S. 525. Vgl. ausführlich zum hier angedeuteten Zusammenhang Nikolaus Müller-Schöll, *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“*. *Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*, Frankfurt/M., Basel, 2002, S. 161-173.

form³ für die systematische Zusammenfügung von Sehen und Gesehenwerden in einer Ordnung, die sie als ein Paradigma gesellschaftlicher Gefüge begreift, das für die lange Epoche vom 15. Jahrhundert bis in die Gegenwart hinein Gültigkeit beanspruchen kann. Dieser Begriff ist in Analogie zum „weiten Theaterbegriff“ gebildet, den Rudolf Münz für das Leipziger Theatralitätsmodell vorgeschlagen hat. Werden dort neben der „Theater(kunst)“ auch Nicht-Theater, das Theater des Alltags und der Straße sowie Anti-Theater⁴ einbezogen, so hier neben den konkreten Bühnen des Theaters im engeren Sinne die Weltbühne, das „Theater“ der urbanen Bühnen und Feste sowie das „Nicht-Theater“ der abstrakten Bühnen z. B. der Politik. Wenn, wie Haß mit Welsch formuliert, die „Epoche des optischen Betrugs“ derzeit zu Ende geht und „von einem Modell der Intermedialität und Interaktivität zwischen Benutzern und Programmen überholt wird“⁶, so stellt sich die Frage, wie ein diesem Modell angemessenes Verständnis zu gewinnen ist. Meine Hypothese lautet, dass Bühne in Verlängerung wie Absetzung von dem Modell, das Haß für die zu Ende gehende Epoche entwickelt hat, heute am ehesten als *Dispositiv* zu begreifen ist. Unter Rückgriff auf Foucault hat Giorgio Agamben jüngst eine Verwendung dieses häufig verwendeten Begriffs vorgeschlagen, die mir für den Zusammenhang des Nachdenkens über die Bühne hilfreich erscheint.⁷

Mit „diesem Begriff“, so Foucault, versuche er „eine heterogene Gesamtheit“ zu bestimmen,

bestehend aus Diskursen, Institutionen, architektonischen Einrichtungen, reglementierenden Entscheidungen, Gesetzen, administrativen Maßnahmen, wissenschaftlichen Aussagen, philosophischen, moralischen und philanthropischen Lehrsätzen, kurz, Gesagtes ebenso wie Ungesagtes [...].⁸

Foucault begreift ein Dispositiv als eine „bestimmte Manipulation von Kräfteverhältnissen“, die in ein Machtspiel eingeschrieben, doch auch an Wissensgrenzen gebunden seien. „Das eben ist das Dispositiv: Strategien von Kräfteverhältnissen, die Arten von Wissen unterstützen und von diesen unterstützt werden.“⁹ Wie Giorgio Agamben von hier aus entwickelt, lässt sich das „Dispositiv“ Foucaults mit seinen juristischen, technischen und militärischen Bedeutungen auf die theologische Oikonomia und vor allem auch auf Heideggers „Ge-stell“ beziehen, das heißt, so Agamben: „[A]uf eine Gesamtheit von Praxen, Kenntnissen, Maßnahmen und Institutionen, deren Ziel es ist, das Verhalten, die Gesten und die Gedanken der Menschen zu verwalten, zu regieren, zu

³ Vgl. Ulrike Haß, *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München, 2005, S. 198-200.

⁴ Vgl. zu dieser Formulierung ebd., S. 19.

⁵ Vgl. Rudolf Münz, *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, Berlin, 1998, S. 82-103.

⁶ Vgl. Haß (2005), *Das Drama des Sehens*, S. 19.

⁷ Giorgio Agamben, *Was ist ein Dispositiv?*, Zürich, Berlin, 2008.

⁸ Michel Foucault, *Dits et Ecrits: Schriften*, Bd. 3, Frankfurt/M., 2003, S. 392.

⁹ Ebd., S. 394 f.

kontrollieren und in eine vorgeblich nützliche Richtung zu lenken.“¹⁰ In diesem Sinn begriffen, erscheint die Bühne als Teil jener Klasse des Vorhandenen, die, wie Agamben ausführt, den Lebewesen oder Substanzen gegenübersteht und mit diesen zusammen die Subjekte konstituiert. Sie lässt sich problemlos in die lange und unabgeschlossene Reihe einfügen, die Agamben in Erweiterung der von Foucault beschriebenen Dispositive der Gefängnisse, Irrenanstalten, Schulen und Fabriken, des Panoptikums, der Beichte, der Disziplinen und juristischen Maßnahmen auführt, neben Federhalter, Schrift, Literatur, Philosophie, Landwirtschaft, Zigarette, Schifffahrt, Computer, Mobiltelefonen und der „Sprache selbst, die das vielleicht älteste Dispositiv ist“.¹¹ Sie erscheint als der „Hominisierung“ gleichursprüngliche Abspaltung, mit deren Hilfe der Mensch das von sich abgesonderte tierische Verhalten leerzulaufen und das Offene als solches, das Ens als Ens zu genießen vermag.¹² Die Transformation der Bühne in der jüngeren und jüngsten Zeit könnte entlang dieses Schemas als Ablösung eines Dispositivs durch ein anderes begriffen werden. Hier wie da erlangen Körper ihre Identität und ihre Freiheit mittels einer Reihe von Praktiken und Diskursen, Kenntnissen und Übungen. Hier wie da hat man es mit einer sich im Nahkampf mit den Dispositiven subjektivierenden und entsubjektivierenden Substanz zu tun.

Nun lässt sich allerdings Agambens Begriff des Dispositivs nicht übertragen, ohne sich mit einer Tendenz seiner Argumentation auseinanderzusetzen, die ebenso verführerisch wie – mit Blick auf den Erkenntniswert seiner Begrifflichkeit – verhängnisvoll erscheint. Agamben beschreibt die heutigen kapitalistischen Dispositive als insofern von den religiösen und den älteren Regierungsdispositiven unterschieden, als dort ein Subjektivierungsprozess in Gang gesetzt wurde, heute dagegen einer der Desubjektivierung – was ihm am auffälligsten am Benutzer von Mobiltelefonen und Fernsehzuschauern zutage zu treten scheint. In einem gleichermaßen alarmistischen wie von einer untergründigen Verfallsgeschichte geprägten Schluss seines Essays zeichnet er das Bild der heutigen Welt als von einem Leerlauf der Maschine gekennzeichnet, die in die Katastrophe führt. Diesem Leerlauf weiß er allerdings nicht mehr entgegenzusetzen als den nicht weiter spezifizierten Appell, die Dispositive, wie er es in seiner Terminologie formuliert, zu profanieren, das heißt, was in ihnen eingefangen und abgesondert wurde, dem allgemeinen Gebrauch zurückzugeben. Voraussetzung sei dabei, dass jene, die sich die Frage der Profanierung stellten, in der Lage seien, sowohl „in die Subjektivierungsprozesse als auch in die Dispositive einzugreifen, um jenes Unregierbare zum Vorschein zu bringen, das zugleich Anfang und Fluchtpunkt jeder Politik ist“.¹³

¹⁰ Vgl. Agamben (2008), *Was ist ein Dispositiv?*, S. 24.

¹¹ Ebd., S. 26.

¹² Vgl. ebd., S. 30.

¹³ Ebd., S. 41.

Nachdem Agamben zuvor konstatiert hat, dass immer durchdringenderen Dispositiven der Desubjektivierung der „folgsamste[] und feigste[]“ Gesellschaftskörper“ der Menschheitsgeschichte gegenüberstehe, der harmlose Bürger der Demokratien, der gleichwohl „von der Macht als potentieller Terrorist“¹⁴ betrachtet werde, öffnet der wirkungsvoll platzierte Verweis auf das „Unregierbare“ in seinem Mangel an Spezifizierung Tür und Tor für jede erdenkliche Form der Mystifizierung wie auch des enthusiasmierten Missverständnisses. Insofern ist an diesem Punkt mit Blick auf die konkrete Frage nach den spezifischen Absonderungen und Subjektivierungsprozessen, die mit den unterschiedlichen Dispositiven der Bühne einhergehen, eine über Agamben hinausgehende Entmystifizierung, Ausnüchterung und letztlich Konkretion seiner Theorie notwendig – zumindest dann, wenn man sie im Zusammenhang einer Theaterforschung als kritischer Wissenschaft produktiv machen will.

3. „Bühne“ im Kontext der Überprüfung der Herkunft von Raumkonzepten

Die Entwicklung des Dispositivs der Bühne muss heute vor allem im Kontext jener „begriffskritische[n] Überprüfung der Herkunft von Raumkonzepten“¹⁵ diskutiert werden, die im Zuge der neuerlichen Aufmerksamkeit für die Bedingung von Räumlichkeit stattgefunden hat. Unter Verweis auf Edward Sojas Schrift *Postmodern Geographies*¹⁶ wurde sie als „spatial turn“, unter Verweis auf Sigrid Weigel als „topographical turn“¹⁷ und von anderen schließlich als „topological turn“ etikettiert. Bernhard Waldenfels zeichnet zu Beginn eines Beitrags zu der Debatte um diesen „Turn“ drei große Etappen des westlichen Denkens von Ort und Raum nach: Während das klassische Denken der Antike um den „Kosmos“ kreise und im kosmischen Ortsgefüge wiederum jedem sein eigentümlicher Ort zugewiesen sei, trete mit der Reduktion des Kosmos auf die berechenbare Naturwelt an die Stelle des kosmischen und sozialen Topos das leere Raumschema des Spatium. Es entstehe ein homogener und isotroper Raum. Waldenfels verdeutlicht, dass an dieser vom euklidischen Raummodell beherrschten Raumkonstruktion „problematisch ist, ‚dass wir für wahres Sein

¹⁴ Ebd., S. 40.

¹⁵ Vgl. Jörg Dünne/Stephan Günzel, *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M., 2006, S. 12; vgl. auch Stephan Günzel (Hg.), *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld, 2007; ders. (Hg.), *Raumwissenschaften*, Frankfurt/M., 2009.

¹⁶ Edward Soja, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, New York, NY, 1989.

¹⁷ Sigrid Weigel, „Zum ‚topographical turn‘ – Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften“, in: *KulturPoetik* 2, 2 (2002), S. 151-165.

nehmen, was eine Methode ist“.¹⁸ Unschwer zu erkennen ist, dass hier, bezogen auf den Bereich des Theaters, jenes Dispositiv angelegt ist, das sich aufbauend auf den Entwürfen und Modellen der Frühen Neuzeit und unterstützt von den programmatischen und philosophischen Schriften des 18. Jahrhunderts in seiner Reinstform im 19. Jahrhundert herausbildet, um letzten Endes allerdings erst in Kino und Fernsehen zu sich selbst zu kommen: Die in der Vorstellungswelt der Spieler von einer Mauer, der vierten Wand, abgeschlossene, in der Bühnenarchitektur durch das Proszenium, das Bühnenportal und den Eisernen Vorhang ausgedrückte *Scène à l'Italienne*, die Guckkastenbühne. Der Eindruck der Realität, ja der Glaube, ihr unvermittelt auf der Bühne begegnen zu können, baut, entsprechend des Paradigmas des *Spatiums*, darauf auf, dass sich alles, was auf dieser Bühne erscheint, isoliert betrachten lässt, nichts einen eigenen Ort hat, an dem es sich wiederfindet, oder „einen gemeinsamen Ort, den es mit anderen teilt“.¹⁹

Wie Waldenfels in seiner Darstellung mit einer Vielzahl von Beispielen nachzeichnet, bahnt sich ein Umdenken des Raumes vor und nach der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert an: Beteiligt sind physikalische Feldlehre, mathematische Topologie, biologische Umweltlehre, Verhaltenstheorien der Human- und Sozialwissenschaften, Architektur und vor allem die Phänomenologie des Raumes, die in enger Verflechtung mit der Phänomenologie der Zeit zur Raum- und Zeiterfahrung zurückkehrt, ihren Ausgangspunkt von der Lebenswelt nimmt, in der jeder von uns „verankert ist und die sich uns durch unsere leiblichen Bewegungen hindurch erschließt“.²⁰ Von hier aus entwickelt sich jenes Denken des Raumes, das er, Husserls „Krisis der europäischen Wissenschaften“ aufgreifend, als gelebtes Paradox bezeichnet: Es besteht darin, dass der Ausgangspunkt eines leiblich in der Welt verankerten Betrachters impliziert, dieser Betrachter selbst könne dem Raum zwar angehören, den er betrachtet, gleichwohl nicht schlechterdings, denn sonst

wäre das Hier ein bloßer Teilort innerhalb des Gesamtortes; in Ermangelung der nötigen Distanz und einer bestimmenden Differenz wäre das Ganze nicht mehr als Ganzes fassbar und sagbar. Die Rede vom Ganzen wird totalitär, sobald sie sich als Rede vom Ganzen verleugnet.²¹

Wie er weiter ausführt, entspringen diese und viele weitere Paradoxien der Bestimmung des Raumes „einer Selbstbezüglichkeit, die immer dann hervortritt, wenn die Annahme eines Ersten, eines Letzten oder eines Ganzen fragwürdig wird.“²² Eine ausgedehntere Auseinandersetzung mit den Paradoxien des Rau-

¹⁸ Vgl. Bernhard Waldenfels, „Topographie der Lebenswelt“, in: Stephan Günzel (Hg.), *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld, 2007, S. 69-84: 71. Waldenfels zitiert hier Husserl über Galilei.

¹⁹ Ebd., S. 70.

²⁰ Ebd., S. 71.

²¹ Ebd., S. 75.

²² Ebd., S. 76.

mes und den auf sie antwortenden Entwürfen seiner Vorstellung hätte zumindest auf die Tradition einer sozialen Raumbeschreibung einzugehen, die von Durkheim über Simmel, Lefebvre und Foucault – dem das 20. Jahrhundert als „Epoche des Raumes“²³ galt – bis zu den auf diesen Theoretikern aufbauenden, sie fortschreibenden oder revidierenden de Certeau, Augé und der gegenwärtigen Diskussion um den „spatial turn“ reicht.

Hier sei nur auf die für den Zusammenhang des Theaters besonders bedeutenden, weil hier wie generell schwer zu ertragenden Paradoxien der Raumerfahrung verwiesen. Von ihnen zeugen vielleicht am besten jene zwei von Waldenfels unter Berufung auf Eugène Minkowski angeführte Raumphatologien des Paralytikers, der auf die Frage „Wo bist du?“ auf die Stelle weist, an der er sich gerade befindet, während der Schizophrene andererseits erklärt: „Ich weiß, wo ich bin, fühle mich aber nicht dort.“²⁴ Dagegen ist zu denken, dass hier zu sein immer schon impliziert, nicht nur hier zu sein, sondern zugleich auch *nicht anderswo* zu sein, wobei sich aus dieser räumlichen zugleich eine zeitliche Differenz ableiten lässt. Man stößt hier, anders ausgedrückt, auf jene unauflösbare, zeiträumliche Differenz der Darstellung, die Derrida in seiner „différance“²⁵ zu fassen versucht hat. Keiner hat sie in jüngerer Zeit mit größerem Sinn für ihre zersetzenden Wirkungen und größerer Subtilität in ihren Auswirkungen beschrieben als Werner Hamacher in einer kurzen Sammlung von Notizen und Aphorismen unter dem Titel *Amphora*. Im Durchgang durch die unter dem Vorzeichen von Topos, Ort und Raum gedachten und zu denkenden Paradoxien der Selbstbezüglichkeit, kommt er an einer Stelle zu einer – für meine weiteren Überlegungen wichtigen – lapidaren Bestimmung: „Räume: Enden“²⁶. Nicht nur, dass damit der raumbildende Prozess als ein eben deshalb immer unabgeschlossener beschrieben wird, weil Räume endend neue Räume eröffnen, es wird andererseits auch auf die Räume als Ende oder Grenze verwiesen, darauf, dass jedem Moment eine Verräumlichung und Verzeitlichung inhärent ist, eine ihn von sich wegstellende Dezentrierung. „Raum“ erscheint als Wort für eine ins Unendliche entgrenzte Begrenzung.

Die Epoche, die von Waldenfels als dritte vorgestellt wird und in den gegenwärtig unterm Vorzeichen des Raumes gedachten Paradoxien noch andauert, hat ihr Äquivalent in den im Theater um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert aufkommenden Bestrebungen, sich von der perspektivischen, „auf Fluchtpunkte zulaufenden Bildkonstruktion“ zu lösen, die „die Bühnenform

²³ Vgl. Michel Foucault, „Andere Räume“, in: Karlheinz Barck/Peter Gente (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig, 1990, S. 34-46: 34.

²⁴ Vgl. Waldenfels (2007), *Topographie der Lebenswelt*, S. 80.

²⁵ Vgl. Jacques Derrida, „Die différance“, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, hg. v. Peter Engelmann, Wien, 1988, S. 29-52.

²⁶ Werner Hamacher, „Amphora“, in: *Wanda Golonka Tanz Ensemble Modell*, Berlin, 2010, S. 29-34: 34.

des europäischen Theaters seit der Renaissance bestimmt hatte“.²⁷ Zu erinnern wäre hier an die Versuche der Auflösung des Dispositivs der Guckkastenbühne, den Kampf mit ihm und seine Ersetzung durch andere Dispositive in den konzipierten oder verwirklichten Bühnenentwürfen von Craig, Copeau, Reinhardt, Piscator, Meyerhold, Blok, Maeterlinck und vor allem in den Arbeiten Adolphe Appias, dessen Leistung und Erbe jüngst nicht von ungefähr in einem Sammelband unter dem Titel *Theater ohne Fluchtpunkt* neu gewürdigt wurde.

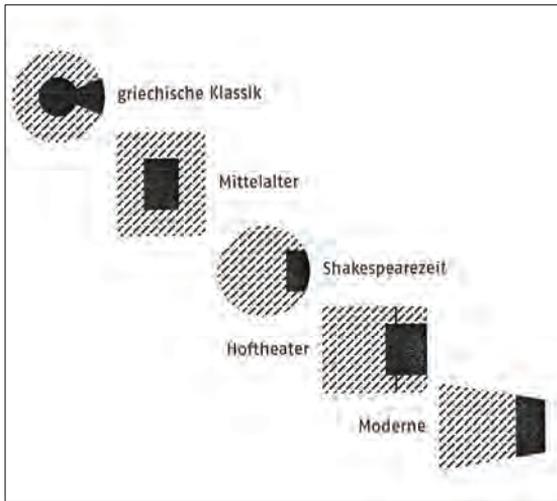
Doch dieser Titel, der die Auflösung des Dispositivs der Guckkastenbühne an die Lösung vom Fluchtpunkt bindet, sollte in seiner Herauslösung eines, wenngleich zentralen Elements, das sich im Verlauf der Bühnenreformen verändert, nicht als Nachhall einer Betrachtungsweise begriffen werden, mit der die Beiträge des Bandes brechen. Einer Betrachtungsweise, die in ihrer vollen Ausprägung in den verbreiteten Schemata des Bühnenraums von Carlson, Pfister, Kleberg und Pavis, um nur einige Beispiele zu nennen, in ihrer vollen Problematik erkennbar wird. Unterschieden werden hier in Varianten Typen der Bühne: von der die Zuschauer umgebenden, „environmental“ genannten Bühne der Performance, über die Arena und die frontale Bühne bis hin zur Kinobühne (vgl. Abb. 2 und 3). Gemeinsam ist den Modellen, dass sie, was als Dispositiv und insofern im Kontext des jeweils zugehörigen Raumdenkens, aber auch der Diskurse über Schauspielkunst, der institutionellen Entwicklungen, der Gesetze und Regeln, der philosophischen, moralischen und philanthropischen Lehrsätze etc. zu betrachten wäre, auf Bauformen reduzieren, die aus ihrem Funktionszusammenhang bzw. ihrer Struktur herausgelöst werden. Diese Bauformen werden ihrerseits dann zu Typen gebündelt, die ein historisches Verständnis suggerieren, tatsächlich aber nichts anderes sind als eine als solche unerkannte Projektion einer gegenwärtigen Theatervorstellung auf die Vergangenheit. Damit wird verhindert, dass in den Dispositiven der Vergangenheit deren je spezifische Geschichtlichkeit erkannt werden kann. Diese aber wäre eine in diesem Zusammenhang naheliegende andere Bezeichnung für das, was Agamben wohl unter dem „Unregierbaren“ zu fassen versucht, das Anfang und Fluchtpunkt jeder Politik sei. Nicht zuletzt vergessen solche Darstellungen die Historizität der Trennung des Raumes selbst mitzudenken, seine Problematisierung im Bereich der Philosophie seit Kant und, um es mit dem Architekten Daniel Libeskind zu sagen, seine Erhebung zu einem negativen Gott.²⁸ Ihrer Darstellung unterliegt nolens volens eine selbst im Zuge der von Waldenfels als letzte Etappe charakterisierten Auflösung des leeren Raumschemas fraglich gewordenen Vorstellung des Raumes als *Schachtel*. Ein solch fehlgeleiteter Historizismus hat aber nicht zuletzt Folgen im Kontext

²⁷ Vgl. dazu Gabriele Brandstetter/Birgit Wiens (Hg.), *Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias: Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater*, Berlin, 2010, S. 9.

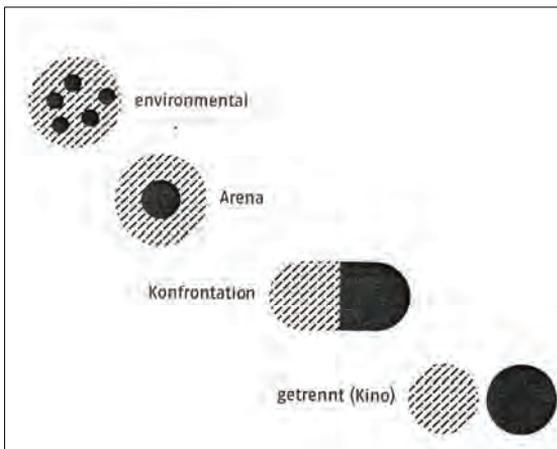
²⁸ Daniel Libeskind, „Das Ende vom Raum – ein Gespräch mit Gerhard Ahrens“, in: *Hamburger Hefte*, Nr. 4, *raumgestalten*, Hamburg, 2001, S. 42-51.

der Versuche gehabt, den Kampf mit dem Überkommenen, wenngleich immer noch dominanten Dispositiv der Guckkastenbühne aufzunehmen.

Tatsächlich scheint der Umbruch und die mit ihm einhergehende Neubestimmung des Raumes im Theater komplizierter als der Blick auf die Abfolge unterschiedlicher Bühnenentwürfe es nahelegt. Dies ergibt sich, befragt man konkret gegenwärtige Bühnenarbeiten, die in der Auseinandersetzung mit dem Dispositiv der Epoche des *Spatiums* weniger ein Neues entwerfen, als vielmehr auf jenen Moment des *Unregierbaren* abzielen, von dem Agamben am kryptischen Ende seines Essays spricht.



2 – Theaterräume nach Manfred Pfister



3 – Theaterräume nach Marvin Carlson

4. Wie das Dispositiv der Guckkastenbühne (nicht) zu verlassen ist (Meyer & Kowski, van Hove, Wilson)

Bis heute sind kritische theatrale Praktiken vom vorschnellen Schluss geprägt, man habe *Guckkastenbühne* und *Vierte Wand* bereits überwunden, wenn bloß die Rampe überschritten oder die Zuschauer zum Betreten des Spielraums animiert würden. Dass es nicht ausreicht, auf die Konstruktion einer Guckkastenbühne mit Fluchtpunkt zu verzichten, und andererseits auch eine vermeintlich vollkommen dem Dispositiv der Guckkastenbühne entsprechende Anordnung sich als Kampf mit diesem Dispositiv erweisen kann, lässt sich vielleicht am deutlichsten an drei Beispielen erläutern, die ich zum Teil nur in Kürze vorstellen und diskutieren will.

„Das Schauspielerpaar Jörg und Susanne laden in ihre Küche ein und sprechen über ihre Erfahrungen mit der *Monogamie* während sie für ihr Publikum japanische Köstlichkeiten zubereiten.“²⁹ So wird der Besucher per Mail auf einen Abend des Regieduos *Meyer & Kowski* alias Susanne Reifenrath und Marc von Henning vorbereitet. Die Adresse, die in der Einladung steht, so stellt sich heraus, gehört zu einem alten Schuppen in einem trüben Hinterhof in Hamburg-Wilhelmsburg, in dem sich eine mit viel Geschmack eingerichtete Loftwohnung befindet. Die Besucher, etwas mehr als 20, sitzen an einem langen Holztisch, auf Sofas oder auf improvisiert herbeigetragenen Stühlen. Jörg und Susanne, die uns gerade noch begrüßt, unsere Mäntel abgenommen, uns mit Hausschlappen versorgt und fotografiert haben, stehen nun hinter dem in den Raum ragenden Kochtresen und fangen an zu kochen. Nachdem uns Einladung und Empfang für einen kurzen Augenblick im Zweifel gelassen haben, ob wir hier bei Jörg und Susanne und zur Erzählung von deren Erfahrungen oder aber in einem für zwei fiktive Personen Jörg und Susanne ausgesuchten Raum eingeladen sind, dauert es nur wenige Minuten, ja Sekunden, bis wir verstanden haben, dass hier zwei Schauspieler vor uns stehen, sobald diese, während sie kochen, zu sprechen beginnen. Mag man die geschulten Stimmen noch der Tatsache zuschreiben, dass es ja Schauspieler sind, die uns ihre Beziehungsgeschichten erzählen, so erscheinen die etwas zu geübten Versprecher, die Platzierung im Raum, das Timing der Gags und die bald erkennbare Dramaturgie doch nach kurzer Zeit als zu berechnet, um nicht Teil eines Schauspiels zu sein. Eben das, was die beiden für den Abend als Kunst und Schulung mitbringen, was sie zur Erfüllung ihrer Aufgabe als Schauspieler in diesem Rahmen befähigt, verwandelt im Gegenzug ihr Spiel im fremden Rahmen zurück in ein dem Dispositiv der Guckkastenbühne entsprechendes.

Nicht anders verhält es sich mit der einigermaßen spektakulären deutschsprachigen Erstaufführung eines Stücks unter dem Titel *Faces* nach dem gleichnamigen Film von John Cassavetes. Die Zuschauer wurden hier im Rah-

²⁹ Vgl. die Ankündigung der Vorstellungen des Duos „Meyer&Kowski“ alias Susanne Reifenrath und Marx von Henning für drei Vorstellungen am 21., 22. und 23. Januar 2011 in Hamburg.

men des Stuttgarter *Theaters der Welt* in eine große Halle eingeladen, wo zahlreiche Doppelbetten standen, auf denen sie an diesem Abend zu zweit oder dritt ihren Sitz- oder Liegeplatz einnehmen. Zwischen den Zuschauern spielte das Ensemble des Hamburger Schauspielhauses unter der Regie von Ivo van Hove das Beziehungs-drama und spielte doch in jedem Moment so, als seien die Zuschauer nicht da oder so fern wie an jedem anderen Abend. Selbst wenn sich ein Zuschauer bemerkbar zu machen versuchte, begegnete er ihrem leeren, ihn nicht wahrnehmenden Blick.

Was beide Beispiele neben vielen anderen illustrieren, ist aber, dass eine Veränderung der Umgebung der Spielenden und Zuschauenden, ihre andere Platzierung im Raum oder ihre Ablösung von einer nach klassischen Regeln konstruierten Bühne allein das überkommene Dispositiv nicht zu erschüttern vermögen. Es wird reproduziert durch Institutionen, durch vermeintlich technische oder handwerkliche, tatsächlich aber zumindest auch gesellschaftliche und historische Regeln, durch Spieler und Zuschauer verbindende Codierungen, und nicht zuletzt durch die inkorporierten Haltungen der Spieler. Anders gesagt: Was in den Verhaltensweisen der Spieler sichtbar wird, ist ihre spezifische Subjekt-konstitution im Zusammenspiel mit einem seine sichtbare Ausprägung überlebenden Dispositiv, ihr die Raumbildung eher bestimmender als von dieser bestimmter Habitus. Mit Blick auf das Theater hat vielleicht als erster Brecht im Zusammenhang mit seinen Ausführungen zum Lehrstück darauf verwiesen, dass die von der Not geprägten Haltungen dasjenige sind, was nach dem Wegfallen der Not diese überlebt und die Handlungen der Akteure prägt. In einer aus dem Zusammenhang der Überlegungen zur „großen Pädagogik“ stammenden Notiz zum *Fatzer-Fragment* liest man: „unsere haltung kommt von unseren handlungen, unsere handlungen kommen von der not. / wenn die not geordnet ist, woher kommen dann unsere handlungen? / wenn die not geordnet ist kommen unsere handlungen von unserer haltung.“³⁰ Diese Beobachtung lässt sich aus dem engeren Kontext der Theorie des Lehrstücks in denjenigen der Frage, wie mit einem Dispositiv zu kämpfen sei, übertragen. Sie lässt begreifen, warum das gerade in Produktionen der freien Szene so beliebte Verlassen der Theaterbauten, das Aufsuchen von Fabriken, Steinbrüchen oder städtischen Räumen, allein nicht selten mit keinerlei Infragestellung des Dispositivs der Guckkastenbühne verbunden ist.

Eine andere Auseinandersetzung mit dem überkommenen Dispositiv reproduziert es auf den ersten Blick in einer so nur noch selten zu findenden Perfektionierung. In Robert Wilsons bereits legendärer Inszenierung von Heiner Müllers *Hamletmaschine* wird die Bühne ganz im Sinne des 18. Jahrhunderts als zwar räumliches, gleichwohl nach der Logik eines Tafelbildes gestaltetes Arrangement behandelt, als eine Art von *Tableau vivant*, das sich im Verlauf der Szene in langsamen, stilisierten Bewegungen aufbaut. Gemäß dem von

³⁰ Vgl. Bertolt Brecht, BBA 112/54 u. 62; zit. n. Reiner Steinweg, *Brechts Modell der Lehrstücke, Zeugnisse, Diskussionen, Erfahrungen*, Frankfurt/M., 1976, S. 47.

Wilson einmal formulierten Motto, wonach Tonspur und Bild einer Inszenierung im Kontrast zueinander stehen sollten, um Vorstellungsräume jenseits der Grenzen dessen zu öffnen, was das Publikum sieht und hört³¹, illustriert die Bewegung den Text nicht, folgt vielmehr einer nicht weiter erklärbaren Eigenlogik. Wir sehen drei Frauen an einem Tisch, ihnen gegenüber eine auf einem rollbaren Stuhl postierte weitere Frau und im weiteren Verlauf eine ganze Reihe weiterer Akteure, die sich in bestimmte Posen hineinbegeben, um darin auf der Bühne bis zum Moment des Szenenendes, zum Teil mit wiederholten, festgelegten Bewegungen, zum Teil aufgrund der Anstrengung ein wenig zitternd zu beharren. Dann folgt eine in helles weißes Licht getauchte, stumme Umbauszene auf offener Bühne, in deren Verlauf die Spieler – nun nicht länger in stilisierter Bewegung, sondern vielmehr ungefähr so wie sonst die Bühnenarbeiter – die Anordnung der Requisiten um 90 Grad drehen, während ein reungslos ins Publikum blickender Spieler gleichsam die Begrenzung der hinter ihm stattfindenden Umbauszene markiert. Die 90-Grad-Drehung einer ansonsten nicht veränderten Anordnung wird unterstrichen durch eine jeweils – gleichsam als Hintergrund des vor ihr sich aufbauenden Bildes – freigelegte weiße Leinwand, die in der ersten, stummen Szene auf der rechten Seite die Bühne zur Seite hin begrenzt, um in der zweiten Szene, in der wir den Text von Müllers erster Szene hören, den Hintergrund der Bühne zu bilden. Die dann, nach erneuter Umbaupause, während der zweiten Szene des Stücks das immer gleiche Szenario auf der rechten Seite begrenzt, um später, nach zwei weiteren Drehungen der Bühne, wieder auf der rechten Seite ankommt.

Was Wilson dergestalt aber vor den Augen des Publikums ausbreitet, ist ein viermal zu beobachtender raumbildender Prozess, der, was etwa als Bühnenbild bezeichnet werden könnte, das Tableau im Sinne des 18. Jahrhunderts, als das Ende und den Anfang eines Bewegungsablaufes mit diesem zusammen vor Augen stellt. Statt eines Bühnenbildes sehen wir die Bühnenbildung, ja die Handlung auf der Szene ist nichts als der raumbildende Prozess. Wenn Heiner Müller an Wilsons Theater hervorhob, dass ihn der Moment zwischen Blick und Blick interessiere – „was und wie sieht man während des Blinzeln“³² – so zeigt sich dieses Interesse in der Inszenierung der *Hamletmaschine* darin, dass Wilson uns in der vierfachen Drehung der Bühne um jeweils 90 Grad bei gleichbleibendem choreographischen Ablauf je anders sehen lässt, was wir in der zuvor entstandenen Raumbildung noch nicht gesehen haben. Er dekonstruiert dergestalt das vermeintliche Bild wie den vermeintlichen Raum der Szene von dem her, was im Prozess ihrer raumbildenden Erscheinung gleichursprünglich verschwinden muss. Wenn Müller Wilson weiter als bildenden Künstler „mit dem schrägen Blick“ bezeichnet („die Kraft kommt nicht aus

³¹ Vgl. Robert Wilson, „Die Architektur des theatralischen Raumes“, in: *Theaterschrift 2. The Written Space*, S. 102-107: 104.

³² Vgl. Heiner Müller, „Robert Wilson/Freunde“, in: ders., *Krieg ohne Schlacht*, Köln, 1992, S. 327-336: 332.

der Zentralperspektive, eher aus der versetzten Kausalität³³), so lässt sich mit Blick auf die Inszenierung der *Hamletmaschine* ergänzen, dass sie im vom Dispositiv der zentralperspektivischen Darstellung geprägten Raum an dessen Entkräftung arbeitet. Das Prinzip, dem diese Inszenierung folgt, lässt sich aber, wie mir scheint, entsprechend der eingangs entfalteten Definition als das einer raum-zeitlichen Kippfigur bezeichnen: Die viermal gekippte Bühne stellt uns die auf ihr aufgebaute Szenerie von vier Seiten und im Ganzen das unweigerlich partielle in jeder wie auch immer gearteten Begegnung mit einer Choreographie im Raum vor Augen; ein Fehlen, das weder ein bloßer Mangel noch überhaupt etwas Negatives ist.³⁴ Es ist eine bühnentechnische Präzisierung dessen, was Agamben am Ende seines Essays als das in jedem Dispositiv „Unregierbare“ beschreibt. Das, was dem Dispositiv vorausgeht und es überlebt, der Rest, der ihm gleichursprünglich ist und von der Inkommensurabilität des Lebendigen mit jeder Form seiner Verwaltung zeugt.

5. Ausgestellter Guckkasten – Patricia Talacko/Mark Lammert



4 – Heiner Müller, *Philoktet*, Nationaltheater Mannheim, 2002.
Regie: Laurent Chétouane; Bühne: Patrizia Talacko

Weniger spektakulär als Wilson stellen auch Patricia Talacko und Mark Lammert in Inszenierungen, die auf einem Text von Heiner Müller aufbauen, den Rahmen der Inszenierung, den Guckkasten, aus. In Patricia Talackos Bühne zu Laurent Chétouanes Mannheimer *Philoktet*-Inszenierung³⁵ ist die Bühne selbst

³³ Vgl. ebd., S. 331.

³⁴ Vgl. zum Begriff des „Fehlens“, der hier nur angedeutet werden kann: Martin Heidegger, „Der Weg zur Sprache“, in: ders., *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen, 1959, S. 239-268.

³⁵ Laurent Chétouane, *Philoktet* von Heiner Müller im Studio/Werkstatt des Nationaltheaters Mannheim. Premiere am 25.05.02.

ein Ausstellungsraum, in dem Pfeil und Bogen wie in einem Museum auf der Bühne aufgebahrt sind (vgl. Abb. 4). Die drei Spieler des Stückes spielen miteinander nur insofern, als sie den Text des Stückes hörbar werden lassen – als Text, der gleichsam durch sie hindurch geht, als Text, der von anderswo kommt, nicht ihnen gehört und der zugleich, in der Ausgestaltung, die die drei Schauspieler ihm geben, einen im Spiel unauflösbaren Konflikt vor Augen führt – und dies zunächst einmal niemand anderem als den drei Spielern. Für die Zuschauer ist die Bühne so unmerklich, dass sie es beinahe vergessen könnten, für die Spieler aber unübersehbar, durch eine auf den Fotos kaum erkennbare Gaze vom Zuschauerraum getrennt, die, wenn die Bühne erleuchtet ist, die Zuschauer für die Spieler buchstäblich zum Verschwinden bringt. Müllers Stück wird dergestalt in der Tradition begriffen, in die es sich stellt: in derjenigen des Brecht'schen Lehrstücks. Als Stück nur für die Spielenden, ohne Zuschauer – wobei die Wendung, die Müller dem Lehrstück gibt, nicht zuletzt darin liegt, dass dessen uneingelöstes Potenzial dadurch vorgeführt wird, dass das Spielen ohne Publikum vor einem Publikum stattfindet, das gleichwohl gewissermaßen nicht gemeint ist. Es ist bloß anwesend, doch es hat hier so wenig zu sagen wie das Volk in der sich auf es berufenden angeblichen Demokratie außerhalb. Wie Chétouanes Inszenierung führt auch Talackos Bühne diesen Moment in der Entwicklung des Lehrstückes handgreiflich vor Augen: Das mit Blick auf die vermeintlich bald kommende erste Revolution und nachfolgende weitere permanente Revolutionierungen hin entworfene Lehrstück erscheint als Spielanordnung, welche die uneingelöste Utopie insofern *modo negativo* ausstellt, als sie hier im Stadium ihrer Musealisierung angekommen ist. Als Zuschauer sehen wir gleichsam in einer Vitrine die Konflikte einer vergangenen Zeit; umgekehrt wird der dergestalt ausgestellte Guckkasten für die Spieler buchstäblich zum Käfig, ihre Spielhaltung ihnen in jedem Moment durch die undurchdringliche Mauer vor Augen gestellt. Die vierte Wand erscheint, gerade weil sie nicht länger bloße Konvention ist, gleichwohl weiterhin willkürliche Setzung und Selbstbegrenzung, als Teil eines mit dem Spiel aufs Spiel gesetzten, der Verhandlung im Theater überantworteten Dispositivs. Dieses wird spätestens dann auch zum Thema, wenn am Ende des Stückes der sterbende Philoktet gegen die ihn vom Publikum trennende Gaze läuft. Die Logik des Stoffes wie auch des Stückes und seiner Spielweise kollidiert in diesem Moment mit der Logik des Theaters, die dem Spieler in jedem Moment, dem Zuschauer aber vermutlich erst dann handgreiflich vor Augen geführt wird, wenn er durch den Gang des Darstellers an die Grenze seines Spielfeldes erkennt, was er zuvor übersehen haben mag: dass ihn die ganze Zeit eine nicht lediglich immaterielle Wand vom Geschehen auf der Bühne getrennt hat. Wie im Falle Wilsons sorgt auch hier die Konstruktion einer Kippfigur dafür, dass die Aufmerksamkeit von der vorgestellten Handlung auf die Handlung der Vorstellung und dabei speziell auf dasjenige fällt, was das Vorstellen raumbildend ermöglicht.



5 – Heiner Müller, *Philoktet*, Théâtre de la Ville, Paris.
 Regie: Jean Jourdheuil; Bühne: Mark Lammert

Auf seine Weise verdeutlicht dies auch Mark Lammert in seiner Raumgestaltung für eine andere Inszenierung des *Philoktets*, diejenige von Jean Jourdheuil in Paris und Straßburg.³⁶ Auf einer ansonsten leeren und dunklen Bühne steht ein viereckiger, nach oben schräg ansteigender großer Kasten, in dessen Mitte eine geschlossene Klappe liegt. Er ist gehalten in der Farbe und trägt die Konturen eines Wolkenhimmels: bläulich und weiß. Er gibt zunächst gleichsam den Tisch ab, an dem Odysseus den Plan für die Operation entwirft, in deren Verlauf dem Philoktet der Bogen des Herakles abgeschwätzt und der ausgestoßene Held dann ins griechische Heer zurückgeholt werden soll. In die Bühne setzt er damit gleichsam eine zweite, perspektivisch verschobene Bühne ein. Eine Ebene, deren Schräge es uns erlaubt, statt frontal von vorn auch von oben auf die Szenerie zu schauen. Mit jeder Wendung der Handlung des Stückes verändert sich die Art des Einsatzes des Kastens. Er erlaubt, dass man auf ihm sitzt, über ihn geht. Wenn aus der Klappe in seiner Mitte Philoktet auftritt (vgl. Abb. 5), so wird er zu dessen Behausung, wenn Philoktet später auf ihm sitzt oder steht, erscheint er als die Insel, die zu bewohnen Philoktets Schicksal ist. Dreht er sich, so sehen wir ins Innere der Höhle Philoktets. In jedem Fall ist es dieser Kasten, der gleichsam die Einschnitte in der Inszenierung markiert. In jeder neuen Wendung des Stückes finden die Spieler eine neue Weise des Spielens mit ihm. Er wird so in seinen wechselnden Bedeutungen zunächst als eine vielfältig nutzbare raum-zeitliche Kippfigur erkennbar, im Spiel mit der sich die Handlung entfaltet. Zugleich erscheint er aber nach den wiederholten Wendungen auch als das, was die raum-zeitlichen Prozesse bedingend diesen

³⁶ Vgl. Jean Jourdheuil, *Philoctète*, Premiere am 05.11.2009 im Théâtre de la Ville, Théâtre des Abbesses, Paris. Meine Beschreibung bezieht sich auf die Vorstellung vom 31.03.2010 am TNS Strasbourg.

äußerlich bleibt, in ihnen eine eigene, andere Ebene erkennbar macht, an ihnen den Raum und die Zeit des Spiels als eine vom Gespielten zu unterscheidende markiert. Jean Jourdheuls Inszenierung unterstreicht diesen Aspekt, wenn er den Darsteller des Philoktet in der Mitte des Stückes in dem zu diesem Zeitpunkt zum Zuschauerraum hin geöffneten Kasten liegend den Prolog vortragen lässt, der Müllers Stück vorangestellt ist: Wie dort der ans Publikum „aus der heutigen Zeit“ adressierte Text dem „Darsteller des Philoktet, in Clownmaske“³⁷ zugeschrieben wird, so lenkt Jourdheuls Regie den Blick auf Lammerts Raumsulptur, die dergestalt als *Mise en abyme* erkennbar wird, als einer Maske vergleichbare Hinzufügung, die den Guckkasten vor uns in einem Zug als Totalität vorstellt und diese Totalität durch eben diese Hinzufügung auflöst, verändert, unterbricht. Wie in Talackos Ausstellungsraum wird so auch in Lammerts *Mise en abyme* das Dispositiv der Vorstellung vorgestellt, wobei die Vorstellung hier mit einer Entstellung einhergeht, zäsiert wird.

6. Raumsulpturen – Golonka

Mit einer Konsequenz wie kaum ein anderer Regisseur und Choreograph der letzten Jahre hat Wanda Golonka in ihren Inszenierungen mit raum-zeitlichen Kippfiguren das Dispositiv der Bühne erkundet, ausgestellt und dabei jeweils auch verändernd neu bestimmt. So führte sie im Jahr 2010 die Zuschauer in *Rrrungs! Eine Raumerkundung*³⁸ in kleinen Gruppen durch das Foyer über den Hof und die Treppen der Berliner Volksbühne von hinten auf die ungeheuer voluminöse Bühne und von dort in den noch nicht vollkommen enthüllten, renovierten Zuschauerraum, um in der weiteren Abfolge von Szenen aus Versatzstücken der Geschichte des vielleicht geschichtsträchtigen deutschsprachigen Theaters die Choreographie des Abends zu entwickeln: Eines Abends, der mit der Vorstellung die Voraussetzungen dieses und jedes Abends in diesem Theater vor Augen führte. Entsprechend arbeitete sie in allen Performances, Theaterarbeiten und Tanzstücken, die sie in den Jahren zuvor im Schauspiel Frankfurt realisierte, mit jeder Inszenierung zugleich an der Ausstellung dessen, was da ist, bevor die Vorstellung beginnt, führte in *For Sale* und *An Antigone* die Zuschauer in alle Räume des Theaters, die ihnen sonst verschlossen bleiben, zu den Schnürböden, in die langen verwinkelten Gänge und Treppenhäuser, in den Malersaal und ins Magazin oder nutzte die Bühne des großen Hauses hinter dem Eisernen Vorhang auf so nicht vorgesehene Weise: In ihrer Inszenierung der *Psychose 4.48* (vgl. Abb.6) von Sarah Kane diente sie der Aufhängung extrem langer Schaukeln, auf denen die Zuschauer so platziert wurden, dass sich das Sprechen der Darstellerin um sie herum,

³⁷ Vgl. Heiner Müller, „Philoktet“, in: ders., *Mauser*, Berlin, 1988, S. 7-42: 7.

³⁸ *Rrrungs! Eine Raumerkundung*, Regie, Choreographie, Bühne, Kostüme: Wanda Golonka. Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Premiere: 28.04.2010.

zwischen ihnen, abspielte und sie, durch die langen Drahtseile vermittelt, die Regungen aller mit ihnen die Schaukeln teilenden Mitbetrachter spürten. In *Gier* nach Sarah Kane nutzte sie die Drehbühne als eine Art von Amphi- oder Arenatheater im Theater, um dessen Rund die Zuschauer saßen.



6 – Wanda Golonka, *4.48 Psychose*, Schauspiel Frankfurt, 2002

Stellte in diesen Arbeiten die Kippfigur sich gleichsam durch den Bruch mit der konventionellen Nutzung des Raumes her, so entfaltete sich im zweiten Teil der Performancereihe *An Antigone*³⁹ unter dem Titel *Sticht es im Ohre, stichts im Innern dir?* eine raum-zeitliche Kippfigur auf der als Blackbox angelegten, durch den Eisernen Vorhang abgetrennten Bühne des großen Hauses

³⁹ Wanda Golonka, *Antigone*, Schauspiel Frankfurt, Premiere am 31.05.2003.

des Schauspiels Frankfurt. Das Publikum ist in dieser Arbeit zunächst an den Seitenrändern der Bühne platziert, kann von dort eine Frau beobachten, die Zeitungspapier zerreißt, dann einen Mann (Oliver Kraushaar), der sich auf eine Liegefläche legt und dort herzerreißend zu schreien beginnt und mehrere Minuten lang schreit. Nach einiger Zeit fahren langsam Lautsprecher herunter. In das leise bis unberhrbare Murren einiger Zuschauer mischt sich ein immer lauter werdendes vielstimmiges Gemurmel, das, wie man irgendwann erkennt, aus den Lautsprechern dringt. Schließlich steht der Schauspieler auf und bittet Zuschauer, ihre Sthle in die Nähe der Lautsprecher zu stellen. Einige leisten Folge, setzen sich zögerlich in die Bildfläche, andere ziehen später nach. Irgendwann erlauben sich die ersten, von Lautsprecher zu Lautsprecher zu gehen, dann löst sich die Ordnung langsam auf, man flaniert durch den Raum, legt sich auf die Matratzen unter den am tiefsten gehängten Lautsprechern, steht unter den höchsten, setzt sich in einen Kreis anderer Hörer um die in der Mitte hängenden Lautsprecher, beginnt erste Gespräche über den Abend. Aus den Lautsprechern hört man Interviews mit Frankfurtern, die in den Wochen der Probenphase geführt worden sind.

Wie bereits in Golonkas Adaption von Sarah Kanes *4.48 Psychose*⁴⁰ wird den Zuschauern auch hier der gemeinsame, geteilte Raum von Spielern und Betrachtern bewusst gemacht. Dabei verschiebt sich dieses Mal jedoch die Grenze zwischen Spielen und Zuschauen, wenn erst einer, dann mehrere, schließlich alle Zuschauer in den Spielraum gebeten und gesetzt werden: Mit einer gewissen Trägheit oder Zögerlichkeit vollzieht sich der Übergang jedes Einzelnen vom Betrachter zum Teil einer choreographierten, betrachteten Betrachteranordnung im Spielraum und dann wieder zu deren Auflösung in eine nicht länger geordnete, unbefangen hin- und herlaufende Menge der Zuhörer. Die Grenzziehung zwischen Spieler und Betrachter, Theater und Gesellschaft, die zu Anfang der Performance dem fremden Raum zum Trotz noch der Konvention des Guckkastentheaters entsprechend vorgenommen war, erscheint durch das Kippen der Theatervorstellung in eine Installation als eine je zu verhandelnde und nicht länger als eine, die als Teil des Dispositivs im Spielen und Betrachten außer Betracht bleibt, sie wird verhandelbar, erscheint historisch. Das Ende der Epoche des historischen Betrugs und ihr Übergang in eine andere Epoche werden im Verlauf der Performance in deren Bruch mit einem Dispositiv und im Übergang zu einem anderen erfahrbar. Nicht zuletzt versetzt Golonka mit diesem Bruch aber auf andere Weise als Wilson, Talacko und Lammert, nämlich in einem kurzen Moment der Verunsicherung, der von der Auflösung der ersten Schauordnung bis zur entspannten Nutzung der verschiedenen Hranordnungen reicht, alle Beteiligten an jenen Rand der bekannten Anordnungen, den Agamben vage als zum Vorschein bringen des „Unregierbaren“ bezeichnet. Für kurze Zeit stehen die Fragen: „Was tun? Wie richtig

⁴⁰ Sarah Kane, *Psychose 4.48*, Choreographie: Wanda Golonka, Schauspiel Frankfurt, Premiere am 08.05.2002.

handeln? Ja, soll ich überhaupt handeln?“ im Raum, Anfang und Fluchtpunkt jeder Politik auch der szenischen Anordnungen.

7. Schlussbemerkung

Nicht von ungefähr habe ich Beispiele von solchen Inszenierungen angeführt, die sich über die hier auf der Ebene der in ihrem Zusammenhang zu beobachtenden raum-zeitlichen Kippfigur hinaus auf vielen Ebenen mit dem ihnen vorausgehenden Dispositiv des Theaters auseinandersetzen, mit der konstitutiven Anordnung, die alle beteiligten Akteure subjektiviert und die Inszenierung als Ganzes prägt. Was die spezifische Form der Kippfigur – die ich hier nur exemplarisch bei Wilson, Talacko, Lammert und Golonka zeigen konnte – auszeichnet, ist, dass sie nicht zuletzt Auseinandersetzung mit Formen der *vermeintlichen* Flucht aus den Zwängen der Institution ist, die *tatsächlich* nur ein Dispositiv durch ein anderes ersetzen.

Charakteristisch für die hier gewählten Beispiele raum-zeitlicher Kippfiguren ist dagegen, dass sie im Rekurs auf den Raumbildungsprozess das Enden der Räume und die Räume als endende erfahrbar machen, zu einer Grenze oder Schwelle gehen, an der – mit Agamben gesprochen – das in jedem Dispositiv Unregierbare zum Vorschein kommt. Mit gutem Grund könnte man diesen Moment in anderer Terminologie auch als Erfahrung der Medialität⁴¹ bezeichnen. Erfahren wird hier die Gleichursprünglichkeit jeder Regierbarkeit, wie sie durch die Dispositive erreicht wird. Mit einer konstitutiven Unregierbarkeit, die im Moment der Gründung des Dispositivs und von dort aus dieser Gründung entgegenstrebend an seiner Auflösung arbeitet. Jede der hier diskutierten Kippfiguren kann deshalb auch als das Aufsuchen der de-konstitutiven Zäsur des eigenen Mediums begriffen werden; das Wort Zäsur in dem von Hölderlin hergeleiteten Sinne als Begriff der Geschichtlichkeit verstanden. „Zäsur wäre, was in der Geschichte Geschichte unterbricht, und eine andere geschichtliche Möglichkeit eröffnet, oder aber jede Möglichkeit zur Geschichte schließt“⁴², erläutert Philippe Lacoue-Labarthe luzide diesen Einschnitt. Es öffnet sich in solchen raumzeitlichen Kippfiguren – darin ist die ihnen inhärente radikale, ja revolutionäre Politik zu sehen – in der gegebenen Anordnung der Blick auf die Anordnung selbst und damit zugleich auf die mit ihr verbundene konstitutive Raumbildung und das, was mit ihr be- und entgrenzt wurde.

⁴¹ Vgl. zum Begriff von Medialität, wie er hier gebraucht wird: Müller-Schöll (2002), *Das Theater des ‚konstruktiven Defaitismus‘*, S. 73-106, hier insbes. S. 93.

⁴² Vgl. Philippe Lacoue-Labarthe, *Die Fiktion des Politischen. Heidegger, die Kunst und die Politik*, Stuttgart, 1990, S. 72; ders., „Die Zäsur des Spekulativen“, in: ders., *Die Nachahmung der Modernen, Typographien II*, Basel, Weil am Rhein u. Wien, 2003, S. 37-70; vgl. auch Georg Christoph Tholen, *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*, Frankfurt/M., 2002.

Es öffnet sich, anders gesagt, die Möglichkeit einer anderen Bühne, der Raum und die Zeit einer Bühne des Anderen.

Literatur

- Agamben, Giorgio, *Was ist ein Dispositiv?*, Zürich, Berlin, 2008.
- Benjamin, Walter, „Was ist das epische Theater? 1“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Band II, 2, Frankfurt/M., 1980, S. 519-531.
- Brandstetter, Gabriele/Wiens, Birgit (Hg.), *Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias: Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater*, Berlin, 2010.
- Chétouane, Laurent, *Philoktet* von Heiner Müller im Studio/Werkstatt des Nationaltheaters Mannheim, Premiere am 25.05.02.
- Derrida, Jacques, „Die différance“, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, hg. v. Peter Engelmann, Wien, 1988, S. 29-52.
- Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.), *Raumtheorie. Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M., 2006.
- Foucault, Michel, *Dits et Ecrits: Schriften*, Bd. 3, Frankfurt/M., 2003.
- Ders., „Andere Räume“, in: Karlheinz Barck/Peter Gente (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig, 1990, S. 34-46.
- Golonka, Wanda, *Antigone*, Schauspiel Frankfurt, Premiere am 31.05.2003.
- Günzel, Stephan (Hg.), *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld, 2007.
- Ders. (Hg.), *Raumwissenschaften*, Frankfurt/M., 2009.
- Hamacher, Werner, „Amphora“, in: *Wanda Golonka Tanz Ensemble Modell*, Berlin, 2010, S. 29-34.
- Haß, Ulrike, *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München, 2005.
- Heidegger, Martin, „Der Weg zur Sprache“, in: ders., *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen, 1959, S. 239-268.
- Jourdheuil, Jean, *Philoctète*, Premiere am 05.11.2009 im Théâtre de la Ville, Théâtre des Abesses, Paris.
- Kane, Sarah, *Psychose 4.48*, Choreographie: Wanda Golonka, Schauspiel Frankfurt, Premiere am 08.05.2002.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, *Die Fiktion des Politischen. Heidegger, die Kunst und die Politik*, Stuttgart, 1990.
- Ders., „Die Zäsur des Spekultativen“, in: ders., *Die Nachahmung der Modernen, Typographien II*, Basel, Weil am Rhein u. Wien, 2003, S. 37-70.
- Libeskind, Daniel, „Das Ende vom Raum – ein Gespräch mit Gerhard Ahrens“, in: *Hamburger Hefte*, Nr. 4, *raumgestalten*, Hamburg, 2001, S. 42-51.
- Müller, Heiner, „Philoktet“, in: ders., *Mauser*, Berlin, 1988, S. 7-42.
- Ders., „Robert Wilson/Freunde“, in: ders., *Krieg ohne Schlacht*, Köln, 1992, S. 327-336.
- Müller-Schöll, Nikolaus, *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*, Frankfurt/M., Basel, 2002.

- Münz, Rudolf, *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, Berlin, 1998.
- Rrrrungs! Eine Raumerkundung*, Regie, Choreographie, Bühne, Kostüme: Wanda Golonka. Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Premiere: 28.04.2010.
- Soja, Edward, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, New York, NY, 1989.
- Steinweg, Reiner, *Brechts Modell der Lehrstücke, Zeugnisse, Diskussionen, Erfahrungen*, Frankfurt/M., 1976.
- Tholen, Georg Christoph, *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*, Frankfurt/M., 2002.
- Waldenfels, Bernhard, „Topographie der Lebenswelt“, in: Stephan Günzel (Hg.), *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld, 2007, S. 69-84.
- Weigel, Sigrid, „Zum ‚topographical turn‘ – Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften“, in: *KulturPoetik* 2, 2 (2002), S. 151-165.
- Wilson, Robert, „Die Architektur des theatralischen Raumes“, in: *Theaterschrift* 2. *The Written Space*, S. 102-107.

