

Leon Gabriel

Bühnen der Altermundialität

Vom Bild der Welt zur räumlichen Theaterpraxis

Neofelis

Inhalt

Vorwort	7
Einleitung. Das Globale verräumlichen	9
Altermundialität und Bezugnahme: Welt, Bild, Theater de-ontologisieren	11
Vorzeichen: Der Fall Appia	16
Differenzdenken nach dem Universalen	18
Forschungsstand: Theaterwissenschaft	22
Forschungsstand: Globalisierung/ Globales	31
Programm: Methode und Aufbau	37
1 Das Bild der Welt	41
1.1 Der globale Container in Rimini Protokolls <i>Situation Rooms</i>	42
Parcours der Charaktermasken	42
Der phantasmatische Übersichtspunkt: Der <i>Situation Room</i>	48
Das Als-Ob des Rahmens	52
Geschlossenheit und Äquivalenz	56
Differenzmomente als Symptome	60
1.2 Die Welt als Vorstellung	65
Die Zeit des Weltbildes (Martin Heidegger)	66
Verfänglichkeit der Vorstellung	73
Archimedischer Punkt und Entzug von Boden,	
Panorama, Landschaft (Hannah Arendt 1)	77
Folgen für die Untersuchung: Öffnung im Dispositiv	85
2 Grenzbewegungen. Raum und Sprache	91
2.1 <i>ABeCedarium Bestiarium</i> von Antonia Baehr als Limitrophie	91
Nähe und Distanz	93
Geht es hier um Tiere?	95
Die Verzweigung der Grenze: die <i>Limitrophie</i>	99
Grenzen der räumlichen Ordnung: Verschränkungen	103
Grenzen der sozialen Ordnung: Entstellungen	106

2.2	Die Erfahrung des Raumes (bei <i>ABeCedarium Bestiarium</i>)	111
	Der Gesang der Sirenen und das Rauschen des Sinns	111
	Ordnung der Ähnlichkeiten und Krise der Repräsentation	113
	Das Ähnliche der Sprache (Walter Benjamin)	120
2.3	Ein offener Theaterbegriff	127
	Sprache als Teilung (Maurice Blanchot)	128
	Ein an-ontologisches Theaterverständnis (Michel Foucault)	133
	Heterotopien und Körper	138
3	Produktion des Weltinnenraums	145
3.1	Raum vs. Bild in Romeo Castelluccis <i>FOLK</i>	146
	Im Taufbecken der Gemeinschaft	146
	Die Invasion des Fremden im Innen	149
	Der Ausschluss der Masse: Sakralisierung statt Kontingenz	153
	Die (ungewollte) historische Ebene: Ein neuzeitliches Theater	156
3.2	Gemeinschaften im Weltinnenraum	162
	<i>Désœuvrement</i> : Veräußerung qua Endlichkeit (Jean-Luc Nancy)	163
	Arbeit (am Weltinnenraum) – der Immanentismus	169
	Weltlosigkeit und Beziehung (Hannah Arendt 2)	176
	Das Ende der Arbeit an der Welt	181
4	Das Ende der Welt	189
4.1	Ungegründete Begegnungen in <i>This Variation</i>	
	von Tino Sehgal, Frank Willens & Co.	190
	Im ‚Darkroom‘ der Gesellschaft	190
	Vom Objekt zur Beziehung: Sind Institutionen veränderbar?	194
	Der neue Grund und die stille Macht des Verdinglichten	197
4.2	Altermundialität	202
	Die Diskrepanz des Globalen (Jacques Derrida)	202
	„Die Welt ist fort, ich muss dich tragen“	209
	Das Unweltliche	213
	Vielheit der Welt(en)	218
	Teilung als Darstellungspolitik: Verschränkungen	222

5	Konstellationen der vielen Welten	229
5.1	<i>Entzug und Bezug: Walid Raads <i>Scratching on Things I Could Disavow</i></i>	230
	Teil 1: Eine denkwürdige Verkettung?	230
	Teil 2: Eine verwirrende Museumstour	234
	Anders als Tatsachentexturen	240
	<i>Der Rückzug der Tradition</i> und der Zweifel	245
	Gegenwartskunst und (Un-)Sichtbarkeit	250
5.2	<i>Affizierbarkeit: Walid Raads <i>Those That Are Near. Those That Are Far.</i></i> <i>und <i>Les Louvres and/or Kicking the Dead</i></i>	254
	Endlichkeit: Drei Arten des Bezugs	255
	<i>Those That Are Near. Those That Are Far.</i>	260
	<i>Les Louvres and/or Kicking the Dead</i>	264
	Szenen des Unsichtbaren als verunsichernde Affizierungen	269
5.3	<i>Pluriversen in Kate McIntoshs <i>Untried Untested</i> und <i>In Many Hands</i></i>	274
	Versuchsgefüge der Veränderung: <i>Untried Untested</i>	275
	Enden der Expansion, Beginnen der Pluriversen	279
	Distanz(losigkeit)	284
	Kritischer Rest und Ethik der Veränderbarkeit: <i>In Many Hands</i>	289
6	„Nach“ dem Ende der Welt	295
6.1	<i>Die planetarische Bedingung: Schließung und Möglichkeitsräume</i>	296
	Dispositive – erneut: Udenkbares und Verweisungszusammenhänge	298
	Diachronie und Synchronie: <i>Destinerrance</i>	306
6.2	<i>Theater altermundial und pluriversal denken</i>	309
	Revue-Passe: Gewonnene Begriffe und methodische Folgerung	309
	Vom Bild zum Raum: Asymmetrisches Bezugnehmen	312
	Ausgang: Ein anderer Kosmopolitismus?	317
	Postskriptum. Theater in Zeiten der Distanz	321
	Literaturverzeichnis	323
	Abbildungsverzeichnis	351

Einleitung

Das Globale verräumlichen

Muß man [...] nicht im Namen [der] heterogenen Rationalitäten, ihrer Spezifität und ihrer Zukunft, ihrer ‚Aufklärung‘, die vorrangige und gebieterische Autorität der Architektonik, das heißt einer gewissen ‚Welt‘, eines einheitlichen Weltbegriffs als regulative, je schon autorisierende Idee in Frage stellen? Das würde eine wahrhafte Genealogie der Welt, des Weltbegriffs, in den *Globalisierungsdiskursen* voraussetzen (sowohl im Sinne von *mondialisation* wie *globalisation*, was noch etwas anderes sein sollte).¹

Globalization takes place only in capital and data. Everything else is damage control.²

However, I am invested – because I don’t see how we will be able to exist otherwise – in the end of the world as we know it.³

El mundo que queremos es uno donde quepan muchos mundos.⁴

Wer kennt das nicht? Ich sitze vor dem Rechner und suche einen konkreten Ort – sagen wir ein kleines Restaurant in Peru, wo ich mal vor Jahren aß. Ich lande auf GoogleMaps. Zoome rein, zoome raus. Zoome noch weiter raus, bis ich die Stadt, in der das Restaurant liegt, selbst nur noch als Punkt sehe, dafür aber andere Städte drum herum, die Küste, Flüsse, Gebirgszüge, schließlich Landesgrenzen. Es geht immer weiter raus, bis ich vor mir den Globus sehe. Jetzt zoome ich wieder rein, immer näher ran bis hinein in

1 Jacques Derrida: *Schurken. Zwei Essays über die Vernunft*, aus d. Franz v. Horst Brühmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 164 (Herv. i. Orig.).

2 Gayatri Chakravorty Spivak: *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Cambridge, MA: Harvard UP 2012, S. 1.

3 Denise Ferreira da Silva: An End To “This” World. Denise Ferreira Da Silva Interviewed by Susanne Leeb and Kerstin Stakemeier. In: *Texte zur Kunst Web*, 12.04.2019. <https://www.textezurkunst.de/articles/interview-ferreira-da-silva/> (Zugriff am 24.03.2020).

4 Ejército Zapatista de Liberación Nacional: Cuarta Declaración de la Selva Lacandona. In: *Wikisource*, 05.11.2009. https://es.wikisource.org/wiki/Cuarta_Declaraci%C3%B3n_de_la_Selva_Lacandona (Zugriff am 22.04.2020).

GoogleStreetView, ich ‚stehe‘ vorm Gebäude, schwenke durch die Straße. Dann gehe ich wieder in den Kartenmodus, lasse mir Geschäfte nebenan zeigen, Routen berechnen, klicke von Nutzer*innen hochgeladene Bilder der Orte durch. Das geht eine Weile, doch langsam stellt sich Unzufriedenheit ein: Ich bin greifbar nah, aber überhaupt nicht da. Ich habe mir den Ort ‚vor Augen‘ geführt, genauso wie zig andere, austauschbare Ortsansichten. Zuviel der immer gleichen Weltansichten, zu wenig an anderen Zugängen.

Kann nun Theater, mithin Kunst im weiteren Sinne diese Austauschbarkeit flächiger Ansichtnahme aufbrechen? Ortswechsel: Ich sitze nicht mehr vor dem Rechner (und swipe auch gerade nicht über mein eigenes Smartphone), sondern halte ein Tablet vor mir, das mir per Video den Weg durch ein Schachtellabyrinth weist und dadurch wirkt, als sähe ich die Welt durch das Tablet hindurch. Dabei vernehme ich über Kopfhörer eine Stimme, die mich als Kindersoldaten situiert. Meine Rollen wechseln, die Form der Kadrierung durch das Tablet bleibt gleich. Auch hier finden die Ansichtnahmen nach dem gleichen Prinzip statt, der Effekt ist jedoch ein ganz anderer. Erneute Ortswechsel, gleich mehrere: Eine Performerin in altmodischem Herrenanzug führt meine Zuschauer*innengruppe zu verschiedenen Stationen, wo sie ausgerottete Tiere nach von ihren Freund*innen geschriebenen Skripten ‚darbietet‘. Menschen waten durch ein Wasserbecken in einer ehemaligen Industriehalle, um sich gegenseitig zu taufen. In einem Raum mit Lichteinfall gerade minimal oberhalb der Wahrnehmungsschwelle tanze ich mit lauter schemenhaften Fremden zu einer Beatbox-Version von *The Way I Are* von Timbaland. Ein Performer erläutert uns eine den Kunstmarkt umfassende Verschwörungstheorie vor einem Schaubild, um später zu erklären, Farben und Formen würden sich ‚zurückziehen‘. Vier Tänzerinnen zertreten schwarze Luftballons und fallen beim Knall um. An einem langen Tisch sitzend bekomme ich kleine Dinge wie Seifenstücke, buntes Pulver oder getrocknete Seepferdchen gereicht und reiche sie ebenso weiter.

All diese Momentaufnahmen entstammen durchaus unterschiedlichen Ästhetiken und unterschiedlichen Theatererfahrungen. Und dennoch möchte ich mit diesem Buch solcherlei künstlerische Praktiken zusammenführen. Ich werde zeigen, dass viele der ästhetischen Experimente avancierter Bühnenkunst der letzten 10–15 Jahre darüber nachdenken sowie Erfahrungsangebote dahingehend machen, dass wir es nicht (mehr) mit einer einzigen, dar- und vorstellbaren Welt zu tun haben. Korrespondierend mit dem in der westlichen (Kontinental-)Philosophie diskutierten ‚Ende der Welt‘, das ich hier ebenso erörtern werde, hat in den szenischen Künsten ein Wandel stattgefunden, so unterschiedlich dieser auch sich ausprägen mag: Der primär visuelle Zugang zur Welt als einer angenommenen Einheit tritt – der Tendenz nach – zurück zugunsten von Darstellungsweisen, die die Vielheit an Welten und die Spezifik jedes Weltzuges exponieren. Der Versuch der Darstellung der Welt als ganzer wie auch von Teilen der Welt, die als Besonderes für das (ganze) Allgemeine stehen sollen, wird ersetzt durch das Erfahrbarmachen der Heterogenität der Welt(en). Und dies steht in einem Zusammenhang mit dem Zustand, in den die Hochphase der Globalisierung in den 1990er und 2000er Jahren geführt hat: Einerseits eine Vereinheitlichung im Zeichen des Globalen, andererseits ein Auseinanderbrechen von sinnstiftenden Zusammenhängen.

Zu dem hier erörterten Wandel bzw. dem dargelegten Verständnis künstlerischer Praktiken muss aber gleich angefügt werden: Selbstredend gibt es weiterhin bildhafte Darstellungen, es geht mir lediglich um eine Tendenz. Und ebenso selbstredend ist diese Tendenz

nicht allein auf die letzten 10–15 Jahre zu reduzieren, vielmehr hat dies ästhetisch wie auch philosophisch Vorläufer – insbesondere schließt diese Bewegung an die vielfach beschriebene ‚Wiederentdeckung‘ des Raumes an.

Altermundialität und Bezugnahme: Welt, Bild, Theater de-ontologisieren

Dieses Buch entwickelt eine Theatertheorie der unter dem Zeichen der Vielheit verstandenen Welt. Das Denken von Welt, Bild und Theater soll einer regelrechten ‚De-Ontologisierung‘, d. h. einer Dekonstruktion ihrer jeweiligen Grundannahmen, angesichts des ständigen Einbruchs eines *Anderen* oder *Außen* ausgesetzt werden. Die zentrale These der Arbeit lautet, dass Theater als eine *praxis* zu verstehen ist, die plurale Welten ebenso wie Zugänge zu diesen und Bezugnahmen zwischen diesen verhandelt. Szenische Künste sind demnach selbst Teil der *Altermundialität*, der Möglichkeit der Vielheit der Welten, die dennoch dem Umstand Rechnung trägt, auf *einen* Planeten verwiesen zu sein. Und dazu ergänzend, wie Denise Ferreira da Silva es ausdrückt: „This new world will have to be rebuilt and recuperated from the destruction caused by the extractive tools and mechanisms of global capital.“⁵ Allerdings geht es mir nicht um *eine* neue oder andere Welt, sondern um ein Verständnis vieler Welten und eines geteilten Planeten, vermittelt durch eine sich stetig verändernde Bezüglichkeit. In der Peripherie der Umbrüche von Produktion, Kommunikation, von Big Data, von Kontrollgesellschaften und Vereinheitlichungen – also schlechterdings dem, was als ‚die Globalisierung‘ bezeichnet wird – bemerkt Ulrike Haß etwas anderes, was diesen Logiken entgeht: „Die mögliche Welt ist schon da und korreliert mit uns. Wir können mit ihren Schichten, einzelnen Punkten, Herkünften und Zukünften allemal, je nach Grundstimmung in Kontakt treten.“⁶ Dieses Buch will anregen, mit Theater anders über die Welt, ihre Darstellung und ihre angenommene Einheit nachzudenken.

Der Soziologe Urs Stäheli hat in einem Theater gegenüber reduktionistisch wirkenden, aber auch symptomatischen Bild „das Globale in seiner Funktion als eine letztlich doch alle zusammenführende Bühne“⁷ beschrieben. Symptomatisch ist daran weniger die von Stäheli vorgenommene Reduktion von Theater, als die damit treffend beschriebene Reduktion der Welt auf ein bestimmtes Theaterkonzept – oder wie es im Folgenden analysiert wird: auf die *Vorstellung* von einem Ganzen, das zur Anschauung kommen kann. Indem dieses als Ganzes sichtbar werden soll, wird es zugleich unhinterfragbar. Die globale Welt ist dann eine allgemeine, universale Bühne, die gemäß ihres „Selbstverständnis[s] einen Alleinvertretungsanspruch erheben“ kann, was sie scheinbar schlichtweg

5 Ferreira da Silva: An End to “This” World. Da Silva spricht sich (darin differierend von der von mir genutzten Terminologie) gegen den Begriff der Relationen aus, „which always presuppose that things are inherently separate or separable“.

6 Ulrike Haß: Gegenwartsdiagnostik und die Zeit des Theaters. In: Gerda Baumbach / Veronika Darian / Günther Heeg / Patrick Primavesi et al. (Hrsg.): *Momentaufnahme Theaterwissenschaft. Leipziger Vorlesungen*. Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 91–100, hier S. 99.

7 Urs Stäheli: Die Dekonstruktion des Globalen. In: Ulfried Reichhardt (Hrsg.): *Die Vermessung der Globalisierung. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Heidelberg: Winter 2008, S. 49–62, hier S. 49.

„undekonstruierbar“ mache.⁸ Dabei wendet sich Stäheli auch gegen einen der Trugschlüsse des Begriffspaars *global–lokal*:

Das Globale gilt als Raum eherner Notwendigkeit (meist exemplifiziert durch die ökonomische Globalisierung), während das Lokale für die Produktion von Kontingenz verantwortlich ist [...].⁹

Stattdessen gälte es vielmehr, die Behauptung des Globalen ihrer eigenen *Kontingenz* auszusetzen.¹⁰

Der Gedanke, dass das Theater als ein Ganzes der Darstellung einem Ganzen der Welt entsprechen könnte, ebenso wie dass das Geschehen, in das Menschen eingebunden sind, wie ein Schauspiel strukturiert sein könnte, durchzieht die Neuzeit. Selbstverständlich sind Theater und Welt nicht dasselbe – kaum jemand würde heute die barocke Vorstellung der Welt als Bühne¹¹ für weiterhin gültig erklären, wohl aber gibt es Positionen, die ein allgemeines Theaterspielen in der Gegenwart unterstreichen¹² und Jon McKenzie hat plausibel in seiner vielbeachteten Studie die These dargelegt, dass die Welt sich nunmehr im Zeitalter der „global performance“¹³ befindet. Unter diesen Vorzeichen reiht sich das zunehmend globalisierte 20. und 21. Jahrhundert ein in dasjenige der europäischen kolonialen Expansion, zu der Achille Mbembe mit Verweis auf die Studien Fernand Braudels bemerkt:

Die durch die Entwicklung des Merkantilismus angestoßenen, neuen Formen der Grenzüberschreitung begünstigen den Wechsel von einer Vorstellung der Welt als riesige, sich aus unterschiedlichen Blöcken zusammensetzende Oberfläche zur *bewussten Wahrnehmung des Globus als einer gewaltigen Bühne*, auf der sich von nun an die Geschichte abspielt. Kolonialisierung und Entkolonialisierung sind vollwertige Bestandteile dieses neuen, globalen Weltzeitalters.¹⁴

Allerdings setzt sich auch die Vorstellung fort, das Theater böte ein ‚Fenster‘ zur Welt.¹⁵ Theater – einer Konstanten gleich – fände nicht nur in allen Kulturen statt, sondern könne deshalb im Umkehrschluss auch allem aus dieser Welt gleichermaßen eine Bühne *vor*

8 Stäheli: Die Dekonstruktion des Globalen, S. 49.

9 Ebd., S. 59. Auch Michel Serres bleibt diesem Begriffspaar in seiner sonst lesenswerten Erörterung verhaftet: Michel Serres: *Atlas*. Berlin: Merve 2005. Vgl. dort insb. zur Topologie als Lagebeschreibung sowie Grundlage von „Karten und Plänen“ S. 64–65.

10 Stäheli: Die Dekonstruktion des Globalen, S. 58–59.

11 Richard Alewyn: *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*. München: Beck 1989.

12 Vgl. einschlägig, obgleich überholt Erving Goffmann: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: Piper 2011. Vgl. auch William Egginton: *How The World Became A Stage. Presence, Theatricality, and the Question of Modernity*. Albany, NY: SUNY Press 2003.

13 Jon McKenzie: *Perform – or Else. From Discipline to Performance*. London / New York: Routledge 2001.

14 Achille Mbembe: *Ausgang aus der langen Nacht. Versuch über ein entkolonisiertes Afrika*, aus d. Franz. v. Christine Pries. Berlin: Suhrkamp 2016, S. 74 (Herv. L. G.).

15 Vgl. „Als perspektivisches Fenster ist dramatisches Theater Symbol, bedeuten seine Bretter stets die Welt.“ (Hans Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2008, S. 288.)

dieser Welt bieten: Dieser Gedanke taucht auch im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert in Formulierungen vom ‚Welttheater‘¹⁶ auf,¹⁷ ebenso wie demjenigen vom ‚Theater der Welt‘ (siehe das gleichnamige Festival).¹⁸ Allen ästhetischen und strukturellen Neuerungen der letzten Jahrzehnte unter dem Einfluss dessen, was als ‚Postdramatik‘ oder als ‚performative Wende‘¹⁹ beschrieben wird zum Trotz: Obgleich in abgewandelter Form, hat sich die Vorstellung bis heute gehalten, dass auf Bühnen demnach schlichtweg alles gezeigt, ausgestellt und ansichtig gemacht werden kann, was *in* dieser Welt geschieht – das Theater als *Schauplatz*. Doch selbst als Ort der Schau verstanden, ist Theater ein *anderer* Schauplatz als etwa derjenige der Erkenntnis oder der Ideen. Theater ist vielmehr Ort der Verhandlung des Ob-Szönen, dessen, was außerhalb der Szene bleiben muss.²⁰

Die Dominanz des Ansatzes, Theater sei der Platz der Ansichtnahme, zeigt sich jedoch nicht zuletzt in der Rede vom Realen oder der Realität, die das Theater zu zeigen habe.²¹ Der Rede von der Welt als ganzer haftet ein totalisierender Zug an und in der Tat kann diese Rede dort totalitär werden, wo sie, wie Bernhard Waldenfels bemerkt, „sich als *Rede*

16 Vgl. die als Zeitzeugnis des Historismus der postnazistischen deutschsprachigen Theaterwissenschaft zu lesende Studie: Siegfried Melchinger: *Modernes Welttheater. Lichter und Reflexe*. Bremen: Schünemann 1956. Zur Kritik an dieser „monumentalen Einheitsfantasie“ vgl. Matthias Dreyer: *Theater der Zäsur. Antike Tragödie im Theater seit den 1960er Jahren*. München: Fink 2014, S. 45–46.

17 In der englischsprachigen Academia ist der Ausdruck recht geläufig, vgl. die eher tentative beispielhafte Auswahl: Richard Boon (Hrsg.): *Theatre Matters. Performance and Culture on the World Stage*. Cambridge: Cambridge UP 1998; ders. (Hrsg.): *Theatre and Empowerment. Community Drama on the World Stage*. Cambridge: Cambridge UP 2004; Carol Martin (Hrsg.): *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. New York: Palgrave Macmillan 2010; Cynthia E. Cohen / Roberto Gutiérrez Varea / Polly O. Walker (Hrsg.): *Acting Together on the World Stage: Performance and the Creative Transformation of Conflict*, Bd. I: Resistance and Reconciliation in Regions of Violence. Oakland: New Village 2011. Vgl. auch, obgleich nicht aus wissenschaftlicher Sicht: Frank Hoffmann / Harald Müller (Hrsg.): *A World Stage – auf Koble geboren. Die Ruhrfestspiele Recklinghausen unter Frank Hoffmann*. Berlin: Theater der Zeit 2018.

18 2018 lautete eine Kritik am Berliner Theatertreffen, im Nachklapp der missglückten Leitung der Volksbühne Berlin durch Chris Dercon und mit Blick auf die Festivals der Hauptstadt generell, hier seien „ganze Segmente des Welttheaters weggebrochen“ (Eberhard Spreng: Wie steht es um die Berliner Theater? In: *Der Tagesspiegel*, 04.05.2018. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/theatertreffen-2018-wie-steht-es-um-die-berliner-theater/21241386.html> (Zugriff am 05.08.2020)).

19 Auch Erika Fischer-Lichte geht von einer Analogie zwischen der Welt als ganzer (teils äquivalent gesetzt mit den dann doch wieder individuellen ‚Leben‘) und ‚Aufführungen‘ aus. Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, v. a. S. 359–362.

20 Vgl. Ulf Schmidt: *Platons Schauspiel der Ideen. Das „geistige Auge“ im Medien-Streit zwischen Schrift und Theater*. Bielefeld: Transcript 2006; Hans-Thies Lehmann: Wissenschaft vom Theater als Denkzeitraum. In: Milena Cairo / Moritz Hannemann / Ulrike Haß / Judith Schäfer (Hrsg.): *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*. Bielefeld: Transcript 2016, S. 29–40; *Maske und Kothurn* 51,1 (2005): OB?SCENE. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film, hrsg. v. Krassimira Kruschkova.

21 Für Positionen, die den Begriff einer klar konturierten Realität oder des Realen in den Mittelpunkt rücken (was die vorliegende Studie bestreitet, da solche Positionen die konstitutive Konstruktion dieser Realität durch die eigenen Repräsentationsmittel ausschließen), vgl. etwa Carol Martin: *Theatre of the Real*. New York: Palgrave Macmillan 2013; Rolf Bossart (Hrsg.): *Die Enthüllung des Realen. Milo Rau und das International Institute of Political Murder*. Berlin: Theater der Zeit 2013; Bernd Stegemann: *Lob des Realismus*. Berlin: Theater der Zeit 2015.

vom Ganzen verleugnet²². Sowohl die Rede vom Theater in seiner eurozentrischen Genese als der *Schauplatz* wie auch die Annahme der Welt als dem einen, gegebenen Ort alles Existierenden behaupten einen Anspruch auf Allgemeinheit und Ganzheit.²³ Die *Vorstellung* von beiden – Theater und Welt als Ganzheit –, so eine weitere These dieses Buches, ‚funktioniert‘ in der (post-)globalisierten Gegenwart nicht mehr, zeigt jedoch überall ihre Residuen. Denn Theatervorstellung und Weltvorstellung verdanken ihre Allgemeinheit jeweils der Annahme, alles in einen neutralen Container füllen zu können, der sich aufgrund seiner berechenbaren Isometrie dann als abbildbar erweisen soll.

Die Untersuchung verfolgt damit eine Bewegung weg vom geschlossenen Raum und vom Bild hin zum gekrümmten, verdrehten, verschränkten und unendlichen Bereich der Veräumlichungen und zu dem, was sich als ein Rest jeder vereinheitlichenden Darstellung entzieht. Die hier nachgezeichneten Praktiken der De-Ontologisierung von Welt, Bild und Theater werden stets mit Blick auf die zeitgleich stattfindenden neuen Normierungen und Sinnzusammenhänge im Globalen oder Mundialen erörtert. Das heißt, dass das Globale kritisiert und eine Sinnverschiebung eröffnet wird, die zugleich dem Umstand Rechnung trägt, auf einem geteilten *Planeten* zu leben.

Obwohl Theater / Bühne und Welt eben nicht gleich sind oder in einem festen Verhältnis zueinander stehen, werde auch ich heuristisch an einem gewissen Bezug von Welt und Bühne / Theater festhalten: Nicht um beide gleichzusetzen, sondern um zu zeigen, dass die Art, wie unser Verhältnis zum Theater und zur Bühne gedacht wird, etwas über das Verständnis von Welt und Lebenswelt preisgibt, weil künstlerische Praktiken in der Bearbeitung ihrer Darstellungsbedingungen Wahrnehmungsmodi ausstellen. Daran soll entwickelt werden, wie sowohl das Bild der Welt Totalisierungen geschaffen hat als auch wie die Behauptung einer gänzlichen Überwindung dieser trennenden, repräsentierenden und als *entfremdend* wahrgenommenen Distanz erneut in Totalisierungen und Fixierungen umschlagen kann. Theater kann als eine räumliche Praxis aufgefasst werden, die insofern eine Praxis ist, als durch sie bestehende Relationen verhandelt und sogar neue gebildet werden – oder werden können. Jede dieser Relationen ist dann zugleich die Folge bestimmter räumlicher Konzeptionen und (wenngleich nicht zwangsläufig oder ausschließlich) konkreter architektonischer Assemblagen wie auch deren Ursache.

In einem Essay hat die Künstlerin Hito Steyerl Bild(er) und Welt als eng verbunden dargestellt, obgleich eben nicht als deckungsgleich:

Far from being opposites across an unbridgeable chasm, image and world are in many cases just versions of each other. They are not equivalents however, but deficient, excessive and

22 Bernhard Waldenfels: Topographie der Lebenswelt. In: Stephan Günzel (Hrsg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Mediewissenschaften*. Bielefeld: Transcript 2007, S. 69–84, hier S. 75 (Herv. i. Orig.).

23 Vgl. insb. Kant in der *Kritik der reinen Vernunft*, wo er „alle transzendente [sic] Ideen, so fern sie die absolute Totalität in der Synthesis der Erscheinungen betreffen, [als] *Weltbegriffe*“ bezeichnet, „teils wegen eben dieser unbedingten Totalität, worauf auch der Begriff des Weltganzen beruht“ – der allerdings für Kant „selbst nur eine Idee ist“ (Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft* 2. Werkausgabe, Bd. VI, hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 401 (B 435, A 408) (Herv. i. Orig.)).

uneven in relation to each other. And the gap between them gives way to speculation and intense anxiety.²⁴

Nach Steyerl muss es kritischer Kunst darum gehen, keine Welt-Abbildungen zu liefern, da die vielen zirkulierenden Bilder bereits selbst primär *Welterzeugungsweisen* seien. Allerdings bleibt dieser Ansatz selbst innerhalb eines Bilddenkens, das die Bildhaftigkeit der Welterzeugung selbstreflexiv im Bild gegen sich wenden will. Wie Lehmann bereits 1999 untersuchte, handelt es sich nun bei Theater eben nicht um ein Bild bzw. nicht um ein Bild alleine. Vielmehr sei Theater zugleich „Bildmaschine“ wie auch im weitesten Sinne „Ansprache“²⁵: Während ersteres darstelle, ließe letzteres eine Verhandlung von Darstellung zu, weil die Ansprache die Ebene von „Darstellbarkeit“²⁶ selbst sei.

Insofern wird es im Folgenden darum gehen, die Befragung von Darstellung im Zeichen einer globalisierten Welt durch Theaterarbeiten zu untersuchen, um die Behauptung des Globalen und die Rede von der Welt ihrer Kontingenz auszusetzen, ja gar die „Kontingenz der Welt gegenüber jeder ihrer Anschauungen“²⁷ zu betonen und den Weltbegriff einer „kritischen Neuperspektivierung“²⁸ zu unterziehen. Vor allem aber wird das Denken und die Darstellung der Welt mit ihrer Differenz konfrontiert, die den Blick für Heterogenitäten, Relationen und verändernde Bezugnahmen öffnet. Dafür wird gezeigt, wie das Denken davon, dass die Welt ihrer eigenen Ungegründetheit ausgesetzt ist, im Darstellungs- und Vorstellungsraum selbst stattfindet und so unter anderem das neuzeitliche Verhältnis von betrachtendem Subjekt und gesehenem Objekt destabilisiert: Nicht eine ‚Anschauung‘ der Welt wird gegen eine andere ‚Anschauung‘ ausgetauscht. Stattdessen wird dieses ‚Anschauen‘ selbst thematisiert, um nicht nur eine Kritik von Sichtbarkeitsverhältnissen zu liefern, sondern damit vor allem auch zu zeigen, wie diese Kritik in ihrer künstlerischen Artikulation als räumliche Praxis andere Weltzugänge und Kontakt mit anderen Welten ermöglicht.

Lesenden mag auffallen, dass die Untersuchung sich nicht dezidiert mit Theaterarbeiten auseinandersetzt, die unter der (als bloßes Schlagwort fragwürdigen) Rubrik ‚Postkoloniales Theater‘ firmieren (allerhöchstens Walid Raads künstlerische Projekte ließen sich dem zuordnen) – und postkoloniale Theorie wird zwar mitunter zitiert, nicht aber in Form eines eigenständigen Kapitels ausgeführt. Diese Gewichtung ist dem Fokus der Erörterung geschuldet: Es wird gezeigt, dass ‚Globalisierung‘ direkt mit einem intrinsisch ‚abendländischen‘ Darstellungsproblem verbunden ist. Dieses stellt sich nicht erst z. B. durch die Frage der angemessenen Repräsentation von Ausgeschlossenen, sondern liegt bereits im Kern der westlichen Konzeptionen von Repräsentation, Anschauung und Ontologie. Zugleich bedeutet – so meine Überzeugung – eine Dekolonisierung des eurozentrischen Theater(verständnis)s ein Durcharbeiten von dessen Prämissen und Residuen. Es ist

24 Hito Steyerl: Too Much World: Is the Internet Dead? In: *eflux journal* 49 (2013). <https://www.e-flux.com/journal/49/60004/too-much-world-is-the-internet-dead/> (Zugriff am 05.04.2020).

25 Hans-Thies Lehmann: TheaterGeister / MedienBilder. In: Sigrid Schade (Hrsg.): *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*. München: Fink 1999, S. 137–145.

26 Ebd.

27 Juliane Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*. Hamburg: Junius 2013, S. 185.

28 Ebd., S. 179.

daher umso mehr mein Anspruch und meine Hoffnung, dass die Studie Diskussionspotential und Anschlussfähigkeit für Debatten zu post- und dekolonialen Fragen bietet.

Vorzeichen: Der Fall Appia

Tentativ greife ich den ‚Fall‘ Adolphe Appias heraus, um einen Vorläufer dessen, was dieses Buch beschreibt, etwas näher zu beleuchten. Denn Appias Entwürfe und seine Kritik am bestehenden Theater richten sich nicht nur gegen starre Bühnen- und damit verbundenen Aufführungsformen, sondern auch deren inhärente Denkweise. Gemeint ist die Bühnenvorstellung, die sich als Schachtel von ihrem Außen (der Stadt, der Straße, der Landschaft) ebenso wie von ihrem Publikum abtrennt, um zu suggerieren, dass sie für einen allgemeinen Betrachter das berühmte ‚Fenster zur Welt‘ sei. Meist als ‚Guckkasten‘ bezeichnet, kann diese Terminologie den Trugschluss hervorbringen, dessen Normierungen mit dem bloßen Verlassen einer zentralperspektivischen Schaubühnenkonstellation bereits überwunden zu haben. Im Gegenteil: Die dieser Bühnenform entsprechende *Vorstellung* lebt durchaus fort, weshalb selbst aus einer bildwissenschaftlich-theaterwissenschaftlichen Perspektive das „weltweite[] Fortwirken[...] der Zentralperspektive als Teil der Apparaturen und technisch konstruierten Erfahrungswelten der gegenwärtigen visuellen Kulturen“ beschrieben wird, mithin wird von einem „globalen Exportartikel“ und einer „weltweiten Anpassung an westliche Sehkonventionen“ gesprochen.²⁹ Parallel gibt es eine zweite Bewegung: Die Erschütterung und Verräumlichung der fixierten Grundannahmen der Perspektive. Sie wird im 20. und 21. Jahrhundert theoretisch wie praktisch vielfach herausgefordert oder verschoben: Ihrer Kritik wie auch einer Beachtung des Räumlichen haben sich unterschiedlichste Künstler*innen gewidmet, einschlägig im westlichen Kontext sind hierfür die Theater- und Bühnensexperimente etwa der historischen und Neo-Avantgarden, von Gertrude Stein mit ihren *Landscape Plays*, von John Cage und dem Black Mountain College, Robert Wilsons (insbesondere seine Inszenierung der *Hamletmaschine* sowie das nur in Teilen realisierte Großprojekt *The CivilWARs*), Christoph Schlingensiefels mit den Übermalungen von Filmbild und Bühne, Laurent Chétouanes (etwa die Raumerkundungen der *Tanzstücke*), von Theatercombinat mit ihren ortsspezifischen *durational performances* und selbstverständlich das mittlerweile zu einem eigenen Genre gewordene Feld der Video- und Audiowalks, etwa von Janet Cardiff und Tom Bures Miller – um nur einige zu nennen, bei deren Listung zugleich mehr der Ausschluss (etwa von Künstler*innen aus dem globalen Süden) auffallen sollte, denn ihre dadurch betriebene Kanonisierung.³⁰ Nun jedoch zu Appia: Eine Verunsicherung greift Anfang des 20. Jahrhunderts um sich. Ein „Weltformwechsel“ findet statt und erzeugt als das tonangebende Gefühl, „den Boden unter den Füßen verloren zu haben“, woraus ein ständiges „Bewusstsein, bewegt zu werden“ hervorgeht, eine „Bewegung, die als Gegen-, Fremd- und Selbstbewegung auftritt

29 Vgl. auch Alexander Jakob: Bilderfahrung und *Episteme* des Sichtbaren: Theorie und *Theoros*. In: Cairo/Hannemann/Haß/Schäfer (Hrsg.): *Episteme des Theaters*, S. 113–126, hier S. 121.

30 Vgl. Leon Gabriel: Kritische Eingriffe in den Kanon? Theaterwissenschaft zwischen Aufführung, Wiederholung und Institution. In: *Blog des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen*, 30.03.2020. <https://blog.kulturwissenschaften.de/theater-kanon/> (Zugriff am 01.07.2020).

und dabei stets mehr und anderes mitführt, als diese Bewegungen selbst im Sinn haben“.³¹ Insbesondere Appia ist als Pionier einer Auseinandersetzung mit diesem Taumel und einem szenischen Neudenken, das sich von der *Repräsentation* einer Welt verabschiedet und stattdessen eine „szenische Ökologie“³² entwirft, in den letzten Jahren intensiv in der Theaterwissenschaft diskutiert worden.³³ Appia geht es, wie Jörn Etzold dargelegt hat, bei seinen Experimenten in Dresden-Hellerau mit Jacques Dalcroze und den *Rhythmischen Räumen* um eine im Theater realisierte Utopie als eine „ideale Umwelt für ein neues Leben“³⁴. Im Unterschied zu den Erkundungen und Entwürfen der Bauhaus-Künstler geht es Appia aber nicht um eine Raumgeometrie³⁵ und auch weniger um ein „Totaltheater“³⁶, sondern um eine zunächst aus der Biologie übernommene Sicht auf das Kunstwerk als „Milieu“³⁷. Diese wird von Appia jedoch, wie Etzold zeigt, nicht wie etwa bei dem befreundeten Huston Steward Chamberlain zugunsten einer biologistischen Staatslehre gewendet, sondern im Gegenteil: Appia sieht die Milieus als uneigentliche und offene Bereiche, da „der Mensch auf der Bühne sich seine – fiktiven – Milieus erst *schafft*“³⁸. Appia denkt mitunter „kantianisch“, da er den Menschen als „das Maß aller Dinge“ sieht, jedoch resultiert dieses Maß aus der *Bewegung*, der Ruhelosigkeit, „dass es keinen festen Standpunkt gibt, von dem aus gemessen werden kann“³⁹. In einer von Etzold nicht herangezogenen Passage findet sich zudem ein zusätzlicher Hinweis, der Appias universalistischen Gedanken unterstreicht. Appia bestimmt zwar, was „lateinische“ und „germane Kultur“ bzw. „Rasse“ voneinander im Kunstwerk lernen könnten, doch stellt dabei fest, dass er gezwungen sei, seinen „Beweisführungen eine Härte der Linien zu belassen, welcher unser zeitgenössischer Kosmopolitismus in Wirklichkeit keineswegs aufweist“⁴⁰.

31 Ulrike Haß: Fremde Welt. In: Nikolaus Müller-Schöll / Leonie Otto (Hrsg.): *Unterm Blick des Fremden. Theaterarbeit nach Laurent Chétouane*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 53–72, hier S. 53–54.

32 Vgl. Ulrike Haß: Von der Schau-Bühne zur Architektur und über das Theater hinaus. Raumbildende Prozesse bei Sabbatini, Torelli, Pozzo und Appia. In: Dies. / Norbert Otto Eke / Irina Kaldrack (Hrsg.): *Bühne. Raumbildende Prozesse im Theater*. Paderborn: Fink 2014, S. 345–370, hier S. 363–365.

33 Vgl. das einschlägige Kompendium von Texten Appias: Richard C. Beacham: *Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters*. Berlin: Alexander 2006, sowie den Sammelband: Gabriele Brandstetter / Gabriele Wiens (Hrsg.): *Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias: Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater*. Berlin: Alexander 2010.

34 Jörn Etzold: Milieus, Rhythmen, Licht. Zwischen Appia und Uexküll. In: Ders. / Moritz Hanneemann (Hrsg.): *rhythmos. Formen des Unbeständigen nach Hölderlin*. Paderborn: Fink 2016, S. 253–280, hier S. 258.

35 Vgl. Walter Gropius / Arthur S. Wensinger (Hrsg.): *The Theater of the Bauhaus*. Middletown: Wesleyan UP 1971. Eine gründliche und anschauliche, obgleich weniger raumtheoretische Spezifika untersuchende Übersicht von Entwürfen für Theaterbauten bietet Silke Koneffke: *Theater Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort. 1900–1980*. Berlin: Reimer 1999.

36 Vgl. zu den Versuchen Carl Niessens, die Entwürfe für ein ‚Totaltheater‘ Erwin Piscators und Walter Gropius‘ durch die nationalsozialistischen Thingspiele zugunsten völkischer Bewegungen zu usurpieren: Evelyn Annuß: Wollt ihr die totale Theaterwissenschaft? In: Cairo / Hannemann / Haß / Schäfer (Hrsg.): *Episteme des Theaters*, S. 635–647, hier S. 643–645.

37 Etzold: Milieus, Rhythmen, Licht, S. 277.

38 Ebd. (Herv. i. Orig.).

39 Ebd., S. 269.

40 Adolphe Appia: *Die Musik und die Inszenierung*. München: Bruckmann 1899, S. 175.

Nun ist ein solcher neokantianischer Universalismus sicherlich problembelastet, vor allem wegen seines heute zum Globalismus transformierten Ganzheitsanspruches. Doch Appias Nähe zu Kants Weltbürgertum lässt ihn eine Theaterform entwerfen, die unter dieser Prämisse Veränderbarkeit von Relationen und zugleich eine räumliche Erfahrung mit der Welt als einer (potentiell) ebenso veränderlichen behandelt. Denn als technisch geformte „Gepräge“ – Appia spricht gar von einer ursprünglichen „Plasticität“⁴¹ – suchen die durch Kunstwerke hergestellten Milieus sich einen Platz *im* Menschen und sind zugleich, wie der moderne Mensch, Teile eines *städtischen* Lebens, die immer schon von „dem Leben mehrerer anderer Individualitäten“ geprägt sind:⁴² „Technik und Stadt – das sind die Empfehlungen des ‚Lateiners‘ Appia für einen Ausweg aus der Bayreuther Misere.“⁴³ Allerdings wiederholt Appia in seinem universalistischen Gestus letztlich die Behauptung *des* Menschen *an sich*, der von der neu zu schaffenden Bühnenkunst angesprochen werden soll. Die vorliegende Arbeit greift deshalb den Impuls Appias, nicht aber dessen allgemeine Behauptung des (letztlich weißen, männlichen, europäischen) Menschen für die Erörterung des Verhältnisses von Kunst und Globalisierung auf. Bühnen sind nie einfach nur gegebene Anschauungsapparaturen, sondern vielmehr „Formen des Unbeständigen“, die die insbesondere im 20. Jahrhundert immer wieder deutlich gewordene „grundlegende Schwierigkeit des europäischen Denkens“ destabilisieren können, nämlich dessen „Beharren auf binären Oppositionen“.⁴⁴ Die Ausprägungen dessen zeigen sich in ebenso vielfältigen wie wirkmächtigen Dualismen und Dichotomien, wovon ich unter theaterwissenschaftlicher Perspektive besonders diejenige der Spaltung von Betrachter und Gesehener Welt hervorheben werde.

Differenzdenken nach dem Universalen

Zu den hart gesetzten binären Oppositionen zählt neben derjenigen von Betrachtendem und Gesehenem auch diejenige von Freund und Feind, bzw. Eigen und Fremd sowie Bewegung und Stillstand. Sie werden, wie vielfach erörtert, in der auf einen Bodenbezug fixierten und dezisionistischen geopolitischen Staatstheorie Carl Schmitts besonders deutlich. Schmitt geht dabei von einer räumlichen Polarität der absoluten und vorgängigen Feindschaft aus, bei der Freund und Feind ihren jeweiligen Bereich sozusagen ‚voll und ganz bewohnen‘ können.⁴⁵ Mbembe sieht die Spaltung in Freund-Feind und mithin Rassismus als Grundlage des europäischen Denkens überhaupt und damit auch des Kapitalismus,

41 Appia: *Die Musik und die Inszenierung*, S. 221.

42 Ebd.

43 Etzold: *Milieus, Rhythmen, Licht*, S. 278.

44 Jörn Etzold: *Formen des Unbeständigen. Zur Einführung*. In: Ders. / Hannemann (Hrsg.): *rhythmos*, S. 13–35, hier S. 13.

45 Interessant ist hier Schmitts Diskussion des Begriffspaares von *stasis* und *kinesis*. Vgl. Carl Schmitt: *Der Begriff des Politischen*. Berlin: Duncker & Humblot 1963, S. 20–40, v. a. S. 30–31. Zur Figur des ‚Feindes aller‘, des Feindes der Menschheit schlechthin, noch vor einer Proklamation der Menschenrechte vgl. Daniel Heller-Roazen: *Der Feind aller. Der Pirat und das Recht*, aus d. Engl. v. Horst Brühmann. Frankfurt am Main: Fischer 2010.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften
in Ingelheim am Rhein
&
der Wilhelm Hahn und Erben-Stiftung in Bad Homburg

Zugleich Dissertation an der Goethe-Universität Frankfurt am Main, Sigelziffer D.30

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2021 Neofelis Verlag GmbH, Berlin
www.neofelis-verlag.de
Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Marija Skara,
unter Verwendung eines Fotos von Leon Gabriel aus der Stadt Juli, Region Puno, Peru.
Lektorat & Satz: Neofelis Verlag (nw / vf)
Druck: PRESSEL Digitaler Produktionsdruck, Remshalden
Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.
ISBN (Print): 978-3-95808-328-8
ISBN (PDF): 978-3-95808-379-0