

André Eiermann

„Beyond the scope of human vision“ - Bühnen für andere Blicke

2016

<https://doi.org/10.25969/mediarep/3981>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Eiermann, André: „Beyond the scope of human vision“ - Bühnen für andere Blicke. In: Norbert Otto Eke, Ulrike Haß, Irina Kaldrack (Hg.): *Bühne. Raumbildende Prozesse im Theater*. Paderborn: Fink 2016 (Schriftenreihe des Graduiertenkollegs "Automatismen"), S. 115–145. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3981>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:2-24697>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

ANDRÉ EIERMANN

„BEYOND THE SCOPE OF HUMAN VISION“ –
BÜHNEN FÜR ANDERE BLICKE

Desert Walker, so lautet der Titel eines Projekts, das die Künstlergruppe *Motherboard* 2008 auf einer – wie es im entsprechenden Informationstext heißt – „stage that stretches beyond the scope of human vision“¹ realisierte, indem sie die Choreographie von Samuel Becketts Fernsehspiel *Quad* in die Salzwüste von Utah und Nevada übertrug. Und *The Plastic Bag* ist der Titel eines anderen Projekts, mit dem die Gruppe *International Festival* 2005 ganz Europa – wenn nicht sogar den gesamten Globus – zur Bühne machte, indem sie 25 000 weiße, mit ihrem pinken Logo bedruckte Plastiktüten über 25 europäische Spielstätten in Umlauf brachte und jede mögliche Verwendung dieser Plastiktüten – wo und durch wen auch immer – als Teil einer Choreographie deklarierte. Um diese Beispiele wird es im Folgenden gehen (im Zusammenhang mit *Desert Walker* wird dabei auch näher auf Becketts *Quad* eingegangen). Und im Mittelpunkt wird dabei die Frage stehen, an welche Blicke sich die beiden Arbeiten richten – wobei der Titel des vorliegenden Aufsatzes ja schon darauf hinweist, dass es sich bei diesen Blicken um andere als nur um diejenigen menschlicher Zuschauer handelt, denn schließlich spielen beide Arbeiten auf Bühnen, die sich vom herkömmlichen Standpunkt eines solchen Zuschauers aus gar nicht mehr vollständig überblicken lassen.

Im Hinblick auf den Begriff der Bühne bzw. hinsichtlich Fragen zu Realität, Geschichte und Aktualität raumbildender Prozesse ist an *Desert Walker* und *The Plastic Bag* zunächst von Interesse, dass diese Arbeiten durch eine ganz konkrete, räumliche Ausdehnung ihrer Bühnen zeigen, wie dehnbar auch der Begriff der Bühne ist. Oder anders formuliert: Beide Arbeiten öffnen den Begriff der Bühne auf jenen des Raums, wie ihn z. B. Jens Roselt im theaterwissenschaftlichen Sinne verstanden wissen will. Denn unter „Raum“, so Roselt, „muss nicht nur ein Gebäude oder ausschließlich die Bühne als Ort der Szene verstanden werden, sondern der R[aum] kann ein Versammlungsort, ein offener oder eingegrenzter Platz sein oder allgemein der Ort, an dem sich Theater ereignet.“²

Insbesondere ist jedoch von Interesse, dass *Desert Walker* und *The Plastic Bag* nicht nur über einen engen, an bestimmte Architekturen gebundenen Bühnenbegriff hinausgehen, sondern auch über den Horizont horizontal-zwischen-

¹ <http://www.liveart.org/desertwalker/index.html>, zuletzt aufgerufen am 02. November 2012.

² Jens Roselt, „Raum“, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, Weimar, 2005, S. 260-267: 260.

menschlicher Blickverhältnisse – und damit über eben jenen Horizont, in welchem das Nachdenken über raumbildende Prozesse im aktuellen theaterwissenschaftlichen Diskurs oftmals verbleibt. Denn als weitgehend unhinterfragte Prämisse herrscht in diesem Diskurs immer noch die Annahme vor, Theater – oder allgemeiner: jede Art von Aufführung – könne sich nur unter der Voraussetzung einer gemeinsamen Anwesenheit und gegenseitigen Wahrnehmbarkeit von Akteuren und Zuschauern ereignen. Und obgleich es gerade im zeitgenössischen Theater zahlreiche Beispiele für Aufführungen gibt, die diese Annahme widerlegen, wird auf die Frage, welchen Blickverhältnissen Bühnen Raum geben, in diesem Zusammenhang meist geantwortet, dass es sich bei diesen Blickverhältnissen um solche eines zwischenmenschlich-reziproken Sehens und Gesehenwerdens leiblich kopräsenter Akteure und Zuschauer im Hier und Jetzt des Theater- bzw. Aufführungsereignisses handelt.³ Das Nachdenken über die Begriffe der Bühne und des Raums verbleibt so in den meisten Fällen im Rahmen eines herkömmlichen Aufführungsbegriffs. Und dies ist nicht allein deshalb problematisch, weil dieser Begriff die Aufführung auf Situationen einer Kopräsenz von Akteuren und Zuschauern einschränkt, sondern auch, weil er die Beschreibung der Alterität der Aufführung – d. h. der Erfahrung von Andersheit in Aufführungen – auf diejenige einer unmittelbaren, dualen Beziehung reduziert.⁴

Desert Walker und *The Plastic Bag* geben nun auf besondere Weise Anlass dazu, dieser Sicht der Dinge zu widersprechen. Und dies haben sie mit jenen Arbeiten der zeitgenössischen szenischen Kunst gemeinsam, welche ich an anderer Stelle als Beispiele eines postspektakulären Theaters beschrieben habe, d. h. als Beispiele eines Theaters, welches vor dem Hintergrund veränderter Bedingungen jener von Guy Debord zuerst 1967 beschriebenen „Gesellschaft des Spektakels“⁵ das kritische Potenzial der Aufführung nicht mehr in der Betonung von Unmittelbarkeit sucht, sondern es vielmehr in einer Reflexion der prinzipiellen Mittelbarkeit jeglicher Erfahrung findet.⁶ Genauer gesagt: Postspektakuläres Theater reflektiert die Alterität der Aufführung als mittelbares Dreierverhältnis, als Verhältnis, in dem immer schon eine vermittelnde dritte Instanz interveniert, eine Instanz, die sich mit Jacques Lacan als diejenige des Symbolischen beschreiben lässt. Oder um es mit Bernhard Waldenfels zu sagen: Aufführungen des postspektakulären Theaters weisen darauf hin, dass

³ Vgl. z. B. Adam Czirak, *Partizipation der Blicke. Szenerien des Sehens und Gesehenwerdens in Theater und Performance*, Bielefeld, 2012.

⁴ Diesen problematischen Aufführungsbegriff vertritt insbes. Erika Fischer-Lichte. Vgl. z. B. dies., *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M., 2004; sowie dies., *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld, 2012.

⁵ Vgl. Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin, 1996. [Frz. OA 1967.]

⁶ Vgl. hierzu ausführlich André Eiermann, *Postspektakuläres Theater – Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*, Bielefeld, 2009.

„[d]er Dritte [...] immer im Spiel [ist], nur eben oft als geheimer Souffleur, der mit dem Akteur nahezu verschmilzt.“⁷

Dass der Dritte immer im Spiel ist und mit dem Akteur eben nur nahezu, nie jedoch vollständig verschmelzen kann, wird nun beispielsweise dann besonders deutlich, wenn in Aufführungen auf die Anwesenheit von Akteuren verzichtet wird (was gleichzeitig den herkömmlichen Aufführungsbegriff infrage stellt). Denn in solchen Fällen bleibt der Dritte – jener ‚geheime Souffleur‘ – gewissermaßen übrig. Seine Einflüsterungen werden auf der leeren Bühne sozusagen hörbar, d. h. sie machen sich bemerkbar in Form der Erwartungen, welche die Zuschauer aufgrund der ihnen geläufigen Konventionen an die Aufführung richten, sowie in Form der Vorstellungen, die sie aufgrund dieser Erwartungen in die Leere der Bühne hineinprojizieren. Anders formuliert: Insbesondere dann, wenn sich auf einer Bühne kein Akteur findet bzw. einfindet, mit dem jener „geheime Souffleur“ nahezu verschmelzen könnte, eröffnet sich den Zuschauern die Möglichkeit der Erfahrung, dass sie sich – schon bevor sie sich auf ein anwesendes Gegenüber beziehen – auf die dritte Instanz des Symbolischen beziehen.

Umgekehrt – und darum soll es im Folgenden gehen – kann sich dieser Dritte aber auch bemerkbar machen, indem Aufführungen die Anwesenheit von Zuschauern als Bedingung ihres Zustandekommens in Frage stellen und sich z. B. der Sicht menschlicher Zuschauer entziehen, wie es im Fall von *Desert Walker* und *The Plastic Bag* geschieht. Denn auf diese Weise wird deutlich, dass die Akteure – auch ohne vom Auge eines anwesenden Zuschauers gesehen zu werden – von einem anderen Blick getroffen sind, bzw. dass sie immer schon – mit Lacan gesagt – „im Schauspiel der Welt angeschaute Wesen sind.“⁸

Eingeführt ist damit auch schon jene begriffliche Unterscheidung, welche den folgenden Überlegungen zu den von *Desert Walker* und *The Plastic Bag* eröffneten Bühnen für andere Blicke zugrunde liegt, nämlich Lacans Unterscheidung zwischen Auge und Blick. Und treffen sich diese Überlegungen einerseits mit der Betonung der Relevanz dieser Unterscheidung für das Nachdenken über Bühnenformen, wie sie insbesondere Ulrike Haß in ihrer Schrift *Das Drama des Sehens* verdeutlicht hat⁹, so treffen sie sich andererseits auch mit einem von Nikolaus Müller-Schöll in seinem Aufsatz „Das undarstellbare Publikum“ formulierten Hinweis, welcher lautet:

Nicht zuletzt ist es das Problem des heutigen Diskurses über den Zuschauer, dass darin die Frage ausgeblendet wird, ob es überhaupt eines *menschlichen* Zuschauers bedarf, damit Theater stattfinden kann. Damit ist nicht nur danach gefragt, ob Theater auch vor einem Gott, einem Tier, einer Pflanze, einem Stein oder einem

⁷ Bernhard Waldenfels, *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie – Psychoanalyse – Phänomenotechnik*, Frankfurt/M., 2002, S. 257.

⁸ Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI (1964)*, Weinheim, Berlin, 1996, S. 81.

⁹ Ulrike Haß, *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München, 2005.

Spiegel gespielt werden kann, sondern darüber hinaus auch nach dessen medialer Grundlage. Wenn es keinerlei menschliche Äußerung gibt, die nicht aufgrund ihrer sprachlichen Verfasstheit immer schon eine Art von Theater impliziert, Theater herstellt – in dem Sinne, dass man in einer szenisch oder medial zu nennenden Konstellation steht, dann wirkt die Frage nach dem Zuschauer unerheblich, weil sie die Frage der Alteritätserfahrung durch das Medium positivistisch und empirisch verkürzt und deshalb verkennt. Denn nicht der empirische Zuschauer, auch nicht das Ich, das behauptet, Zuschauer zu sein, ist unter dem Begriff des Publikums zu bedenken, sondern die Tatsache, der Ordnung des Anderen aufgrund der unhintergehbaren medialen Grundlage jeder menschlichen Äußerung ausgesetzt zu sein.¹⁰

Angesprochen ist damit eben jene prinzipielle Mittelbarkeit jeglicher Erfahrung, welche im postspektakulären Theater und, wie im Folgenden gezeigt werden soll, auch in *Desert Walker* und *The Plastic Bag* reflektiert wird. Denn die Frage, ob es überhaupt eines menschlichen Zuschauers bedarf, damit Theater stattfinden kann, wird von diesen beiden Arbeiten nicht ausgeblendet, sondern vielmehr gerade gestellt – und in Form ihrer Verneinung auch beantwortet. Und wenn dabei im Titel des vorliegenden Textes von anderen Blicken die Rede ist, dann ist an dieser Stelle zu präzisieren, dass mit diesen anderen Blicken der Blick des Anderen gemeint ist, d. h. der Blick jenes „großen Anderen“, welcher bei Lacan für die symbolische Ordnung steht und auf welchen im zitierten Argument Müller-Schölls die Rede von einer Ordnung des Anderen als unhintergehbare medialer Grundlage menschlicher Äußerungen verweist. Die von *Desert Walker* und *The Plastic Bag* eröffneten Bühnen für andere Blicke sind also – weil beide Arbeiten von der Prämisse Abstand nehmen, Theater bedürfe eines anwesenden menschlichen Zuschauers, um stattfinden zu können – Bühnen für den Blick des großen Anderen. Oder anders formuliert: Sie sind Bühnen, auf denen dieser Blick, der immer im Spiel ist, ausgespielt und die Erfahrung von Alterität nicht auf diejenige der Andersheit eines menschlichen Gegenübers reduziert wird.

Dieser Blick des großen Anderen – das ist zunächst noch vor auszuschicken, bevor konkret auf die Beispiele eingegangen wird – ist nun aber im Sinne Lacans nicht etwa der Blick irgendeines allsehenden Agenten. Zwar steht er mit der „Phantasie eines absoluten Wesens, dem die Eigenschaft des Allsehenden übertragen ist“¹¹, in Verbindung. Doch diese Verbindung besteht gerade darin, dass die „Annahme der Existenz eines universalen Sehenden“ nur die Art und Weise darstellt, auf welche ein „Sehen [...] das sich selbst genügt, indem es sich als Bewußtsein imaginiert“¹², den Blick verkennt. Denn der Blick ist Lacan zufolge gerade das, was unserem Sehen entgeht und uns eben deshalb –

¹⁰ Nikolaus Müller-Schöll, „Das undarstellbare Publikum. Vorläufige Anmerkungen für ein kommendes Theater“, in: Sigrid Gareis/Krassimira Kruschkova (Hg.), *Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft*, Berlin, 2009, S. 82-90: 84. [Herv. i. O.]

¹¹ Lacan (1996), *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 81.

¹² Ebd., S. 80.

im Sinne einer Verunsicherung unseres Bewusstseins bzw. Selbst-Bewusstseins – angeht. Der Blick ist – wie Lacan sich ausdrückt – ein Fleck im Sehfeld, genauer gesagt ein blinder Fleck – oder auch: ein Unsichtbares im Sichtbaren (um nicht zu sagen: ein Unbewusstes im Bewussten). Er steht für die Unvollständigkeit unserer Wahrnehmung, die unserer vermeintlichen Gewissheit einer selbstsicheren und selbstbestätigenden Sicht auf die Dinge einen Riss zufügt.¹³ Und er steht somit gleichsam für die Inkonsistenz der symbolischen Ordnung, d. h. für die Unmöglichkeit, das Reale symbolisch einzuholen. Der Blick ist im Sehfeld jenes sich stets entziehende „Objekt klein a“ der Lacan’schen Theorie, jener Mangel also, der das Subjekt als begehrendes Subjekt ins Spiel bringt und der gleichsam das Reale des Symbolischen ist – im Gegensatz zu dessen Imaginärem, das in der Vorstellung seiner Konsistenz besteht. Die Phantasie eines allsehenden Wesens entspricht eben dieser Vorstellung. Sie dient gerade dazu, den Mangel bzw. die Inkonsistenz der symbolischen Ordnung zu verschleiern und den ihr inhärenten Riss imaginär zu kitten, um die Verunsicherung eines bewussten Sehens bzw. (selbst-)bewussten Seins abzuwehren. Kurz gesagt: Die Funktion der Annahme eines allsehenden Wesens besteht gerade darin, den Blick, so Lacan, zu eskamotieren, also zum Verschwinden zu bringen.

In *Desert Walker* und *The Plastic Bag* geschieht nun das genaue Gegenteil: Der Blick wird nicht zum Verschwinden gebracht, sondern vielmehr zum Auftauchen. Und dies geschieht eben gerade in Form einer Auseinandersetzung mit jener Phantasie eines allsehenden Wesens, genauer gesagt als Auseinandersetzung mit jenen Bühnenformen, Technologien und Dispositiven, in denen sich diese Phantasie manifestiert bzw. ihre (post-)panoptische Ausprägung findet.¹⁴

Im Fall von *Desert Walker* ist allein schon der Bezug auf Becketts *Quad* ein Indiz dafür. Denn bereits für sich genommen (und deshalb möchte ich zunächst etwas ausführlicher auf diese Arbeit eingehen) stellt dieses Fernsehspiel, das Beckett 1981 in zwei Versionen – *Quadrat I + II* – für den Süddeutschen Rundfunk realisierte, eine Auseinandersetzung mit der Phantasie eines absoluten Sehens dar, genauer gesagt eine Auseinandersetzung mit dem Prinzip der Zentralperspektive, das ja aufs Engste mit dieser Phantasie verbunden ist.

¹³ Vgl. z. B. Georg Christoph Tholen, *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*, Frankfurt/M., 2002.

¹⁴ Zum Begriff des Panopticons bzw. Panoptikums vgl. Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, in: ders., *Die Hauptwerke*, Frankfurt/M., 2008 [frz. OA 1975], S. 701-1019: 900-934, insbes. 905-916. Zum darauf basierenden Begriff des Postpanoptikums vgl. Zygmunt Bauman, *Flüchtige Moderne*, Frankfurt/M., 2003. [Engl. OA 2000.]

Quad

Vier PerformerInnen in Djellabas (das sind traditionelle marokkanische Kapuzengewänder) laufen in *Quad*, einem strikten Muster folgend, die Seiten und Diagonalen einer hellen quadratischen Fläche ab, die sich in einem dunklen Umraum befindet.¹⁵ Sie treten in versetzter Reihenfolge und aus unterschiedlichen Richtungen auf, laufen ihre Parcours und verschwinden wieder, wobei immer mindestens eine PerformerIn zugegen ist.¹⁶ Gezeigt wird diese Szenerie aus der Perspektive einer zentral platzierten, schräg von oben filmenden Kamera, deren Bildausschnitt die quadratische Fläche relativ eng umrahmt. In der Mitte des Quadrats befindet sich ein kleiner dunkler Punkt, dem die PerformerInnen auf ihren Wegen über die Diagonalen stets mit einem kleinen Ausfallschritt nach links ausweichen. Dieser Mittelpunkt des Quadrats liegt auch exakt in der Mitte des gefilmten Bildes – als unverkennbarer Verweis auf einen zentralperspektivischen Fluchtpunkt, obwohl er hier gerade nicht als solcher funktioniert.

Noch unverkennbarer aber – wenn es sich hier nicht bloß um eine sehr passende Koinzidenz handelt – verweist schon allein der Titel des Fernsehspiels auf die Geschichte der zentralperspektivischen Bühne. Denn in *Quad* klingt recht deutlich der Begriff des *quadro* an, der für jene berühmte, von Andrea Pozzo um 1700 konzipierte Bühnenform von zentraler Bedeutung ist – d. h. für jene Bühnenform, in welcher, so Ulrike Haß, „das perspektivische Schema vollständige Autonomie [erlangt]“¹⁷ und „die alles, was auf ihr zur Darstellung gebracht wird, in ein Verhältnis zur Bildlichkeit zwingt.“¹⁸ Der Begriff des *quadro* steht dabei für die als Bildfläche gedachte Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum, d. h. das *quadro* wird als ein Bereich definiert, bei dem es sich, so Haß, „um eine optische Fläche und nicht um einen Raum [han-

¹⁵ Die beiden Versionen *Quadrat I* und *Quadrat II* unterscheiden sich dabei in folgenden Punkten: *Quadrat I* wurde in Farbe aufgezeichnet, während *Quadrat II* schwarz-weiß gefilmt wurde. Verbunden ist mit diesem Unterschied, dass die PerformerInnen in *Quadrat I* verschiedenfarbige Djellabas tragen (weiß, blau, rot und gelb), während diese in *Quadrat II* einheitlich in weiß-grau gehalten sind. Weiterhin wird das Gehen der PerformerInnen in *Quadrat I* jeweils von einem spezifischen Percussion-Pattern begleitet, während in *Quadrat II* nur die schlurfenden Schritte der PerformerInnen zu hören sind. Auch gehen diese in *Quadrat I* schneller als in *Quadrat II*. Dennoch dauert *Quadrat I* länger, da hier mehrere Durchläufe der Choreographie stattfinden, in denen unterschiedliche Reihenfolgen des Auf- und Abtritts der verschiedenfarbig gekleideten PerformerInnen durchgespielt werden. In *Quadrat II* hingegen wird nur ein Durchlauf gezeigt, da hier keine Variationen hinsichtlich der Farbkombinationen möglich sind.

¹⁶ Als Fernsehspiel beginnen die beiden Versionen von *Quad* so auch nicht etwa mit dem Bild einer zunächst leeren Bühne. Stattdessen wird jeweils in die bereits laufende Ausführung der Choreographie eingeblendet. Entsprechend wird auch das Ende beider Versionen nicht szenisch, sondern filmisch markiert, nämlich durch ein Ausblenden aus der noch laufenden Ausführung der Choreographie. Suggestiert wird auf diese Weise eine Wiederholung der Choreographie in Endlosschleife.

¹⁷ Haß (2005), *Das Drama des Sehens*, S. 369.

¹⁸ Ebd. S. 10 u. S. 381.

delt]¹⁹ bzw. um eine „Eintragungsfläche innerhalb eines optisch erschlossenen Systemraums.“²⁰ Und was den Blick betrifft, so schreibt Haß über diese ‚Architektur des Sehens‘: „Es fehlt das Subjekt, es fehlt der Blick, und es fehlt das Subjekt, das den Blick begehrt.“²¹

Was nun Becketts Auseinandersetzung mit dieser den Blick verdrängenden Architektur des Sehens betrifft, so ist es sehr wahrscheinlich kein Zufall, dass er an anderer Stelle und bereits zu einem viel früheren Zeitpunkt – nämlich in *Warten auf Godot* – ausgerechnet eine Figur namens Pozzo erblinden lässt. Und im Hinblick auf das, was Haß weiterhin über die Bühnenkonzeption des gleichnamigen Barockmalers und -architekten schreibt, lässt sich insbesondere die Beziehung dieser Beckett'schen Figur zu ihrem Diener Lucky geradezu als Allegorie auf jenes Verhältnis lesen, in welchem Haß zufolge Pozzos Architektur des Sehens zum Theater der Schauspieler steht, das Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in die zentralperspektivisch gestalteten Bühnenräume Einzug hält.²²

Denn wie Becketts Pozzo seinen Diener dazu zwingt, Kunststückchen aufzuführen (schließlich sogar das Kunststück, laut zu denken), so zwingt auch die Architektur Andrea Pozzos die Schauspieler in ein Verhältnis zur Bildlichkeit bzw. dazu, ihre „Kunststückchen“ im Korsett einer Architektur des Sehens aufzuführen – allerdings, wie Haß ausführt, auf eine ganz besondere Weise:

In einer paradoxen Entwicklung, die den modernen Schauspieler im Zuge einer Domestizierung seiner Gesten als ‚natürliche Gestalt‘ erfindet, wird nun der schauspielerischen Darstellung aufgelastet, was der optischen Architektur als solcher fehlt: der Blick, der Gesichtspunkt, die Seele, das Subjekt, sein Begehren.²³

Hier liegt natürlich die Versuchung nahe, in jenem Gepäck, welches Lucky in *Warten auf Godot* von Pozzo aufgelastet wird, ein Motiv zu sehen, das auf diese paradoxe Entwicklung anspielt. Und ebenso bietet es sich an, jenen Strick, an welchem Lucky von Pozzo geführt wird, als Bild jener Verstrickung des Schauspielers in die zentralperspektivische Architektur des Sehens zu lesen, welche Haß wie folgt beschreibt:

¹⁹ Ebd., S. 378: „Sucht man nach einem Bildtypus, mit dem sich dieses *quadro* vergleichen läßt, so wäre dies am ehesten das Fotonegativ als ein Bildträger, der durch den perspektivischen Apparat ‚von hinten‘ belichtet und ‚von vorne‘ gelesen werden kann und sich durch seine Durchsichtigkeit auszeichnet. [...] Es handelt sich um eine optische Fläche und nicht um einen Raum. Die räumliche Beziehung zwischen dem Zuschauerraum und der Bühne ist zerschnitten. Das was sie verbindet, ist dieser Schnitt.“

²⁰ Ebd., S. 10.

²¹ Ebd., S. 381. Als „Architektur des Sehens“ bezeichnet Haß die Bühnenkonzeption Andrea Pozzos in der Überschrift des entsprechenden Abschnitts (vgl. ebd., S. 366).

²² Vgl. ebd., S. 10 u. 382.

²³ Ebd., S. 382. Mit dem Begriff der „natürlichen Gestalt“ bezieht sich Haß hier auf Günther Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/M., 2000.

Der Schauspieler hingegen, der von seiner Geschichte her mit den visuellen Bedingungen dieser neuen Systemräume nichts zu tun hat, verstrickt sich in einen unaufhörlichen Kampf gegen seine bedingungslose Sichtbarkeit und sein Gesehenwerden, das im System dieses Raumes verankert ist und gleich einem ‚toten Auge‘ auf seinen Gebärden lastet.²⁴

Fast scheint es so, als habe Beckett eben dieses „tote Auge“ im Sinn, wenn er Pozzo im zweiten Akt von *Warten auf Godot* als Blinden zurückkehren lässt. Und ebenso naheliegend ist es, die Tatsache, dass Lucky unter diesem auf ihm lastenden „toten Auge“ stumm geworden ist, als Bild für eine Schauspielkunst zu verstehen, die aufgrund ihrer Domestizierung durch die Architektur des Sehens zu einer nichtssagenden geworden ist. Aber wie auch immer, auf jeden Fall stellt Beckett – insofern das Verhältnis von Pozzo und Lucky tatsächlich als Allegorie der Domestizierung des Schauspielers durch die Architektur des Sehens gelesen werden kann – sowohl die barocke Bühne, die „das *quadro* als reine Einschreibungsfläche innerhalb eines optisch erschlossenen Systemraums [definiert]“, als auch den sich ein halbes Jahrhundert nach (Andrea) Pozzo auf dieser Bühne einstellenden „menschliche[n] Darsteller einer Figur und ihrer Theaterbilder“, d. h. „[b]eide Elemente oder Seiten dieser Struktur, die im bürgerlichen Theater zur modellstiftenden Wirkung gelangen“²⁵, als solche dar, die ziemlich am Ende sind – schließlich bricht das Gespann aus blindem Pozzo und stummem Lucky immer wieder zusammen.²⁶

Artikuliert sich also in diesem Sinne in *Warten auf Godot* eine Kritik des bürgerlichen Theaters, die gleichermaßen an den beiden Elementen der diesem zugrunde liegenden Struktur sowie an deren Zusammenhang ansetzt, so nimmt sich *Quad* als konsequente Fortsetzung dieser Kritik aus. Konsequent ist diese Fortsetzung schon allein (aber keineswegs nur) deshalb, weil es sich bei ihr um eine solche mit anderen Mitteln handelt, bzw. – um „Mittel“ ganz buchstäblich zu verstehen – um eine Fortsetzung in einem anderen Medium. Denn dass Beckett für *Quad*, wie es in einem Informationstext zu *Desert Walker* heißt, die Technologie des Theaters gegen die des Filmstudios eintauscht²⁷, bringt geradezu jene technische Ersetzbarkeit der beiden Strukturelemente des bürgerlichen Theaters auf den Punkt, welche Haß wie folgt beschreibt:

Beide Elemente [...] lassen sich technisch ersetzen. Dies geschieht mit den bewegten Bildern des Films von jenem Moment an, da das Kameraauge den

²⁴ Haß (2005), *Das Drama des Sehens*, S. 382.

²⁵ Ebd., S. 10.

²⁶ Mit Bezug auf Haß ließe sich das Bild dieses Gespanns auch als das eines an die Kandare der zentralperspektivischen Bühnenform genommenen „Harlekin-Prinzips“ beschreiben, insofern Haß über dieses Prinzip schreibt: „Harlekin, so läßt sich zugespitzt formulieren, ist der Blick, oder umgekehrt, der Blick ist das Harlekin-Prinzip – jenes andere Prinzip des Theaters, das unabhängig von Theaterhäusern, Gebäuden, Wänden oder Bildwänden existiert, und ebenfalls dasjenige Prinzip, das von den Architekturen, den Wänden und Bildwänden des Theaters schließlich verdrängt werden wird“ (Haß (2005), *Das Drama des Sehens*, S. 160).

²⁷ Vgl. <http://lostlab.wordpress.com/desert-walker/it-is-winter-i-switch-on/>, zuletzt aufgerufen am 02. November 2012.

Sprung über die Rampe unternahm. In systematischer Hinsicht setzten sich damit das Kameraauge und die filmische Kadrage an die Stelle des *quadro*, während die Ablichtungen des Darstellers an die Stelle der Körper traten. Wieder gibt es eine doppelte Struktur, die ein bewegtes Bild erzeugt, das zudem transportabel, kopierbar und wiederholbar ist.²⁸

Exakt diese technische Ersetzbarkeit sowohl des *quadro* einerseits als auch der Darstellerkörper andererseits wird in *Quad* in die Tat umgesetzt. Und wie im Fall von *Warten auf Godot*, setzt Becketts Kritik am Modell des bürgerlichen Theaters auch hier sowohl an beiden Elementen als solchen als auch an deren Zusammenhang an.

Was dabei zunächst das Element des *quadro* betrifft, so stimmt Becketts Operation haargenau mit dem überein, was Haß über dessen Ersetzbarkeit schreibt – oder genauer gesagt: Becketts Operation stellt diese Ersetzbarkeit geradezu aus. Denn sie setzt nicht nur (wie jeder herkömmliche Film) das Kameraauge und die filmische Kadrage an die Stelle des *quadro*, sondern sie stellt förmlich ein Bild dieser Ersetzung her – ein Sinnbild dieser Ersetzung sozusagen bzw. ein Meta-Bild –, indem sie das Kameraauge im Verhältnis zu der von ihm abgelichteten Szenerie auf deutlichste Weise im Zentrum platziert und darüber hinaus die filmische Kadrage den Rahmen jener quadratischen Fläche bilden lässt, welche diese Szenerie bestimmt. Ein in die Horizontale verlegtes und somit begehbar gemachtes *quadro* sozusagen. Und wenn Beckett – wie oben schon gesagt – die technische Ersetzbarkeit des *quadro* damit auf den Punkt bringt, so ist dies ganz buchstäblich zu verstehen. Denn in der Tat ist es insbesondere jener Punkt in der Mitte sowohl der quadratischen Fläche als auch des filmisch kadrierten Bildes, der dem beschriebenen Sinnbild das I-Tüpfelchen aufsetzt und besonders deutlich auf die Eigenschaft des *quadro* verweist, alles in ihm zur Darstellung kommende in ein Verhältnis zur Bildlichkeit zu zwingen, „pinnt“ er doch gewissermaßen den abgebildeten Raum mit der Fläche des Bildes zusammen bzw. das abgebildete (horizontale) Quadrat mit der dieses abbildenden (vertikalen) filmischen Kadrage – und hier drängt sich nicht von ungefähr eine Assoziation mit Lacans Begriff des „Steppunkts“ auf.²⁹

²⁸ Haß (2005), *Das Drama des Sehens*, S. 10.

²⁹ „Die wörtliche Bedeutung von Steppunkt ist ein Polsterknopf, der da gesetzt wird, wo ‚der Polsterer mit seiner Nadel hart gearbeitet hat, damit sich die formlose Masse der Füllung nicht zu leicht bewegt‘ (nach: Malcolm Bowie, *Lacan*, Harvard, MA, 1991, S. 74), folglich sind die Steppunkte eben diejenigen Punkte, an denen ‚Signifikat und Signifikant zusammengeknüpft sind‘ (Se 3, 303)“ (Dylan Evans, *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, Wien, 2002, S. 286). Der Punkt in *Quad* verknüpft in diesem Sinne also das Filmbild mit dem abgebildeten Raum, d. h. er macht das Bild zu einem Signifikanten und den Raum zu jenem Signifikat, welches an diesen Signifikanten geknüpft wird. Vor dem Hintergrund dessen, was oben im Zusammenhang mit der Erläuterung der Lacan’schen Konzeption des Blicks gesagt wurde, ist hier zu erwähnen, dass Steppunkte im Sinne Lacans gerade das sind, was dem Symbolischen – indem sie diesem eine Ordnung geben bzw. eine symbolische Ordnung herstellen – scheinbare Konsistenz verleiht bzw. „die notwendige Illusion einer festgelegten Bedeutung produziert“ (ebd., S. 287). Gerade dieser Aspekt ist nun aber ebenfalls Gegenstand der kritischen Operation Becketts, denn wie noch gezeigt werden soll, wird mit diesem „Steppunkt“

Aber damit nicht genug. Denn dieser Punkt ist nicht nur das I-Tüpfelchen auf dem Sinnbild für die technische Ersetzbarkeit des *quadro*, sondern auch derjenige, in welchem die ganze Konsequenz der Beckett'schen Operation einer Fortsetzung der Kritik des bürgerlichen Theaters mit anderen Mitteln kulminiert. Er ist nämlich auch im Hinblick auf die Kritik des zweiten Strukturelements dieses Theatermodells von Bedeutung, d. h. im Hinblick auf die zur „natürlichen Gestalt“ domestizierten Darstellerkörper und deren technische Ersetzbarkeit. Und er stellt somit auch gleichzeitig den Zusammenhang beider Strukturelemente her. Will heißen: „Versteppt“ werden durch den Punkt nicht nur gefilmter Raum und Filmbild, sondern auch die Elemente des *quadro* bzw. der filmischen Kadrage einerseits und der Darstellerkörper bzw. ihrer filmischen Ablichtungen andererseits – genauer gesagt: der kritische Bezug auf beide.

Der Punkt ist im wahrsten Sinne des Wortes das, worum es in *Quad* geht – denn er ist schließlich die Stelle, um welche die PerformerInnen auf ihren Wegen über die Diagonalen des Quadrats stets herumgehen. Und als solche Stelle ist er gleichzeitig diejenige, an welcher die PerformerInnen einander buchstäblich aus dem Weg gehen, wenn sie sich zu mehreren auf dem Quadrat bewegen und sich auf den Diagonalen entgegenkommen. Er ist der Ort einer aufgrund ausweichender Bewegung ausbleibenden Begegnung. Und hinsichtlich der Frage, inwiefern sich darin eine Kritik an der Erfindung des modernen Schauspielers bzw. an der Domestizierung seiner Gesten und seines Körpers zur „natürlichen Gestalt“ artikuliert, lohnt sich erneut ein Blick auf das, was Haß zu diesem Thema weiterhin schreibt. Denn jenes Körperbild einer „natürlichen Gestalt“, welches aus der Domestizierung des Darstellerkörpers durch die Architektur des Sehens resultiert, ist ihr zufolge u. a. dadurch gekennzeichnet, dass „es als Ertrag aus einer bestimmten dialogischen, interpersonellen dramatischen Struktur hervorgegangen ist und mit dieser Struktur – auf welcher trivialen oder banalen Stufe und in welchem Medium auch immer – verknüpft bleibt.“³⁰ Und weiter schreibt sie in diesem Zusammenhang:

Bekanntlich ist die dialogische Face-to-Face-Situation zum grundlegenden Interaktionstypus überhaupt erklärt worden. Insofern man davon ausgegangen ist, daß innerhalb dieser Form Subjekt und Objekt, das Ich und der andere, Du und Ich sich wechselseitig konstituieren, wird diese Form bis heute als Ur-Modell des identitätsstiftenden, kommunikativen Handelns gedeutet. In der aufklärerischen Aufbruchsstimmung, aber auch in der Not, nach dem Zerfall des mittelalterlichen Weltbildes keine andere Form der Zusammengehörigkeit mehr zu haben als das abstrakte Zwischen (den einzelnen), ist die interpersonale Struktur darüber hinaus emphatisch zur Begegnung umgedeutet worden.³¹

in *Quad* auf eine Weise umgegangen – bzw. wird er auf eine Weise umgangen – die ihn zu einem Verweis auf die prinzipielle Inkonsistenz der symbolischen Ordnung werden lässt.

³⁰ Haß (2005), *Das Drama des Sehens*, S. 385.

³¹ Ebd.

Eben diese emphatische Deutung der dialogischen Face-to-Face-Situation als Begegnung – an der auch und gerade die ÄsthetikerInnen des Performativen mit ihrem Theorem der leiblichen Kopräsenz von Akteuren und Zuschauern als Bedingung der Aufführung partizipieren (und hier lässt sich durchaus sagen, dass sie darin dem Modell des bürgerlich-dramatischen Theaters eher verhaftet bleiben, als von ihm Abstand zu nehmen³²) –, eben diese Deutung wird in *Quad* zurückgewiesen. Oder anders formuliert: *Quad* wendet sich kritisch gegen diese Deutung, indem sich die PerformerInnen von einer Begegnung von Angesicht zu Angesicht abwenden bzw. dieser Begegnung ausweichen.

Quad stellt somit einerseits die Architektur des Sehens in ihrer technischen Ersetzbarkeit aus und verweigert andererseits gerade das, worauf die Domestizierung des Darstellerkörpers durch diese Architektur im bürgerlichen Theater hinausläuft, nämlich sowohl den Auftritt „natürlicher Gestalten“ – bzw. deren Ablichtung – als auch deren Face-to-Face-Begegnung. D. h. zum einen werden die Körper der auftretenden PerformerInnen nicht als „natürliche Gestalten“ abgelichtet, sondern verbergen sich vielmehr vor einer solchen Ablichtung unter ihren – nicht umsonst herkömmlicherweise zum Schutz vor Sonnenlicht getragenen – Djellabas, die weder Gesicht noch Hände (also weder Mimik noch Gestik) zu sehen geben und auch das jeweilige Geschlecht der PerformerInnen im Dunkeln lassen. Und zum anderen steht in *Quad* das Ausbleiben einer Face-to-Face-Begegnung dieser verhüllten Gestalten im wahren Sinne des Wortes im Mittelpunkt, sprich: Der Mittelpunkt sowohl des abgebildeten Quadrats als auch der abbildenden Kadrage ist das, was in *Quad* die Weichen für die Verweigerung einer Face-to-Face-Begegnung „natürlicher Gestalten“ stellt bzw. den Ort markiert, um den herum einer solchen Begegnung ausgewichen wird.

Die Einschätzung Chris Ackerleys, *Quad* sei eine „metaphor of coincidence, or meeting in time and space, and hence the ‚danger zone‘ where this might happen“³³, trifft deshalb nicht wirklich ins Schwarze – es sei denn, mit der von Beckett für das Zentrum des Quadrats geprägten Bezeichnung „danger zone“ wäre hier auf die „Gefahr“ hingewiesen, die prinzipielle Mittelbarkeit jeglicher Erfahrung im Fall einer Face-to-Face-Begegnung zugunsten des Glaubens an eine besondere Unmittelbarkeit dieser Begegnung zu verkennen.

³² Hier lässt sich sogar sagen, dass diese ÄsthetikerInnen die Emphase jener Deutung geradezu intensivierend weiterführen, insofern sie die Face-to-Face-Begegnung nicht mehr ‚nur‘ inner-szenisch von Akteuren dargestellt, sondern vielmehr zwischen Akteuren und Zuschauern tatsächlich vollzogen bzw. die dialogische Struktur des Dramas sozusagen auf diese übertragen sehen wollen.

³³ Chris Ackerley, „Samuel Beckett and Mathematics“, als PDF verfügbar auf <http://www.uca.edu.ar/uca/common/grupo17/files/mathem.pdf> (zuletzt aufgerufen am 02. November 2012), zuerst veröffentlicht in: *Cuadernos de literatura Inglesa y Norteamericana* (Buenos Aires) 3.1-2 (May-Nov 1998), S. 77-102. Die entsprechende Stelle findet sich in der PDF-Version auf S. 18. Diese wird auch in einem Informationstext zu *Desert Walker* leicht verändert wiedergegeben, vgl. <http://lostlab.wordpress.com/desert-walker/part-2-squaring-the-circle/>, zuletzt aufgerufen am 02. November 2012.

Doch Ackerleys Bezug auf Becketts Bezeichnung meint wohl eher eine Gefahr, die gerade auf Grundlage der Vorstellung einer besonderen Unmittelbarkeit von Face-to-Face-Begegnungen gedacht wird, d. h. die Gefahr eines direkten, ungeschützten Kontakts – wobei die Behauptung einer solchen Gefahr insofern an der von Haß beschriebenen Emphase partizipiert, als sie der Begegnung eine besondere Qualität zuschreibt.

Aber ob nun gefährlich oder ungefährlich – um ein direktes Zusammentreffen bzw. eine unmittelbare Begegnung geht es in *Quad* gerade nicht. Es geht, wie gesagt, um das genaue Gegenteil, nämlich um das Potenzial gerade des Ausbleibens einer Begegnung – nicht umsonst ist die Choreographie von *Quad* so konzipiert, dass sie auf ein eben solches Ausbleiben im wahrsten Sinne des Wortes hinausläuft. Näher als Ackerley kommt der Sache deshalb Martin Esslin, wenn er über *Quad* schreibt:

[T]he hooded shapes hurrying along their pre-ordained paths in *Quadrat 1 + 2* are clearly engaged in a quest for an Other. [...] And the center that the hooded wanderers have so fearfully to avoid is obviously the point at which real communication, a real ‚encounter‘, would be potentially possible but inevitably proves – by the very nature of existence itself – impossible.³⁴

Diese auf den ersten Blick paradox anmutende Beschreibung der Möglichkeit einer realen Begegnung, die sich als Unmöglichkeit erweist, lässt sich nun in der Tat im Sinne des bisher Gesagten lesen. Zwar schwingt in der Rede von einer ‚angstvollen Vermeidung‘ durchaus die Vorstellung einer Gefahr im Sinne Ackerleys mit. Doch letztlich spricht Esslin mit seiner Feststellung der Unmöglichkeit einer realen Begegnung vielmehr die prinzipielle Mittelbarkeit jeglicher Erfahrung an. Oder genauer gesagt: Indem er die Unmöglichkeit betont, dem Anderen im Realen zu begegnen bzw. unmittelbar mit ihm zu kommunizieren, weist er die Annahme einer realen Begegnung bzw. unmittelbaren Kommunikation implizit als Phantasie aus, welche die Intervention der symbolischen Ordnung verkennt. D. h. seine Beschreibung verweist darauf, dass eine Begegnung immer den Umweg über die symbolische Ordnung als vermittelnde dritte Instanz voraussetzt und Kommunikation nur über diesen Umweg stattfinden kann. Dass er in diesem Zusammenhang jenen Anderen, den die verhüllten Gestalten seines Erachtens suchen, großschreibt, ist hier bezeichnend, ist es doch der große Andere, der somit auf den Plan tritt – gerade weil *Quad* der vermeintlich unmittelbaren Begegnung mit einem „kleinen anderen“ im Sinne Lacans, d. h. mit einem Gegenüber, in dem man sich spiegeln bzw. wiedererkennen bzw. selbstbestätigen kann, ausweicht. Anders formuliert: Was jene von Esslin beschriebene „Suche nach dem Anderen“ nicht findet, ist die vermeintlich unmittelbare Begegnung mit einem kleinen anderen. Auf was

³⁴ Martin Esslin, „Patterns of Rejection. Sex and Love in Beckett’s Universe“, in: Linda Ben-Zvi (Hg.), *Women in Beckett. Performance and Critical Perspectives*, Urbana, Chicago, IL, 1992, S. 61-67: 66 f.

sie aber gerade deshalb trifft, ist die vermittelnde dritte Instanz des großen Anderen.

Als „Metapher eines Zusammentreffens“ und einer „Begegnung in Raum und Zeit“, wie Ackerley schreibt, ist *Quad* in diesem Sinne also allenfalls insofern zu verstehen, als diese Metapher die Mittelbarkeit jeglicher Begegnung reflektiert. Oder mit Slavoj Žižek gesagt: *Quad* ist weniger die Metapher einer Begegnung als vielmehr eine Metapher dafür, dass „der andere, dem wir begegnen, nicht nur der imaginäre *semblant* [der kleine andere, Anm. A. E.] ist, sondern auch der ungreifbare Andere des realen *Dings*, mit dem kein reziproker Austausch möglich ist“, weshalb aber gerade –,[u]m unserer Koexistenz mit dem *Ding* ein Mindestmaß an Erträglichkeit zu verschaffen“ – der große Andere bzw. „die symbolische Ordnung qua Drittes, qua befriedender Vermittler intervenieren [muß]“³⁵, ohne dass diese Vermittlung jedoch jemals vollständig aufgehen könnte (eben hierin liegt die prinzipielle Inkonsistenz jeder symbolischen Ordnung begründet).

Quad bricht also mit jener dialogischen, interpersonalen dramatischen Struktur, auf der die Körperbilder des bürgerlichen Theaters beruhen, und somit auch mit der Überzeugung, es handle sich bei der dialogischen Face-to-Face-Situation um den grundlegenden Interaktionstypus überhaupt. Statt in dieser Situation die Chance eines direkten Zugangs zum Anderen zu vermuten, verweist *Quad* darauf, dass der Andere nie nur der kleine andere ist, sondern immer auch „der Andere als das Reale, das unmögliche *Ding*, der ‚unmenschliche Partner‘, der Andere, mit dem kein symmetrischer Dialog, vermittelt durch die symbolische Ordnung, möglich ist“³⁶ – der aber gerade deshalb diese Vermittlung bzw. die Intervention des großen Anderen notwendig macht. Denn, wie Žižek ausführt:

Die Domestizierung des Anderen-*Dinges* zu einem ‚normalen Mitmenschen‘ kann nicht durch direkte Interaktion geschehen, sondern setzt das dritte Agens voraus, dem wir beide uns unterwerfen – ohne die impersonale symbolische Ordnung gibt es keine Intersubjektivität (keine symmetrische, gemeinsam ‚gelebte‘ Beziehung zwischen Menschen).³⁷

Übertragen auf die Domestizierung des Schauspielerkörpers durch die Architektur des Sehens heißt das: Der Andere ist nie nur die ‚natürliche Gestalt‘, sondern immer auch das reale, gestaltlose *Ding*. D. h. die „natürliche Gestalt“ ist nicht natürlich, sondern lediglich eine imaginäre Oberfläche, deren Zustandekommen sich der vermittelnden Intervention der symbolischen Ordnung verdankt – wobei sich das *Ding* zwar ein Stück weit, nie jedoch restlos domestizieren lässt.

Quad konfrontiert in diesem Sinne die Architektur des Sehens mit ihrem Realen, d. h. mit der Tatsache, dass sich die Phantasie eines vollständigen Se-

³⁵ Slavoj Žižek, *Die politische Suspension des Ethischen*, Frankfurt/M., 2005, S. 24.

³⁶ Ebd., S. 23.

³⁷ Ebd., S. 24. [Herv. i. O.]

hens bzw. einer kompletten Übersicht über die Dinge – und entsprechend auch die Phantasie einer vollständigen Sichtbarkeit des Anderen bzw. einer unmittelbaren Begegnung mit diesem – einer Verkenning sowohl des „Anderen-Dinges“ als auch der Intervention des großen Anderen verdankt. Und wenn sich mit Haß sagen lässt, dass die Architektur des Sehens zwar den Schauspielerkörpern auflastet, was ihr fehlt – nämlich den Blick –, diese Last aber letztlich in den von ihr domestizierten, einander begegnenden Körperbildern nicht mehr zum Tragen kommen lässt – sprich: den Blick verdrängt –, dann lässt sich über *Quad* sagen, dass hier der Blick in die als solche ausgestellte Architektur des Sehens eingetragen, sozusagen von den verhüllten PerformerInnen, die sich gerade nicht als „natürliche Gestalten“ begegnen, geradezu in diese Architektur hineingetragen wird. Mit ihnen tritt etwas auf, das der zentralperspektivischen Sicht der Kamera entgeht – ihre verhüllten, unsichtbaren Körper –, so wie diese Körper einander buchstäblich ent- bzw. aus dem Weg gehen. Mit ihnen zieht etwas in die Architektur des Sehens ein, das sich dem Sehen entzieht – sowohl dem Sehen des Kameraauges bzw. der Ablichtung durch dieses als auch dem gegenseitigen Sehen und Gesehenwerden von Angesicht zu Angesicht. Oder – um es mit Žižek zu sagen: *Quad* bringt den Anderen als solchen ins Spiel, in dem „immer ein fremder traumatischer Kern verbleibt“ und der „eine träge, undurchschaubare, rätselhafte Präsenz [bleibt]“ – wobei „[d]er Kern dieser Präsenz [...] natürlich das Begehren des Anderen [ist], ein Rätsel nicht nur für uns, sondern auch für den Anderen selbst.“³⁸ D. h. das, was der Architektur des Sehens Haß zufolge fehlt – oder vielmehr, was diese Architektur verdrängt und was auch die Schauspielerkörper, denen sie dieses Verdrängte auflastet, aufgrund ihrer Domestizierung zur „natürlichen Gestalt“ nicht in ihr zum Tragen bringen können – kehrt in *Quad*, in Gestalt der verhüllten Gestalten, ins *quadro* zurück, nämlich das Subjekt, der Blick, und das Subjekt, das den Blick begehrt. Kurz gesagt: *Quad* lässt den Blick im *quadro* auftauchen.

Desert Walker

Wie bezieht sich nun aber *Desert Walker* auf *Quad*, d. h. wie wird hier der Blick zum Auftauchen gebracht? Oder genauer gefragt: Wie setzt *Desert Walker* Becketts kritische Auseinandersetzung mit der Architektur des Sehens bzw. mit der damit verbundenen Phantasie eines allsehenden Überblicks fort? Eine erste Antwort ist: Wenn *Quad* das *quadro* ins Visier nimmt und in diesem den Blick auftauchen lässt, so konzentriert sich der kritische Ansatz von *Desert Walker* auf zeitgenössische Technologien des Sehens, in denen die Phantasie einer vollständigen Übersicht ihre (post-)panoptische Ausprägung findet. Gemeint sind hier Technologien, die im Dienst einer möglichst voll-

³⁸ Ebd., S. 20.

ständigen Übersicht aus der Vertikalen stehen, wie z. B. Luftbild- und insbesondere Satellitenfotografie, aber auch Visualisierungstechnologien auf Grundlage von GPS-, Mobilfunk- oder Netzwerkdaten. Und in diesem Zusammenhang steht auch die Tatsache, dass sich *Desert Walker* neben *Quad* auch noch auf ein anderes künstlerisches Projekt bezieht, bei dem es sich um eines der wohl berühmtesten Land-Art-Projekte handelt, nämlich die *Spiral Jetty* von Robert Smithson, eine riesige, aus Geröll bestehende, spiralförmige Landzunge mit einer Länge von etwa 460 Metern und einer Breite von etwa 46 Metern, die 1970 im großen Salzsee von Utah in der Nähe des Ölfelds Rozel Point aufgeschüttet wurde – und einem breiteren Publikum vor allem durch eine filmische Dokumentation bekannt geworden ist, die zu einem großen Teil aus der Luft aufgenommen wurde.

Desert Walker – von *Motherboard* im Rahmen einer Künstlerresidenz am *Center for Land Use Interpretation* in Wendover (einer von der Grenze zwischen Utah und Nevada geteilten, sehr kleinen Kleinstadt) entwickelt – lässt sich nun in einem ersten Schritt gewissermaßen als Synthese von *Quad* und *Spiral Jetty* beschreiben.³⁹ Denn was im Rahmen von *Desert Walker* passierte, war Folgendes: Wie eingangs beschrieben, wurde die Choreographie von *Quad* in die Salzwüste von Utah und Nevada übertragen – in jene Landschaft also, in welcher sich auch die *Spiral Jetty* befindet – und damit auf eine ‚Bühne‘, die sich weiter erstreckt, als das sprichwörtliche Auge reicht. Ausgedehnt wurde die Bühne dabei aber nicht nur in Form einer Öffnung der filmischen Kadrage bzw. anhand der Ersetzung des filmischen „Offs“ durch die offene Landschaft der Salzwüste. Darüber hinaus wurde auch – in Anlehnung an die Ausmaße der *Spiral Jetty* – das abzulaufende Quadrat als solches beträchtlich ausgedehnt, so dass seine Seitenlängen je etwa 250 Meter und die Länge seiner Diagonalen je etwa 360 Meter betragen⁴⁰ (was sich auch auf die zum Ablaufen des Quadrats benötigte Zeit auswirkte, die bei etwa acht Stunden lag).⁴¹

Schon allein das Quadrat wurde also derart vergrößert, dass es sich vom herkömmlichen Standpunkt eines menschlichen Zuschauers aus kaum noch vollständig überschauen ließ. Vollständig überschauen ließ es sich nur aus der

³⁹ Dabei ist auch zu erwähnen, dass zwischen den beiden Arbeiten als solchen bereits Bezüge bestehen (wenn auch nur indirekte). Amanda Steggell – Mitglied von *Motherboard* – betont hier insbesondere das Motiv einer Bewegung gegen den Uhrzeigersinn, dass sich sowohl in der Choreographie von *Quad* als auch in dem – vom Ufer aus gesehenen – Verlauf der *Spiral Jetty* findet. Dass dies einen Bezug zwischen den Arbeiten Smithsons und Becketts darstellt, betont sie dabei mit Verweis darauf, dass sich Smithson im Zusammenhang seiner Arbeit an der *Spiral Jetty* mit Becketts Roman *The Unnameable* von 1953 beschäftigt hat. Vgl. hierzu ausführlich die Ausführungen Steggells auf <http://lostlab.wordpress.com/desert-walker/it-is-winter-i-switch-on/>, zuletzt aufgerufen am 02. November 2012.

⁴⁰ Vgl. die GPS-basierte Visualisierung der abgelaufenen Strecke auf <http://www.gpsies.com/map.do?fileId=rcgqjlvrcuhiytox> bzw. die Auswahl von Ansichten auf <http://lostlab.wordpress.com/desert-walker/part-2-squaring-the-circle/>, beide zuletzt aufgerufen am 02. November 2012.

⁴¹ *Quadrat I* dauert nur ca. neun Minuten, *Quadrat II* lediglich ca. vier Minuten.

Luft – womit der oben bereits erwähnte Bezug auf die *Spiral Jetty* wieder angesprochen wäre, ein Bezug, der hinsichtlich jener Auseinandersetzung mit Technologien eines vertikalen Sehens von besonderem Interesse ist. Denn wie Smithson im Fall seiner Dokumentation der *Spiral Jetty*, so setzte auch *Motherboard* im Rahmen der Dokumentation von *Desert Walker* Kameras ein, die von oben filmten – womit die bereits in *Quad* vorliegende Elevation der Kamera auf einen erhöhten Punkt sozusagen konsequent weitergeführt wurde. Gefilmt wurde dabei sowohl aus einem Sportflugzeug als auch mit Kameras, die an Wetterballons befestigt waren – und darüber hinaus wurde die Dokumentation des Projekts auch durch den Einsatz von GPS-Tracking ergänzt, so dass zusätzlich zu den Vogelperspektiven der Luftbildkameras auch noch eine Satellitenperspektive adressiert wurde, deren Sicht sich als online verfügbare Visualisierung einsehen lässt.⁴²

Im Fall von *Desert Walker* – anders als im Fall von *Quad* – kam also nicht nur eine Kamera zum Einsatz. Und hinzuzufügen ist, dass auch nicht allein aus der Vertikalen, sondern durchaus auch aus der Horizontalen gefilmt wurde. Denn neben den von oben filmenden Kameras wurde die Performance auch mithilfe solcher dokumentiert, welche die PerformerInnen auf dem Kopf trugen. Darüber hinaus wurde auch mit einer auf einem Stativ montierten, schwenkbaren Kamera gefilmt, die sich exakt auf jenem besonderen Punkt befand, für welchen Beckett die Bezeichnung „danger zone“ geprägt hat, d. h. auf dem Mittelpunkt des Quadrats.

Wie lässt nun aber *Desert Walker* – wie oben behauptet – den Blick in dieser Vielfalt sowohl vertikaler als auch horizontaler Perspektiven auftauchen? Wie wendet sich die Arbeit an andere Blicke als diejenigen menschlicher Zuschauer bzw. an den Blick des großen Anderen? Und wie ist dies überhaupt möglich, wenn gerade jener Punkt, welcher in *Quad* für das Auftauchen dieses Blicks innerhalb des *quadro* bzw. der Architektur des Sehens von entscheidender Bedeutung ist, keine Leerstelle mehr ist, sondern selbst von einer Apparatur des Sehens besetzt wird, die – als horizontal filmendes Kameraauge – den herkömmlichen Standpunkt eines menschlichen Zuschauers gewissermaßen vertritt?

In der Tat kann es auf den ersten Blick so scheinen, als ob es bei dem Einsatz jener Technologien des Sehens bzw. Visualisierens in *Desert Walker* weniger um das Auftauchen des Blicks geht als darum, eine Performance möglichst umfangreich für das Sehen menschlicher Zuschauer zu dokumentieren – insbesondere angesichts folgender Formulierung aus dem Konzeptpapier: „As there are not many people in Wendover to witness the performance, documentation is important.“⁴³ Denn hier wird die visuelle Dokumentation offenbar we-

⁴² Vgl. <http://www.gpsies.com/map.do?fileId=rcgqjlvrcuhiytox> und <http://lostlab.wordpress.com/desert-walker/part-2-squaring-the-circle/>, beide zuletzt aufgerufen am 02. November 2012.

⁴³ http://www.liveart.org/desertwalker/DW_eng.pdf, S. 2, zuletzt aufgerufen am 02. November 2012.

niger als Teil des Konzepts präsentiert, sondern vielmehr pragmatisch aus der Notwendigkeit begründet, die Performance für menschliche Zuschauer aufzuzeichnen bzw. in Form einer möglichst umfangreichen Aufzeichnung zu überliefern. Die Frage, ob sich *Desert Walker* an andere Blicke als diejenigen menschlicher Zuschauer wendet, ließe sich vor diesem Hintergrund also insofern verneinen, als die Antwort lauten könnte: *Desert Walker* richtet sich zwar nicht an die Augen anwesender Zuschauer – aber bei jenen anderen Augen, an welche sich die Performance richtet, handelt es sich lediglich um stellvertretende Kamera- bzw. Satellitenaugen, deren Aufgabe es ist, menschlichen Zuschauern einen Eindruck von der Performance zu vermitteln.

Vergleicht man die scheinbar pragmatische Begründung der Dokumentation nun aber mit anderen Formulierungen aus den Paratexten zu *Desert Walker* – wie z. B. mit der bereits zitierten Rede von einer „stage that stretches beyond the scope of human vision“ –, dann nimmt sie schnell einen eher augenzwinkernden Charakter an. D. h. es wird deutlich, dass der Einsatz visueller Dokumentationstechniken keineswegs allein pragmatisch gedacht ist, sondern insbesondere in Bezug auf die Arbeiten Smithsons und Becketts durchaus einen entscheidenden konzeptuellen Aspekt des Projekts darstellt – einen Aspekt, der über die bloße Dokumentation der Performance hinaus gerade in der kritischen Auseinandersetzung mit der Phantasie einer vollständigen Übersicht besteht. Will heißen: Die Dokumentationstechniken werden nicht einfach eingesetzt, um die Performance möglichst umfangreich und übersichtlich zu dokumentieren. Vielmehr hat ihr (im Fall von *Desert Walker* fast exzessiver) Einsatz den Effekt, jene Phantasie einer vollständigen Übersicht sowohl zu evozieren als auch kritisch zu konfrontieren – nämlich mit dem Blick, wie noch zu zeigen sein wird. Es geht hier also nicht nur um die sozusagen sekundäre Dokumentation der Performance. Vielmehr ist die Dokumentation als solche konzeptueller Bestandteil der Auseinandersetzung mit einer Phantasie der Übersicht – einer Phantasie, die sich zwar in jenen Technologien des Sehens, welche in *Desert Walker* zum Einsatz kommen, auf besondere Weise manifestiert, jedoch keineswegs erst mit diesen Technologien und auch nicht erst mit der Erfindung der Zentralperspektive entstanden ist.

Auch darauf weist die Konzeption von *Desert Walker* als solche bereits hin. Denn wie die *Spiral Jetty*, so erinnert ja auch das riesige, von *Motherboard* in der Salzwüste abgesteckte bzw. abgelaufene Quadrat an viel frühere künstlerische Arbeiten, die über den Bereich der menschlichen Sicht hinausgehen, d. h. an Arbeiten aus einer Zeit, in der es die Möglichkeit einer filmischen Dokumentation noch gar nicht gab – geschweige denn aus der Luft oder gar aus dem Orbit. Ein Beispiel sind hier die riesigen Bodenzeichnungen der Nazca-Ebene in Peru, die erst in den 1920er Jahren aus der Luft entdeckt wurden, teilweise aber schon über 2 500 Jahre alt sind – und in deren Fall es ziemlich eindeutig ist, dass sie nicht für menschliche Augen (oder gar für Kameraaugen) gemacht sind. Vielmehr ist es der Blick des großen Anderen, der von diesen Zeichnungen adressiert wird. Oder anders formuliert: Wenn man nicht mit

Ufologen wie Erich von Däniken davon ausgehen möchte, dass es sich bei den Nazca-Zeichnungen um Landmarkierungen für die Augen irgendwelcher Aliens handelt – die in all ihrer erdenklichen Monstrosität doch immer irgendwie menschenähnliche kleine andere bleiben –, dann kann man sich stattdessen auch hier auf Žižek beziehen, der u. a. in Bezug auf die Nazca-Zeichnungen eine „elementarste Theatralizität der Condition humaine“ beschreibt, und zwar so:

Unser fundamentaler Drang ist nicht der Drang zu beobachten, sondern der, *Teil einer Inszenierung zu sein*, sich einem Blick zu zeigen – allerdings nicht dem Blick einer bestimmten Person in der Realität, sondern dem nichtexistenten reinen Blick des großen Anderen. Dies ist der Blick, für den die jedem menschlichen Auge unsichtbaren Details oben auf den Reliefs der antiken römischen Viadukte gemeißelt wurden; der Blick, für den die gigantischen steinernen Zeichnungen der alten Inkas bestimmt waren, deren Umrisse nur aus großer Höhe, aus der Luft erfasst werden konnten [...].⁴⁴

Und um in diesem Zusammenhang eine weitere Parallele zur Antike – diesmal allerdings zur griechischen – herzustellen, lässt sich in Bezug auf Hans-Thies Lehmanns Überlegungen zur attischen Tragödie sagen, dass dieser Blick des großen Anderen auch derjenige ist, vor dem sich der Diskurs dieser Tragödie artikuliert. Denn unterscheidet Lehmann in seiner Schrift *Theater und Mythos* diesen Diskurs als prä-dramatischen von demjenigen des Dramas, so macht er diese Unterscheidung insbesondere daran fest, dass es im tragischen Diskurs „kaum einen Dialog auf der Szene zwischen den Akteuren geben kann, ohne daß eine *dritte Instanz* anwesend ist.“⁴⁵ Im Gegensatz zum sozusagen dualen System des dramatischen Diskurses werde auf diese Weise, so Lehmann weiter, „jeder Verinnerlichung Widerstand geboten. [...] Es wird jeder Dialog von einem dritten Punkt aus wahrgenommen. [...] Jeder spricht seine Wahrheit, seine Welt, seine Perspektive polemisch, agonal aus, doch nicht der andere ist der eigentliche Adressat, sondern die Götter“⁴⁶ – wobei hier allerdings auch schon der folgende Hinweis Žižeks den Blick des großen Anderen betreffend zu erwähnen ist: „Diesen Blick als ‚göttlichen‘ zu bestimmen heißt schon, seinen Status zu domestizieren, ihm sein ‚Akusmatisches‘ zu nehmen, die Tatsache zu ignorieren, daß er niemandes Blick ist, ein Blick, der frei, ohne Träger, umherschweift.“⁴⁷ Aber dazu später mehr⁴⁸, um zunächst erst einmal die Parallelen zwischen dem postspektakulären Diskurs, wie er sich in *Desert Walker*

⁴⁴ Žižek (2005), *Die politische Suspension des Ethischen*, S. 91. [Herv. i. O.]

⁴⁵ Hans-Thies Lehmann, *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart, 1991, S. 49. Im Hinblick auf den postspektakulären Diskurs lässt sich in diesem Zusammenhang sagen, dass dieser die Intervention einer dritten Instanz nicht auf der Ebene des „Dialogs auf der Szene zwischen Akteuren“ reflektiert, sondern auf der Ebene des Dialogs im Theaterraum zwischen Akteuren und Zuschauern.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Žižek (2005), *Die politische Suspension des Ethischen*, S. 91 f.

⁴⁸ Vgl. Fußnote 68 des vorliegenden Textes.

artikuliert, und dem prädratischen Diskurs der attischen Tragödie weiterzuverfolgen.

Diese Parallelen zeigen sich insbesondere dort, wo Lehmann auf die Bühnenform eingeht, die mit dem prädratischen Diskurs der attischen Tragödie und dessen Adressierung einer dritten Instanz der Götter verbunden ist. So schreibt er:

Das athenische Theater [...] ‚sagt‘ als Raum [...], daß im Diskurs dieses Theaters die umfassenden Fragen zwischen Menschen- und Göttermacht verhandelt werden. [...] Wie mit der Polis, so steht das Theater im engsten Zusammenhang mit der als von göttlichen Mächten durchwaltet vorgestellten Naturlandschaft ringsumher.⁴⁹

Auch über *Desert Walker* lässt sich nun sagen, dass das Projekt umfassende Fragen verhandelt, die das Verhältnis menschlicher Macht zu anderen Mächten betreffen. Und obgleich es sich dabei nicht um Göttermächte handelt, so doch durchaus um solche, welche menschliche Mächte übersteigen. Denn *Desert Walker* bezieht sich nicht nur auf Smithsons *Spiral Jetty* und Becketts *Quad*, sondern ganz konkret auch auf die Charakteristika der Landschaft, in der das Projekt realisiert wurde. Und als sozusagen übermenschliche Mächte, zu denen sich die „Menschenmacht“ der PerformerInnen dabei ins Verhältnis setzt bzw. denen sie sich aussetzt, sind zunächst allein schon die extremen geologischen und meteorologischen Bedingungen dieser Landschaft zu nennen, die auch explizit im Konzeptpapier als gewählte Herausforderungen erwähnt werden. Darüber hinaus – und auch darauf weist das Konzeptpapier hin – ist hier aber auch und insbesondere die Tatsache zu nennen, dass es sich bei dieser Landschaft um ein Gebiet handelt, das von exzessiver industrieller und militärischer Nutzung geprägt ist – wobei vor allem letztere keine unerhebliche Rolle im Hinblick auf die weltpolitische Vormachtstellung der USA spielt. Denn nicht nur war diese Landschaft – und ist es teilweise noch heute – ein militärisches Testgebiet, in dem insbesondere zwischen 1940 und 1950 chemische und nukleare Kampfstoffe getestet wurden. Darüber hinaus befindet sich das *Center for Land Use Interpretation* – also die Institution, an der *Motherboard* residierte – auf dem Areal eines ehemaligen Luftwaffenstützpunkts, wo u. a. die Besatzung der *Enola Gay*, deren Hangar dort noch zu finden ist, ausgebildet wurde. Und zu finden sind in der Landschaft von und um Wendover auch alle möglichen anderen Überbleibsel ihrer militärischen Nutzung – sowohl sichtbare als auch unsichtbare.⁵⁰ Bei der Bühne, auf der *Desert*

⁴⁹ Lehmann (1991), *Theater und Mythos*, S. 30 f.

⁵⁰ Auf diesen Aspekt einer militärischen Nutzung der Landschaft beziehen sich auch die Kostüme der PerformerInnen, bei denen es sich – anstelle von Djellabas – um sogenannte Bush-Rag-Tarnanzüge für Scharfschützen handelt, d. h. um fransige Kutten mit Kapuzen aus einer Art Tarnnetz-Textilie. Wenn die traditionelle Lichtschutz-Funktion der Djellabas im Kontext von *Quad* metaphorisch als ein Schutz vor der Ablichtung der PerformerInnen durch das Kameraauge bzw. vor ihrem Gesehenwerden gelesen werden kann, so lässt sich dies auf die

Walker stattfand, handelt es sich also um eine Landschaft, die von Spuren zwar nicht göttlicher, sondern menschengemachter, aber in ihrer Zerstörungskraft die „Menschenmacht“ weit übersteigender Macht durchzogen ist. Und insofern diese Macht – insbesondere in ihrer nuklearen Form – eng mit der politischen Macht des Staates verbunden ist, der sie in dieser Landschaft „ausgetestet“ und auf die Probe gestellt bzw. auf diese Landschaft losgelassen hat, lässt sich die oben zitierte Beschreibung Lehmanns in Bezug auf *Desert Walker* folgendermaßen variieren: Die ‚Bühne‘ von *Desert Walker* ‚sagt‘ als Raum, dass im Diskurs dieses Projekts die umfassenden Fragen zwischen Menschen- und Weltmacht – „Weltmacht“ im doppelten Sinne – verhandelt werden. Wie mit dem Staat, so steht das Projekt im engsten Zusammenhang mit der als nicht nur von geologischen und meteorologischen Mächten, sondern auch von nuklearen und chemischen bzw. militärisch-politischen Mächten durchwaltemen Naturlandschaft ringsumher.

Eine weitere Parallele dieser Art lässt sich auch in Bezug auf Lehmanns Betonung jener Bedeutung ziehen, welche dem Blick aufs Meer für die Opolis des attischen Theaters zukommt. Hier schreibt er (vor dem Hintergrund eines Bezugs auf Siegfried Melchinger):

Für das Theater stellt das Meer, wie überhaupt die landschaftlichen Gegebenheiten, ein wesentliches Element der ‚Opolis‘ dar: über die Theateranlage hinaus Hain, Landschaft und am Horizont das Meer [...]: Realmetapher der ausgreifenden Weltmacht, der Ort von Erkundung, Eroberung, freilich auch der Gefahr.⁵¹

Übertragen auf *Desert Walker* könnte diese Beschreibung lauten: Für die Performance stellt die Salzwüste als landschaftliche Gegebenheit das wesentliche Element der Opolis dar: Über das Quadrat hinaus Salzwüste, ein paar Berge, und am Horizont immer noch Salzwüste – Realmetapher einer ausgreifenden Weltmacht, der Ort militärischer Erprobung und Ausbildung, der Sicherung weltpolitischer Vormachtstellung, freilich auch der Gefahr.

Assoziationen zu *Desert Walker* weckt auch Lehmanns Rede von dem auf der attischen Bühne „exponierten, isolierten und vor dem Hintergrund des Naturpanoramas verschwindend kleinen, verlorenen Menschenkörper und der bis zum Horizont sich erstreckenden quasi-theatralen Raumkulisse [...].“⁵² Und von besonderem Interesse hinsichtlich der These, dass *Desert Walker* den Blick des großen Anderen auftauchen lässt, indem sich das Projekt mit der Phantasie einer vollständigen Übersicht auseinandersetzt, sind schließlich Lehmanns Überlegungen zur Auseinandersetzung des tragischen Diskurses mit der Machtordnung seiner Zeit. Denn „Macht begegnet dem Athener des klassischen Zeitalters“, so Lehmann, „in Gestalt der Götter, auch in der Person einflussreicher Aristokraten, im Tyrannen des 6. Jahrhunderts, im Gegensatz

Bush-Rag-Tarnanzüge insofern übertragen, als es sich auch bei diesen um eine Kleidung handelt, deren Funktion darin besteht, nicht gesehen zu werden.

⁵¹ Lehmann (1991), *Theater und Mythos*, S. 31.

⁵² Ebd.

von Arm und Reich, in Krieg und sozialen Kämpfen.⁵³ Im Gegensatz jedoch zum epischen Diskurs der Antike, der aus Lehmanns Sicht einer Affirmation dieser Machtordnungen verpflichtet blieb, zeugt für ihn der tragische Diskurs von einem Bewusstsein, das diese Machtordnungen zunehmend als Gegenstand einer Beunruhigung erfährt und entsprechend problematisiert bzw. infrage stellt⁵⁴ – wobei dem Spiel unter freiem Himmel eine besondere Bedeutung zukommt, denn, so Lehmann, „[d]urch das Spiel unter freiem Himmel werden Spieler (wie Zuschauer) Blickobjekt jener Mächte, die in Gestalt der Götter angebetet und zugleich in Frage gestellt werden.“⁵⁵

Etwas ganz Ähnliches geschieht nun in Bezug auf heutige Formen der Macht in *Desert Walker* – oder allgemein im postspektakulären Diskurs. Genauer gesagt: Was dieser Diskurs problematisiert und infrage stellt, ist eine Machtordnung, in der uns Macht nicht mehr in erster Linie in Form zentraler Disziplinierungsorgane begegnet, sondern vielmehr als permanente Aufforderung zur vermeintlich freien Selbstverwirklichung – eine Aufforderung, die sich allerdings gleichzeitig mit der Zunahme (post-)panoptischer Überwachungstechnologien und der Durchsetzung jener von Deleuze beschriebenen Kontrollformen mit freiheitlichem Aussehen verbindet.⁵⁶

In jenem Spiel unter freiem Himmel, welches *Desert Walker* inszeniert, wird die Begegnung mit dieser Machtordnung nun als Begegnung mit der besonderen Machtordnung eines Staates thematisiert, in welcher (insbesondere seit 2001) die Begriffe von Freiheit und Kontrolle aufs Engste verkoppelt sind und die sich gerade hinsichtlich dieser Verkopplung weiterhin hegemonial durchzusetzen versucht. (Für die von Lehmann aufgezählten, oben zitierten Erscheinungsformen der Macht im Athen des klassischen Zeitalters lassen sich dabei nur allzu leicht zeitgenössische Entsprechungen finden, wobei die drei letzten Punkte – d. h. der Gegensatz von Arm und Reich, Krieg und soziale Kämpfe – sogar direkt übernommen werden können.) Ansatzpunkt dieser Thematisierung ist dabei der Bezug auf jene Formen militärtechnischer Übermacht bzw. Überwachungsmacht, die diese Ordnung stützen⁵⁷ – auch und nicht zuletzt deshalb, weil sie es sind, aus denen sich auch die zivilen Überwachungstechnologien in der Regel entwickeln. Und um in diesem Zusammenhang nochmals auf die Parallelen zum prädramativen Diskurs hinzuweisen: Wie Lehmann zufolge in diesem und insbesondere in Sophokles' *König Ödipus* immer wieder eindringlich das „Bild einer Überwachung aus dem Hin-

⁵³ Ebd., S. 69.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 70-73.

⁵⁵ Ebd., S. 131.

⁵⁶ Vgl. Gilles Deleuze, „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“, in: Christoph Menke/Juliane Rebentisch (Hg.), *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin, 2010, S. 11-17 (zuerst erschienen in: *L'autre journal* 1, 1990, in deutscher Übersetzung in Gilles Deleuze, *Unterhandlungen. 1972-1990*, Frankfurt/M., 1993).

⁵⁷ Die Verbindung von Bush-Rag-Tarnanzügen und Satellitenbildern lässt so z. B. an militärische Operationen denken, die in einer punktgenauen Erfassung und ‚chirurgischen‘ Eliminierung feindlicher Ziele bestehen.

terhalt⁵⁸ erscheint, so lässt auch *Desert Walker* dieses Bild anhand des Bezugs auf die postpanoptischen Überwachungstechnologien erscheinen. D. h. im Bezug auf diese Überwachungstechniken findet jene Vorstellung eines allsehenden und allwissenden Gottes, welche sich, wie Lehmann zeigt, neben *König Ödipus* beispielsweise auch in der *Aias*-Tragödie oder in Hesiods *Werke und Tage* artikuliert⁵⁹, ihre postpanoptische Entsprechung. Die zahlreichen Kameraperspektiven, von denen die Inszenierung „durchwaltet“ ist wie die „Naturlandschaft ringsumher“ von Mächten, die der „Athener des klassischen Zeitalters“ sich wohl als „göttliche“ vorgestellt hätte, wecken dabei nicht nur Assoziationen zu der Art und Weise, wie die öffentliche Sphäre unter postpanoptischen Bedingungen von den Perspektiven unzähliger Überwachungskameras bestimmt ist. Sie stellen darüber hinaus auch die postpanoptische Entsprechung jenes Motivs dar, welches Lehmann zufolge oft mit der „Vorstellung eines allwissenden Gottes in der Mythologie der verschiedenen Kontinente einher[geht]“, nämlich das „Motiv göttlicher Späher und Spione, die die Beobachtungen des alles-sehenden Gottes ergänzen.“⁶⁰ Und erwähnt z. B. Hesiod in *Werke und Tage* neben dem „Blick des Zeus [...] auch 30 000 (d. h. unendlich viele) Spione – vermutlich auf die Sterne zu beziehen, die man als Augen betrachtete“⁶¹, dann ist es in *Desert Walker* insbesondere die Satellitenperspektive, in der sich dieses Motiv einer spionierenden, alles-sehenden Sicht aus dem All in ihrer postpanoptischen Version wiederfindet.

Jene Machtordnung, welche auf diese Weise thematisiert wird, wird nun auch gleichermaßen als solche problematisiert – sowie kritisch infrage gestellt, wie gleich noch gezeigt werden soll. Doch zuvor sei vor diesem Hintergrund noch etwas über das Verhältnis zwischen postspektakulärem Diskurs und jenem Diskurs gesagt, welcher die Paradigmen der zeitgenössischen szenischen Kunst in den transgressiv-emanzipatorischen Experimenten der 1960er und 1970er Jahre sieht und die wesentliche Bedingung der Aufführung in einer – von jenen Experimenten betonten – Kopräsenz von Akteuren und Zuschauern gegeben wissen will. Denn für letzteren kann Ähnliches gelten wie das, was Lehmann über den Diskurs der antiken Epik sagt. D. h. auch hier kann davon gesprochen werden, dass dieser Diskurs die permissiven Machtordnungen affirmiert, weil er nach wie vor an die – wie Deleuze sagen würde – zunächst markierten neuen Freiheiten glaubt, die jedoch längst Bestandteile neuer Kontrollmechanismen geworden sind.⁶² Und hier lässt sich mitunter sogar die These wagen, dass die viel beschworene ‚Befreiung‘ des Publikums aus seiner

⁵⁸ Lehmann (1991), *Theater und Mythos*, S. 131.

⁵⁹ Vgl. ebd.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd.

⁶² Vgl. in diesem Zusammenhang auch Žižek (2005), *Die politische Suspension des Ethischen*; Juliane Rebentisch, „Spektakel“, in: *Texte zur Kunst*, Kurzfürer/Shortguide, 17. Jg., Heft 66/1 (2007), S. 120-122 sowie Eiermann (2009), *Postspektakuläres Theater*, insbes. den Abschnitt „spektakulär – (anti-)spektakulär – postspektakulär“, S. 15-18.

Passivität im dunklen Zuschauerraum vielleicht in Wahrheit einer effektiveren Kontrolle des Publikums entgegenkommt, die eine gewisse Verwandtschaft mit dem von Foucault beschriebenen Übergang von der Unsichtbarkeit des Gefangenen im dunklen Kerker zu seiner Sichtbarkeit im hellen Panoptikum⁶³ (und erst recht im gleichermaßen permissiv wie kontrolltechnisch ausgeleuchteten Postpanoptikum) aufweist.

Affirmiert der auf die leibliche Kopräsenz von Akteuren und Zuschauern abhebende Theaterdiskurs in diesem Sinne also die aktuellen Machtordnungen, so legt es demgegenüber das postspektakuläre Theater, wie gesagt, gerade auf eine kritische Auseinandersetzung mit ihnen an. Dies bedeutet nun auch, dass es sich kritisch mit jenem Diskurs zum postdramatischen Theater auseinandersetzt, welcher im Rahmen der Prämisse einer leiblich-unmittelbaren Kopräsenz von Akteuren und Zuschauern verbleibt. Genauer gesagt: Im postspektakulären Theater entfaltet sich auf besondere Weise eine von Lehmann selbst aufgezeigte Parallele zwischen prädramatischem und postdramatischem Diskurs – eine Parallele, die jedoch in seiner eigenen Beschreibung des letzteren nicht sehr stark betont wird und insbesondere in der Rezeption dieser Beschreibung weitgehend von den Einflüssen des Kopräsenz-Diskurses verdeckt bleibt. Deutlich betont findet sich diese Parallele aber in einem Text zum Verhältnis zwischen prädramatischen und postdramatischen Theaterstimmen, in dem Lehmann den Bezug auf die Figur einer dritten Instanz aus *Theater und Mythos* wieder aufgreift, wenn er auf Grundlage Lacan'scher Begrifflichkeit über eine postdramatische Stimmästhetik und das seines Erachtens durch diese brisant werdende Thema der Zeugenschaft schreibt: „Das Thema der Zeugenschaft [...] ist auf den Begriff des Anderen mit großem A zu beziehen.“⁶⁴ Und: „Eine dritte Instanz neben den beteiligten Partnern muss dafür existieren, und das ist eben die Sprache selbst, groß A [...].“⁶⁵ Weist Lehmann hier also über einen auf die Prämisse der Kopräsenz eingeschränkten Diskurs zum postdramatischen Theater hinaus, so ist es auf besondere Weise das postspektakuläre Theater, in dem diese dritte Instanz ins Spiel kommt. Und wie Lehmann zufolge der prädramatische bzw. tragische Diskurs jene Machtordnung infrage stellt, welche für den epischen Diskurs noch in Ordnung ist⁶⁶ und in der epischen Erzählinstanz – verkörpert durch die Stimme des Rhapsoden – ihr „ordnendes Zentrum“ findet⁶⁷, so problematisiert das postspektakuläre Ins-Spiel-Bringen der dritten Instanz bzw. des großen Anderen die zeitgenössischen, permissiv-postpanoptischen Machtordnungen auch und gerade in Form einer Auseinandersetzung mit der Frage nach der Macht dieses großen Anderen –

⁶³ Vgl. Foucault (2008), *Überwachen und Strafen*, S. 905-916.

⁶⁴ Hans-Thies Lehmann, „Prädramatische und postdramatische Theaterstimmen. Zur Erfahrung der Stimme in der Live-Performance“, in: Doris Kolesch/Jenny Schrödl (Hg.), *Kunst-Stimmen*, Berlin, 2004, S. 40-66: 59.

⁶⁵ Ebd., S. 60.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 71.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 34.

genauer gesagt: als Infragestellung eines vermeintlich allmächtigen, allsehenden großen Anderen.⁶⁸

Im Fall von *Desert Walker* – um nun darauf zurückzukommen – geschieht dies, indem die Vorstellung eines allsehenden Überblicks einerseits evoziert wird, diese Vorstellung jedoch andererseits gleichzeitig unterlaufen bzw. umgangen wird. Und wenn in Bezug auf *Quad* von einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Prinzip der Zentralperspektive gesprochen werden kann, so

⁶⁸ In diesem Zusammenhang ist nun auch darauf hinzuweisen, dass Lehmanns Rede von einer dritten Instanz als göttlicher Instanz nur bedingt jener Domestizierung entspricht, welche Žižek dort am Werk sieht, wo der Blick des großen Anderen als ‚göttlicher‘ Blick bestimmt wird (vgl. Žižek (2005), *Die politische Suspension des Ethischen*, S. 91 f.). Denn Lehmanns Beschreibung zeigt, dass diese dritte Instanz im tragischen bzw. prä-dramatischen Diskurs bereits auf eine andere Weise als im epischen Diskurs ins Spiel kommt, nämlich auf eine solche, welche die vermeintliche Konsistenz dieser Instanz gerade hinterfragt. Die „Formulierung radikaler *Abhängigkeit des Helden von der göttlichen Ordnung*“ (Lehmann (1991), *Theater und Mythos*, S. 135, [Herv. i. O.]) steht dabei für ihn in deutlicher Korrespondenz mit der Abhängigkeit des Subjekts von der Sprache, wie Lacan diese denkt (vgl. ebd., S. 133-136). Entsprechend betont er im Rahmen seiner Überlegungen zur postdramatischen Stimmästhetik, dass „der Andere mit großem A bei Lacan zugleich die unkontrollierbare Sprache selbst bedeutet, in der das Subjekt immer schwindet“ (ders. (2004), *Prä-dramatische und postdramatische Theaterstimmen*, S. 60) sowie dass Lacan zufolge die Stimme – und dies hat sie in dessen Theorie mit dem Blick gemein – nicht aufseiten des Subjekts sondern des Objekts zu verorten ist, d. h. ein „Objekt klein a“ darstellt, welches sich dem symbolischen Zugriff stets entzieht (vgl. ebd., S. 59) und somit für die Inkonsistenz der symbolischen Ordnung steht bzw. diese ausmacht. In *Theater und Mythos* findet sich ein entsprechender Hinweis auf S. 133 f.: „Wer ich bin, bestimmt der Andere. In der attischen Tragödie nehmen die Götter den Platz ein, den die moderne philosophische Thematisierung des Selbstbewußtseins dem anderen Subjekt bzw. dem Feld der Sprache zuschreibt. Das Subjekt ist abhängig von dem, als was die anderen es bestimmen, erkennen und ‚anerkennen‘. In diesem Verhältnis ist unabweisbar eine fundamentale Lücke, eine Dunkelstelle des Bewußtseins eingeschrieben, kann doch über fremdes Bewußtsein niemals verfügt werden. Es ist nicht direkt zugänglich, der Weg zu ihm führt über das Zeichen, besser: den Signifikanten, dessen Wahrheitsgehalt niemals feststeht. Wie die Götter, so kann der Andere täuschen, denn menschliche Sprache als Ort der Vermittlung zwischen Subjekten beginnt, wo die Lüge möglich ist.“ Findet sich dieser Aspekt des prä-dramatischen Diskurses Lehmann zufolge nun in gewissermaßen säkularisierter Form im postdramatischen Diskurs wieder, so bringt der postspektakuläre Diskurs diesen Aspekt auf besondere Weise – und entgegen der ihm im Diskurs zum postdramatischen Theater oft verdeckenden Unmittelbarkeitsempfasse – zum Tragen, wobei er sich gerade auch von jenem Aspekt des prä-dramatischen Diskurses besonders deutlich abhebt, der trotz der von Lehmann aufgezeigten Korrespondenzen zur Lacan’schen Theorie in Žižeks Sinne noch als domestizierend beschrieben werden kann, nämlich jener, dass eben im prä-dramatischen Diskurs die Götter – wie Lehmann schreibt – noch den Platz des großen Anderen einnehmen – und trotz aller Infragestellung ihrer Macht letztlich als übermächtig imaginiert werden (darauf gehe ich unten näher ein). Doch abgesehen davon: Jenes fremde, unverfügbare Bewusstsein lässt sich jedenfalls mit Lacan – wie auch Lehmann zeigt (vgl. ebd., S. 134 f.) – als Unbewusstes des Subjekts selbst explizieren. Und ist mit diesem Unbewussten gleichsam der Aspekt der Mittelbarkeit wie derjenige der Lüge bzw. der Täuschung verbunden, so verwundert es nicht, dass sich die für das postspektakuläre Theater charakteristische Reflexion einer prinzipiellen Mittelbarkeit jeglicher Erfahrung auch in Form eines verstärkten Spiels mit Täuschungen und verwandten Aspekten – z. B. solchen der Illusion – beobachten lässt (diese Beobachtung war der thematische Ausgangspunkt der Tagung *TO DO AS IF – Realitäten der Illusion im zeitgenössischen Theater*, die ich am 6. und 7. Juli 2012 in Gießen veranstaltet habe).

lässt sich die Fortsetzung dieser Auseinandersetzung durch *Desert Walker* auch als solche beschreiben, die das Postpanoptikum im Sinne Baumans als Weiterentwicklung des Panopticons im Foucault'schen Sinne kritisch ins Visier nimmt – das ja seinerseits bereits, wie Foucault zeigt, die Zentralperspektive des Souveräns weniger ablöst als sie vielmehr in eine hinsichtlich ihrer Machtwirkung effizientere Anordnung von „Körpern, Oberflächen, Lichtern und Blicken“⁶⁹ weiterentwickelt, indem es „die Macht automatisiert und individualisiert“⁷⁰ bzw. von einer zentralen Person auf eine Apparatur überträgt. Will heißen: Wie *Quad* das Prinzip der Zentralperspektive bzw. die Architektur des Sehens sowohl in Szene setzt als auch die damit verbundene Phantasie einer vollständigen Übersicht kritisch in den Blick nimmt – d. h. sozusagen in den Blick des großen Anderen, der genau an dem Punkt auftaucht, welcher auf den zentralperspektivischen Augenpunkt verweist –, so setzt sich *Desert Walker* mit den Beobachtungsmechanismen des Panoptikums und deren zeitgenössischen bzw. postpanoptischen Ausprägungen auseinander, indem die Phantasie einer vollständigen Übersicht durch den Einsatz der vielen verschiedenen Kameraperspektiven sowohl evoziert als auch gleichzeitig fragmentiert wird. Oder anders formuliert: Wenn *Quad* das *quadro* gewissermaßen von der Vertikalen in die Horizontale verlegt und sozusagen die Einschreibefläche, auf der sich von Angesicht zu Angesicht begegnende „natürliche Gestalten“ den Zuschauenden zur Identifikation anbieten, in eine Einschreibefläche verhüllter Gestalten verwandelt, die sowohl einander als auch der Identifikation der Zuschauenden mit ihnen aus dem Weg gehen – und so den Blick des großen Anderen als das ins Spiel bringen, was dem Sehen stets entzogen bleibt –, dann bringt *Desert Walker* diesen Blick ins Spiel, indem es ihn zwischen den kaleidoskopierten, fragmentarischen Ansichten, welche die zahlreichen Kameraperspektiven liefern, als das auftreten lässt, was zwischen oder auch in diesen Ansichten – so zahlreich sie auch sein mögen – stets fehlt. Die Phantasie einer (post-)panoptischen Übersicht verliert so gewissermaßen ihre scheinbare Konsistenz, ihr vermeintliches (und auch unter den Bedingungen des dezentrierten Postpanoptikums noch phantasmatisch virulentes) Zentrum – und dies nun auch und gerade, weil auch das Zentrum des Quadrats von einer Kamera besetzt ist. Gerade diese zentrale Kamera nämlich gibt eine eindeutig unvollständige Sicht wieder. Sie präsentiert ein Bild, dem auf besondere Weise seine Unvollständigkeit eingeschrieben ist, da aufgrund des Schwenkens der Kamera deutlich wird, dass immer etwas hinter ihr stattfindet, das ihrem Sehen entzogen ist. Ihr kommt sozusagen nie nur Sichtbares entgegen, sondern sie wird immer auch von Unsichtbarem umgangen, wie sich an einer Videosequenz verdeutlichen lässt, die Folgendes zeigt:

Eine Performerin, die zunächst nur als kleiner dunkler Punkt am Horizont zu sehen ist, nähert sich der Kamera. Kurz bevor sie sie erreicht, weicht sie

⁶⁹ Foucault (2008), *Überwachen und Strafen*, S. 907.

⁷⁰ Ebd.

(von ihr aus gesehen) nach links aus und macht einen Bogen um die Kamera. Diese folgt ihr anhand eines Schwenks. Doch dieser endet nicht, wenn die Performerin sich wieder – der Diagonale des Quadrats folgend – von der Kamera entfernt. Stattdessen schwenkt die Kamera weiter, verliert die Performerin aus ihrem Sichtfeld, trifft dann aber auf eine zweite Person, die sich ebenfalls schon von ihr entfernt, und bleibt auf diese ausgerichtet.⁷¹

In dem Moment, in dem eine zweite Person im Sichtfeld der Kamera erscheint, wird plötzlich deutlich, dass der gefilmte Raum nicht der gesamte Raum der Performance ist, und dass die zunächst gefilmte Person nicht die einzige ist, die zum Zeitpunkt der Aufnahme performt. D. h. der Kameraschwenk zeigt, dass der Sicht der Kamera stets ein Großteil der Performance und des Raums, in dem diese stattfindet, entgeht. Und auf diese Weise bringt schon allein die einzelne, im Zentrum platzierte Kamera den Blick als „Fleck“ im Sichtbaren – und zwar als ziemlich großen Fleck – ins Spiel.

Erst recht aber wird dieser Blick durch die Kombination der unterschiedlichen Kameraperspektiven ins Spiel gebracht. D. h. er taucht zwischen diesen Perspektiven auf. Genauer gesagt: Weder in einer einzelnen Perspektive – etwa einer Vogelperspektive – noch in der Gesamtheit der Perspektiven kommt er zum Tragen. Vielmehr macht er sich zwischen ihnen bemerkbar als ortloser, impersonaler und umherschweifender Blick, der weder von einem Subjekt noch von einer Kamera eingenommen werden kann, sondern sich – wie Lacan sagt – auf der Seite des Objekts befindet.

Hierin besteht nun aber auch der entscheidende Unterschied zum tragischen bzw. prä-dramatischen Diskurs und zu der Art und Weise, wie die dritte Instanz von diesem ins Spiel gebracht wird. Denn wenn Lehmann betont, dass dieser Diskurs die Machtordnungen seiner Zeit problematisiert, so zeigt er auch, dass dies vor allem im Hinblick auf die Unterworfenheit des Subjekts geschieht – und zwar vor allem in Form der Darstellung des Leidens des Subjekts an dieser Unterworfenheit. D. h. in dieser Hinsicht bleibt die dritte Instanz letztlich noch mit der Vorstellung eines allsehenden Wesens verbunden, und der Blick des großen Anderen wird eigentlich als das Sehen unbarmherziger, strafender Götter oder als An- bzw. Eingriff anderer Mächte imaginiert, denen das Subjekt ausgeliefert ist. Mit Lehmann gesagt: „[N]icht in seiner Freiheit, [sondern] in seiner *Ohnmacht* artikuliert sich zum erstenmal auf der tragischen Bühne das Subjekt.“⁷²

Im Diskurs des postspektakulären Theaters hingegen artikuliert sich das Subjekt gerade nicht in seiner Ohnmacht, sondern in seiner Freiheit – und zwar in seiner Freiheit *als* Subjekt bzw. Unterworfenen. D. h. es handelt sich hier nicht etwa um eine Freiheit in jenem Sinne, in welchem Kant sie in der *Kritik der Urteilskraft* im Zusammenhang seiner Bestimmung des Erhabenen

⁷¹ Ich danke Per Platou von *Motherboard*, der mir unterschiedliche Videoaufzeichnungen, darunter die beschriebene, zur Verfügung gestellt hat.

⁷² Lehmann (1991), *Theater und Mythos*, S. 85. [Herv. i. O.]

denkt – also nicht um jene Konzeption von Freiheit, die, wie Lehmann betont, „[i]mmer wieder [...] auf die Fläche der attischen Tragödie projiziert worden [ist] und [...] das Bild der *Passivität*, welches vom tragischen Diskurs gezeichnet wird, übermalt [hat].“⁷³ Statt einer Freiheit im Kant’schen Sinne, die darin besteht, dass der Mensch im Angesicht des Erhabenen zwar seine physische Ohnmacht erfährt, dabei aber gleichzeitig „als Vernunftwesen [...] der Naturmacht überlegen [bleibt]“, artikuliert sich Freiheit im postspektakulären Diskurs als diejenige eines Subjekts, das – ganz wie Lehmann zufolge das im tragischen Diskurs aufdämmernde Subjekt – „weder personale Identität noch das Substrat des logischen Bewußtseins und seiner Synthesis, noch auch moralisches Freiheits- und/oder Verantwortungsbewußtsein [ist]“, sondern sich vielmehr als „untrennbar [...] von einer Beziehung auf die Instanz eines ‚Anderen‘“⁷⁴ erfährt – und zwar auf die Instanz des großen Anderen. Im Unterschied zum tragischen bzw. prädratischen Diskurs wird diese Beziehung im postspektakulären Diskurs jedoch nicht „als Objektsein, Opfersein, Abhängigkeit und Angewiesenheit auf diese andere Instanz“⁷⁵ verhandelt. D. h. es geht hier nicht um eine Ohnmacht des Subjekts in Bezug auf einen als übermächtig gedachten großen Anderen. Vielmehr geht es um eine Freiheit, die dem Subjekt gerade deshalb – und gerade in seiner Unterworfenheit – zukommt, weil der große Andere inkonsistent ist. Anders formuliert: Im postspektakulären Diskurs artikuliert sich das Subjekt insofern in seiner Freiheit, als der große Andere als impersonale, inkonsistente Instanz ins Spiel gebracht wird. Und mit Žižek gesagt: Der tragische Diskurs verbleibt letztlich noch im Rahmen der prinzipiell psychotischen Erfahrung, einem „alles sehenden Blick des Anderen ausgesetzt zu sein [...]“⁷⁶ Bei der Erfahrung hingegen, die sich im postspektakulären Diskurs artikuliert, handelt es sich um diejenige, dass „nichts nach uns blickt, weil es ‚keinen großen Anderen gibt‘, weil der Andere selbst inkonsistent, mangelhaft ist“⁷⁷.

Hier schließt sich nun auch der Bogen zu dem bereits zitierten Hinweis Žižeks, dass jener Blick, für welchen ihm zufolge u. a. die Nazca-Zeichnungen gemacht sind (auch wenn davon auszugehen ist, dass deren Herstellung durchaus von der Phantasie eines allsehenden göttlichen Wesens motiviert war), nicht als „göttlicher“ Blick, sondern als „akusmatischer“, impersoneller, frei umherschweifender Blick zu verstehen ist. Und was Žižek im Zusammenhang dieses Hinweises weiterhin schreibt, eignet sich gut als Übergang zur gleich an- und diesen Text auch abschließenden Beschreibung des Projekts *The Plastic Bag*:

⁷³ Ebd., S. 129. [Herv. i. O.]

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Žižek (2005), *Die politische Suspension des Ethischen*, S. 95.

⁷⁷ Ebd.

Die beiden korrelativen Positionen des Schauspielers auf der Bühne und des Zuschauers sind nicht ontologisch gleichwertig oder gleichzeitig: Wir sind ursprünglich nicht Beobachter der Schaubühne der Realität, sondern Teil des Tableaus, das für die Leere eines nichtexistenten Blicks inszeniert wird, und erst nachträglich können wir die Position derer einnehmen, die den Blick auf die Bühne richten. Die unerträgliche, ‚unmögliche‘ Position ist nicht die des Schauspielers, sondern die des Zuschauers, des Publikums.⁷⁸

The Plastic Bag ist nämlich ein Projekt, das in einem ganz buchstäblichen Sinne eine Inszenierung für die Leere eines nichtexistenten Blicks in die Tat umsetzt und die Unmöglichkeit einer beobachtend-überschauenden Zuschauerposition auf besondere Weise ausspielt. Denn es geht über das Register des Sichtbaren hinaus und verlässt dieses sogar.

The Plastic Bag

Das Projekt ist schnell beschrieben: 2005 brachte die Gruppe *International Festival*, wie eingangs erwähnt, 25 000 weiße Plastiktüten in Umlauf, die mit dem pinkfarbenen Logo der Gruppe bedruckt waren bzw. sind. Genauer gesagt wurden jeweils 1 000 Tüten an 25 Spielstätten in Europa verteilt – mit der Bitte, jeweils 500 davon an eine weitere Spielstätte weiterzugeben und die andere Hälfte für den täglichen Gebrauch zu verwenden. Die Plastiktüte wurde dabei verstanden als ein „open script for a potential choreography of 25.000 performers, a kind of inter European dance performed through our everyday movements.“⁷⁹ Der zugrunde liegende Gedanke war also, die Plastiktüte als verbindendes und rahmendes Element einer Performance, die aus den alltäglichen Formen der Nutzung dieses Utensils resultieren sollte, europa- oder sogar weltweit zu verbreiten – wobei mit dieser räumlichen Ausdehnung der ‚Bühne‘ (wie im Fall von *Desert Walker*, nur weitaus extremer) auch eine enorme zeitliche Ausdehnung verbunden war bzw. ist, denn die Choreographie dauert so lange, bis sich die letzte Plastiktüte zersetzt hat, was ja bekanntlich nicht allzu schnell geht.

Im Unterschied zu *Desert Walker* ist das Projekt somit so konzipiert, dass eine auch nur annähernd vollständige Dokumentation der Performance ein Ding der Unmöglichkeit darstellt. Und die Vorstellung einer vollständigen Übersicht wird hier tatsächlich nur als reine Vorstellung evoziert. D. h. anstelle der Verwendung von Technologien, in denen sich die panoptische Phantasie zumindest noch ein Stück weit manifestiert, um dann durch die Fragmentierung einer zentrierten Übersicht unterlaufen zu werden, wurde die Vorstellung eines solchen Überblicks im Fall von *The Plastic Bag* von vornherein als völlig haltlose Vorstellung inszeniert. Denn zum einen evoziert die Ankündi-

⁷⁸ Ebd., S. 92.

⁷⁹ <http://international-festival.org/node/56>, zuletzt aufgerufen am 02. November 2012.

gung einer europa- oder sogar weltweiten Plastiktüten-Performance ja durchaus das Bild eines Blicks, der versucht, diese Performance in Gänze zu erfassen – und dieses Vorstellungsbild ähnelt mitunter sehr stark den uns mittlerweile sehr geläufigen Satellitenbildern. Doch sobald diese Vorstellung aufkommt, entlarvt sie sich auch schon wieder selbst als völlig illusorische, absurde Vorstellung, die keinerlei tatsächliche Umsetzung finden kann – selbst dann nicht, wenn jede Plastiktüte mit einem GPS-Sender ausgestattet wäre.

Zwar ist es im Fall von *The Plastic Bag* durchaus so, dass Teile der Performance für menschliche Zuschauer sichtbar sind, die gesamte Performance ist jedoch von keinem menschlichen Zuschauer auch nur annähernd überschaubar. D. h. über den Horizont menschlichen Sehens hinaus, ist *The Plastic Bag* auch und gerade eine Inszenierung für die Leere des nichtexistenten Blicks des großen Anderen. Und weit davon entfernt, von der prinzipiell psychotisch-paranoiden Annahme der Existenz eines – wie Žižek mit Lacan sagt – „Anderen des Anderen“ auszugehen, d. h. von der Existenz irgendeines „verborgenen Subjekts, das die Fäden des großen Anderen (der symbolischen Ordnung) zieht“⁸⁰, spielt *The Plastic Bag* vielmehr mit dem, wovor die Annahme eines konsistenten großen Anderen Žižek zufolge flüchtet, nämlich „mit blindem, kontingentem Automatismus, der konstitutiven Blödigkeit der symbolischen Ordnung.“⁸¹

Sowohl *Desert Walker* als auch *The Plastic Bag* – so lässt sich nun abschließend sagen – setzen nicht etwa eine Ohnmacht des Subjekts in seiner Unterworfenheit unter das panoptisch-kontrollierende Auge eines als konsistent imaginierten großen Anderen in Szene. Vielmehr inszenieren sie, indem sie den großen Anderen als Inkonsistenten ins Spiel bringen, insofern die Freiheit des Subjekts, als diese Freiheit – so Žižek – „die Kluft oder Spalte im großen Anderen [...] [ist]“ und „[d]er erste Schritt zur ideologisch-kritischen Entlarvung des großen Anderen [darin] besteht [...], seine inhärente Dummheit anzuprangern.“⁸² Kurz gesagt: *Desert Walker* und *The Plastic Bag* eröffnen einen anderen Blick auf den Blick des großen Anderen – und damit auch auf den Begriff der Bühne. Jene Bühnen für andere Blicke, auf welchen die beiden Projekte stattfinden, sind Bühnen für den impersonalen Blick des inkonsistenten großen Anderen. Und damit sind sie ihrerseits „andere“ Bühnen, d. h. andere Bühnen als jene, für welche der Begriff der Bühne dort steht, wo er im Horizont der Vorstellung verbleibt, eine Bühne sei ein Raum, der das in ihm präsentierte vollständig zu sehen gibt bzw. unmittelbar erfahrbar macht. Statt die Bühne als einen Raum der vollständigen Übersicht bzw. unmittelbaren Begegnung zu begreifen, stellen *Desert Walker* und *The Plastic Bag* gerade einen solchen Begriff der Bühne infrage – und zwar über den Blick, den sie auf ih-

⁸⁰ Slavoj Žižek, *Mehr-Genießen. Lacan in der Populärkultur*, Wien, 1997, S. 36.

⁸¹ Ebd.

⁸² Slavoj Žižek, *Körperlose Organe. Bausteine für eine Begegnung zwischen Deleuze und Lacan*, Frankfurt/M., 2005, S. 138. [Herv. i. O.]

ren anderen Bühnen ins Spiel bringen. Weder reduzierbar auf die Vorstellung einer panoptischen Übersicht noch auf diejenige eines zwischenmenschlich-reziproken Sehens und Gesehenwerdens, verweist dieser Blick darauf, dass der Begriff der Bühne über den Horizont vermeintlicher Überschaubarkeit und Unmittelbarkeit hinaus zu denken ist – als Raum einer Darstellung, die immer schon ihren Abgrund und ihre Unmöglichkeit in sich trägt, d. h. als Raum der Inkonsistenz des Symbolischen bzw. großen Anderen. Und vielleicht ist „Bühne“ im Grunde tatsächlich nichts anderes als eben dies: Eine inkonsistente symbolische Struktur, die zwar immer wieder imaginär zu schließen versucht wird – durch das *quadro* Pozzos ebenso wie durch die praktischen und theoretischen Betonungen einer vermeintlich aufführungsspezifischen Kopräsenz von Akteuren und Zuschauern –, die aber letztlich, wie *Desert Walker* und *The Plastic Bag* zeigen, immer offen bleibt – um nicht zu sagen: ihr eigenes „Off“.

Literatur

- Ackerley, Chris, „Samuel Beckett and Mathematics“, online unter: <http://www.uca.edu.ar/uca/common/grupo17/files/mathem.pdf>, zuletzt aufgerufen am 02.11.2012 [1998].
- Bauman, Zygmunt, *Flüchtige Moderne*, Frankfurt/M., 2003. [Engl. OA 2000.]
- Czirak, Adam, *Partizipation der Blicke. Szenerien des Sehens und Gesehenwerdens in Theater und Performance*, Bielefeld, 2012.
- Debord, Guy, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin, 1996. [Frz. OA 1967.]
- Deleuze, Gilles, „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“, in: Christoph Menke/Juliane Rebentisch (Hg.), *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin, 2010, S. 11-17. [Frz. OA 1990.]
- Eiermann, André, *Postspektakuläres Theater – Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*, Bielefeld, 2009.
- Esslin, Martin, „Patterns of Rejection. Sex and Love in Beckett’s Universe“, in: Linda Ben-Zvi (Hg.), *Women in Beckett. Performance and Critical Perspectives*, Urbana, Chicago, IL, 1992, S. 61-67.
- Evans, Dylan, *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, Wien, 2002.
- Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M., 2004.
- Dies., *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld, 2012.
- Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, in: ders., *Die Hauptwerke*, Frankfurt/M., 2008, S. 701-1019. [Frz. OA 1975.]
- Haß, Ulrike, *Das Drama des Sehens. Auge Blick und Bühnenform*, München, 2005.
- Heeg, Günther, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/M., 2000.
- Lacan, Jacques, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI (1964)*, Weinheim, Berlin, 1996. [Frz. OA 1973.]
- Lehmann, Hans-Thies, *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart, 1991.

- Ders., „Prädramatische und postdramatische Theaterstimmen. Zur Erfahrung der Stimme in der Live-Performance“, in: Doris Kolesch/Jenny Schrödl (Hg.), *Kunst-Stimmen*, Berlin, 2004, S. 40-66.
- Müller-Schöll, Nikolaus, „Das undarstellbare Publikum. Vorläufige Anmerkungen für ein kommendes Theater“, in: Sigrid Gareis/Krassimira Kruschkova (Hg.), *Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft*, Berlin, 2009, S. 82-90.
- Rebentisch, Juliane, „Spektakel“, in: *Texte zur Kunst*, Kurzführer/Shortguide, 17. Jahrgang, Heft 66/1 (2007), S. 120-122.
- Roselt, Jens, „Raum“, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, Weimar, 2005, S. 260-267.
- Tholen, Georg Christoph, *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*, Frankfurt/M., 2002.
- Waldenfels, Bernhard, *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie – Psychoanalyse – Phänomenotechnik*, Frankfurt/M., 2002.
- Žižek, Slavoj, *Mehr-Genießen. Lacan in der Populärkultur*, Wien, 1997.
- Ders., *Die politische Suspension des Ethischen*, Frankfurt/M., 2005.
- Ders., *Körperlose Organe. Bausteine für eine Begegnung zwischen Deleuze und Lacan*, Frankfurt/M., 2005. [Engl. OA 2003.]

Internetquellen

- <http://international-festival.org/node/56>
- <http://lostlab.wordpress.com/desert-walker/it-is-winter-i-switch-on/>
- <http://lostlab.wordpress.com/desert-walker/part-2-squaring-the-circle/>
- <http://www.gpsies.com/map.do?fileId=rcgqjlvrcuhiytox>
- http://www.liveart.org/desertwalker/DW_eng.pdf
- <http://www.liveart.org/desertwalker/index.html>