Bühnen der Altermundialität

Vom Bild der Welt zur räumlichen Theaterpraxis

Leon Gabriel

Neofelis

Leon Gabriel

Bühnen der Altermundialität
Vom Bild der Welt zur räumlichen Theaterpraxis

Leon Gabriel arbeitet im Schnittbereich von Theater, Medien, Performance, Installation und Philosophie. Seine Forschungsschwerpunkte umfassen Theater und Globalisierung, Darstellungspolitik, räumliche Künste, Dramaturgie und künstlerische Arbeitsweisen. Seit 2018 ist er als Post-Doc am Institut für Theaterwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum tätig, zuvor war er Doktorand und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt am Main.

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 *Situation Rooms* 42
Parcours der Charaktermasken 42
Der phantasmatische Übersichtspunkt: Der *Situation Room* 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 *ABeCedarium Bestiarium* von Antonia Baehr als Limitrophie 91
Nähe und Distanz 93
Geht es hier um Tiere? 95
Die Verzweigung der Grenze: die *Limitrophie* 99
Grenzen der räumlichen Ordnung: Verschränkungen 103
Grenzen der sozialen Ordnung: Entstellungen 106

2.2 Die Erfahrung des Raumes (bei *ABeCedarium Bestiarium*) 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 *FOLK* 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
Désœuvrement: 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 *This Variation* 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 *Entzug* und *Bezug*: Walid Raads *Scratching on Things I Could Disavow* 230
Teil 1: Eine denkwürdige Verkettung? 230
Teil 2: Eine verwirrende Museumstour 234
Anders als Tatsachentexturen 240
Der Rückzug der Tradition und der Zweifel 245
Gegenwartskunst und (Un-)Sichtbarkeit 250

5.2 Affizierbarkeit: Walid Raads *Those That Are Near. Those That Are Far.* und *Les Louvres and / or Kicking the Dead* 254
Endlichkeit: Drei Arten des Bezugs 255
Those That Are Near. Those That Are Far. 260
Les Louvres and / or Kicking the Dead 264
Szenen des Unsichtbaren als verunsichernde Affizierungen 269

5.3 Pluriversen in Kate McIntoshs *Untried Untested* und *In Many Hands* 274
Versuchsgefüge der Veränderung: *Untried Untested* 275
Enden der Expansion, Beginnen der Pluriversen 279
Distanz(losigkeit) 284
Kritischer Rest und Ethik der Veränderbarkeit: *In Many Hands* 289

6 ‚Nach' dem Ende der Welt 295

6.1 Die planetarische Bedingung: Schließung und Möglichkeitsräume 296
Dispositive – erneut: Undenkbares und Verweisungszusammenhänge 298
Diachronie und Synchronie: *Destinerrance* 306

6.2 Theater altermundial und pluriversal denken 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

Vorwort

Der vorliegende Band ist die stark gekürzte Fassung meiner im April 2017 eingereichten und im November desselben Jahres verteidigten Dissertationsschrift. Weil Wissenschaft bedauerlicherweise dazu tendiert, auszublenden, wie wichtig geteilte Kontexte sind, möchte ich zunächst einmal einigen Menschen herzlich danken:

An erster Stelle danke ich Nikolaus Müller-Schöll für die intensive Auseinandersetzung mit meinem Thema, die hervorragenden Anregungen, die geteilten Fragen und den ständigen Austausch, ganz besonders bei zwischenzeitlich aufkommenden Unsicherheiten. Ulrike Haß hat das Projekt seit seinem frühen Stadium unterstützt und durch entscheidende Impulse bereichert. Ohne die Studierenden meiner Seminare am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft Frankfurt am Main wäre die Arbeit nicht denkbar gewesen. Ebenso haben meine Mitdoktorand*innen und/oder Kolleg*innen die Untersuchung über Jahre hinweg begleitet, kommentiert oder auch in der Abschlussphase korrigiert, insbesondere Fanti Baum, Matthias Dreyer, Olivia Ebert, Jörn Etzold, Martina Groß, Leonie Otto, Bernhard Siebert, Marten Weise und Lydia White.

Den Künstler*innen sei gedankt, insbesondere Antonia Baehr, Kate McIntosh, Stefan Kaegi, Walid Raad und Frank Willens. Den beteiligten Produktionsteams danke ich für die Bereitstellung von Material. Für weiteres Feedback und Korrekturen geht Dank an Moritz Hannemann, Eva Holling und Jan-Philipp Richter sowie für Anregungen an Khalid Amine, Eliane Beaufils, Daphna Ben-Shaul, Sophie Burger, Sonia Campanini, Laurent Chétouane, André Eiermann, Lisa Gehring, Moritz Gleditzsch, Rembert Hueser, Meike Hinnenberg, Stefan Hoelscher, Esa Kirkkopelto, Sebastian Kirsch, Bojana Kunst, Lina Majdalanie, Maud Meyzaud, Sophie Osburg, Freddie Rokem, Martina Ruhsam, Tim Schuster, Gerald Siegmund, Jascha Sommer, Jan-Philipp Stange, Heiko Stubenrauch, Markus Wessendorf und dem Promovierendennetzwerk *InBetween*.

Das ganze Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft war für mich ein optimaler Arbeits- und Denkkontext und ich danke allen ehemaligen Kolleg*innen. Die Überarbeitung zu einem Buch geschah dann in meiner Zeit am Bochumer Institut für Theaterwissenschaft und ich bin den dortigen Kolleg*innen ebenso dankbar für neue Impulse und erweiternde Hinweise.

Einem Stipendium der Studienstiftung des Deutschen Volkes verdanke ich die abschließende schriftliche Fertigstellung sowie der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein und der Wilhelm Hahn und Erben-Stiftung in Bad Homburg jeweils Förderungen bei der Drucklegung. Dem Neofelis Verlag,

vor allem Matthias Naumann und Nadine Werner, danke ich für das große Engagement bei der Publikation und für die gründliche, tolle Redaktion dieser Arbeit.
Besonders danke ich meinen Eltern Astrid und Peter Gabriel sowie meinem Bruder Bennet für unseren regen Austausch sowie ihre unbedingte Unterstützung, ebenso wie meiner (erweiterten) Familie und meinen Freund*innen in Deutschland, Peru oder andernorts sowie *Arty Chock*.
Julia Schade danke ich vor allem, vor allen und für alles, weil es ohne sie und ihre ‚*untimely collaboration*' diese Arbeit gar nicht gäbe.

Gewidmet ist dieser Text Annemarie Opiela – für das Um- und Anders-Denken.

Leon Gabriel – Frankfurt am Main / Bochum, April 2017 / Juli 2020

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 *Globalisierungs*diskursen 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, dass 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 Weltzuganges 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[ses] 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 Begriffspaares *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 Bühne[11] für weiterhin gültig erklären, wohl aber gibt es Positionen, die ein allgemeines Theaterspielen in der Gegenwart unterstreichen[12] 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 Kohle 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 verleugnet“[22]. Sowohl die Rede vom Theater in seiner eurozentrischen Genese als der *Schau*platz 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 Verräumlichungen 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 Medienwissenschaften*. 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 transzendentale [*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(verständnisse)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 verbunden 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 das Räumlichen haben sich unterschiedlichste Künstler*innen gewidmet, einschlägig im westlichen Kontext sind hierfür die Theater- und Bühnenexperimente 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 Schlingensiefs 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 Jackob: 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 Raumgeometrie[35] 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 Hannemann (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.

weshalb er dieses Denken in Fixierungen durch Konzepte wie Zirkulation oder eine „Ethik des Passanten“[46] zu verändern sucht.
Die vorliegende Studie setzt an einem Punkt an, an dem der Höhepunkt der Erschließung der Welt als einem (ökonomischen) Einheitsraum mitsamt dessen Verheißungen bereits überschritten ist und an dem sich der Beginn sich verändernder Probleme abzeichnet: Wenn die Welt erschlossen, scheinbar vereinheitlicht ist, so steht die Annahme eines Universalen selbst zur Disposition, weil sich fragen lässt, welche Bezugnahmen und Öffnungen sich ermöglichen. Dazu bemerkt da Silva:

> The global is not a universal, a formal entity; the global is a material context, a configuration, which includes juridical mechanisms of total violence and legal constraint, economic mechanisms (extractive, industrial, and financial) that facilitate expropriation and exploitation, and the symbolic tools of raciality that delimit the reach of the modern ethical program ruled by the notion of humanity and the protections it enjoys.[47]

Demnach wird das Globale als vorgestelltes, zugleich aber historisch-materielles Produkt durch Institutionen und Praktiken, die sich allzu leicht als transparent geben, allererst geschaffen und trägt, wie ich ergänze, bereits Differenzen in sich, die als auf der inneren Differenz des Weltdenkens beruhende herausgearbeitet werden können. Da Silva regt übrigens darüber hinaus an, die Sackgasse zu verlassen, die das Universale bereithält, nämlich die Annahme, dass sich singuläre künstlerische Praktiken nur innerhalb des Universalen verorten könnten und damit notwendig immer partikular seien, gemessen am allgemeinen Rahmen.
In dem Artikel zu Appia und den epistemischen Umbrüchen im Raumdenken des beginnenden 20. Jahrhunderts hat Etzold auch an den bereits in der Nachfolge Kants erörterten „immanente[n] Baufehler des Kant’schen Systems“ erinnert:

46 Achille Mbembe: *Politik der Feindschaft*, aus d. Franz. v. Michael Bischoff. Berlin: Suhrkamp 2018, S. 227. Der in diesem Band abgedruckte Aufsatz „Die Gesellschaft der Feindschaft“ wurde wegen der dort formulierten Kritik an der Politik Israels im Westjordanland zentraler Streitpunkt in der um Mbembes Einladung zur Ruhrtriennale im Sommer 2020 entflammten Debatte über Antisemitismus, ‚Israelkritik‘, die Beteiligung an BDS, Sprecher*innenpositionen, Holocaustvergleiche und Erinnerungskulturen. Ich erachte Mbembes in diesem Aufsatz und einigen anderen Texten bzw. Vorträgen gemachte Aussagen zu Israels Politik u. a. wegen der einseitigen Fokussierung auf eine Seite des Nahostkonfliktes (unter Ausblendung etwa von Fatah und Hamas) und ihrer Überbietungsrhetorik für fehlgeleitet. Vor allem problematisch erscheint mir an solchen Passagen, dass der Nahostkonflikt und die Position Israels, Gazas und des Westjordanlandes – in einer stark dem eigentlich kritisierten (deutschen) Idealismus ähnelnden Logik von Allgemeinem und Besonderem – als paradigmatisch für die diagnostizierten globalen Missstände dargestellt werden. In der Debatte wurde allerdings gleichzeitig versucht, Mbembe als wichtige Schwarze Stimme aus dem globalen Süden zu desavouieren und zum Schweigen zu bringen. Denn sein Denken ist in seinen zentralen Punkten – etwa zum Rassedenken der Moderne – ernst zu nehmen. Der Streit weist so auf einen wesentlichen Konflikt von Erinnerung: Derjenigen an die Shoah und derjenigen an die Kolonialverbrechen, die nicht gegeneinander ausgespielt, sondern ‚multidirektional‘ miteinander konstelliert werden müssen. Vgl. Michael Rothberg: *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford UP 2009.

47 Ferreria da Silva: An End to “This” World.

> Denn wie lässt sich feststellen, ob es dem Subjekt auch möglich ist, Raum und Zeit als homogene und distinkte Formen der Erfahrung zu garantieren? Kann es der Aufgabe gewachsen sein, nichts weniger sicherzustellen als das Bestehen der Welt in Raum und Zeit selbst?[48]

Das Verhältnis hat sich heute invertiert, so ließe sich überspitzt formulieren: Die Globalisierung führt zu einer empiristischen Wende der Faktizität, die aber interessanterweise den neuzeitlichen Subjektbegriff nicht zwangsläufig aushebeln muss. Die Welt braucht vielleicht kein Subjekt, dass *sein Bestehen* sichert, vielmehr scheint sich der Eindruck zu bestätigen, dass ‚die Welt' dem Subjekt es allerhöchstens aufnötigt, ihr Bestehen und ihr Ganzes *nach*zuvollziehen und bestenfalls *mit*zuvollziehen. Das Subjekt, so ließe sich sagen, braucht die Welt als grundgebendes Ganzes, weil es sich dank der erkennenden Suche nach deren Gründen gegen die relative Ortlosigkeit und einen Weltverlust absichert. Dieser Zirkel, den es jedoch zu durchtrennen gilt, ist derjenige einer Reduktion auf ein „Tatsachengewebe" oder gar ein „Tatsachenuniversum" bei gleichzeitiger Negation von Bezügen.[49]
Für die Kritik an der universalistischen Vorstellung von der Welt als erkennbarem Ganzen wie auch der Gefahr, sich wieder in einer als gegeben behaupteten Welt als einem gründenden Ganzen zu verfangen, wird auf den folgenden Seiten immer wieder auf Martin Heideggers Denken gedeutet. Dies geschieht, weil Heidegger sowohl paradigmatisch für die Wiederentdeckung des Raumes im 20. Jahrhundert steht,[50] als auch weil die von ihm eröffnete *ontologische Differenz*[51] ein Denken der vorgängigen, unstillbaren „dissemination", „différance", als Aufschub, „Temporisation" und „Verräumlichung"[52], wie sie von Jacques Derrida gedacht wurde, ermöglicht hat. Diese Verräumlichung findet als unstillbare Bewegung der Veränderung oder Kontingenz *zwischen* den beiden Stillstellungen von Vorstellung und Grund statt. Denn parallel zur Befragung der neuzeitlichen Vorstellung taucht bei Heidegger in der Fundamentalontologie wie auch in der nach der „Kehre"[53] vorgenommenen Neubestimmung einer Seins-/Seynsgeschichte ein *gründender* Gestus auf, der die Welt und Lebenswelt als *eine* und in einem Bezug zur *Erde* zu bestimmen sucht.[54]
Das Denken der Differenz *als différance* wurde insbesondere von Judith Butler in der Befragung von Fundamenten fortgeführt. Die dabei vertretene Position behauptet sich

48 Etzold: Milieus, Rhythmen, Licht, S. 268

49 Markus Steinweg: *Politik des Subjekts*. Berlin / Zürich: Diaphanes 2009, S. 64.

50 Kathrin Busch äußert als „Kritik an Heideggers Entwurf [...], dass mit der ‚Topologie des Seins' als räumlich-verortendes Seinsgeschick die Möglichkeit eigensinniger Orte, die gegenüber einer geschichtlichen Grundstimmung heterogen bleiben, vernachlässigt wird [...]" (Kathrin Busch: Raum – Kunst – Pathos. Topologie bei Heidegger. In: Günzel (Hrsg.): *Topologie*, S. 115–131, hier S. 130).

51 Vgl. zur ontologischen Differenz Martin Heidegger: Die onto-theologische Verfassung der Metaphysik [1955/56]. In: Ders.: *Identität und Differenz. Gesamtausgabe*, Bd. 11, hrsg. v. Friedrich-Wilhelm v. Herrmann. Frankfurt am Main: Klostermann 2006, S. 51–79. Für die Heidegger-Gesamtausgabe wird nachfolgend die Sigle GA verwendet.

52 Vgl. Jacques Derrida: Die *différance*. In: Ders.: *Die differance. Ausgewählte Texte*. Stuttgart: Reclam 2004, S. 110–149, hier v. a. S. 119–122.

53 Martin Heidegger: Die Kehre [1949]. In: GA 11, S. 113–124.

54 Dieser Punkt wird in Kap. 1.2 detailliert erläutert. Vgl. aber auch Günzel: Raum – Topographie – Topologie, S. 24. Günzel wiederum bleibt einer metrisch-mathematischen Sicht auf Räumlichkeit verhaftet.

nicht als Antifundamentalismus jenseits jeglicher Fundamente, sondern als Postfundamentalismus wird die Kontingenz von Fundamenten als ein politischer Gestus selbst untersucht.[55] Vor allem Oliver Marchart hat die unterschiedlichsten Theorien des Politischen untersucht, die sich unter dem Begriff des Postfundamentalismus vage zusammenfassen lassen und die sich in der Folge Derridas durchweg aus der kritischen Rezeption Heideggers speisen, mitunter auch Schmitts und Hannah Arendts. Die Positionen eint, dass sie ein „hinreichendes Kontingenzbewusstsein" voraussetzen, „denn wenn jede Letztbegründung ausgeschlossen ist, dann könnte auch immer ein anderes Fundament gelegt werden".[56] Marchart selbst betont in der Folge der Hegemonietheorie Ernesto Laclaus und Chantal Mouffes (die sich aus der dissoziativen Betrachtung von Gesellschaft nach Schmitt speist) ein Spiel von Kontingenz und notwendiger Gründung als unabschließbare Verhandlung der wie er es nennt *politischen Differenz*. Unverkennbar wird Heideggers ontologische Differenz von Marchart mit Laclau / Mouffe in eine Schmitt'sche Polarität gemünzt. Dies ermöglicht einerseits, Momente der Öffnung zu untersuchen, es reduziert aber andererseits die Verräumlichung selbst auf einen Antagonismus,[57] letztlich einen Antagonismus, der der Bildung neuer Sinnstiftungen dient. Dies wiederum basiert auf einer dichotomen (und begriffsgeschichtlich sehr konservativen) Gegenüberstellung von Raum als Fixierung und Zeit als deren Lösung – damit aber als zeitlicher *Verlauf*.[58]
Die vorliegende Untersuchung nutzt das dislozierende und postfundamentale Denken der Differenz, versucht aber zugleich, die Verräumlichung erstens als *vorgängig* und zweitens komplexer zu denken als in einem ausschließlich polaren Verhältnis – Verräumlichung steht dann als der „Index eines irreduziblen Draußen und gleichzeitig der einer Bewegung, einer Verschiebung, die eine irreduzible Andersheit anzeigt."[59] Denn es gilt stets die Problematik zu bedenken, dass es mit einer reinen Kontingenztheorie sehr gut möglich wäre, anstelle eines an Schmitt angelehnten Dezisionismus einem von Schmitt abgeleiteten *absoluten Relativismus* zu verfallen, in dem jede Position als ein Spiel von Verkettungen möglich wäre – auch diejenige der willentlichen Konstruktion eines absoluten Feindes – als

55 Vgl. Judith Butler: Contingent Foundations: Feminism and the Question of ‚Postmodernism'. In: Dies. / Joan Wallach Scott (Hrsg.): *Feminists Theorize the Political*. London / New York: Routledge 1992, S. 3–21. Vgl. auch: Dies. / Ernesto Laclau / Slavoj Žižek: *Kontingenz, Hegemonie, Universalität. Aktuelle Dialoge zur Linken*. Wien: Turia + Kant 2013.

56 Oliver Marchart: *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 21. Vgl. ebenso Thomas Bedorf / Kurt Röttgers (Hrsg.): *Das Politische und die Politik*. Berlin: Suhrkamp 2011.

57 Laclau / Mouffe definieren Antagonismus als „weit davon entfernt, ein objektives Verhältnis zu sein". Antagonismus „ist ein Verhältnis, worin die Grenzen jeder Objektivität *gezeigt* werden" (Ernesto Laclau / Chantal Mouffe: *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*. Wien: Passagen 1991, S. 181).

58 Vgl. auch Ernesto Laclau: New Reflections on the Revolution of Our Time. In: Ders.: *New Reflections on the Revolution of Our Time*. London / New York: Verso 1990, S. 3–88.

59 Jacques Derrida: *Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*. Graz: Böhlau 1986, S. 152. Vgl. auch zur theoretischen Einbettung dieser Passage in eine Überlegung zum ‚Unheimlichen' Kathrin Busch: Topographien der Heimsuchung. In: Thomas Bedorf (Hrsg.): *Zugänge – Ausgänge – Übergänge*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 41–54, hier S. 45.

neuen, letzten Grund. Insofern muss ein kritisches Kontingenzdenken immer auch mit einer *Politik der Freundschaft*[60] und einer „Politik der Singularität“[61] einhergehen, d. h. mit der Begegnung mit ihrem nicht-dekonstruierbaren *Rest*.

Forschungsstand: Theaterwissenschaft

Die Untersuchung knüpft an Fragen an, die eminent die Theaterwissenschaft betreffen und in den letzten Jahren unter Themenfeldern wie Epistemen, Dispositiven, Theater als Kritik und der Öffnung des (eurozentrischen) Theaters auf sein Anderes hin diskutiert wurden und weiterhin werden. Explizit orientierte sich bereits 2010 die Tagung der Gesellschaft für Theaterwissenschaft in Amsterdam an der Beziehung von Theater und Welt, allerdings verstanden als Weltbild (u. a. im Anschluss an Martin Heidegger). Wie bereits anklingt, war diese nunmehr vor 10 Jahren begonnene Forschung gerade nicht damit befasst, die Verschwisterung von Weltbegriff und Theaterbegriff unter den Vorzeichen des Globalen zu hinterfragen, noch damit, die jeweilige Totalitätsbehauptung aufzubrechen und zu pluralisieren. Dies zeigen die Tagungsbände,[62] insbesondere das Vorwort der Herausgeberin, in dem explizit eine Nähe von „Weltbild“ bzw. „Weltbildern“, „Metaphern vom Welttheater“ und ein Paradigmenwechsel von der Sprache zum Bild deklariert wird[63]: „Wenn damit auch die Frage nach den Bildern diskutiert wird, die von der Welt gemacht werden, dann sind damit in erster Linie die Bilder gemeint, die das Theater macht.“[64] Sowohl Welt als auch Theater werden erneut als Einheiten gedacht und Theater als Bild bestimmt. Dabei wird allerdings wiederholt die Bedeutung des Weltbilds nach Martin Heidegger „als Phänomen der Moderne“ hervorgehoben, dem es „das Bild der Bühne entgegen oder zur Seite zu stellen“ gelte.[65] In der Tat nimmt Heideggers 1938 (in anderer Form) als Vortrag gehaltener, 1953 publizierter Text „Die Zeit des Weltbildes“[66] in der Auseinandersetzung mit

60 Vgl. Jacques Derrida: *Politik der Freundschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.

61 Vgl. Samuel Weber: *Inquiétantes singularités*. Paris: Hermann 2014, hier insb. S. 17–50. Vgl. auch ders.: Die kommende Demokratie: Zu einer Poetik des Unmöglichen. In: Hans-Joachim Lenger / Georg Christoph Tholen (Hrsg.): *Mnema. Derrida zum Andenken*. Bielefeld: Transcript 2007, S. 31–42; Elisabeth Weber: ‚Die Dekonstruktion ist die Gerechtigkeit‘. In: Lenger / Tholen (Hrsg.): *Mnema*, S. 93–100.

62 Kati Röttger (Hrsg.): *Welt – Bild – Theater*, Bd. 1: Politik des Wissens und der Bilder. Tübingen: Narr 2010; dies. (Hrsg.): *Welt – Bild – Theater*, Bd. 2: Bildästhetik im Bühnenraum. Tübingen: Narr 2012.

63 Kati Röttger / Inga Schaub: Einleitung. In: Röttger (Hrsg.): *Welt – Bild – Theater*, Bd. 1, S. 8–22, hier S. 11. Im Vorwort des zweiten Bandes ist gar die Rede davon, der erste Band habe „eine Bühne für die ‚Weltschau‘ bereitgestellt“ (Kati Röttger: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): *Welt – Bild – Theater*, Bd. 2, S. 9–24, hier S. 9).

64 Ebd.

65 Ebd., S. 9. In einem anderen Band heißt es als Einstieg: „Mit dem Theater sehen wir die Welt anders.“ (Alexander Jackob / Kati Röttger: Einleitung: Theater, Bild und Vorstellung. Zur Inszenierung des Sehens. In: Dies. (Hrsg.): *Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens*. Bielefeld: Transcript 2009, S. 7–42, hier S. 7.)

66 Martin Heidegger: Die Zeit des Weltbildes [1938/1953]. In: Ders.: *Holzwege. Gesamtausgabe*, Bd. 5, hrsg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main: Klostermann 1977, S. 75–113. Hans Blumenberg hat in Abgrenzung zu Heidegger für das 20. Jahrhundert die Dominanz von Welt*modellen* beschrieben, vgl. Hans Blumenberg: Weltbilder und Weltmodelle. In: Ders.: *Schriften zur Technik*, hrsg.

dem Verhältnis von Theater, Welt und ihrem jeweiligen Ganzheitsanspruch eine Schlüsselstellung ein, weshalb im ersten Kapitel des vorliegenden Buches länger auf diesen Text eingegangen wird.

Weiter gefasst ist die Infragestellung des Containerdenkens und die Relationalität von Räumen vielfach bearbeitet worden.[67] Der Philosoph Bernhard Waldenfels unterscheidet grob drei Denkweisen von Raum: a) die antike göttliche Ordnung des *kosmos*, dem die Einbindung der antiken Bühne als Versammlungsort in einer Landschaft entspricht und das im Mittelalter zum ebenso kosmologischen Prinzip des *ordo* wird, b) das neuzeitliche *spatium* – der Newton'sche Containerraum[68] – sowie c) die leibräumliche und relationale Lebenswelt im 20. und 21. Jahrhundert.[69] Mit der Vorstellung des allgemeinen Containers in der Neuzeit – also desjenigen Raumdenkens, das mit Entstehung und Etablierung der Guckkastenbühne übereinkommt – geht die vielfach thematisierte Spaltung von Welt und Betrachter einher. Diese Raumkonstruktion ist als eine Methode durchaus wichtig und legitim – doch wird allzu leicht übersehen, dass sie nur eine bestimmte Methode ist und keine Wahrheit beanspruchen kann. Es handelt sich um eine Methode für eine Darstellungsweise, die eine mathematisch messbare Genauigkeit herstellen soll. Dabei aber muss diese allgemeine Darstellungsweise sich von dem/der Betrachtenden abkoppeln, um ein Bild oder Tableau zu erzeugen und damit ein Sichtbarkeitsverhältnis.[70] So erklärt sich auch der Zusammenhang dieses Raummodells mit einer perspektivischen, d. h. bildhaften Bühnenbauweise, bei der immer mehr die noch in der Antike und frühen Neuzeit so entscheidende Versammlung der Zuschauenden im Theater in den Hintergrund rückt und der Rahmen ausgeblendet wird: alles soll in den Kasten der Bühne gesetzt werden können, um ein Tableau zu bilden.[71] Der Guckkasten zeichnet sich, wie Haß schreibt, dadurch aus, dass der/die Betrachtende „Teil der Box" wird, „zu einer Komponente des Apparates, der

v. Alexander Schmith / Bernd Stiegler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015, S. 126–137, hier. S. 134. Für eine bildwissenschaftliche Interpretation des Weltbild-Aufsatzes, der ich mich nicht anschließen kann: Ryōsuke Ōhashi: Bildkunst und Kunstbild. Befinden wir uns im Zeitalter des „Weltbildes" oder der „Weltbilder"? In: *Studi di estetica* 46,4 (2018), S. 5–20.

67 Vgl. Ulrike Haß: *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*. München: Fink 2005; Tim Schuster: *Räume, Denken. Das Theater von René Pollesch und Laurent Chétouane*. Berlin: Neofelis 2013; Eke / Haß / Kaldrack (Hrsg.): *Bühne*.

68 Zur wechselseitigen Beziehung zwischen frühneuzeitlichen Konzepten des Theaterraumes und den jeweiligen mathematisch-physikalischen Raumbegriffen von Gottfried Wilhelm Leibniz und Isaac Newton vgl. Haß: Von der Schau-Bühne zur Architektur und über das Theater hinaus, S. 345–370. Zu Leibniz' und Newtons Gemeinsamkeiten wie Unterschieden Alexandre Koyré: *From the Closed World to the Infinite Universes*. Baltimore: Johns Hopkins UP 1957, S. 235–272; Daniel Heller-Roazen: *Der fünfte Hammer. Pythagoras und die Disharmonie der Welt*, aus d. Engl. v. Horst Brühmann. Frankfurt am Main: Fischer 2014, S. 146–186.

69 Waldenfels: Topographie der Lebenswelt, S. 69–73.

70 Vgl. Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden: Verlag der Kunst 1996.

71 Vgl. Haß: *Das Drama des Sehens*, S. 366–384. Vgl. zu einer Theorie der Versammlung im zentralperspektivischen Bühnenbau *vor* der Disziplinierung des Publikums und der Verdunkelung des Zuschauerraumes Christian Biet: Rechteck, Punkt, Linie, Kreis und Unendliches – der Raum des Theaters in der frühen Neuzeit. In: Nikolaus Müller-Schöll / Saskia Reither (Hrsg.): *Aisthesis. Zur Erfahrung von Zeit, Raum, Text und Kunst*. Schliengen: Argus 2005, S. 52–72.

zu sehen gibt. In diese Apparatur nimmt er sich mit seinem sinnlichen Auge sozusagen selbst mit.“[72] Der Guckkasten entspricht damit

> nicht mehr dem Modell der Camera obscura, sondern dem Modell des Betrachters, der zum Teil der Box geworden ist. Im Theater des Guckkastens befindet sich der Betrachter *in* einem einheitlichen Systemraum, einer senkrechten, durchsichtigen Fläche gegenüber und betrachtet eine Projektion auf diesem Feld, die durch seinen physiologischen und sensorischen Apparat *verändert wird*.[73]

Entscheidend ist nun aber eine Wendung, die Haß hinsichtlich der Projektion im Guckkasten des späten 19. Jahrhunderts betont: Denn diese geschieht vermittels der Schauspieler*innen, die erst die sensuelle Dimension einbringen, die zuvor ausgeschlossen wurde. Deswegen spricht Haß vom Guckkasten als Amalgam oder Zwitter, in dem die Zuschauenden als körperloses Auge selbst nicht gesehen werden und die sich mit dem Blick (durch die Schauspielenden), der allererst eine Beziehung herstellt, amalgamieren.[74] Aus dem körperlosen Auge erst erklärt sich das Modell der *Weltbühne*, auf der alles zur Darstellung kommen kann: „Vom Augenmodell her bestimmt sich die Suggestion, daß der Inhalt der Welt in dieser einheitlich geordneten Anlage verglichen und in vielfältigen Beziehungen zueinander erkannt werden kann.“[75] Das tote Auge darf „nur schauen und von seinem Körper nichts wissen“[76].
Diese Bühnenform setzt also a) eine allgemeine Sichtbarkeit voraus, b) verschleiert ihre eigene mediale Vermittlung, d. h. ihre Gemachtheit und ihre Rahmung zugunsten ihrer Darstellung und c) behauptet ein Symmetrieverhältnis: Wenn die eigene „Lokalisierung, Positionierung und Situierung“[77] – also der spezifische Bezug – in diesem körperlosen Modell keine Rolle spielt, so wäre die/der Betrachtende austauschbar und müsste auch jeden beliebigen Punkt im Darstellungsraum einnehmen können. Was ich hier in bewusster Zuspitzung zusammenfasse, betrifft übrigens weniger konkrete Inszenierungen und Bühnenpraktiken, wohl aber eine epistemische Tendenz im 18. und vor allem 19. Jahrhundert sowie besonders ein weiter gefasstes Konzept, das mit dem Versprechen der bürgerlichen Gesellschaft einhergeht: Jeder kann sich demnach scheinbar äquivalent an jeden beliebigen Ort im Darstellungsraum begeben, was jedoch die bestehenden *Asymmetrieverhältnisse* kaschiert.

72 Haß: *Das Drama des Sehens*, S. 67.
73 Ebd. (Herv. i. Orig.).
74 Vgl. ebd.
75 Ebd.
76 Ebd., S. 68.
77 Donna Haraway: Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive. In: Dies: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, aus d. Engl. v. Dagmar Fink / Carmen Hammer / Helga Kelle / Anne Scheidhauer et al. Frankfurt am Main / New York: Campus 1995, S. 73–98, hier S. 89. Zur Bedeutung relationalen Denkens bei Haraway sowie zu der der Optik entlehnten Metapher der „Diffraktion“ (Beugung) anstelle der Reflexion vgl. Astrid Deuber-Mankowsky: Diffraktion statt Reflexion. Zu Donna Haraways Konzept des situierten Wissens. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 3,4 (2011): Menschen & Andere, S. 83–91, hier S. 89–90.

Mit der zu Beginn des 20. Jahrhunderts zunehmend für das Denken an Bedeutung gewinnenden Relativität setzt eine Erosion des Containermodells ein,[78] ebenso gerät die auf Kants Philosophie fußende „transzendentale Subjekt-Objekt-Korrelation“[79] ins Wanken (s. o.). Kants Philosophie knüpft ihrerseits an die optischen Anlagen der Neuzeit an, was Donna Haraway zu der Aussage führt, die „Sicht der unendlichen Vision“, die transzendentaler Philosophie wie auch der szientistischen Objektivitätsbehauptung durch die Subjekt-Objekt-Spaltung zugrunde liegt, sei „selbstverständlich Illusion und ein göttlicher Trick“[80]. Der Trick bestehe darin, „alles von nirgendwo aus sehen zu können“[81]: Das „Auge“ diene als „Bezeichnung einer perversen Fähigkeit [...], nämlich die im Interesse ungehinderter Machtausübung stehende Distanzierung des Wissenssubjektes von allem und jedem“[82]. Bestätigt wird der *unmarkierte* Blick des weißen *cis*-Mannes als vermeintliche Sicht ‚des‘ Menschen an sich. Aus dieser Sicht entsteht dann die Annahme, bei dem dergestalt Anvisierten handele es sich um *die Welt als solche*. Entsprechend plädiert Haraway für eine Politik der Situierung, die beweglichen Positionen Rechnung trägt.

Bereits Edmund Husserls Phänomenologie entdeckt in der Spaltung von (objektiver) Welt und Subjekt den Widerspruch, als „Subjekt *für die Welt* zugleich *Objekt in der Welt*“[83] zu sein. Durch die phänomenologische Aufwertung der Lebenswelt wird nun die Position des leibräumlichen wahrnehmenden Subjektes als Teil der Welt wieder ins Denken geholt und die Frage der Relationen in den Fokus gerückt. Wie Waldenfels hervorhebt: „Einer Topographie der Lebenswelt stellt sich die Aufgabe zu zeigen, wie Zugehörigkeit und Distanz, Nähe und Ferne sich zueinander fügen, ohne dass eines dem anderen den Boden entzieht.“[84]

Allerdings meint dies keine Rückkehr zu einer göttlichen oder kosmologischen ganzheitlichen Ordnung (auch wenn es einige solcher Interpretationen gibt). Wenn in der kosmologischen Ordnung die Positionen und damit Bezüge fixiert und im neuzeitlichen Raumdenken der Bezug des/der Betrachtenden negiert wird, so steht mit dem phänomenologischen Fokus auf die Relationalität der Lebenswelt die Art der Bezugnahme selbst zur Debatte.[85] Die Lebenswelt drückt zudem eine Paradoxie aus: wir sind Subjekt und

78 Vgl. Haß: *Das Drama des Sehens*, S. 347.

79 Edmund Husserl: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*. Hamburg: Meiner 2012, S. 196. Er löst das Paradox aber in einem Kantischen Schritt auf: Die Welt wird zum rein funktionalen, d. h. unbegründeten „Boden“, während „das absolute einzige letztlich fungierende Ego“ (ebd., S. 203) den transzendentalen letzten Grund liefert.

80 Haraway: Situiertes Wissen, S. 81.

81 Ebd.

82 Ebd., S. 80.

83 Waldenfels: Topographie der Lebenswelt, S. 75 (Herv. i. Orig.).

84 Ebd.

85 Diese praxeologische Neuausrichtung in der Bewertung von räumlichen Erfahrungen wurde prominent von Michel de Certeau ausgelotet. Vgl. Michel De Certeau: *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve 1988. Vgl. auch Marc Augé: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt am Main: Fischer 1994; Friedemann Kreuder: Hören, Gehen und Sehen. Schrift, Raum und Bild Zur verunörtlichenden Medialität der Simultanbühne des Geistlichen Spiels. In: Ders. / Matthias Däumer / Annette Gerok-Reiter (Hrsg.): *Unorte. Spielarten einer verlorenen Verortung. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld: Transcript 2010, S. 159–178.

Objekt in dieser Welt, dabei immer hier und zugleich anderswo, und in einem ständigen Austausch mit der Welt: „Niemand – nicht nur der Andere, sondern auch das eigene Selbst – ist jemals gänzlich an seinem Ort“[86]. Wären wir ganz an ‚unserem‘ Ort, so gäbe es keine Veränderungsmöglichkeit. Wo wir aber eine Paradoxie von hier-aber-nicht-ganz-da zulassen, da wird es möglich, dem spezifischen leibräumlichen Eingebundensein wie auch gleichzeitig der Möglichkeit der Loslösung aus Kontexten und der Veränderung von feststehenden Gefügen Rechnung zu tragen. Letztlich impliziert dies, die scharfe Trennung von Ich und Welt zu hinterfragen und vielmehr eine Offenheit zuzulassen, von einem uns Fremden oder Außen berührt zu werden. Wie Kristin Westphal betont, meint eine Raumpraxis, die sich aus dem Wissen um aber auch aus dem Widerständigen von spezifischen Räumen speist, einen kritischen Umgang mit Verortungen, Wahrnehmung und damit Darstellungsweisen.[87] Selbst- und Weltverhältnisse können speziell hinsichtlich räumlicher Fragen verschränkt gedacht werden, weil sich Selbst und Lebenswelt ständig durchdringen und bedingen.

Die Wiederentdeckung einer „Phänomenologie der Lebenswelt“, die deren Uneinheitlichkeit Rechnung trägt und nicht in die Feier einer „wiedergefundene[n] Ganzheit“ mitsamt „einem wissenschafts- und technikfeindlichen Affekt“ mündet,[88] sowie das durch den *spatial turn*[89] und *topographical turn*[90] hervorgerufene Neudenken von Theater stellen wichtige Ansatzpunkte hinsichtlich der Analyse dessen dar, was Theater als eine Raumkunst[91] auszeichnet und was künstlerische Praktiken im Zeichen des Globalen zu denken geben und wie Bühnen *selbst denken*.[92] Dennoch wird in der Adaption dieser Theorien speziell für Theater oftmals das Containerdenken des euklidischen Raumes nicht oder nur scheinbar durchbrochen. Dies betrifft vor allem präsenzmetaphysische Anrufungen, die in der Traditionslinie der zentralperspektivischen Fluchtpunktkonstruktion stehen,[93] und die Annahme, sich äquivalent und symmetrisch an die Stelle des Anderen begeben zu können – sei es in der konstitutionstheoretischen Kategorie der ‚Anerkennung‘ des Anderen. Insofern muss der Darstellungs- und Vorstellungsraum wiederum selbst auf die

86 Waldenfels: Topographie der Lebenswelt, S. 82.

87 Vgl. Kristin Westphal: Unterbrechungen. Verrückungen. Teilhabe und Kritik als ästhetische Praxis in Theater und Schule. In: Dies. / Birgit Engel / Helga Peskoller / Simone Kosica et al. (Hrsg.): *räumen. Raumwissen in Natur, Kunst, Bildung und Architektur*. Weinheim / Basel: Quadriga 2018, S. 111–124, hier S. 118–119.

88 Waldenfels: Topographie der Lebenswelt, S. 73.

89 Vgl. Edward W. Soja: *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso 1989; ders.: *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real and Imagined Places*. Cambridge: Blackwell 1996; Jörg Döring / Tristan Thielmann (Hrsg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: Transcript 2008.

90 Vgl. Sigrid Weigel: Zum ‚topographical turn‘. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften. In: *KulturPoetik* 2,2 (2002), S. 151–165.

91 Zu Szenographie im Übergang von Bild- zu Raumkunst vgl. Birgit Wiens: *Intermediale Szenographie. Raum-Ästhetiken des Theaters am Beginn des 21. Jahrhunderts*. Paderborn: Fink 2014.

92 Vgl. Leon Gabriel / Nikolaus Müller-Schöll (Hrsg.): *Das Denken der Bühne. Szenen zwischen Theater und Philosophie*. Bielefeld: Transcript 2019.

93 Vgl. zur grundlegenden Kritik an diesen Präsenzkonzeptionen Gerald Siegmund: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. Bielefeld: Transcript 2006; André Eiermann: *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. Bielefeld: Transcript 2009.

Konsequenzen des Umdenkens von Räumlichkeit hin befragt werden, wie sie etwa Daniel Libeskind in dem Interview „Das Ende vom Raum“[94] bereits Anfang der 1990er Jahre hinsichtlich Theater dargelegt hat.

Selbstverständlich spricht per se nichts dagegen, Theater *auch* (!) auf seine Bildlichkeit hin zu untersuchen.[95] Das vorliegende Buch verdankt durchaus in seiner Planungsphase wichtige Impulse hinsichtlich der Konstruktion von Sichtbarkeit oder der Spezifika der Bildproduktion beispielsweise den bereits erwähnten Sammelbänden *Welt – Bild – Theater* von Kati Röttger ebenso wie dem Band *Theater und Bilderfahrung* von Alexander Jackob.[96] Dort steht die Bildhaftigkeit im Vordergrund (und damit doch auch die Annahme, Theater sei grundsätzlich ein Ort des Blicks), mithin die „Erkenntnisfähigkeit des denkenden Menschen“, die angeblich durch die Bilder bedroht sei: Die Betonung von „Unmittelbarkeit, Lebendigkeit und Präsenz“[97] in der Theaterwissenschaft und der (medienwissenschaftliche) Kampf gegen Simulakren wehre sich so gegen eine bildwissenschaftlich orientierte Diskussion. Demgegenüber geht es mir nun gerade nicht um Präsenzerfahrungen oder um ‚Erkenntnis‘ (qua Bild) – sondern um *Differenz*erfahrungen.

Nun markiert der topologische Raumbegriff der Phänomenologie zugleich, darauf hat u. a. mit ihrer Theorie des virtuellen, digitalen, ‚ephemeren Blicks‘ die Kunstwissenschaftlerin Christine Buci-Glucksmann schon 1996 hingewiesen, zwar einen Gegenbegriff zum euklidischen Raum, jedoch nicht per se zu einem ontologischen Raumdenken.[98] Demgegenüber gilt es, sowohl eine Kritik am mitunter ontologischen Lebensweltbegriff wie auch an der transzendentalen und metaphysischen Vorstellung zugleich zu artikulieren, um ein Raumdenken von Differenz und Hybridität zu ermöglichen.[99] Laura Frahm hat in ihrer filmwissenschaftlichen Arbeit mit der von ihr so bezeichneten ‚topologischen Differenz‘ beispielsweise eine analytische Haltung gezeigt, die mit der Untersuchung von Räumlichkeiten zugleich ein an der Dekonstruktion geschultes Differenzdenken *zwischen* immer schon vermittelten, nicht aber dichotomen Zonen eröffnet.[100] Dies korrespondiert mit jüngsten Erwägungen in der Theaterwissenschaft, wird dort aber über die (filmische) Cadrage hinaus gedacht. Erst wenn die „unendliche Verflechtung von Lagerungen in einer dichten Textur von Subjekt und Welt“ untersucht wird, ist es möglich, mit der Topologie nicht nur die „metrie“ der „projektive[n] und euklidischen Geometrie“ aufzugeben, sondern auch den vielfältigen Kreuzungen „in kombinatorischer Unruhe“ Rechnung zu

94 Daniel Libeskind: Das Ende vom Raum. In: *Theaterschrift* 2 (1992): The Written Space, S. 60–85.

95 Vgl. etwa die einschlägige Studie zum bildhaften Theater Einar Schleefs von Christina Schmidt: *Tragödie als Bühnenform. Einar Schleefs Chor-Theater*. Bielefeld: Transcript 2010.

96 Alexander Jackob: *Theater und Bilderfahrung. In den Augen der Zuschauer*. Bielefeld: Aisthesis 2014. Jackob entwickelt seine Bildtheorie anhand der philosophischen Hermeneutik Gadamers und behält die Trennung von sehend-erkennendem Subjekt und gesehenem Objekt als Grundlage von Theater (und Theorie) bei.

97 Röttger / Jackob: Einleitung, S. 37.

98 Vgl. Christine Buci-Glucksmann: *Der kartographische Blick der Kunst*. Berlin: Merve 1997, S. 202–204.

99 Vgl. paradigmatisch für den Hybriditätsbegriff und abstrakter auf den ‚kulturellen Raum‘ bezogen Homi K. Bhabha: The Third Space. In: Jonathan Rutherford (Hrsg.): *Identity. Community, Culture and Difference*. London: Lawrence & Wishart 1990, S. 207–221.

100 Vgl. Laura Frahm: *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*. Bielefeld: Transcript 2010.

tragen.[101] Diese ereignen sich übrigens in, mit und durch Sprache und müssen deshalb in einer wechselseitigen Verweisung von Raum und Sprache[102] als gleichzeitige Verräumlichungen analysiert werden – was bei Frahm ausbleibt, von Tim Schuster in einer Verbindung aus dekonstruktivem Ansatz nach Derrida und praxeologischem nach de Certeau jedoch dahingehend erweitert wird.[103]
Diesem Anliegen und der oben erwähnten Befragung des Darstellungsraumes gehen einige Beiträge des bereits zitierten Bandes *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater* nach, der dahingehend als gegenwärtiger ‚state of the art' bezeichnet werden kann. Darin analysiert Müller-Schöll sog. „raum-zeitliche Kippfiguren"[104], d. h. szenische Bearbeitungen von Räumen, die als Auseinandersetzungen mit dem „Dispositiv"[105] der Bühne verstanden werden. Müller-Schöll problematisiert den a-historischen Blick sowie die Verabsolutierung ‚des Raumes' und greift auf die von Waldenfels dargelegte grobe Einteilung des Raumdenkens in drei Epochen zurück: das antike Denken des *kosmos* (das teilweise auch auf das Mittelalter bezogen werden kann), das neuzeitliche leere spatium und die im 20. Jahrhundert wiederentdeckte Lebenswelt (s. o.).[106] In ähnlicher Weise unterscheidet Nancy in *Der Sinn der Welt* drei Konstellationen von Raumdenken, bei denen zugleich ein jeweiliger Welt- und Sinnbegriff mit impliziert ist:

> Kosmos – Mythos – gegebener Sinn
> Himmel und Erde – Schöpfung – angekündigter / begehrter Sinn
> Welt – Verräumlichung – Sinn als Existenz und *techné*[107]

Die Aufteilung kann – ebenso wie diejenige von Waldenfels – leicht als eine logische Entwicklungsgeschichte missverstanden werden und eine solche Interpretation wird auf den folgenden Seiten auch thematisiert, ebenso wie die hier angezeigte Sinnbewegung. Die Aufteilung dient stattdessen aber dazu, räumliches Denken historisch zu verorten und eine Komplexität des Raumdenkens begrifflich zu umkreisen, das sich den Herausforderungen an das Denken durch das, was mit der Globalisierung auf dem Spiel steht, stellt.

101 Eke / Haß / Kaldrack: Bühne. Raumbildende Prozesse im Theater (Einleitung). In: Dies. (Hrsg.): *Bühne*, S. 9–12, hier S. 12.

102 Vgl. de Certeau: *Kunst des Handelns*, v. a. S. 215–240.

103 Vgl. Schuster: *Räume, Denken*, v. a. S. 66–73.

104 Nikolaus Müller-Schöll: Raum-zeitliche Kippfiguren. Endende Räume in Theater und Performance der Gegenwart. In: Eke / Haß / Kaldrack (Hrsg.): *Bühne*, S. 227–248, hier S. 245.

105 Der Begriff des Dispositivs hat in den letzten Jahren in der Theaterwissenschaft eine zunehmende Relevanz und interessante Diskussion erfahren, insb. durch den Band Lorenz Aggermann / Georg Döcker / Gerald Siegmund (Hrsg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*. Frankfurt am Main: Lang 2017. Foucault führt den Dispositivbegriff erstmalig 1966 in *Die Ordnung der Dinge* ein (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974) ein. Von Jean-Louis Baudry wurde der Terminus dann für das Kino übernommen, dort jedoch eindeutig auf das Bildhafte und die Schauanordnung Kino ausgerichtet, vgl. Jean-Louis Baudry: Le dispositif: approches métapsychologiques de l`impression de réalité. In: Theresa Hak Kyung Cha (Hrsg.): *Apparatus. Cinematographic apparatus. Selected Writings*. New York: Tanam 1980, S. 41–62.

106 Vgl. Müller-Schöll: Raum-zeitliche Kippfiguren, S. 231.

107 Jean-Luc Nancy: *Der Sinn der Welt,* aus d. Franz. v. Esther von der Osten. Berlin / Zürich: Diaphanes 2014, S. 68 (Herv. i. Orig.).

Einerseits steht bereits z. B. Bertolt Brechts Denken im Zeichen des Entzugs eines fundamentalen, d. h. gottgegebenen Sinnes und damit einer *Teilung*, wie u. a. Francesco Fiorentino nachzeichnet: „Eine vollständige und universelle Darstellung des Menschen und der Welt ist nicht mehr möglich, ‚seit der Gott ‚weggedacht' ist'."[108] Andererseits verfangen sich die Versuche, den Containerraum zu verlassen, bis heute allzu leicht wieder in dessen Logik, wie nicht zuletzt von Müller-Schöll detailliert aufgezeigt wurde, ebenso wie die Möglichkeit, im Container ein Anderes, eine Alteritätserfahrung, aufscheinen zu lassen: Es eröffnet sich etwas, das dessen Logik entgeht, aber im Spiel mit dem Apparat erscheint, nämlich „in der gegebenen Anordnung der Blick auf die gegebene Anordnung selbst und damit zugleich auf die mit ihr verbundene konstitutive Raumbildung und das, was mit ihr be- und entgrenzt wurde"[109]. In einer ähnlichen Weise, obgleich stärker einer psychoanalytischen Theoriebildung und nicht einer historischen Situierung von Raumkonzepten verschrieben, hat André Eiermann eine Sicht auf die Aufführung als ein Dispositiv vorgeschlagen, dessen Verschiebung oder Veränderung er in einem strategischen Verfahren der „dispositiven Genese"[110] sieht, die ihrerseits Alteritätserfahrungen ermöglichen kann. Mayte Zimmermann verhandelt die Frage der Darstellbarkeit des (radikal) Anderen im Sinne von Alterität ausgehend von dessen Aneignung und Ausschluss in der Formation der Schaubühne.[111] Die überfällige Diskussion der Aneignung des Anderen als Aneignung derer, die erst zu Anderen gemacht werden (*Othering*, Veranderung), wurde jüngst – u. a. aus intersektionaler Perspektive – in der Theaterwissenschaft zu einem zentraleren Thema[112] und ist in den cultural bzw. black studies schon lange einschlägig erörtert worden: Vor allem hervorzuheben sind die Studien von bell hooks und Stuart Hall.[113]

108 Francesco Fiorentino: Stimmen aus dem Radio. Masse und Dividuum in Brechts Theater. In: Martina Groß / Patrick Primavesi (Hrsg.): *Lücken sehen … Beiträge zu Theater, Literatur und Performance. Festschrift für Hans-Thies Lehmann zum 66. Geburtstag*. Heidelberg: Winter 2010, S. 185–200, hier S. 195; vgl. Bertolt Brecht: Über die Person. In: Ders.: *Schriften 1. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 21, hrsg. v. Werner Hecht / Jan Knopf / Werner Mittenzwei / Klaus-Detlef Müller. Berlin / Frankfurt am Main: Aufbau / Suhrkamp 1992, S. 404.

109 Müller-Schöll: Raum-zeitliche Kippfiguren, S. 245–246.

110 Eiermann: *Postspektakuläres Theater*, S. 372.

111 Vgl. Mayte Zimmermann: *Von der Darstellbarkeit des Anderen. Szenen eines Theaters der Spur*. Bielefeld: Transcript 2017, S. 29–49.

112 Joy Kristin Kalu: Dein Blackface ist so langweilig! Was das deutsche Repräsentationstheater von den Nachbarkünsten lernen kann. In: *nachtkritik*, 26.11.2014. https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10271:in-sachen-blackfacing-zwischenruf-zu-einer-andauernden-debatte&catid=101:debatte&Itemid=84 (Zugriff am 24.03.2020); Miriam Dreysse: Weiße Haut und schwarze Schminke. Verflechtungen von Geschlecht und „Rasse" im deutschsprachigen Theater. In: Olivia Ebert / Eva Holling / Nikolaus Müller-Schöll / Philipp Schulte et al. (Hrsg.): *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*. Bielefeld: Transcript 2018, S. 347–354; Evelyn Annuß: Blackface and Critique. In: *Forum Modernes Theater* 29,1–2 (2019 [2014]): Theater as Critique, hrsg. v. Nikolaus Müller-Schöll / Gerald Siegmund, S. 64–72.

113 bell hooks: Das Einverleiben des Anderen. Begehren und Widerstand. In: Dies.: *Black Looks. Popkultur, Medien, Rassismus*. Berlin: Orlanda 1994, S. 37–64; Stuart Hall: Das Spektakel des ‚Anderen'. In: Ders.: *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften*, Bd. 4, hrsg. v. Juha Koivisto / Andreas Merkens. Hamburg: Argument 2004, S. 108–166; ders.: *Das verhängnisvolle Dreieck. Rasse, Ethnie, Nation*, aus d. Eng. v. Frank Lachmann. Berlin: Suhrkamp 2018. Vgl. auch Grada Kilomba: *Plantation Memories. Episodes of Everyday Racism*. Münster: Unrast 2010.

Diese beiden geradezu entgegengesetzten und nicht zu verwechselnden Richtungen im Umgang damit, was im Theater als Verhandlungen ‚des Anderen oder Fremden' angesehen werden kann – Alteritätserfahrung einer- und *Othering* andererseits – eröffnen ein Spannungsfeld, das sich auch in meiner Forschung widerspiegelt und dem mit der Untersuchung von Dispositiven (der Sichtbarkeit) Rechnung getragen wird.[114] Theater mittels des Dispositivs zu beschreiben, erweist sich als Instrumentarium, um zugleich räumliche wie epistemische Bedingungen zu untersuchen, um der Einseitigkeit der herkömmlichen Analysemethoden zu entgehen, insofern als materielle wie konzeptionelle Normierungen – durchaus in ihrer Reibung mit dem Geschehen – mit untersucht werden und damit ein genuin reflexiver Gestus von künstlerischen Arbeiten über ihre Bedingungen bedacht werden kann.[115] Das beinhaltet auch eine Bezugnahme unterschiedlicher und sich widersprechender theoretischer Beschreibungsmodelle, wie sie u. a. Sebastian Kirsch andeutet.[116]
Dies betrifft nicht zuletzt Topologie und Topographie, die sich in der Untersuchung von Dispositiven zueinander in Bezug setzen. Denn Waldenfels hat deutlich gemacht, dass die Topologie die allgemeine theoretische Rahmung der Räumlichkeit, die Topographie die „Vielfalt der Raumerfahrung"[117] untersucht. Beide ergänzen sich also und ich werde, Waldenfels folgend, verschiedene künstlerische Topographien untersuchen, die zugleich auf allgemeinere Topologien im Zeichen der Globalisierung deuten. Mit der topologisch-topographischen Lebenswelt eröffnet sich potentiell ein Denken von Bezugnahme und Distanz, Fixierung und Bewegung. Insofern gilt es also die Impulse der Raumdiskussionen der letzten Jahre aufzugreifen und weiter zu verfolgen, indem neue Möglichkeiten, Räume zu denken, entworfen werden: Als Verschränkungen und Öffnungen; Labyrinthe und Rundgänge; als Milieus, Landschaften, Umwelten.
Zur Debatte steht in der vorliegenden Arbeit eine Auseinandersetzung, die versucht, der Dichotomie von Innen und Außen zu entgehen, obwohl das Innen der globalisierten Welt zunächst einmal als nicht zu verlassen angenommen wird. Das sich hier entwickelnde Raumdenken wird u. a. von Werner Hamacher aufgezeigt, der Räume und Räumlichkeit (in ihrer Untrennbarkeit von Sprache und Sprachlichkeit) auf das Enden und die Endlichkeit bezieht. Räume und Orte werden von ihm wie eine *amphora* oder Vase – die sowohl etwas geöffnet im Innen umschließt wie auch wiederum ein umschlossenes Außen hat – als unendlich entgrenzt-begrenztes Innen und Außen zugleich beschrieben: Als „Berührung zweier Grenzen"[118]. Nicht nur dieses Innen-Außen, sondern auch die hier erwähnte

114 Zu einer Kritik an Foucaults Sichtbarkeitsverständnis, das sich bezieht auf Europa als dem „illusionäre[n] Innenraum, der durch die Funktion des Exilierens und des Unterteilens (Anderer) produziert wird", im Anschluss an Foucaults Theorie und Deleuze vgl. Rey Chow: Postkoloniale Sichtbarkeiten. Durch Deleuzes Methode inspirierte Fragen. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 5,9 (2013): Werbung, S. 132–145.

115 Vgl. Lorenz Aggermann: Die Ordnung der darstellenden Kunst und ihre Materialisationen. In: Ders. / Döcker / Siegmund (Hrsg.): *Theater als Dispositiv*, S. 7–32, hier S. 17–18.

116 Vgl. Sebastian Kirsch: Wie man einen Quantensprung tanzt, oder: Bühne des Begehrens, Bühne des Triebs. Versuch über Laurent Chétouanes Zürcher Publikumsbeschimpfung. In: Eke / Haß / Kaldrack (Hrsg.): *Bühne*, S. 207–226.

117 Waldenfels: Topographie der Lebenswelt, S. 76. Vgl. auch Frahm: *Jenseits des Raums*, S. 101.

118 Werner Hamacher: Amphora. In: Ders. / Elisabeth Schweeger (Hrsg.): *Wanda Golonka. Tanz, Ensemble, Modell*. Berlin: Theater der Zeit 2010, S. 30–35, hier S. 31.

Berührung werden im Lauf der Darlegung verfolgt. Insbesondere werden sie unter dem Ansatz einer Kritik des ‚Okularzentrismus'[119] untersucht, d. h. der Vormachtstellung des (erkennenden) Sehens, dessen Dekonstruktion sich Derrida als Pendant zur Dekonstruktion des Logozentrismus gewidmet hat und worin er die Möglichkeit des *espacement* in den räumlichen Künsten erkennt.[120] Diese führen aber durch ihre Räumlichkeit den erkennenden und visuell orientierten philosophischen Diskurs an eine Grenze zu etwas, das dieser nicht handhaben kann.[121]

Forschungsstand: Globalisierung / Globales

Ähnlich wie Stäheli in der eingangs zitierten Passage verweisen Gilles Deleuze und Félix Guattari in ihrer Darlegung ‚glatter' und ‚gekerbter' Räume darauf, wie sich in einer sich selbst setzenden und schließenden Definitionsbewegung das Globale selbst gründet – und damit aber unüberwindlich macht:

> Die Wüste, der Himmel oder das Meer, der Ozean, das Unbeschränkte spielt zunächst die Rolle eines Umfassenden und tendiert dahin, Horizont zu werden: die Erde wird also durch dieses Element, das sie im unbeweglichen Gleichgewicht hält und eine Form möglich macht, zur Umgebung, zum Globus und zum ‚Grund'.[122]

Das runde und kreisförmige Ganze beginnt demnach einen *Horizont* des Erkennens und der Verortung auszubilden. Doch wie Anselm Franke im Katalog der von ihm gemeinsam mit Diedrich Diederichsen 2013 kuratierten Ausstellung *The Whole Earth. California and the Disappearance of the Outside* schreibt:

> ‚Die ganze Erde': Das ist ein Rahmen, der kein Außen zulässt und dabei in Anspruch nimmt, außerhalb der Geschichte zu stehen. […] Aber die Negation jeglichen Rahmens ist gleichzeitig der größtmögliche Rahmen. […] Das Resultat: Eine grenzenlose Einschließung.[123]

Genau aus diesem Grund erläutert wiederum Stäheli die Problematik eines mit der Globalisierung verknüpften ökonomischen Denkens der „Auflösung von Grenzen"[124], d. h. ständiger *Entgrenzungen*, als in zweierlei Hinsicht kritikwürdig: Erstens würde „das Grenzkonzept, welches erst dazu beigetragen hat, entgrenzbare Einheiten zu schaffen"[125],

119 Vgl. Martin Jay: The Rise of Hermeneutics and the Crisis of Ocularcentrism. In: *Poetics Today* 9,2 (1988): The Rhetoric of Interpretation and the Interpretation of Rhetoric, S. 307–326.

120 Vgl. Derrida: Die Künste des Raumes. In: Ders.: *Denken, nicht zu sehen. Schriften zu den Künsten des Sichtbaren 1979–2004*. Berlin: Brinkmann & Bose 2017, S. 7–40, hier S. 9.

121 Vgl. ebd., S. 28–29.

122 Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2*. Berlin: Merve 2005, S. 685.

123 Anselm Franke: Earthrise und das Verschwinden des Außen. In: Ders. / Diedrich Diederichsen (Hrsg.): *The Whole Earth. California and the Disappearance of the Outside*. Ausstellungskatalog Haus der Kulturen der Welt. Berlin / New York: Sternberg 2013, S. 12–18, hier S. 13–14.

124 Stäheli: Die Dekonstruktion des Globalen, S. 51.

125 Ebd., S. 51–52.

selbst nicht problematisiert und zweitens würde mit der Verallgemeinerung dieses Prinzips erst

> eine *absolute Grenze* eingeführt [...] – eine Grenze, die nicht überschritten werden kann. [...] Die Entgrenzung wird also [...] dadurch möglich, dass die Bühne des Globalen nicht verlassen werden kann und dass sich das vermeintliche Außen der Bühne nur als bisher ungedachte Hinterbühne entpuppt.[126]

Aber die Vorstellung einer theaterhaften Ansicht beinhaltet selbst noch die unhinterfragte Setzung einer Bühne als *der einen* Bühne, ohne dass deren implizite Gesetzmäßigkeit und ihr Absolutheitsanspruch wiederum ansichtig werden können. Stäheli zumindest verweist auf fünf Gefahren im Diskurs über das Globale und die globalisierte Welt, die der vorliegenden Untersuchung zwar nicht als Leitfaden, wohl aber im Hintergrund als bedenkenswerte Punkte dienen sollen: „Universalistische Totalisierung", „Teleologie", „Fetischismus" der vereinheitlichenden Ordnung, „Realitätseffekte" ihrer eigenen Theorie (die sich selbst bestätigt) und eine „Entpolitisierung", weil das so gebildete Innen keine Kritik an seiner Grenzenlosigkeit erlaubt.[127] Diese Punkte mögen nicht alle gleichmäßig anschlussfähig für eine Erörterung von künstlerischen Arbeiten sein, wohl aber bedenkenswert. Ich werde mitunter auf Aspekte dessen zurückkommen, insbesondere aber auf die zuvor erwähnte Forderung Stähelis, die Welt ihrer Kontingenz auszusetzen – und wie zu ergänzen wäre: Nicht nur ihrer Kontingenz, sondern vor allem ihrer Differenz.
In ihrem Handbuch Globalisierung nennen Andreas Niederberger und Philipp Schink den Begriff ‚Globalisierung' als eines der zentralen Schlagwörter in Diskursen der 1990er Jahre zur Beschreibung von Prozessen der weltweit zunehmenden Verdichtung und Verflechtung, während in den 2000er Jahren vielmehr ein „bestimmte[r] Zustand der Welt" anvisiert wird:

> Globalität wird allgemein als eine der wesentlichen Handlungsbedingungen sowohl für wirtschaftliche und politische Akteure, als auch im kulturellen oder lebensweltlichen Bereich verstanden. Der Befund einer zunehmenden Interdependenz gesellschaftlichen Lebens auf diesem Planeten wird inzwischen allgemein akzeptiert.[128]

Sie rekurrieren dabei bereits auf die sich u. a. sprachlich ausdrückende interne Ambivalenz der Diskurse um Globalisierung bzw. das Globale, die sich anhand der „Unterschiede zwischen den lateinischen Ausdrücken *globus* und *mundus*" zeigen lasse, so etwa im französischen Begriff der *Mondialisation*:

126 Stäheli: Die Dekonstruktion des Globalen, S. 52 (Herv. i. Orig.).
127 Ebd., S. 52–55.
128 Andreas Niederberger / Philipp Schink (Hrsg.): *Globalisierung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2011, S. 1.

> *Globus* bezeichnet die Erde als eine bloße Ansammlung aller auf ihr lebenden Menschen (von lat. *globare*: sich runden bzw. sich zu einem Haufen versammeln), wogegen *mundus* die interne oder organische Struktur der Erde als eines geschlossenen Ganzen beschreibt (*mundus* als Erde im Gegensatz zu den Himmelskörpern).[129]

Die Autoren übersehen hierbei aber just eine speziell im französischen Diskurs herausgearbeitete Kulmination beider Termini, nämlich dass

> der Gedanke einer kosmopolitischen Demokratie in einem modernen Sinne [...] eine Theokosmogonie, eine Kosmologie und eine Weltanschauung voraussetzen mag, die von der Kugelgestalt des Globus geprägt ist. Globalisierung [mondialisation]: Ausbreitung über die Welt-*kugel* [globalization].[130]

So erkennt Derrida die Behauptung der globalen Welt als eine unendliche, zirkuläre Einheit, in der die globale Ansammlung und die mundiale Ganzheit in eins fallen – und zwar nicht rein begrifflich, sondern in der Globalisierungsbewegung als Weltwerdung nach europäisch-christlichem Modell.[131]
Unter einem raumtheoretischen Blick hat Saskia Sassen die Globalisierung als die Dualität „national – global" bezeichnet,

> where the global gains power and advantages at the expense of the national. And it has largely been conceptualized in terms of the internationalization of capital and then only the upper circuits of capital, notably finance.[132]

An anderer Stelle erweitert Sassen dies dahingehend, dass das Globale gewissermaßen als Form diene, die „rich in content and characterized by a diversity of conditions" sei, dabei ihreseits eingefügt „in an institutional world that has been historically constructed as overwhelmingly national"[133].
Aus ähnlichen Gründen insistiert etwa Arjun Appadurai auf den lokalen Stützen des Globalen. Er wendet sich gegen die Absolutheit der These, Globalisierung sei eine kulturelle Homogenisierung, und stellt vielmehr heraus, dass diese jeweils lokal interagiere und dadurch allerdings Nationalstaaten vor erhebliche Herausforderungen gestellt seien, um dem Anspruch der Globalisierung gerecht zu werden. Der Staat würde zu „the arbitrageur of this repatriation of difference (in the form of goods, signs, slogans, and styles)"[134].
Obgleich nicht aus seiner differenztheoretischen Position, so unterscheidet Appadurai

129 Ebd., S. 5 (Herv. i. Orig.).
130 Derrida: *Schurken*, S. 36–37 (Herv. i. Orig.).
131 Vgl. hierzu vor allem Kap. 4.2.
132 Saskia Sassen: *Globalization and Its Discontents*. New York: The New Press 1998, S. IX.
133 Saskia Sassen: Spatialities and Temporalities of the Global: Elements for a Theorization. In: Arjun Appadurai (Hrsg.): *Globalization*. Durham: Duke UP 2001, S. 260–278, hier S. 263.
134 Arjun Appadurai: *Modernity At Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: U of Minnesota P 1996, S. 42.

doch auch das Globale von verschiedenen Welten, die sich aus verschiedenen *-scapes* zusammensetzen, sieht diese jedoch allesamt als vorgestellte Welten, als „imagined worlds“:

> “(a) ethnoscapes, (b) mediascapes, (c) technoscapes, (d) financescapes, and (e) ideoscapes”: These landscapes thus are the building blocks of what (extending Benedict Anderson) I would like to call imagined worlds, that is, the multiple worlds that are constituted by the historically situated imaginations of persons and groups spread around the globe (chap. 1). An important fact of the world we live in today is that many persons on the globe live in such imagined worlds (and not just in imagined communities) and thus are able to contest and sometimes even subvert the imagined worlds of the official mind and of the entrepreneurial mentality that surround them.[135]

Globalisierung schaffe, so Appadurai in dem besagten Sammelband, zwar eine ganze Welt, die aus Regionen bestehe, doch diese Regionen würden eigene Welten imaginieren.[136] Zwar hebt Appadurai auch die „world-generating optic“ der Globalisierung hervor und betont, es bedürfe eines „critical act of optical reversal“, dennoch bleibt die Spezifik des Weltbegriffes ebenso wie diejenigen anderen Welten, die vom Modell der imaginierten Welt innerhalb der übergeordneten globalen Welt abweichen, ein Desiderat.[137]
Achille Mbembe wiederum verweist im selben Band eingangs kurz auf „*das Riesige*“, das sich der Vorstellung entziehe, aus Heideggers „Die Zeit des Weltbildes“ als demjenigen, was mit der Globalisierung verglichen werden könnte und woraus die drei Problemfelder „spatiality, calculability, and temporality“[138] resultierten – leider bleibt es bei diesem Hinweis, wobei Mbembe in dem lesenswerten Beitrag zur Produktion von Randzonen im Globalen auch am Ende die „plurality of worlds“ erwähnt.[139]
Asymmetrische Machtverhältnisse als Teil des Globalen wurden insbesondere von den Postcolonial und Decolonial Studies in ihren Schnittflächen mit feministischen Studien untersucht, zugleich jedoch mit kritischem Blick auf die Reproduktion solcher Asymmetrien in der Globalisierungskritik und Anti- oder alternativen Globalisierungsbewegung selbst. Siehe hierzu die Kritik Gayatri Spivaks an der – wie María do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan schreiben – „staatsfeindlichen Politik der wohlwollend-feudalen Alterglobalisierungslobby, die zu organischen Intellektuellen des globalen Kapitalismus geworden sind“, da es zu einer „Monopolisierung von Handlungsfähigkeit“ komme, die „Subalterne zu Opfern ohne Handlungsmacht“ reduziere.[140] Mein Blick richtet sich hier jedoch dezidiert nicht auf diese wichtige Problematisierung. Stattdessen geht es mir darum,

135 Appadurai: *Modernity At Large*, S. 33.

136 Arjun Appadurai: Grassroots Globalization and the Research Imagination. In: Ders. (Hrsg.): *Globalization*, S. 1–21, hier S. 14.

137 Ebd., S. 9.

138 Achille Mbembe: At the Edge of the World. Boundaries, Territoriality, and Sovereignty in Africa In: Appadurai (Hrsg.): *Globalization*, S. 22–51, hier S. 22 (Herv. i. Orig.).

139 Ebd., S. 50.

140 María do Mar Castro Varela / Nikita Dhawan: *Postkoloniale Theorie: Eine kritische Einführung*. 2., komplett überarb. u. erw. Aufl. Bielefeld: Transcript 2015, S. 206.
Vgl. v. a. Gayatri Chakravorty Spivak: *Righting Wrongs. Unrecht richten*, aus d. Engl. v Sonja Finck / Janet Keim. Berlin / Zürich: Diaphanes 2008.

die der neuzeitlichen Vorstellung inhärente Symmetriebehauptung im Darstellungsverhältnis zu kritisieren und mit ihren Differenzmomenten zu konfrontieren – dies allerdings in einer ähnlichen, da dekonstruktiven Vorgehensweise wie etwa Gayatri Spivak. In ihrer vielfach zitierten (und missverstandenen) Schrift *Can the Subaltern Speak* hat Spivak unter anderem die Differenz im (englischen) Begriff der Repräsentation gezeigt, der im Deutschen durch die getrennten Begriffe *vertreten* und *darstellen* deutlich wird:[141] Gerade die behauptete Überwindung von Repräsentation würde blind für deren inhärente Aporie und dafür,

> wie die Inszenierung der Welt in der Repräsentation – die Bühne, auf der sie geschrieben wird, ihre *Darstellung** – die Wahl und das Bedürfnis nach ‚Helden', väterlichen Stellvertretern, Agenten der Macht verschleiert – *Vertretung**.[142]

Die einheitliche Darstellung der Welt verschleiert, dass ihre politische Vertretung eben nicht in dieser Einheit aufgeht.
Spivak ist es überdies auch, die vorgeschlagen hat, „den Globus mit dem Planeten zu überschreiben", um dem – wie Spivak explizit hervorhebt – ubiquitären „Tauschsystem"[143] des Globalen im Konkreten, Gedachten wie auch Virtuellen zu entgehen. Demgegenüber stehe der „Planet hingegen [...] im Zeichen der Alterität, er gehört einem anderen System an; und doch bewohnen wir den Planeten, sozusagen auf Kredit"[144]. „Der Planet eignet sich nicht für einen genauen Gegensatz zum Globus", da er vielmehr „ein spezifisches (Nicht-) Verhältnis zum Globalen ausdrückt [...]: eine Position, deren definierendes ‚Andere' das ‚Außen' an sich ist".[145] Mit dem Planeten wird aber eben nicht eine ‚natürliche' Einheit behauptet, sondern ein politischer Raum:

> To talk planet-talk by way of an unexamined environmentalism, referring to an undivided ‚natural' space rather than a differentiated political space, can work in the interest of this globalization in the mode of the abstract as such.[146]

Diesen Ansatz greife ich auf und setze den damit evozierten Begriff des Planeten als Index von Alterität in Kapitel „6.1 Die planetarische Bedingung" fort.
Unter etwas anderen Prämissen als die vorliegende Arbeit hat Ulrike Bergermann ebenso für einen Begriff des Planetarischen statt des Globalen plädiert, wobei auch sie eine Ausbreitung der welterzeugenden, die Welt als Ganze konstituierenden Bilder und Bildtechniken – etwa durch *GoogleEarth* – konstatiert. Im Anschluss an Arendt schreibt sie: „Statt

141 Vgl. Gayatri Chakravorti Spivak: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, aus d. Engl. v. Alexander Joskowicz / Stefan Nowotny. Wien / Berlin: Turia + Kant 2008, S. 30.
142 Ebd., S. 37–38 (Herv. i. Orig.).
143 Gayatri Chakravorty Spivak: *Imperative zur Neuerfindung des Planeten. Imperative to Re-Imagine the Planet*, hrsg. v. Willi Goetschel. Wien: Passagen 1999, S. 45.
144 Ebd.
145 Ebd.
146 Gayatri Chakravorty Spivak: *Death of a Discipline*. New York: Columbia UP 2003, S. 72.

vor die *pictura contemplativa* sind wir eingetreten ins Weltbild der *pictura activa*.“[147] Bergermann zufolge gibt es damit sowohl den Eintritt ins Bild als auch die ‚aktivierenden‘, vielfältigen Praktiken im Sinne von „Multiperspektivität“ und „Situiertheit“ für ein kritisches planetarisches Denken in der Fluchtlinie der Totalisierung des Globalen.[148] Rebecca Horn und Hannes Bergthaller wiederum unterstreichen die sogenannte Skalierbarkeit, die nahtlose Größenanpassung: „Skalierbarkeit ist nicht nur ein Akt der Repräsentation, sondern der Herstellung von Welt“[149]. Dieser Fokus auf Skalierbarkeit entspricht damit tatsächlich der Behauptung symmetrischer und äquivalenter Verhältnisse:

> Nicht-Skalierbarkeit wäre damit Widerstand gegen den Imperativ der Expansion und globalen Vereinheitlichung, eine Praktik des Bewahrens oder Herstellens von Diversität und Lokalität. Die Frage ist, wie Raum- oder Welt-Entwürfe aussehen könnten, die sich dem globalisierenden Imperativ der *scalability* widersetzen oder eine Alternative dazu bieten.[150]

Auch Horn und Bergthaller plädieren, darin Bergermann folgend, für den Begriff des Planetarischen im Gegensatz zu dem des Globalen.
Mit Blick auf Globalisierung und Kunst[151] haben Michaela Ott und Christian Kravagna zu Recht jeweils die Behauptung einer „orts- und geschichtsvergessenen Gegenwärtigkeit der Kunst“[152] bzw. einer „Global Contemporary Art“ bzw. „Global Art History“ nach 1989 zurückgewiesen, wie sie insbesondere von Hans Belting und Peter Weibel vertreten wurde. Deshalb warnt Kravagna in seinem Entwurf einer „Transmoderne“ auch davor, einem „präsentistischen Globalismus“ zu verfallen, d. h. entweder „die Modernität nicht-westliche[r] Kunst“ vor 1989 zu negieren oder „das *neue* Bild einer im Grunde immer schon *transkulturellen* Geschichte der Kunst zu entwerfen“[153]. Diese Kritik wird in etwas anderer Form in Kapitel 5.1 durch Walid Raads Inszenierungen selbst vorgenommen.

147 Ulrike Bergermann: Das Planetarische. Vom Denken und Abbilden des ganzen Globus. In: Dies. / Isabel Otto / Gabriele Schabacher (Hrsg.): *Das Planetarische. Kultur – Technik – Medien im postglobalen Zeitalter*. Paderborn: Fink 2010, S. 17–42, hier S. 42 (Herv. i. Orig.). Insbesondere zu Kartografie und terrestrischer Globalisierung sowie im Anschluss daran zur technisierten Globalisierung vgl. Peter Sloterdijk: *Im Weltinnenraum des Kapitals. Für eine philosophische Theorie der Globalisierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005; ders.: *Sphären. Makrosphärologie*, Bd. II: Globen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. Vielen der von Sloterdijk aufgestellten Thesen kann ich mich nicht anschließen.

148 Bergermann: Das Planetarische, S. 42.

149 Eva Horn / Hannes Bergthaller: *Anthropozän. Zur Einführung*. Berlin: Junius 2019, S. 188.

150 Ebd., S. 189 (Herv. i. Orig.).

151 Vgl. die Anthologie mit durchweg sehr heterogenen Texten hierzu Sophie Orlando / Cathrine Grenier (Hrsg.): *Art et Mondialisation: Décentrements. Anthologie de textes de 1950 à nos jours*. Paris: Centre Pompidou 2013.

152 Michaela Ott: Die kleine ästhetische Differenz. In: *Texte zur Kunst* 91 (2013): Globalismus, S. 101–110, hier S. 103.

153 Christian Kravagna: *Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts*. Berlin: b_books 2017, S. 38 (Herv. i. Orig.).

Programm: Methode und Aufbau

Der hier verfolgte Ansatz will ein an der Dekonstruktion und an der Raumforschung geschultes Denken mit in den manifesten und vorgestellten Theaterkasten der Vorstellung einbringen, um selbst noch die Prämissen dessen, was als ‚Theater' behauptet wird, zu verräumlichen, um universale Behauptungen wie auch Ontologisierungen zu hinterfragen und dabei immer wieder die eigenen Fixierungen zu thematisieren. Denn letztlich sind es die hier untersuchten künstlerischen Arbeiten, die jeweils auf andere Weise fragen, *als was* oder *wie* etwas stattfindet. Die also erst das, was Theater ist oder sein könnte, verändern.[154]

Die Methode der Untersuchung ergibt sich aus den dargelegten raumtheoretischen Positionen: In der Befragung dessen, was künstlerische Arbeiten in ihrer Bearbeitung des Dispositivs als ihre eigenen Bedingungen, aber auch in Bezug auf ein jeweils gewähltes Thema zur Verhandlung stellen, wird eine Auseinandersetzung mit den räumlichen und darstellungspolitischen Prämissen der Behauptung einer geschlossenen Welt gesucht – aber auch mit der politischen Verantwortung gegenüber dem Fehlen eines letzten Grundes.

Zur Verhandlung steht hier methodisch ebenso eine Abkehr von einer Definition des unbeteiligten, erkennenden Betrachters gegenüber einer äußeren ‚Wirklichkeit'. Mit der hier verfolgten Untersuchungsweise und dem Blick auf Bühnen sollen hingegen topographischer ‚Nahbereich' sowie die Auseinandersetzung mit dem topologischen Vorstellungsraum zusammen gedacht werden – weil beide sich nur in der Sichtbarkeitskonstruktion der Schaubühnen trennen lassen. Auch aus diesem Grund werden in diesem Buch zunächst erstrangig szenische Parcours untersucht, im letzten Analysekapitel dann aber wieder der Bogen zu Arbeiten geschlagen, die eine solche räumliche Auseinandersetzung vor einem sitzenden Publikum anstreben.

Kapitel 1 untersucht die Möglichkeiten, das bildhafte Denken der Neuzeit mitsamt seiner Apparaturen zu verschieben und kann als eine längere Exposition des Problemfeldes am szenischen Material von *Situation Rooms* verstanden werden, wobei *Äquivalenz und Austauschbarkeit* problematisiert und durch erste Anzeichen eines Differenzdenkens erwidert werden. Anschließend wird das für die weitere Betrachtung wichtige Denken Heideggers und Hannah Arendts bezogen auf Weltbild und Neuzeit erläutert. Das Spektrum dessen, was konkret, begrifflich und in politischer Hinsicht mit der Globalisierung als Schwinden eines Außen auf dem Spiel steht, wird aufgefächert.

Dies führt in Kapitel 2 zu der Frage, ob und wie es möglich sein kann, nicht nur den konkreten, sondern den gedachten Containerraum, die Vorstellung, zu verlassen bzw. was an dessen Rändern aufscheint. Dies wird mit Bezug auf Antonia Baehrs *ABeCedarium Bestiarium* als ein Spiel mit der Grenze, genauer eine ‚Komplifizierung' der Grenze, einer Limitrophie, dargelegt, die zugleich auch als Methode verstanden werden kann. Zugleich wird mit Walter Benjamin die Hypothese fortgesetzt, dass sich ein Denken der Verräumlichung insbesondere im 20. Jahrhundert nach seiner Verdeckung durch das Bildhafte

154 Was eine kritische Frage für die Theaterwissenschaft offen hält, um „jenes *Als-Etwas*, als das es erscheint, genauer unter die Lupe zu nehmen, um den Einsatz des Spiels kenntlich zu machen" (Gerald Siegmund: Der Einsatz des Spiels. Theater als Dispositiv der Wahrnehmung. In: Baumbach / Darian / Heeg / Primavesi et al. (Hrsg.): *Momentaufnahme Theaterwissenschaft*, S. 187–198, hier S. 197 (Herv. i. Orig.)).

erneut Bahn bricht. Dadurch wird ein aufeinander verwiesenes Sprach- und Raumdenken konturiert, das weder dem Innen noch dem Außen angehört und deren Logik aushebelt. Entworfen wird abschließend ein nicht-ontologischer *Theaterbegriff*, der der *praxis* anstelle des Werks verschrieben ist und es insbesondere erlaubt, *unterschiedliche Bezugnahmen* zu untersuchen.

In Kapitel 3 widmet sich die Untersuchung der Inszenierung *FOLK* (Romeo Castellucci), die sich als eine ‚Begehung im Selbst-Bild' mit der *immanentistischen* neuzeitlichen Gemeinschaftsformung und der Negation eines Außen beschäftigt, dabei aber auch selbst einen bildlichen Repräsentationsbereich schafft, der kein Außen kennt (dafür aber ineinander geschachtelte Innen). Die *Herstellung der Welt als ein Innen in der Neuzeit* und damit auch das Thema der Weltwerdung überhaupt deuten bereits auf Themen wie Produktivität, die globale Weltwerdung als Teil des Christentums und die Krise der Transzendenz im Geschlossenen, die sodann näher dargelegt werden.

Damit kehrt Kapitel 4 wieder zur Verschiebung des Raumdenkens unter den Vorzeichen der Globalisierung bzw. deren Enden zurück und fragt, was deren Spezifika als Einheitsraum eines bestimmten Sprach- wie Arbeitsverständnisses sein könnten und was dies für theatrale Praktiken bedeuten könnte. Die Analyse von Tino Sehgals (und Co.) *This Variation* lässt sowohl die Doppelung von *Ding-Welt und Mit-Welt*, als auch die Verortung der Performance innerhalb der *globalen Gegenwartskunst* erörtern. Daraufhin wird mit der Präzisierung der Globalisierung als *Mundialatinisierung* gezeigt, welche *ethischen* Konsequenzen ein immanenter Innenraum (z. B. der Welt) und das Fehlen eines einzigen (theologischen oder teleologischen) Sinnes ermöglicht, vielleicht aber auch erfordert. Dem vorstellenden, immanenten Einheitsraum der Welt wird ein eben räumliches Denken der Transimmanenz gegenübergestellt. Dies bündelt sich im titelgebenden Begriff der *Altermundialität*, der Möglichkeit vieler anderer Welten und Weltwerdungen. Dieses zentrale Kapitel wird durch Hinweise zur *Darstellungspolitik* beschlossen.

Die *Verwebungen und Verzweigungen der vielen Welten*, die Altermundialität, werden in Kapitel 5 detailliert analysiert: Zum einen werden sie mit Walid Raads Arbeiten *Scratching on Things I Could Disavow*, *Those That Are Near. Those That are Far.* und *Les Lovres and / or Kicking the Dead* weitergedacht: Der Rückzug einer bestimmten Form der *Sichtbarkeit sowie die Möglichkeit eines neuen Bezugs* in Form der *Affizierbarkeit* werden untersucht, aber auch Fragen hinsichtlich der materiellen Konsequenzen immaterieller Zerstörung und des ‚Eigenlebens' der Dingwelt ausgelotet. Die Veränderung der Sichtbarkeitsverhältnisse angesichts technologisch-algorithmischer Neuerung wird ebenso angesprochen wie die auch schon bei *This Variation* verhandelten Zusammenhänge von Globalisierung und Kunst, nun aber nicht auf der Ebene zwischenmenschlicher Beziehungen, sondern derjenigen von etwas, das als ‚Weltloses' allererst wahrgenommen werden muss. Zum anderen zeigt das dritte Teilkapitel das bislang ausschließlich an Inszenierungen mit veränderlichen Zuschauerkonstellationen Diskutierte nun an einer Arbeit auf, die vor einem sitzenden Publikum stattfindet. Die Analyse von *Untried Untested* und *In Many Hands* (Kate McIntosh) eröffnet mit dem *Pluriversalen* eine an Raad anschließende Verweisung auf das, was in ‚der einen Welt' einer menschlichen Sicht sonst untergeordnet wird. Das lässt wiederum grundlegend über die Bedingungen von ‚Kritik' als Teil der nach Kant bestimmten transzendentalen Vorstellung nachdenken: Kritik wird nicht als Erkenntnisfrage, sondern als entstellendes Verstricktwerden aufgefasst.

Im Schlusskapitel wird das hier aufgenommene Raumdenken nach dem Erörterten als eines von Konstellationen aktualisiert, gleichzeitig aber eingedenk einer wechselseitigen Verwiesenheit – der sog. *planetarischen Bedingung* – bedacht. Dabei wird sowohl der theaterwissenschaftlichen Debatte um Dispositive wie auch einer konstitutiven ‚(Ver-) Irrung' als Folge der Abwesenheit eines letzten Grundes nachgegangen. Das Fazit fasst das Untersuchte angesichts des ‚Endes der Welt' zusammen: Dadurch, dass ‚die Welt' als veränderliche und damit als plurale Welten gedacht wird, wird eine Ethik des Bezugnehmens vorgeschlagen, die der Asymmetrie von Relationen Rechnung trägt.

1
Das Bild der Welt

Wie wird die Idee einer Weltbühne, einer Bühne des Globalen, eines unausweichlichen Ganzen gefasst, gerahmt, verortet und verordnet? Wie wäre ein Außerhalb dieser Bühne zu finden? Und wie lässt sich zugleich eine Kritik an dieser Vorstellung üben, wie aber auch in der Darstellung die tatsächlich sich durch die sog. Globalisierung gesteigerte Erfahrung von Interdependenzen, Öffnungen und neuen Grenzen, vor allem auch von globalen Kriegen aufgreifen? Untersucht wird in diesem ersten Kapitel jenes reduktionistische Bild von der Welt als einer einzigen Bühne und wie dieses Bilddenken mit den Begrifflichkeiten von dem, was allgemein ‚Theater' sei, zusammenhängt. Diesen scheinbar gegebenen Theaterbegriff gilt es zu hinterfragen, um damit ins Zentrum der Überlegungen zu einem Denken der Verräumlichungen und deren Konsequenzen für Darstellungsfragen zu gehen.
Die Untersuchung des Raumes in der Globalität als darstellungspolitische Frage bezieht sich nicht nur auf Aspekte unmittelbarer Tagespolitik, doch wären diese Fragen vielleicht gar nicht denkbar ohne die Erfahrung von kapital(istisch)en Widersprüchen. Die Welt erschöpft sich heute „in der Expansion, im Wachstum selbst, das heißt im Welt-Werden der Welt" und dies ist „nicht der Ablauf eines normalen, normativen oder normierten Prozesses", weil „der teleologischen Ordnung der Geschichte" ein Stoß versetzt wird.[1] Dieser Stoß kommt aus den Ungerechtigkeiten und Zerwürfnissen dieser Welt: Deregulierung der Arbeit, territoriale Ausschlusspolitik, Wirtschaftskriege, Sozialabbau, Auslandsverschuldungen, Waffenhandel, Aufrüstung, innerethnische Konflikte, mafiöse sub- oder super-staatliche Strukturen, die Ungleichheit der Staaten vor den internationalen Rechtsorganisationen[2] – und heute auch wieder die Rückkehr zur Geopolitik sowie die Überwachung durch Geheimdienste. Alle diese verknüpften Punkte könnten wie Szenen dieser Weltbühne klingen und durchaus finden sie statt, mit aller Brutalität. Aber finden sie in einer Welt wie in einem Theater statt? Erschöpft sich nicht auch dieses *eine* Theater mit der *einen* Welt? Oder werden beide jetzt erst recht und allerorts geformt, hergestellt und vorgestellt?

1 Jacques Derrida: *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, aus d. Franz. v. Susanne Lüdermann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 111.

2 So die zehn Punkte, die Derrida bereits 1993 treffsicher aufzählt. Vgl. ebd., S.115–118.

1.1 Der globale Container in Rimini Protokolls *Situation Rooms*

Zwanzig Menschen haben sich soeben in einem dunklen Kasten ohne Fenster eingefunden. Sie haben teilweise einer Aufforderung folgend ihre Jacken und Taschen abgegeben und versammeln sich nun um einen langen Tisch, darauf 20 Tablets mit extra angebrachtem Griff zum sicheren einhändigen Tragen und mit Kopfhörern bestückt. Nach einer knappen Einweisung durch das zusätzlich hier versammelte Theaterpersonal, das Tablet wie eine Waffe vor sich zu halten und stets zu versuchen, das eigene Blickfeld an das auf dem Tablet gezeigte Videobild soweit möglich deckungsgleich anzupassen, setzt jede*r die Kopfhörer auf, nimmt besagtes Tablet in die Hand und begibt sich zu einer der Startnummern, die rings um eine seltsam anmutende, unförmige und von außen karge Burg aus Holz, Rigips und Planen angeordnet sind und mit durchnummerierten gelben Türen korrespondieren, die offenbar ins Innere dieser verwinkelten Schachtel führen. Von nun an und für die folgenden etwas mehr als siebzig Minuten wird jede*r der 20 allein von den Anweisungen auf dem Tablet und den Stimmen, die er/sie über die Kopfhörer hört, durch die Winkel der Schachteln geführt werden. Dabei stimmt ein Schrifttext auf dem Tablet die Beteiligten, die alle vor den Türen warten, auf das Prinzip ein. Es werden kleine Piktogramme erläutert, die etwa ‚Hinknien', ‚Setzen' oder ‚Benutzen' bedeuten, und es wird vor allem erklärt, wie das Tablet von nun an die Führung übernehmen wird:

> Du befindest dich vor *Situation Rooms*. / Auf mein Zeichen wirst du gleich die Tür öffnen und in ein Uhrwerk einsteigen, das alle 7 Minuten auf Null springt. / Du wirst in 10 Rollen schlüpfen. / Meine und deine Hand werden sich überlagern in deiner und meiner Situation. / Ich werde dir helfen, dich in diesem Gebäude zurecht zu finden. / [...] Ich bin die Charaktermaske, die du tragen wirst, die du immer wieder neu vom Haken nehmen wirst. / Folge dem Film, bleib bei mir, dann gehst du nicht verloren.

Sanft, aber bestimmt, hat sich die Perspektive geändert und ich bin drin in der Sicht dieses Geräts, mit dem ich nun die gelbe Tür öffne.

Parcours der Charaktermasken

Etwas tastend gehe ich die ersten Schritte in diese Schachtel, und merke zugleich, dass ich mich in einer noch kleineren Schachtel befinde, perfekt ausgestattet im Stil eines Verkaufsraumes: Es gibt eine Modepuppe mit einem schicken schwarzen Herrenmantel, einen Präsentationsstand, zwei sehr edle Sessel mit einem Tischchen, darauf orientalisches Gebäck, dahinter ein ebenfalls orientalisch anmutender Paravent und an der gegenüberliegenden Wand hängt ein G1–Sturmgewehr. Ich bin nicht allein in dieser kleinen Box, ein anderer Besucher setzt sich hinter mir auf einen der Sessel und mich leitet das Videobild hinter den Verkaufsstand, wo ich das Tablet vorerst in einer Haltevorrichtung anbringe. Langsam verschwimmt das Bild zu einem neutralen Grau – eine kurze Pause – und ein Schriftzug führt mich in die erste der angekündigten 10 Rollen-Sequenzen ein: „Emmanuel Thaunay, Entwickler von Sicherheitstechnik, Frankreich".
Das erste, was auffällt, als das Grau verblasst und das Video wieder erscheint, ist die Gleichzeitigkeit von Deckung und eindeutiger Diskrepanz zwischen Videobild und dem, was ich in der Schachtel mit eigenen Augen sehe: Denn wo auf dem Video eine Frau mittleren

Alters sitzt, auf ein Tablet wie meines schaut und zudem von einem Schriftzug begleitet wird, der ihren Namen (B. Happe) und ihre Tätigkeit als Friedensaktivistin benennt, sehe ich außerhalb des kleinen gerahmten Videos stattdessen in ähnlicher Pose auf exakt demselben Sessel in exakt demselben Interieur einen (männlichen) Teenager mir gegenüber. Allerdings spricht mich nun eine Stimme per Kopfhörer an und ich habe nicht die Zeit, weiter darüber nachzudenken. Die Stimme, offensichtlich die des Charakters Thaunay, heißt mich willkommen und platziert mich im Geschehen: „Willkommen am Stand meiner Firma Gars auf der IDEX-Messe Dubai." Es geht schnell, auf dem Display erscheinen nun statt der Egoperspektive Bilder aus einem Katalog, der deckungsgleich auch vor mir auf dem Verkaufsstand liegt. Thaunays Stimme sagt einen Satz, der wieder eine relativ deutliche Diskrepanz zu meiner eigenen Wahrnehmung erzeugt, diesmal aber nicht bezogen auf das, was ich sehe, sondern auf meine Vorannahmen: „Ich hatte das Glück, als Sohn eines Soldaten aufzuwachsen." So erfahre ich in knappen Sätzen einiges darüber, was meine fremde ‚innere Stimme' beruflich ausmacht: er stellt hochspezialisierte Schutzanzüge wie etwa kugelsichere Westen her und vertreibt sie auf solchen Messen. Entsprechend zeigt mir nun seine Hand einen Spezialhandschuh zur Erkennung von Waffen beim Abtasten von Personen und tatsächlich folge ich mit meiner Hand der seinen auf dem Display, nehme den Handschuh, der neben mir auf dem Tisch liegt und streife ihn über, gerade so, wie es die im Video sichtbaren Hände tun. Das Videobild wechselt, es wird die Sicht einer Überwachungskamera eingeschaltet und ich sehe nun, wie Thaunay aussieht, verhalte mich aber bereits gut konditioniert in etwa so, wie er auf der Aufnahme. Kurz darauf kommt ein weiterer Besucher herein, ich taste ihn so wie Thaunay auf dem Video mit dem Handschuh ab und helfe ihm in den Herrenmantel. Das klappt im Ablauf erstaunlich gut, denn ich wie auch der andere Gast versuchen so präzise wie möglich dem, was uns per Video vorgemacht und per Stimme angesagt wird, zu folgen, schaffen es aber trotzdem nicht mit absoluter Genauigkeit. Das ist zwar dann eine Interaktion zwischen uns, doch von einem ‚persönlichen' Kontakt kann, bei gleichzeitigem Blick beider auf ihre Tablets, bei diesem gleichzeitigen Nachahmen inklusive Berührung eines Gegenübers, kaum die Rede sein.

Daraufhin gibt es weitere Einspielungen, schließlich führen mich der wieder eingenomme Blick aus der Sicht von Thaunays Kamera und seine Stimme weiter durch eine Tür in andere Schachteln. Da sind enge Gänge, es sieht ein bisschen aus wie ein schäbiger Keller, dann wie ein sehr schmaler Hinterhof und eine Werkshalle, überall stehen die anderen Besucher*innen und ich sehe auf dem Display anhand des dort abgespielten ‚Originalcharakters' und der sich mitbewegenden Beschriftungen (Name, Beruf) immer, wen sie gerade begleiten bzw. spielen. Fast niemand der Teilnehmenden hat auch nur ansatzweise physische Ähnlichkeiten mit denen auf dem Videobild, ganz im Gegensatz zu den immer völlig identischen Interieurs der Schachteln. Schließlich lande ich in einem einfachen, aber doch schicken Konferenzraum mit einer Weltkarte an der Wand, wo schließlich die Sequenz endet und wieder eine Graublende in die nächste überführt, die just an der Stelle beginnt, wo ich bei der letzten stehen geblieben bin.

Jede der zehn Sequenzen ist verschieden, ich schaue mal aus der Sicht eines sudanesischen Journalisten, eines deutschen Arztes von Ärzte ohne Grenzen, eines kongolesischen Kindersoldaten oder eines deutschen Protokollstabsoffiziers. Ich komme in diverse weitere Schachteln wie einen mexikanischen Friedhof mit detailliert verzierten Grabnischen,

Abb. 1: Das Tablet als Rahmen, Zielvorrichtung und Führung im ‚Schachtellabyrinth'.

eine enge Geflüchtetenunterkunft, ein stickiges Lazarett oder ein Büro, wo kleine Souvenirs vom Rüstungskonzern EADS und Modelle von Raketenabwehrsystemen stehen. Hin und wieder interagiere ich mit anderen Besucher*innen, die, wie ich, zwischen Zuschauenden und Akteuren changieren, so etwa, wenn ich als Bundestagsabgeordneter erst eine Hand schüttele und mir dann aus dem Mantel geholfen wird oder an mir als verwundetem syrischen Flüchtling jemand eine Triage durchführt. Das gelingt je nach Fähigkeiten mit der Koordination von Tablet und eigenen Bewegungen mal ganz gut, mal gar nicht. Meist bin ich aber allein mit den Stimmen und den Videos. Ich sehe die anderen, die mich wiederum ‚sehen sehen' und zuschauen, wie ich versuche, den Bewegungen und Handlungsanweisungen meines Video-Audio-Guides Folge zu leisten. Diesen sehen und hören sie aber nicht selbst, sondern haben nur eine Aufnahme aus derjenigen Perspektive, der sie gerade folgen. Mitunter werden auch Charaktere, die ich noch zuvor selbst gespielt habe, auf meinem Display falsch bzw. anders benannt.[3] Manche Sequenzen verlangen weniger Interaktion, manche sind anregend, manche etwas langweilig, sodass ich

3 So wird in der Wahrnehmung von Sequenz 1 (Wolfgang Ohlert, Protokollstabsoffizier) der- oder diejenige Besuchende, der/die eigentlich gerade die Sequenz 3 (Reto Hürlimann, Manager) spielt, kurzerhand als „stellvertretender Verteidigungsminister" benannt und in die Erzählung eingewoben.

mal lieber länger, mal kürzer verweilen würde. Wieder andere führen mich wie in einer Raum-Zeit-Krümmung durch Schlupfwinkel in ein ganz anderes Setting als zuvor oder lassen mich durch ein Guckloch in einen weit entfernten Kontext spionieren. An einem Punkt kann ich einen Ausblick erklimmen, der mich tatsächlich ein Stück aus der Schachtelburg hinausblicken lässt: Ich sehe Kulissenverschläge vor mir und zugleich nur auf meinem Display zusätzlich eine Drohne über dem Setting kreisen. Ist es die Drohne, von der ich gerade vorher noch als Drohnenpilot gehört habe? Relevanter noch als der Aufenthalt ‚in' einem Setting und die Fragen, die mir dieses stellt, sind aber die vielen Momente der Interaktion und vor allem der Wechsel *zwischen* den Containern, die ständige Ortsverschiebung und Bewegung. Der Parcours endet irgendwann genau dort, wo auch zufälligerweise meine erste Sequenz endete, nämlich in besagtem Konferenzraum, wo sich alle 20 Besucher*innen versammeln, sich gegenseitig ihre Tablets mit dem Foto der ‚Charaktermaske' zeigen, die sie zuletzt gespielt / befolgt haben, und wo wir uns schließlich in Ermangelung der ‚eigentlichen' Charaktere oder Performer*innen, die wir nur per Video gesehen, deren Handlungen wir nachvollzogen haben, selbst gegenseitig Applaus für die gemeinsam durchgeführte und zugleich erlebte Inszenierung spenden.

Situation Rooms[4] von Rimini Protokoll spielt mit einer Doppeldeutigkeit von Räumen und darin verorteten Subjekten sowie dem Eintritt in diverse Fiktionen mittels einer je spezifischen Sicht. Dies wird mit Blick auf eine grobe gemeinsame thematische Klammer, die der Waffen, und wichtiger noch einer struktur- wie titelgebenden Form, der *Situation Rooms* bzw. des *einen* Situation Rooms, verhandelt: Eine Bindung des Themas an die Doppelung von je spezifischer Zuschauerposition und der erzählten Perspektive per Kopfhörer und Tablet. Dadurch nehme ich, nehmen wir, Teil an einem ständigen Sich-Verorten, Sehen, Verstecken, Andere-Beobachten und Beobachtet-Werden. Und bei diesem gegenseitigen Sehen und Mitverfolgen der Bewegungen ist immer der bereits beschriebene Moment der Diskrepanz entscheidend: Ich bin nie eindeutig deckungsgleich mit dem, was meine Anweisung ist und entsprechend werde ich nie in völliger Übereinstimmung mit dem Videobild für die anderen Besucher*innen zu sehen sein. Daraus resultiert eine ständige Differenz bezüglich der Positionierung und mithin der Zeitlichkeit, mag diese auch bei besonders geschicktem Anpassen an die Vorgaben durch das Tablet minimal sein, diese Differenz ist nicht zu löschen und ist das, was ich für die anderen bzw. die anderen für mich primär erzeugen. Das heißt nicht die Erfüllung und Deckung mit dem Videobild, sondern die Reibung an dieser Vorlage und das mehr oder minder gute Anpassen, das aber nie ganz aufgeht, sind das, was die Zuschauenden mit- und füreinander einbringen. Egal wen ich sehe, wohin ich komme und in wessen Schuhen ich die Schachteln betrete, immer ist der thematische Bezugspunkt der von Waffen und ihrer Anwendung wie auch Produktion sowie ihren recht unmittelbaren Effekten. Als ‚Waffe' wird hier allerdings alles gefasst, was ein komplexeres Kampfwerkzeug sein kann: vom Wettkampfrevolver über Flakgeschütze und den Leopardpanzer bis zu Computerviren, mit denen sich die

4 Ich habe die Inszenierung am 31.10. und 03.11.2013 im Frankfurt LAB besucht, außerdem wurden mir Aufzeichnungen zur Verfügung gestellt. Neben dem Booklet der Produktion beziehe ich mich auch auf Hintergrundinformationen und das Interview mit Rimini Protokoll in dem Programmheft des Themenschwerpunktes „Waffenlounge" (03.12.2014–11.01.2015) des HAU Berlin: https://www.hebbel-am-ufer.de/fileadmin/Hau/HAU3000/Publikationen/hau_waffenlounge.pdf (Zugriff am 05.11.2020).

Abb. 2: In einem der Gänge mitten im Schachtellabyrinth, rechts hinter der Scheibe befindet sich der zentrale Konferenzraum.

Infrastruktur eines Staates lahmlegen lässt. Damit wird in *Situation Rooms* der sog. Supply Chain Capitalism inszeniert, allerdings nicht, ohne das Prinzip zu erweitern: Nicht nur wird die Versorgungskette des Waffenhandels gezeigt, sondern vielmehr werden die – wie ich es nennen würde – *Supply Chain Affections* ausgestellt, d. h. alle, die in irgendeiner Weise von der Supply Chain globalen Waffenhandels betroffen sind. Und dabei werden wir selbst, als Besucher*innen dieses Räderwerks, zu einem Kettenglied der erweiterten Supply Chain, wir werden genauso weitergereicht von Station zu Station und Charaktermaske zu Charaktermaske. Um diese Inszenierung eingehend zu ergründen, ist ein näherer Blick auf diese perfekt getaktete Maschinerie nötig.
Das Setting von *Situation Rooms* lässt sich grob vereinfacht so darlegen: Zunächst gibt es korrespondierend zu den zwanzig Zuschauenden auch zwanzig Personen / Charaktere / Charaktermasken, die uns vermittels ihrer Stimme, der durch sie geführten Kamera und häufig auch durch eine Einblendung, Selbstaufnahme oder Spiegelung ihres Gesichtes bekannt werden.[5] Zunächst ist der spezifisch männliche Blick der Inszenierung auffällig:

5 Dies sind, den Bezeichnungen des Programmheftes folgend: ein Protokollstabsoffizier (Wolfgang Ohlert, Sequenz 1), eine Aktivistin gegen die Finanzierung von Waffen (Barbara Happe, 2), ein Manager eines internationalen Rüstungskonzerns (Reto Hürlimann, 3), einer der Ärzte ohne Grenzen (Volker Herzog, 4), ein Flüchtling aus Syrien (Abu Abdu Al Homssi, 5), ein Oberleutnant der indischen

Nur zwei Sequenzen haben weibliche Charaktere (2 und 8), wovon die eine, Barbara Happe (2), allerdings im Laufe der Sequenz sogar die Blick- bzw. kameraführende Position verlässt und sich gegenüber der Kamera postiert, während der/die Zuschauende in der Ich-Sichtweise bleibt, nun aber den namen- und körperlosen Charakter des Direktors der deutschen Bank überstreift, mit dem Happe ein von ihr paraphrasiertes Gespräch führt. Die dritte Frau, die in *Situation Rooms* auftaucht, wird nur gefilmt bzw. interviewt: Frau R (Flüchtlingsfamilie, 7). Weiterhin gibt es rund 14 Schachteln (je nach Zählweise könnte man manche auch als zusammengehörig beschreiben). Diese sind nahtlos aneinander gesetzt, verteilen sich über zwei Stockwerke (mit zwei Treppenaufgängen) und teilweise gibt es neben den sichtbaren Türen und offenen Durchgängen zwischen den Schachteln auch versteckte Schlupflöcher und Pforten.[6] Während manche Schachteln genug Platz für mehrere Besucher*innen bieten – der Konferenzraum wie beschrieben sogar für alle 20 Zuschauenden zugleich – sind Überwachungsraum, Fahrstuhl und Watchtower so klein, dass eine bis maximal zwei Personen hier Platz finden. Und obwohl alle Teilnehmenden am Ende ihres Parcours sich im Konferenzraum versammeln, ist dieser doch das beste Beispiel dafür, dass man nicht mit jeder Charaktermaske bzw. in jeder Sequenz Zugang zu jeder Schachtel hat: Von manchen bleibe ich zumindest für die 7 Minuten mit dem jeweiligen Charakter gänzlich ausgeschlossen. Im gesamten Ablauf der 10 Stationen, die ich als zuschauende*r Teilnehmer*in bei einem einzelnen Besuch von *Situation Rooms* erlebe, werde ich in fast jede Schachtel kommen, auch wenn ich manchmal diese nur durchquere oder zumindest einen Blick hineinwerfe, unabhängig von Reihenfolge und genauer Zusammensetzung der zehn von insgesamt zwanzig Stationen.[7]
Die Sequenzen dauern jeweils genau sieben Minuten. Um die Taktung der Sequenzen und ihre Anschlüsse, d. h. diese Logistik der Teilnehmenden zu koordinieren,[8] bedarf es einer

Luftwaffe a. D. (Narendra Divekar, 6), eine der Familien, die als Bootsflüchtlinge aus Libyen in Italien strandeten (Familie R, 7), eine Kantinen-Chefin einer russischen Munitionsfabrik (Irina Panibratow, 8), ein Mitglied des Bundestages (Jan van Aken / Alex Lurz, 9), ein Kindersoldat (Yaoundé Mulamba Nkita, 10), ein Hacker (Nathan Fain, 11), ein Fabrikarbeiter eines Rüstungsbetriebs (Marcel Gloor, 12), ein ehemaliger Soldat der israelischen Armee (Amir Yagel, 13), ein Sportschütze (Andreas Geikowski, 14), ein Friedensaktivist (Ulrich Pfaff, 15), ein Anwalt für zivile Drohnenopfer (Shahzad Akbar, 16), ein Entwickler von Sicherheitstechnik (Emmanuel Thanuay, 17), ein Journalist aus dem Südsudan (Richard Khamis, 18), ein Kriegsfotograf (Maurizio Gambarini, 19) und ein Administrator eines mexikanischen Drogenkartells (Alberto X, 20). Die Sequenzen 7 und 9 sind somit gleich mit zwei oder mehr Personen belegt, wobei immer nur eine kameraführend ist.

6 Zumindest nach der detailgenauen Ausstattung des Interieurs der Schachteln unterschieden, wären diese Schachteln so aufzulisten: Messestand, Hobbykeller, Balkon (mit Internetcafé unter der dort befindlichen Treppe), Überwachungsraum mit Monitor, Lazarett, Schule / Radiostation, Konferenzraum, Fahrstuhl, Friedhof, Büro, Fabrik, Watchtower, Wohnraum, Schießstand und Korridor (mit Überwachungskamera und Spind). Nur Watchtower und Wohnraum befinden sich im ersten Stock, eine Treppe führt von der Fabrik hinauf und eine andere vom Balkon. Einzig die Schachteln Balkon sowie Watchtower sind teilweise zum Äußeren dieser Schachtelburg geöffnet.

7 Die Ausnahme bilden der Fahrstuhl, der nur in manchen Sequenzen betreten wird.

8 Gerko Egert hebt Logistik als „Power that makes move" hervor und erläutert, dass Logistik beständig eine enorme Syntheseleistung erbringen muss, da alle möglichen oder auch aktuellen Bewegungen eingefangen und zusammengeführt werden müssen, um somit beständige Zirkulation zu erzeugen (Gerko Egert: Operational Choreography. Dance and Logistical Capitalism. Unveröffentlichter Aufsatz, erscheint in *Performance Philosophy* 6,1 (2021), Manuskriptseiten 5–6).

enormen technischen Abstimmung. Dafür werden aufwendige Ablaufpläne angelegt (teilweise sind diese in den Programmheften zu *Situation Rooms* abgedruckt), mit denen die Zuschauerbewegungen in den Charaktermasken synchronisiert werden: z. B. wo sich wer die Hand gibt. Rimini Protokoll arbeiten besonders viel mit solchen Skripten oder eben Protokollen, die festhalten, wie die ‚Interaktionen' geschaltet sind. Innerhalb der siebenminütigen Intervalle gibt es zwei strukturelle Gemeinsamkeiten, die mir je nach Schachtel, in der ich mich befinde, und je nach Charakter, dem ich folge, sehr deutlich werden oder nur marginal auffallen: Ein Blackout der Lichter in einem Großteil der Schachteln bei Minute 1'45", wenn der- oder diejenige, die gerade Sequenz 11 (Nathan Fain, Hacker) folgt, an einem Sicherheitskasten kurz den Strom wegnimmt. Und es gibt einen Schuss bei Minute 5'00" in Sequenz 14 (Andreas Geikowski, Sportschütze). Dieser Moment ist besonders, weil es zum einen das einzige Abfeuern einer Waffe durch einen der vorgestellten Charaktere überhaupt ist. Zum anderen ist dieser Schuss zwar nur in einigen wenigen Sequenzen, die sich in Nähe vom Schießstand befinden, zu hören, in einem Großteil der Sequenzen findet aber etwa um diesen Moment herum eine andere Art von ‚Schuss' statt: eine sprachliche Erwähnung vom Schießen, ein Blick des Charakters in die Kamera (d. h. Verlassen der Kamerahandhabung synchron zur Blickrichtung des kameraführenden Charakters), eine Begegnung mit einem anderen Charakter (möglicherweise mit Augenkontakt) und vor allem ein Blick mit der Kamera in einen Spiegel (auf diese zentralen Spiegelmomente wird später wieder eingegangen). Selbst wenn man die unterschiedlichen Sequenzen nicht eindeutig an diesen in etwa synchronen Moment rückbinden will (der auch wegen der vermutlich sehr schwierigen exakten Koordination der Abläufe nie ganz synchron ist), so fällt an der dramaturgischen Gestaltung auf, dass etwa um Minute 5' herum sehr häufig eine Positionsveränderung stattfindet.
Schon bei dieser Entschlüsselung wird deutlich, wie wenig eine summarische Auflistung – trotz oder gerade wegen der analytischen Genauigkeit – über die vorher beschriebene Erfahrung als Teilnehmer dieser inszenierten Begehung oder szenischen Installation besagt. Vor allem entspricht eine detaillierte Aufstellung und Verzeichnung des gesamten ‚Uhrwerks' einem Blick, wie ich ihn nur vermittels eines Übersichtsplanes oder einer -karte haben könnte. Im Gegensatz zu Videospielen aus der Egoperspektive,[9] wo mir eine solche Karte neben dem Blick der Spielfigur zusätzlich angeboten wird, ist mir eine solche Übersicht während der Erfahrung in *Situation Rooms* gänzlich entzogen, ich kann sie erst im Nachhinein ansehen, dann aber ohne die räumliche Erfahrung.

Der phantasmatische Übersichtspunkt: Der *Situation Room*

Indem Rimini Protokoll, wie in früheren Arbeiten auch, die Bewegung der Zuschauenden einbeziehen, greifen sie auf die Situationen der *Situationistischen Internationalen* von Guy Debord zurück. Als Mischung aus einer hegelianischen, ‚verdichteten' Situation und einer sozialen Situation[10] waren die Praktiken der Situationisten anzusehen, die, wie

9 Vgl. zu sog. ‚Egoshootern' die materialreiche und raumtheoretisch fundierte, in ihrer direkten Applikation von Termini aber bedenkliche Studie: Stefan Günzel: *Egoshooter. Das Raumbild des Computerspiels*. Frankfurt am Main / New York: Campus 2012.

10 Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 183.

Debord schreibt, einbeziehen und anregen wollten, ein „Spiel" mit zu „verwirklichen".[11] Dennoch deutlich von diesen Praktiken unterschieden, ruft *Situation Rooms* Reminiszenzen an diese künstlerische Bewegung wach. In Anlehnung an das *dérive*, das Treibenlassen der Situationisten in der entleerten Warenwelt des Spektakels, wird hier das Gehen in Kontexten inszeniert, und zwar dezidiert durch die Rückübersetzung dieses Vorgangs in die Schachteln als etwas, was aufgrund seines epistemischen Charakters nicht oder nicht ganz der Theaterbühne der Repräsentation entfliehen kann. Auf diesen Aspekt verweist nun eben schon der Begriff der Situation, denn dieser wird in Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* als eine der drei zentralen Bestimmtheiten dargelegt, derer es bedarf, um im Drama das *Ideal* ins Dasein einzusetzen, das wiederum selbst „schlechthin nicht ist wie es sein soll"[12]. Der allgemeine Weltzustand, die Situation als „Besonderheit des Zustandes" und die Handlung als die „Auffassung der Situation von Seiten der Subjektivität und die Reaktion, durch die der Kampf und die Auflösung der Differenz zum Vorschein kommt" – diese drei Aspekte sollen das Ideal verwirklichen.[13]

Eine Moral oder klare Botschaft bleibt in *Situation Rooms* allerdings aus, ebenso ein ‚Kampf' und eine ‚Auflösung'. Vielmehr scheint die Inszenierung ein Prinzip selbst darzustellen: „Die Welt besteht nicht aus einem integrierbaren Konflikt, sondern aus aneinandereckenden Episoden."[14] Jedoch bestärkt die Inszenierung in der Tat den Eindruck, es handele sich um eine Darstellung besonderer Situationen unter einem allgemeinen Vorzeichen – nämlich dem Globalen, und dies unter Reflexion der Darstellung selbst. Es wirkt, als zeige Rimini Protokoll die *Welt als Bündel an Episoden*.

Die Inszenierung versammelt nicht nur verschiedenste Geschichten unter der Klammer, dass sie alle mit Waffen zu tun haben, sondern auch unter derjenigen der Übersicht, des Sehens, mithin des Zielens.[15] Denn Titelgeber der Inszenierung war, wie der Abendzettel und der Ankündigungstext informieren, das Foto von Barack Obamas Stab, der die gezielte Ermordung Bin Ladens mitverfolgt: Mehrere Menschen sitzen im sog. *Situation Room* des Weißen Hauses, der als oberste Kommandozentrale mit einer Vielzahl an Bildschirmen dazu dient, eine übersichtliche Gesamtschau ‚von oben' auf den jeweiligen Kriegs- oder Nebenkriegsschauplatz zu liefern. Eingerichtet von John F. Kennedy nach der aufgrund mangelnder Informationsübersicht gescheiterten Invasion auf Kuba Anfang der 1960er Jahre bildet der Situation Room daher das technisch verstärkte *Theatrum Belli* – den Schauplatz mitsamt des Hügels, von dem aus der Feldherr das Ganze, d. h.

11 Guy Debord: Manifest der situationistischen Internationalen [17.05.1960]. In: *si-revue*, o. D. http://www.si-revue.de/manifest (Zugriff am 02.03.2017). Vgl. hierzu auch: Guy Debord / Alice Becker-Ho: *Kriegsspiel*. Berlin: Merve 2016. Zu Debord und den Situationisten ausführlich Jörn Etzold: *Die melancholische Revolution des Guy-Ernest Debord*. Berlin / Zürich: Diaphanes 2009.

12 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I. Werke*, Bd. 13, hrsg. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 234–235.

13 Ebd.

14 Ebd., S. 49.

15 Zur Nähe von *skopos* und *telos* sowie zu „Netzkrieg" und Narrativ vgl. Samuel Weber: *Gelegenheitsziele. Zur Militarisierung des Denkens*, aus d. Engl. v. Birgit Pungs. Berlin / Zürich: Diaphanes 2006, S. 20–42, 133–160.

die Schlacht, überblickt.[16] Im Gegensatz zum abgesteckten Schlachtfeld kann der *Situation Room* aber verschiedenste entfernte Orte zusammenführen – und für Militärstrategen stellt tatsächlich die ‚Echtzeit' eine wesentliche Kategorie dar. Es wäre aber wohl angebrachter, von der „Rechtzeitigkeit" dieser Bilder oder auch Simulationen zu sprechen.[17] Für diese Synchronisierung bedarf es einer bestmöglichen Rasterung des jeweiligen Umfeldes oder gleich jedweden Bereiches der Welt. Die dafür nötigen Aufnahmen liefern Satelliten und vor allem *Drohnen*, die dafür nötigen Datenbanken und Kommunikationsnetzwerke erzeugen schließlich genau jenes militärische *grid*, ein Netz, das sich möglichst allsehend über die Welt zu legen versucht und dem Situation Room dann das Darstellungsfeld liefert. Die Sichtbarmachung vor allem durch Drohnen versucht so, den Krieg flächig zu gestalten und in ein Darstellungsfeld zu binden. Wenn für Carl Schmitt der Partisanenkampf „aus dem Untergrund heraus [...] das konventionelle, reguläre Spiel auf der offenen Bühne" stört, dem Krieg eine „dunklere Dimension hinzu[fügend], eine Dimension der Tiefe", so sind unschwer die wenig überzeugenden Töne einer Trennung von ‚sauberen' und ‚unehrenhaften' Kriegen, von Zivilisation gegen Barbarei herauszuhören.[18] Die Sichtbarkeit des Krieges macht den Anschein, eine saubere Flächigkeit (wieder) herzustellen. Der französische Philosoph Grégoire Chamayou behandelt deshalb in seiner *Theorie der Drohne*, wie diese angeblich ethische Waffe den Krieg und seine Vorstellung in eine Krise stürzt.[19] Bei der Vorstellung eines logisch gebauten, übersichtlichen Schlachtfeldes handelt es sich um eine Projektion von Szenarien behaupteter *symmetrischer* Kriegsführung, wie sie wahrscheinlich ausschließlich beim Schach gegeben sein dürfte – und auch dort wird durch die Ungleichzeitigkeit der Spielzüge und den Faktor, dass ein*e Spieler*in beginnt, eine Verschiebung und Asymmetrie hergestellt. In einem Originalbeitrag für das Programmbuch von *Situation Rooms* betont Nikolaus Hirsch, dass im Gegensatz zu diesem scheinbar neutralen, sterilen, sauberen Allmachtsblick der scheinbaren Symmetrie deren Asymmetrie zu betonen sei.[20] So entwickele auch bei *Situation Rooms* jede Schachtel „eine eigene Handlungslogik", die untereinander „kollateral" verfahren, da die „Bezüge zwischen diesen Tatorten [...] selten kausal und linear" verliefen.[21]

16 Dabei ist die nachträgliche minutiöse Rekonstruktion von Schlachten zugunsten einer strategischen Auswertung ebenso von Interesse wie strategisch-taktische Schulungen durch Videospiele. Daran knüpfen die Videoinstallationen *Serious Games* des späten Harun Farocki an. Vgl. Ralf Beil / Antje Ehmann: *Serious Games. Krieg – Medien – Kunst.* Ostfildern: Hatje Cantz 2011; vgl. auch Timothy Lenoir / Henry Lonwood: Kriegstheater. Der Militär-Unterhaltungs-Komplex. In: Helmar Schramm / Ludger Schwarte / Jan Lazardzig (Hrsg.): *Kunstkammer, Laboratoirum, Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*. Berlin / New York: de Gruyter 2003, S. 432–464.

17 Vgl. hierzu sowie zur „Rechtzeitigkeit" und zur Bedeutung der Drohne in der Rasterung der Oberfläche des Planeten Michael Andreas: Flächen / Rastern. Zur Bildlichkeit der Drohne. In: *BEHEMOTH A Journal on Civilisation* 8,2 (2015), S. 108–127.

18 Carl Schmitt: *Theorie des Partisanen*. Berlin: Duncker & Humblot 1963, S. 68.

19 Vgl. Grégoire Chamayou: *Ferngesteuerte Gewalt. Eine Theorie der Drohne*, aus d. Franz. v. Christian Leitner. Wien: Passagen 2014.

20 Vgl. Nikolaus Hirsch: Theatrum Belli. In: *Situation Rooms. Ein Multiplayer Videostück von Rimini Protokoll [Haug / Kaegi / Wetzel]*, Programmheft. Bochum: Ruhrtriennale 2013, S. 9–19. Hirsch suggeriert allerdings auch, dass der Krieg früher einmal symmetrisch gewesen sei.

21 Ebd., S. 17–18.

Hirsch betont gegen Ende seines Begleittextes:

> Das Theatrum Belli, von Clausewitz noch als räumlich-strategisches Werkzeug eines lokalisierbaren und kontrollierbaren Krieges gedacht, ist zu einer simultanen Bühne geworden. Der Raum ist so global wie klaustrophobisch.[22]

Hirschs Ausführungen wirken zunächst zutreffend, bieten aber doch gewisse Fallstricke durch ihre Ungenauigkeit. Zunächst blendet Hirsch aus, dass sein Vergleich zwischen heutiger Kriegsführung, wie sie angeblich Rimini vorstellt, und einer, wie sie noch von Clausewitz gedacht haben mag, insofern hinkt, als Rimini Protokoll auch die Produktion von Waffen und deren Effekte, nicht aber ausschließlich den Einsatz *on battleground* thematisiert.[23] Und so sympathisch der Gedanke der Simultanbühnen wirken mag, so deutlich sind die Passionsspiele mit ihrem Prinzip der *loci et imagines* und der Ähnlichkeiten[24] sowie der daran geknüpften Jenseitigkeit und des Gottesgnadentums von Rimini Protokolls Arbeit und einer heutigen Sicht dann doch zu trennen – vor allem aber auch von der geometralen Logik der Zentralperspektive. In dieser Konstruktion kann alles zur Erscheinung kommen, was den Regeln der eigenen Konstruktion folgt (etwa die der Geometrie), was ihr zuwiderläuft nicht. Der militärische Situation Room ist in seiner Eigenlogik eine notwendige Unmöglichkeit, ein mutwillig in Kauf genommenes Phantasma, das trotzdem zugleich operationabel ist. Er basiert auf der Denkstruktur der neuzeitlichen *Vorstellung*, wie sie vor allem im nächsten Unterkapitel dargelegt wird, die so tiefgreifend ist, dass sie sich nicht einfach kritisieren und abschaffen lässt.
Das führt zum phantasmatischen Anspruch der Behauptung des einen Schauplatzes, der sich allzu leicht hinter der so komplexen Maschinerie von *Situation Rooms* verbirgt: eine Bühne, die ihre dargestellte Wirklichkeit zugunsten des Ablaufs konstituiert. Die wirklichkeitsresistente, weil irgendwie operationable Verkennung liegt darin, so zu tun, „[a]ls ob das Außerhalb des Theaters, der Referent des Theaters [...] wie ein Theater strukturiert"[25] sei. Nicht der Krieg ist strukturiert wie ein Theater, sondern die Kriegslogik, die nach Schmitt vor allem zwischen Freund und Feind unterscheidet als deutlichste Ausprägung eines Binarismus der Repräsentation, hat sich ihr Theater für eine erst zu schaffende Situation gebaut. Behauptet also *Situation Rooms* ein anderes Modell des Raums als dasjenige des Guckkastens? Die mögliche klammheimliche Nähe zu einem Theater des Guckkastens unterstreicht selbst Stefan Kaegi, einer der drei Köpfe von Rimini Protokoll, wenn er zu der Kritik, man müsse sich für *Situation Rooms* sehr genau an Abläufe halten, antwortet: „Auch im Guckkasten muss man ja still sitzen."[26] Einerseits befinden sich die umhergehenden Besuchenden keiner Bühne gegenüber, andererseits wird jede*r angewiesen, das

22 Ebd., S. 19.

23 Entsprechend hätte von Clausewitz etwa die Sattler, Hufschmiede oder Stallknechte in seine taktischen Überlegungen einbeziehen müssen.

24 Vgl. Haß: *Das Drama des Sehens*, S. 160–171. Die Untersuchung wird im nächsten Kap. 1.2 auf dieses Raumdenken zurückkommen.

25 Jacques Derrida: Der Akt des Opferns. In: *Zeitung schauspielfrankfurt* 01 (Spielzeit 2002/03), S. 3–4, hier S. 4.

26 Dorte Lena Eilers / Tom Mustroph: Cooperation Rooms. Rimini Protokoll im Gespräch. In: *Theater der Zeit*, 05/2012, S. 16–19.

Tablet in einer bestimmten auf den Betrachter*innenstandpunkt abgestimmten Position zu halten. Daraus resultiert just jene Perspektivierung, die auf einen allgemeinen Rahmen blickend und in diesen eingebunden eine Vergleichbarkeit der Sequenzen erzeugt. Allerdings handelt es sich durch die Handlungen, zu denen wir angeleitet werden, nur bedingt um ein ‚körperloses Sehen'. Denn je schlechter ich zurechtkomme, desto körperlicher erfahre ich mich.

Das Als-Ob des Rahmens

Den Besuchenden erschließt sich die jeweilige Schachtel in einer ersten Zuordnung recht schnell – wird aber zumeist in der je folgenden Sequenz neu und anders beschrieben, also umgeschrieben. Dies erfolgt entweder allein durch den kurzen eingeblendeten Text vor Beginn der Sequenz oder nach dem Prinzip der situierenden Benennung: „Wir befinden uns in …". Doch wäre diese Verortung niemals so treffend möglich, böte nicht jede Schachtel durch insignifikante Details ein Überangebot an Merkmalen dazu. Die Detailfreude, mit der an der Ausstaffierung der einzelnen Schächtelchen gearbeitet wurde, kann ganz im Sinne von Roland Barthes' „Real(itäts)effekt"[27] verstanden werden: Details, die zu nichts weiter dienen, als mich glauben zu machen, das hier sei ‚die Wirklichkeit'. Was Barthes auch als referentielle Illusion bezeichnet, wird hier durch eine Verifizierung der *Kategorie* der Realität angestrebt – und nicht als eine Wirklichkeit abgebildet:

> Das Barometer bei Flaubert, das Pförtchen bei Michelet sagen am Ende nichts anderes als eben dies: „Wir sind das Reale". Was damit siginfiziert wird, ist die Kategorie des „Realen" (und nicht seine kontingenten Inhalte); anders gesagt, die Aussparung eben des Siginifikats zugunsten des bloßen Referenten wird zum Signifikanten gerade des Realismus. Und herauskommt ein „Real(itäts)effekt" als Fundierung jenes uneingestandenen Wahrscheinlichen, das die Ästhetik aller geläufigen Werke der Moderne bildet.[28]

Bei *Situation Rooms* steht etwa eine kleine Fantadose mit arabischen Schriftzeichen auf der Balustrade des Balkons, der dann wahlweise Hebron (Sequenz 13, Amir Yagel, israelischer Ex-Soldat) und Homs (Sequenz 5, Abu Abdu Al Homssi, Flüchtling aus Syrien) zugeordnet wird und mir ohne jede weitere sonstige Aufgabe hilft, eben dies zu akzeptieren: Ich bin jetzt also in Hebron / Homs. Oder aber der Balkon wird auf einem Luftwaffenstützpunkt in Kashmir (Sequenz 6, Narendra Divekar, Oberleutnant der indischen Luftwaffe a. D.) und in San Diego (bei Sequenz 16, Shahzad Akbar, Anwalt von Drohnenopfern) situiert, nur bin ich jetzt entweder zu weit weg von der Dose, um die genauen Schriftzeichen zu sehen oder stehe sowieso just in dieser Sequenz mit dem Rücken zu ihr. So stark also die örtliche Eingliederung vermittels dieser Real(itäts)effekte ist, so wird der Effekt auch ständig gebrochen: Die anderen Besucher*innen fungieren ebenso als Real(itäts)effekt, der mir einerseits bestätigt, dass wir uns in dieser Situation befinden, andererseits

27 Roland Barthes: Der Real(itäts)effekt. In: Kathrin Tiedemann / Frank Raddatz (Hrsg.): *Reality Strikes Back. Tage vor dem Bildersturm. Eine Debatte zum Einbruch der Wirklichkeit in den Bühnenraum*. Berlin: Theater der Zeit 2007, S. 12–20, hier S. 20.

28 Ebd.

Abb. 3: Blick in eine Schachtel, in der ein Teilnehmer gerade die Charaktermaske von Volker Herzog, dem ‚Arzt ohne Grenzen', spielt und an einer weiteren Teilnehmerin eine Markierung für eine Triage vornimmt.

die konkrete Situation durch die augenscheinliche Diskrepanz als fingierte entlarvt. Kurz: So nah *Situation Rooms* dank der Tablets sich am Prinzip des Egoshooters bewegen mag, von der für dieses Genre vielbeschworenen ‚Immersion' als lückenloses Eintauchen mittels einer perfekten Nachahmung einer äußeren Wirklichkeit kann keine Rede sein.[29] Der Bruch der Immersion liegt an den Tablets selbst, und dennoch dienen sie gerade deshalb als Stütze für die Inszenierung eines Als-Ob – nämlich so, als-ob die Tablets transparent wären und als ob wir uns allen Orten und Geschichten gleichermaßen nähern könnten. Es mag banal klingen, aber die Tablets operieren erst einmal intermedial – nicht, weil sie zwei vorher definierte (und schlimmstenfalls ontologisierte) Bereiche wie etwa Video und Theater zusammenführen, sondern im Wortsinne der *intermedi appararenti* des 16. Jahrhunderts als opulente Zwischenspiele, deren Funktion darin bestand, die Geschlossenheit eines fiktiven Kosmos zu durchkreuzen: „Während die Perspektivbühnen

29 Der Guckkasten selbst gehorcht der Logik der Zentralperspektive und damit des Bildes. Er mag damit für Autoren wie Lambert Wiesing ein perfektes Zeigeinstrument sein, doch geschieht dieses Zeigen nur *als* Bild, insofern losgelöst vom Raum und losgelöst von der Wahrnehmung selbst, was Wiesings Rede von der Immersion tendenziell zu verschlucken droht. Vgl. zum Zeigen qua Zentralperspektive Lambert Wiesing: *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013, S. 141–179.

die fiktive, illusionäre Geschlossenheit des Bildraumes anstreben, betonen Intermedien die Künstlichkeit des Darstellungsraumes."[30] So stellen diese Intermedien die Darstellbarkeit (der Bildbühne) selbst aus sowie deren Rahmen in Frage. Eingedenk dessen, dass es sich bei den *intermedi* des 16. Jahrhunderts um gänzlich andere Techniken als die Videotablets handelt und erstere dazu dienen, „den fiktiven Bildraum entlang der Vertikalen im Darstellungsraum"[31] zu zerschneiden, ist die Analogie insofern stimmig, als die Tablets zwar sowohl helfen, bestimmte Fiktionen zu etablieren, zugleich aber diese Fiktionen und gebauten Schachteln in ihrer Künstlichkeit immer wieder ausstellen können. Die Tablets schieben sich dazwischen und machen das Erlebte zu einem immer schon Vermittelten – auch wenn dies im Sog der Geschichten vergessen werden kann. Wer einmal ausprobiert, was in *Situation Rooms* ohne Tablet geschieht, wird sich enttäuscht schnell wieder dem Gerät zuwenden, denn es passiert rein gar nichts: Man sieht und hört wenig, nur ein paar Umherstehende tun Dinge mit ihren Geräten, wovon man nun gänzlich ausgeschlossen ist.

Demgegenüber steht allerdings eine reflexive Schwäche im Zusammenspiel zwischen Tableteinsatz und den wiederum für die Tablets produzierten Videos: An keiner Stelle gibt es eine Bezugnahme auf die Bedingungen dieser ‚Waffe' selbst. So wäre gerade der Rahmen, die Cadrage, erst dasjenige, was zu sehen erlaubt, also den Ausschnitt konfiguriert und die Bewegungen lenkt. In ihrer Machart blenden die Videos so zugunsten eines Effektes aus, was den Träger (das Tablet) und seinen Rahmen bestimmt: Sie machen sich weitestgehend transparent, wo das Tablet eigentlich dazwischenkommt.[32] Das Tablet wird nun dank dieser Transparenz Austragungsort einer Doppelung aus Vermittlung und Illusion. Geht man von der Definition von Illusionen in einem engeren Sinne aus, nämlich als „wissensresistentes Wirklichkeitsbewusstsein von etwas, was nicht wirklich existiert"[33], so korrespondiert diese Definition mit der resistenten Erfahrung, dass ich, obwohl ich weiß, dass ich eigentlich ein nachvollziehendes Mitbewegen des Tablets vollziehe, dennoch immerhin mit großer Freude an der Ausführung, geradezu lustvoll dem Gedanken anheimfalle, doch mit meiner Hand die Steuerung des Verlaufs zu übernehmen.[34] Ich korrigiere sofort, wenn Handbewegung und Cadrage des Videos nicht einigermaßen zusammenpassen (dies völlig deckungsgleich hinzubekommen ist unmöglich). Wo eigentlich nur ein Befolgen stattfindet, überwiegt aber der größenwahnsinnige und resistente Glaube, live mit zu filmen, oder

30 Haß: *Das Drama des Sehens*, S. 338.

31 Ebd., S. 339.

32 Wenn aber dieses Dazwischenkommen zentral ist, so ist ‚Intermedium' insofern vorgängig, ‚Medium' erst hiervon das Derivat. Vgl. Georg Christoph Tholen: *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 111–123.

33 Lambert Wiesing: Von der perfekten Illusion zum perfekten Phantom. Über phänomenologische Bildtheorien. In: Gertrud Koch / Christiane Voss (Hrsg.): *...kraft der Illusion*. München: Fink 2006, S. 89–101, hier S. 89.

34 Eva Holling diskutiert die Thematik der Illusion innerhalb des weiteren Kontextes der *Übertragung* im Theater. Dabei überlegt sie anhand der Arbeit *Cargo Sofia* von Rimini Protokoll, inwiefern jene Momente des Spiels mit der Apparatur „wiederum als imaginär und symbolisch eingebettet diskutiert werden [können], indem sie Objekt des Begehrens [...], um das sich eine Einfühlung ins Ausfühlen bewegt", sind. (Eva Holling: *Übertragung im Theater. Theorie und Praxis theatraler Wirkung*. Berlin: Neofelis 2016, S. 323.)

gar wie im Egoshooter, die Täuschung, handlungsmächtig zu sein.[35] Dieser Effekt ist nicht zufällig, sondern konstitutiv, gehört er doch zur imaginären Abschließung des Subjektes gegen äußere Einflüsse zugunsten einer Behauptung von Autonomie.[36]
In der Tat werden in *Situation Rooms* die Videos entgegen anderer Möglichkeiten ausschließlich wie ein zentralperspektivisch organisiertes Schau- und Zeigeinstrument verwendet. Das Video funktioniert zwar nicht mehr wie sein vermeintlich historischer Vorgänger Celluloidfilm nach dem Prinzip des Fotonegativs, sondern ist laut Yvonne Spielmann „das erste tatsächlich audiovisuelle Medium, das im Unterschied zum Film kein Bild als Einheit hervorbringt und nicht die Materialität eines Filmstreifens aufweist, der über eine Bild- und eine Tonspur verfügt“[37]. (Das Fotonegativ wiederum stellt Ulrike Haß zufolge das Pendant zum *quadro* der camera obscura dar, wie es Andrea Pozzo im 18. Jahrhundert entwickelt.)[38] Dennoch handelt es sich beim Videoscreen um ein Tableau, auf dem sich sehr wohl durch „die elektronischen Signalprozesse [...] jeweils *instabile* Zustände von Bildlichkeit“[39] herstellen. Es wäre fatal anzunehmen, dass sich durch den Einsatz von Video *per se* etwas am Prinzip optischer Aufzeichnung ändern würde, entscheidend ist die jeweilige Anwendung. Wie auch Spielmann nahelegt, unterscheide „[d]ie Gleichzeitigkeit von Aufzeichnung und Wiedergabe [...] Video von den fotochemischen Aufzeichnungsmedien Fotografie und Film, obwohl Video gleichfalls über optische Aufzeichnungstechnik verfügt“, weshalb Spielmann sich bemüht zu betonen, dass „die optische Aufzeichnung von Licht nicht die einzige Realisierungsform von Video“ darstellt.[40]
Ist Video insofern prinzipiell *technisch* von der Belichtung von Foto- und Filmstreifen zu unterscheiden, muss die modifizierte optische Konstante, wie sie bei Video möglich ist und im Fall von *Situation Rooms* zur Anwendung kommt, festgehalten werden. Das Videobild mag somit etwas anderes als ein Fotonegativ sein, auf den Tablets wird es in dieser spezifischen Inszenierung aber so verwendet, *als ob* eine Welt zentralperspektivisch eingefangen und vor allem, *als ob in diesem Rahmen alles gleichermaßen eingesehen und handhabbar gemacht werden könnte*.[41]
Die Strategie von Rimini Protokoll, plurale Räume bei geteilten Zusammenhängen in einer eigens dafür entworfenen Theateranlage mit vielen detaillierten, kleinen Settings auszustellen, hat unabhängig von der beeindruckenden Präzision, mit der vor allem das Bühnenbild gearbeitet ist, und ungeachtet des Spaßes und der Sogwirkung, die der Ablauf

35 Die Studie Günzels (s. o.) erweist sich als von ihrem Gegenstand so eingenommen, dass sie ein kategorisches Missverständnis übersieht: Die „Perspektive“ des Egos allein wird als das „Zur-Welt-Sein“ behauptet und ein Mit-Sein ausgeblendet (Günzel: *Egoshooter*, S. 183).

36 „Die Idee einer objektiven Realität ist nichts anderes als das Korrelat solch imaginärer Autonomie.“ (Samuel Weber: Homeland Security. Zum Theater des Heimischen. In: Tiedemann / Raddatz (Hrsg.): *Reality Strikes Back*, S. 36–53, hier S. 40.)

37 Yvonne Spielmann: *Video. Das reflexive Medium*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 7.

38 Vgl. Haß: *Das Drama des Sehens*, S. 378.

39 Spielmann: *Video*, S. 7 (Herv. L. G.).

40 Ebd.

41 Allerdings bleibt anzumerken, dass die Tablets weniger eine Sicht oder Perspektive ausgehend von einem sehenden Subjekt vornehmen (der sog. *point of view*), sondern ein *point of weapon* sind, denn es ist nicht der Blick (oder ggf. Kopf), der die Cadrage nachverfolgt / führt, sondern die Hand. Diese Bezugnahme von Waffengebrauch der Hand und Kameraführung wird wie erwähnt öfter thematisiert.

z. B. für mich entwickelt hat, eine zweischneidige Konsequenz: Einerseits wird erfahrbar, dass keine dieser Schachteln, die ich betrete, für sich steht, dass es global weitreichende Zusammenhänge gibt und trotzdem gravierende Unterschiede in der Bewertung von Orten und Situationen. Riminis Arbeit kann als Versuch gesehen werden, Zusammenhang und Unterschied diverser Orte in ihrer Gleichzeitigkeit zu denken. Andererseits stellt sich trotzdem die Frage, wie weit dieser Anspruch aufgrund des Bauprinzips der vielen kleinen vernetzten Schachteln gehen kann. Der ganze Ablauf wird durch die enorme Synchronisation ermöglicht, die über Details der Geschichten zugunsten des Funktionierens hinwegsehen muss. Es entsteht ein Eindruck, als hätten wir es hier doch wieder mit einem Fenster zur Welt zu tun. Dieses wird zwar als Fenster durch die Rahmung des Tablets ausgestellt, doch zugleich kaschiert dieser Rahmen auch, dass wir uns in einer Theaterillusionsmaschine befinden, die so gebaut ist, dass alle Episoden und kleinen Schachteln just zu dieser Form des Rahmens passen – und dass diese gebaute Infrastruktur erst eine Welt *erzeugt* und nicht transparent abbildet, an die sie uns dann bindet.[42] Die Tablets fungieren eben wie das berühmte vereinheitlichende ‚Fenster zur Welt' der Guckkastenbühne und damit des Containermodells: Wir sehen alles so, *als-ob* die Welt und alles von unserem vorstellenden Standpunkt aus durch ein Fenster *gleichermaßen* ansichtig werden könnte. Allerdings wird diese Ansichtnahme durch das Tablet reflexiv gewendet und damit analysierbar: Das Tablet operiert wie eine Konkretisierung des Dispositivs der Vorstellung.[43]

Geschlossenheit und Äquivalenz

Der/die Besucher*in von *Situation Rooms* durchwandert verschiedene Stationen, in denen er/sie in unterschiedlicher Weise in Bezug zu dem eindeutig künstlichen Ort tritt und dabei tatsächlich nur in Momenten mit Anderen oder Dingen an diesen Orten interagiert. Ein „Zustand des Passagiers"[44], der umherschweifenden ‚Entortung' wird augenblicksweise durch Übergaben, ein Handschütteln etc. durchbrochen. Doch agiert der/die Besucher*in als Funktionsgehilfe einer Apparatur, deren Funktionieren geradezu genussvoll erlebt wird. Wenn es bewusst eine gewisse Nähe zum Genre des Egoshooters gibt (man denke an die Anweisung zu Beginn, das Tablet wie eine Waffe zu halten), dessen programmiert-designter Raum als Basis der Spielbedingungen dem Container entspricht, wie verhält es sich mit dem Konzept des Raumes, das durch das Schachtelsystem, in das ich eingetreten bin, gedacht wird? *Situation Rooms* besteht aus einem Schachtelsystem, in das wir wiederum mittels des Videos geführt werden. Kann die Raumwahrnehmung aber von diesen

42 „I am redefining [...] ‚infrastructure' as that which binds us to the world in movement and keeps the world practically bound to itself" (Lauren Berlant: The Commons: Infrastructures in Troubling Times. In: *Environment and Planning* 34,3 (2016): D: Society and Space, S. 393–419, hier S. 394).

43 Zum Dispositiv vgl. das folgende Kap. In ähnlicher Weise hat Keller Easterling für die Untersuchung von Infrastrukturen den Begriff der „aktiven Formen" eingeführt: Keller Easterling: Die infrastrukturelle Matrix. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 7,12 (2015): Medien / Architekturen, S. 68–78, hier S. 72–73. Vgl. ebenso ders.: *Extrastatecraft. The Power of Infrastructure Space*. London / Brooklyn: Verso 2014.

44 Jens Badura: Unbesetzbare Räume. Notizen zum Leben in Niemandsländern. In: Michaela Ott / Elke Uhl (Hrsg.): *Denken des Raums in Zeiten der Globalisierung.* Münster: Lit 2005, S. 51–56.

Raumkonstruktionen abweichen, sodass eine Öffnung dieses Containerdenkens entsteht? Gibt es also ein *Außen* dieser Inszenierung / Installation oder handelt es sich doch um ein *Innen ohne Außen*[45]?

Zunächst gibt es tatsächlich einen Blick auf das Außen der Schachteln, wenn auch nur in zwei der 20 Geschichten und damit nicht für alle Besucher. In der Sequenz des Drohnenpiloten Narendra Divekar (N° 6) und der des Kriegsfotografen Maurizio Gambarini (N° 19) klettere ich wenige Stufen auf einer Leiter empor und befinde mich im Watchtower, dem höchsten Punkt der Schachtelburg, von wo aus ich auf einmal, verblüffend genug, nicht einen Überblick über das Geschehen habe, sondern auf das Dach des Containers, damit auf die Rückseiten des Potemkin'schen Dorfes unter mir: auf Holzlatten, Planen, Rigipsplatten, Folien und Scheinwerfer – all das, was mir seit Abzählen des Countdowns und Eintritt in die Schachteln entzogen wurde. Ich sehe Teile der Fiktion, so etwa den flimmernden Fernseher, der in der Schachtel, die wahlweise den Balkon in Hebron / Homs / Kaschmir / San Diego abgibt, zu einem Zimmer im ersten Stock gehört und erkenne, wie simpel die Illusion dieses Zimmers hergestellt wurde. Und ich sehe den Mast, wo man in der Sequenz von Yaoundé Mulamba Nkita (N° 10) eine Fahne hisst. In der Sequenz 19 bin ich zudem zu einem Zeitpunkt im Tower, wo die Fahne gehisst ist und ich werde aufgefordert, mittels eines Schalters einen Ventilator anzuwerfen, der die Fahne flattern lässt. Die Schachtelkonstruktion von *Situation Rooms* ist also kein totalitär abgeschlossenes Innen, doch diese architektonischen Öffnungen haben eine nur marginale Position. Die Öffnung muss daher an anderer Stelle gesucht werden, nämlich in der Erfahrung der diesen Kasten betretenden Zuschauenden. Das verlangt allerdings eine Abkehr von der in der Tat durch das Halten des Tablets als *point of weapon* implizierten Analogie zwischen dieser Inszenierung und sog. Egoshootern. Vielmehr muss das spezifische Eingebunden-Werden der Teilnehmenden in die Infrastruktur von *Situation Rooms* hervorgehoben werden, statt eine Zentrierung des Egos. Denn andernfalls würde nur eine *Egologie* reproduziert, die Raum, Zeit und Ansicht bestimmt.

Lambert Wiesing hat statt des Husserl'schen Subjekts einen Shift vom Primat des Subjekts zum Primat der Wahrnehmung vorgeschlagen, der in der Formel des ‚Mich der Wahrnehmung'[46] kulminiert. So lässt sich das Ich in *Situation Rooms* genauso als ein nur grammatikalisches Ich verstehen, als Platzhalter eines Mich: Bin ich bereits meiner Autonomie durch die Maschinerie beraubt, so ist es ebenso ein Mich, das von der Inszenierung bearbeitet, angeschaut, angegangen wird. Auch nach Jacques Lacan blicken die Dinge mich an bzw. gehen mich an (*me regardent*).[47] Dieses Mich ist affizierbar durch die Dinge, denn weil die Dinge Lichtpunkte sind, Licht verteilen und schicken, werden wir von Dingen angeschaut. Das Subjekt hält in seinem Auge ein Bild / tableau, ist aber zugleich vermittels des Blicks im Tableau.[48] Dabei begehrt es den Blick des großen Anderen (nicht einen

45 Vgl. zu der angesprochenen Konstitution barocker Theaterräume Haß: *Das Drama des Sehens*, S. 310–322.

46 Vgl. Lambert Wiesing: *Das Mich der Wahrnehmung. Eine Autopsie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.

47 Vgl. Jacques Lacan: *Das Seminar. Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* [1964]. Weinheim: Quadriga 1987, S. 102.

48 Vgl. ebd.

intersubjektiven Blick).[49] Lacan unterscheidet das transparente Bild / Tableau als Teil der Optik / Geometrie (und des euklidischen Raumes) vom opaken Schirm und dem lebendigen Auge, das sich der Geometrie und Perspektive durch die Widerfahrnis einer „Feldtiefe“[50] widersetzt. Das Auge wird somit zwar gesehen vom Blick, doch dadurch kann es als lebendiges, wahrnehmendes Auge auch affiziert werden, was *die geometrale Distanz der Perspektive* und die damit einhergehende Verortung zur Welt zusammenbrechen lässt. Dadurch erst kann das Subjekt seine solchermaßen durch den Blick bestimmte Position selbst erfahren. Mit Lacan ist der opake Schirm der „Mangel der sichereren Verortung des Ich“[51]. Das menschliche Subjekt kann sich mittels des Schirms „eine Vorstellung von seinem Vorgestelltsein bilden und kann damit spielen – wie mit einer *Maske*“[52]. Es ist ein „sehende[s] Objekt“, das „also sein Vorgestelltsein selbst in die Hand“ nehmen „und es mit dieser oder jener Maskierung“ überziehen kann, wodurch es „zu einer gewissen Aktivität zurückkehrt“[53]: „Es äußert sich von neuem, es wirft den Blick zurück.“[54] Es ist damit nicht vom Raum aufgesogen und nicht komplett von der „Welt des Gesehenwerdens“ befangen, denn ihm obliegt diese doppelte und reflexive Bedingung „sich als Vorstellung wahrzunehmen und diese Vorstellung wiederum selbst in die Hand zu nehmen und wie eine Maske zu behandeln“.[55] Hinter der Fläche des Bildes ist keine Eigentlichkeit und weil das Bild eine konstitutive, da unvermeidliche Täuschung beinhaltet, kann das Subjekt mittels des Schirms mit der Täuschung spielen.[56]

Auf *Situation Rooms* bezogen bedeutet das: Der Schirm des Tablets bietet bereits eine Möglichkeit der Distanzierung, weil mittels Tablet die Maske gedoppelt und so *als Maske* ausgestellt wird: Die Charaktermasken, die als solche zu Beginn des Parcours extra benannt werden, führen nicht zu einer Identifikation, sondern einem Gewahrwerden des Maskenhaften, nach dem Prinzip: ‚Sieh her, ich bin Maske XYZ, ich spiele diese Funktion‘. Jedoch geschieht dieses Gewahrwerden innerhalb des Raumes der Vorstellung, das heißt, diese selbstreflexive Distanznahme ist Teil dieses Raumes selbst. Ich bleibe zwar Teil dieses geschlossenen Innen der Schachteln und ich werde als vorstellendes Subjekt inszeniert, das innerhalb dieser Verortung durch die Inszenierung und mittels des Spiels mit der Maske zwar eingebunden, jedoch nicht im Sinne einer sog. ‚Immersion‘ in den jeweiligen Situationen ‚aufgelöst‘ wird. Vielmehr lässt mich das Spiel mit dem Tablet als Charaktermaske eine Vorstellung von mir und der mir gezeigten Welt entwickeln – und zu dieser Vorstellung auf Distanz gehen. Die Vorstellung der Welt und die Welt als Vorstellung wird reflexiv gewendet. Doch ist diese Art der Distanznahme immer noch Teil der Verortung als Subjekt im Raum der Vorstellung. Denn auch als ein Mich bleibe ich auf diese Welt als Konstruktion zurückgeworfen.

49 Vgl. Gerald Siegmund: Körper, Heterotopie und der begehrende Blick. William Forsythes Preisgabe des Fluchtpunkts. In: Brandstetter / Wiens (Hrsg.): *Theater ohne Fluchtpunkt*, S. 130–152, hier S. 151.

50 Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 102. Vgl. Haß: *Das Drama des Sehens*, S. 80.

51 Rosalind Krauss: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*. München: Fink 1998, S. 86, zit. n. Haß: *Das Drama des Sehens*, S. 80.

52 Haß: *Das Drama des Sehens*, S. 76 (Herv. i. Orig.).

53 Ebd.

54 Ebd.

55 Ebd.

56 Vgl. Lacan: *Die vier Grundbegriffe*, S. 114.

Möglicherweise führt aus der Konstruktion von *Situation Rooms*, d. h. auch aus dem Raum der Vorstellung, in dieser Inszenierung kein Weg ‚heraus'. Entscheidend ist jedoch die Frage, ob dieses Spiel mit der Maske mich zwangsläufig bestätigen muss oder ob es mich in meiner Positionierung aufstören, verunsichern und gar entgrenzen kann. Tatsächlich bleibt auch das oben beschriebene Mich durch die Konstruktion der Inszenierung bestätigt, weil es, wie ich zeigen möchte, in jeder Station durch dasselbe Prinzip angesprochen wird. Denn alle Stationen verhalten sich *äquivalent* zueinander ebenso wie zu den Teilnehmenden.[57] Weil alle Stationen nach demselben Prinzip funktionieren, entsteht ein mitunter sogar fataler Eindruck, alles wäre miteinander austauschbar, was durch die nahezu perfekten Kulissen noch gestützt wird: Als hätten wir es im suggerierten globalen Dorf mit einem System strukturell ganz ähnlicher Räume zu tun, wo in Sachen Fortbewegung, Zugang zu Ressourcen und Handlungsspielräumen für alle dieselben Regeln bestünden. Aber was unterscheidet den verwundeten jungen Mann aus Syrien *strukturell* in der Inszenierung vom Oberstleutnant a. D. und nicht auf der Ebene der Geschichten? Wäre dies nicht die relevante Frage an den vielfach gegliederten, scheinbar homogenen, von Regeln und Grenzen durchzogenen globalen Zusammenhang? Nämlich welche Regeln, Normen, Gesetze, Zwänge und Grenzen für manche gelten, die es für andere nicht gibt? Das Tablet als Rahmung suggeriert, dass ich mich an jeden beliebigen Ort jedes beliebigen Anderen begeben kann – und damit alles miteinander und jeder mit jedem austauschbar wäre. Das wäre nun just das Prinzip der bürgerlichen Gesellschaft als eine des Warentausches: Das Prinzip der allgemeinen Äquivalenz bzw. Austauschbarkeit, das bestehende Asymmetrien negiert.[58]

Das Äquivalenzdenken entspricht sogar in vielerlei Hinsicht dem gegenwärtigen Regime der globalen Logistik mit ihrer „Containerisierung"[59], die alles zu tauschbaren Dingen macht. Ein solches Regime ist nicht einfach aufoktroyiert, sondern wird als ein Gefüge durch unsere Mitwirkung aufrechterhalten: „Der gefügige Charakter ist dafür gemacht, das gesamte Gefüge gefügig zu halten."[60] Nicht von ungefähr sehen Fred Moten und Stefano Harney die moderne Logistik in der Folge der Verschiffung von Schwarzen Menschen während des transatlantischen Sklavenhandels. Ihr Schreiben im Anschluss an die Black Radical Tradition verweist immer wieder auf die traumatische Erfahrung der Middle Passage, der Überfahrt von Afrika nach Amerika im kolonialen Handelsdreieck. Deshalb spielen beide mit dem Bild des Laderaumes, wenn sie vorschlagen, in der Logik der Logistik, der Logistikalität, „Fugen und Fluchten im Laderaum"[61] zu suchen. In der Tat bleibt

57 Äquivalenz ist die Bildung von Vergleichbarkeiten an Werten, Kräften, Produkten, die dann als allgemeines Verhältnis den Anschein von natürlichem Gleichgewicht erhalten können: „Äquivalenz ist der Status von Kräften, die sich gewissermaßen selbst beherrschen." (Jean-Luc Nancy: *Äquivalenz der Katastrophen. (Nach Fukushima)*. Berlin / Zürich: Diaphanes 2013, S. 36.)

58 Vgl. zum „allgemeinen Äquivalent" im Zeichen der globalen Governance und der „Verkündigung der Governance als Realisierung des universellen Austausches auf dem Boden des Kapitalismus" Stefano Harney / Fred Moten: *Die Undercommons. Flüchtige Planung und schwarzes Studium*. Wien: transversal texts 2016, S. 65.

59 Ebd., S. 106.

60 Gerald Raunig: *DIVIDUUM. Maschinischer Kapitalismus und molekulare Revolution*, Bd. 1. Wien: transversal texts 2015, S. 173.

61 Harney / Moten: *Die Undercommons,* S. 113–114.

ihre kritische Haltung gegenüber der Verschickung heute umso gebotener: In der globalen Welt wird die beständige Zirkulation von Menschen, Dingen und Ideen (aber auch Bildern)[62] gefördert und verhindert, kanalisiert und erweitert. Um es auf eine Formel zu bringen: Wer kann sich frei überall hinbewegen ohne bewegt (oder gar verschickt) zu werden? Im Anschluss etwa an Moten und Harney erscheint es mir deshalb wichtig, Abweichungen von einem System hervorzuheben – d. h. die kleinen vorhandenen Abweichungen im System von *Situation Rooms*.

Differenzmomente als Symptome

Zum Theater der einen Vorstellung von der Welt wird die Inszenierung, weil alles äquivalent im gleichen Rahmen gezeigt wird. So wird der Container als das Raummodell, das alles gleich zur Darstellung können bringen soll, zwar ausgestellt, zugleich jedoch bestätigt. Ich habe *Situation Rooms* als erstes Kapitel dieses Buches deshalb so ausführlich erörtert, weil die Inszenierung in Thema und Form die Wirkmächtigkeit und das Fortleben eines geschlossenen Weltbildes der Vorstellung wie auch der Produktion von Welt ausstellt.
Meine Position als Subjekt, das verschiedene Rollen annehmen und wieder ablegen kann, sich die Welt aus einer scheinbar neutralen Position wissend-sehend aneignet, wird jedoch tatsächlich von scheinbar nebensächlichen Details der Inszenierung in Frage gestellt und dadurch wird die Vorstellung des Containerraumdenkens entgrenzt. Kann das Subjekt mithin nach Lacan „als Durchgangsphase oder als Funktionsgeflecht aufgefasst werden, das nur durch Beziehungen bestimmt wird", so schließt daran für Samuel Weber die Frage an,

> wie man diese Beziehungen denkt, und wie man dieses Geflecht beschreibt. Lacan selbst spricht zum Beispiel von Verkettungen. *Die entscheidende Frage aber bleibt, wie diese Verkettung jeweils eingegrenzt und zugleich entgrenzt wird.*[63]

Gemäß einer solchen Eingrenzung wäre es nun naheliegend, nach einem Handlungsstrang zu suchen. Doch ein solcher als ein einziger Plot mit direkten Kausalitätsverknüpfungen zwischen einzelnen Episoden wird in *Situation Rooms* nicht ermöglicht. Wir werden in die Lage versetzt, diese verschiedenen Geschichten anzunehmen, ohne in der Rolle aufzugehen und indem wir uns distanzieren (also indem wir spielen, als-ob wir diese Masken trügen). An diese Distanz innerhalb der Vorstellung schließt aber eine in die Inszenierung eingebaute Differenzerfahrung an, der das Potential innewohnt „das raum-zeitliche Moment der Situiertheit, der Eingrenzung, also auf all das, was etwas zu einem Heim macht und es zugleich abgrenzt von dem, was außerhalb ist"[64] zu verunsichern.
Die zuvor angerissenen Punkte zur Illusion im Innenraum sowie zum Subjekt heben einen Moment hervor, den man als Kontingenzeinbruch oder *Differenzerfahrung* bezeichnen könnte. Dieser Moment mag marginal sein, er durchbricht doch je auf andere Weise die Geschlossenheit jenes glatten Repräsentationssystems, für das die Synthetisierungslogik

62 Vgl. Steyerl: Too Much World.
63 Weber: Homeland Security, S. 40 (Herv. L. G.).
64 Ebd., S. 46–47.

des militärischen *Situation Rooms* steht. Es gibt nämlich kleine Details, die es in meinen Augen verhindern können, die allgemeine Austauschbarkeit aller Geschichten und Positionen miteinander zu proklamieren. Ich meine damit die vielen kleinen Spiegel, die überall in dem Parcours angebracht sind und immer wieder am Rande in die Handlungsanweisungen eingebaut werden. Über die Hälfte der Sequenzen beinhaltet an irgendeiner Stelle einen Blick in einen Spiegel (1, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 20). Bei 4, Volker Herzog, Arzt, geschieht dies gleich mehrfach, bei einigen Sequenzen fällt dieser Blick auf den Moment des Schusses und einige der Sequenzen, in denen eine solche Spiegelung nicht mittels in den Schachteln befindlicher Spiegel geschaffen wird, nutzen das Absetzen des Tablets in einer Halterung dafür, dass nun das Tablet zwar primär als normaler Videoscreen verwendet wird, darüber hinaus aber durch die gespiegelte Anordnung von Zuschauendem vor dem Screen und Charakter auf dem Screen dieser zum Spiegel wird (6 und 16), einmal (17) wird auch der Umweg gewählt, so zu tun, als sei der Screen das Überwachungsdisplay einer in der Schachtel versteckten Kamera.

Die Spiegel sind zwar auch Rahmungen und verweisen mich reflexiv auf mich selbst, aber interessanterweise führen sie mich dabei an den Ort zurück, an dem ich gerade *nicht* in der angenommenen Rolle aufgehe, an dem ich mich nicht in die Schuhe von jemand anderem stellen kann und sich vielmehr der Charakter als Maske erweist. Sie erinnern mich daran, dass ich als Besucher einer Fiktion niemals ganz mit der dargestellten Situation aufgehe und wohl, wäre ich nicht gerade als Charaktermaske unterwegs, zwar vielleicht in ähnliche, aber niemals vergleichbare Situationen kommen würde, weil letztlich keine davon verallgemeinerbar ist. Ich schaue mich an und bin nicht an der Stelle der Maske, bzw. vor allem: nicht an der Stelle des Anderen.

Die Spiegelmomente werfen mich darauf zurück, dass ich nicht weiß, was ich in ähnlicher Lage tun oder lassen könnte. Sie erinnern mich daran, dass ich mich nicht umstandslos an den Ort des Anderen begeben kann – wohl aber im Anschluss an die Inszenierung dazu angeregt werde, darüber nachzudenken, was uns verbindet und trennt, wer sich wie und wie selbstständig bewegen kann oder wer gar verschickt wird.

Es ist gänzlich unmöglich, in diesem Parcours nicht mehrfach mittels Spiegelungen mit der sowieso schon deutlichen Diskrepanz zwischen dem Charakter in der jeweiligen Schachtel und dem eigenen Erscheinen darin konfrontiert zu werden. Diese Spiegelmomente sind es, die entgegen der imaginären Schließung des Lacan'schen Spiegelstadiums einen völligen illusionären Eintritt in eine ‚Figur' verhindern und die Charaktermasken damit als Masken aufrechterhalten, selbst wenn es irgendjemandem empirisch möglich wäre, den Parcours deckungsgleich mit der Video-Vorgabe abzulaufen. Wenn also der/die Besuchende (das Mich) etwa mit den Charaktermasken Wolfgang Ohlert (Protokollstabsoffizier, 1) oder Yaoundé Mulamba Nkita (Ex-Kindersoldat, 10) vor einen Spiegel tritt / sitzt (in der Schachtel Fabrikhalle bzw. Friedhof), so werden auf dem Tablet der Spiegel mit der Maske oder Oberfläche des Charakters sichtbar, denn die Kamera wirft den Blick zurück auf denjenigen, der bei der Aufnahme die Kamera geführt hat. Und zugleich ist dies der Moment größtmöglicher Differenz, denn dort, wo auf dem Video im Tablet im Spiegel sichtbar der Charakter sitzt, sitze ich (sitzt das Mich) und sehe mich dort wiederum per Spiegel ‚mich mich sehen sehen' und zugleich einen anderen ‚sich sich sehen sehen'. Da aber beide im selben Punkt / Augenpunkt kulminieren, sind wir unmöglich: Unsere Gegenwart geht

nicht auf, ist aber auch keine von hier und dort, sondern ein gleichzeitig-gleichräumiger Moment, der das den Parcours durchlaufende Mich jedes Mal aufs Neue darauf zurückwirft, nicht ganz da zu sein. Zu diesem nicht-ganz-da Sein gehört nicht zuletzt die schon eingangs erwähnte Erfahrung, mich körperlich zurechtfinden zu müssen, der Idealität des Ablaufs auf dem Schirm mitunter schlicht durch die Vorsicht, auf der Treppe nicht zu stolpern, nicht genauestens Folge leisten zu können.

Die ethische Frage von *Situation Rooms* liegt also keinesfalls in einer empathischen Identifikation mit den Charakter(mask)en – das unterschlägt, dass das ‚Ich' (das ‚Mich' der Wahrnehmung) sich zu einem gewissen Grad durch die Sicht des Videobilds schon mit allen Charakteren identifiziert, zugleich aber in keinem aufgeht, also sich nur im Ansatz identifiziert, um dann wieder auf Distanz gehalten zu werden. Tatsächlich weisen diese Trugschlüsse aber in eine wichtige Richtung, denn die Beschreibung *einer gewissen* Identifikation stimmt, genauso wie die *einer gewissen* fehlenden Positionierung oder Ortlosigkeit. Angesichts der oben erläuterten Differenzerfahrung oder Ent-Ortung ist so zu präzisieren: Nähe und Distanz setzen das Mich gleichursprünglich in *Situation Rooms* in Bezug zu der jeweiligen Sequenz, wie auch zu dem Ganzen, ohne dass ich in den Sequenzen aufgehe, heimisch werde,[65] mich identifikatorisch einfinde. Zugleich bleibt das Ganze durch die Unmöglichkeit, völlig auf Distanz zu gehen, eine zunächst zufällige Aneinanderreihung von Einzelteilen. Das Ganze ist in diesem Fall das Ganze, weil es aus kontingenten, aber allesamt *äquivalenten* Teilen besteht und nicht, weil es in einem einzigen Narrativ homogenisierbar wäre.

Die Position als teilnehmende*r Beobachter*in ist hingegen eine nie gefestigte, weil jede Sequenz neu und anders damit konfrontiert, dass das ‚Ich' oder ‚Mich' eben *nicht oder nicht ganz da* ist. Wäre die klassische Erklärung für eine Universalisierbarkeit der Forderung nach Menschenrechten die, sich *komplett* an die Stelle eines anderen zu versetzen,[66] so ist es bei *Situation Rooms* das ‚Daneben-Stehen': Weil ich mich ortlos nicht deckungsgleich an die Stelle des anderen begeben kann, werde ich je anders darauf verwiesen, mich zu diesem Ort *verhalten* zu können oder müssen, ohne dass ich je ganz da bin oder die jeweilige Situation ‚gegenwärtig' wäre.[67] Dass dieser ‚Ort' dabei ein durch und durch gemachter, fingierter ist, bleibt so offensichtlich wie dass jede Schachtel eben ein Kasten ist, eine Reduktion der Erfahrung von Raum zugunsten einer Methode, die dann aber wie gezeigt auch dazu dienen kann, meine Position als ‚mich mich sehen sehendes' Subjekt hervortreten zu lassen. Nur weil es Kulisse ist, wird deutlich, dass eine gleichursprüngliche Doppelung stattfindet (was auch außerhalb dieser Schachteln passiert, aber meist nicht bewusst werden

65 Vgl. Birgit Wiens: Verkabelte Bühnen. Szenographie im Spannungsfeld zwischen Theater und anderen Medien. In: Eke / Haß / Kaldrack (Hrsg.): *Bühne*, S. 171–189.

66 Vgl. hierzu etwa die philosophischen Positionen von Thomas Nagel und Seyla Benhabib. Diese sind implizit konstitutionstheoretisch und hegelianisch gebaut, da die Position des Anderen zuerst anerkannt werden muss. Diese Ansätze wurden vor allem von Bonnie Honig und Chantal Mouffe kritisiert. Für die präzisierenden Hinweise sei Bennet Gabriel gedankt.

67 Vgl. zur Unzeitigkeit von Gegenwarten der globalisierten Welt: Raqs Media Collective: Now and Elsewhere. In: *e-flux journal* 12 (2010). https://www.e-flux.com/journal/12/61337/now-and-elsewhere/ (Zugriff am 02.03.2020).

kann): Der Ort umgibt mich, bedingt mich, schließt mich ein und dennoch geht das Mich nicht in ihm auf, sondern ist disloziert, gelöst von diesem Grund und wird vielmehr durch die Erfahrung dieser Ent-Ortung mit der nur imaginären Schließung der Schachteln konfrontiert. Die Frage der *Haltung* ist der kleine Rest an Eigensinn, den das Mich / Ich in dieser Maschine hat, die ich durchlaufe und für die anderen mitkonfiguriere, sofern ich mich darauf einlasse.[68] ‚Eigensinn' ist hier doppelt zu verstehen: Als Spiel in der Maschine, aber vor allem als Sinn, der immer Suche nach dem Sinn ist, angeregt aus der nachträglichen Entfaltung meiner Differenzerfahrung, die auf die Doppelung hinweist, einerseits in Vorstellung(en) verfangen zu sein und andererseits möglicherweise an deren Rand eine andere Konstellation zu berühren, die mir aber nicht als solche ansichtig würde und die mir nicht erlaubt, eine andere einfach zu verwerfen.
Insofern führen die Differenzmomente auch zu einem erweiterten Begriff der Illusion als konstitutiver Verkennung (zumindest innerhalb des Raumdenkens der Neuzeit), wie ihn Nikolaus Müller-Schöll vorschlägt, wonach

> die Auseinandersetzung mit der Illusion eine Auseinandersetzung mit dem In-der-Welt-sein ist, insofern aber auch mit dessen medialer Verfasstheit: Eben weil wir (und genauer: jede(r) einzelne(r) und jede(r) anders) immer schon in Illusionen verfangen sind, vermögen wir sie niemals restlos zu beseitigen.[69]

Illusionen als Täuschungen über unsere Welt sind konstitutiv, weil unsere Wahrnehmung niemals ‚ungeprägt' und ‚rein' ist. Die scharfe Trennung zwischen Realität und Fiktion / Illusion kann nur im Innen des transzendentalen Raumes gezogen werden, weil sie nach Kant Teil der *Transzendentalen Illusion* ist und so in dem Denkraum stattfindet, der überhaupt kein Außen zulässt.[70] Entsprechend wären Rimini Protokolls Projekte, zumindest *Situation Rooms* wie auch etwa *Cargo Sofia* oder *Call Cutta*,[71] eben nicht als Dokumentartheater, sondern als Arbeit am (Un-)Glauben und der „(Ent-)Täuschung"[72]

68 Vgl. zur Diskussion um die Ethik der Bilder und der rezeptiven Rahmung Judith Butler: *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*, aus d. Engl v. Rainer Ansén. Frankfurt am Main / New York: Campus 2010.

69 Nikolaus Müller-Schöll: (Un)Glauben. Das Spiel mit der Illusion. In: Henri Schoenmakers / Stefan Bläske / Kay Kirchmann / Jens Ruchatz (Hrsg.): *Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: Transcript 2008, S. 445–456, hier S. 454.

70 Vgl. hierzu Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft 1. Werkausgabe,* Bd. III, hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 310–311 (A297 / B354).

71 Vgl. hierzu Annemarie Matzke: Riminis Räume. Eine virtuelle Führung. In: Miriam Dreysse / Florian Malzacher (Hrsg.): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander 2007, S. 104–115; Heiner Goebbels: Was wir nicht sehen, zieht uns an. Vier Thesen zu Call Cutta. In: Ebd., S. 118–127.

72 André Eiermann: Dieser Vortrag ist nicht echt – oder: Wirklichkeiten der (Ent-)Täuschung in der zeitgenössischen Kunst. In: Boris Nikitin / Carena Schlewitt / Tobias Brenk (Hrsg.): *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*. Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 112–125. Vgl. Gerald Siegmund: Die Kunst des Erinnerns. Fiktion als Verführung zur Realität. In: Dreysse / Malzacher (Hrsg.): *Experten des Alltags*, S. 182–205.

zu sehen, die den „Dokumentarismus“[73] des vermeintlich objektiv Dokumentarischen ausstellen: Hinterfragungen des Rahmens und der Momente der Schärfen wie Unschärfen im Bild.

Erst der Vorstellungsraum schafft also die klare Trennung von ‚Realität und Illusion‘. Die Kontroverse über Fälschung und Evidenz, die die Verhandlung speziell von Kriegsbildern begleitet, basiert oft auf diesem Gegensatz, der sich in Hypostasierungen der jeweiligen Seite bis hin zu Aussagen à la Jean Baudrillard steigern lassen,[74] der Golfkrieg habe nicht stattgefunden. Jacques Derrida hat Baudrillards Behauptungen dahingehend kritisiert, dass eine Reduktion dessen, was sich ereignet, auf ein Simulakrum oder eine reine „interpretierende Information, auf diese Trans-Information“[75] an der Sache vorbeiführt, nämlich dem bzw. den Toten. „Das sind jedes Mal singuläre Ereignisse, die keine Mitteilung von Wissen, keine Information reduzieren oder neutralisieren kann.“[76] Daraus zieht Derrida den Schluss, „das Televisuellwerden von Simulakren unendlich analysieren“[77] zu müssen, dabei aber immer die Erinnerung an das Ereignis, das unbeschreibbar (undarstellbar) bleibt, offen zu halten. Statt also Wirklichkeit und Abbild, Realität und Illusion einander in einer Weise gegenüberzustellen, die in dem einen Fall die Gemachtheit ausblendet, in dem anderen Fall selbige als zu überwinden markiert, lohnt es, diese Dichotomie zu suspendieren zugunsten eines anderen Ansatzes: Derrida schlägt nämlich stattdessen das Symptom vor, als das, was als Überschuss der Informationen und Interpretationen von dem bleibt, „was nicht erscheint“[78]. Das Symptom ist zwar nicht planbar oder dem Kalkül unterworfen, insofern *strictu sensu* von einer künstlerischen Inszenierung zu trennen. Aber Inszenierungen können mit dem symptomatischen Register aller Bilder und Zeugnisse arbeiten, um den unumgänglichen Zugang zum Ereignis ausschließlich mittels des Symptoms zu zeigen.[79]

Den falschen Gegensatz von wahr / falsch mittels etwa des Symptoms zu überwinden, verschiebt den Fokus auf den Gedanken der Konstruktion, wodurch das, was oft vorschnell als die Realität bezeichnet wird, sich eben nicht mehr als das darzustellende Außen anbietet. Vielmehr heißt Realität dann, immer schon Teil der Vorstellung – des Innen – zu sein und ist insofern als Verknüpfung aus Darstellungsstrategie, Erfahrungskonvention und Begegnung mit Materialien zu denken – kurz als etwas, was sich an und mit Rahmungen und in Konstruktionen abspielt.[80]

73 Vgl. zum Dokumentarismus Hito Steyerl: *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*. Wien / Berlin: Turia + Kant 2008. Steyerl hebt hervor, dass die *Unschärferelation* einen Zweifel am Bild aufkommen lässt, dadurch aber die Bereitschaft erhöht, sich mit dem Bild zu befassen. Vgl. ebd., S. 7–16.

74 Vgl. Jean Baudrillard: *La guerre du golfe n’a pas eu lieu*. Paris: Galilée 1991.

75 Jacques Derrida: *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, von einem Ereignis zu sprechen*. Berlin: Merve 2003, S. 58–59.

76 Ebd.

77 Ebd.

78 Ebd., S. 49.

79 Vgl. zum Symptom das Kap. 5.1.

80 Und damit vom Realen, was dem Ereignis bei Derrida entspräche, geschieden ist.

Damit bearbeitet *Situation Rooms* die Erfahrung und Wahrnehmung des Raumes, allerdings auf Grundlage der neuzeitlichen Subjekt- und Bild-Vorstellung – und diese wird mitunter auch zugunsten eines Effektes nicht unbedingt hinterfragt (wie etwa bei den Videos auf dem Tablet)[81]. Doch lotet die Arbeit dabei auch kaum merklich Möglichkeiten der Veränderung dieses Denkens und damit dessen eigenen Darstellungsraumes aus. Die Inszenierung bildet damit zunächst ein analytisches Pendant zur Vorstellung des globalen Innenraumes, gerade indem ein geschlossenes System gebaut wird, das aus vielen kleinen Innenräumen besteht, die jedoch ein abgestimmtes Ganzes bilden. Um auf die Hegel'sche Begrifflichkeit der Situation zurückzukommen: Riminis Arbeit führt wie ein lustvoller Albtraum vor Augen, dass es kein Außen des globalen Kriegs- und Waffenproduktionsspieles gibt (im Außen schwirrt auch die Drohne), und wohl doch auch, dass die Welt wie diese szenische Installation strukturiert sein könnte. Inszeniert wird durchaus eine transzendentale Illusion in Form eines gigantischen Als-Ob, nämlich nicht das ‚Als-ob ich der Waffenhändler wäre', nicht das ‚Als-ob-alles-genau-so-eng-verzahnt-existiert', sondern das ‚Als-ob' ich lauter *verdichtete* Situationen als ein Modell betreten könnte, um den allgemeinen Zustand des einen *Global Village* erfahrbar zu machen. Das aber ist eine Konstruktion, die dieses Globale als Allgemeines selbst erzeugt.

Aber: Eine Auflösung findet hier nicht statt. Stattdessen ereignet sich jene minimale Differenz, die dem ‚Mich' widerfahren kann, in den vielen kleinen Momenten mit den Spiegeln – und sei es nur als eine versteckte Chance, als Symptom dessen, was in diesem System notwendigerweise eben nicht dargestellt werden kann.

1.2 Die Welt als Vorstellung

Viele der Projekte von Rimini Protokoll können als Infragestellung des Repräsentationsapparates Theater gesehen werden – auch wenn diese Infragestellung, insbesondere vermittels der sog. ‚Experten des Alltags', auf einer traditionellen Repräsentationsbühne umso stärker deren Gesetze bestätigen kann.[82] So ließe sich fragen, ob das geläufige Missverständnis eines ‚Authentizitätstheaters' durch die räumliche Rahmung der meisten Arbeiten Rimini Protokolls befördert wird, weil der Theatercontainer aufgrund seiner objektivierenden Behauptung immer schon nahelegt, einer ‚Wirklichkeit' (und Gegenwart) beizuwohnen. Demgegenüber stehen diejenigen Arbeiten von Rimini Protokoll, die sich – wie *Situation Rooms* – mit einer Verschiebung des Containers bzw. dem Container *am anderen Ort* beschäftigen. Die Analyse von *Situation Rooms* soll hier zum Ausgangspunkt

81 Dies gilt begrifflich auch für die Gleichsetzung von Schachtel / Container und Raum, wie sie im Titel *Situation Rooms* anklingt, jedoch gibt es ja, wie hier argumentiert, eine räumliche Erfahrung, die die der Schachteln verändert.

82 Vgl. Diedrich Diederichsen: Betroffene, Exemplifizierende und Human Interfaces. Rimini Protokoll zwischen Theater, Performance und Kunst. In: Dreysse / Malzacher (Hrsg.): *Experten des Alltags*, S. 158–163. Diese Kritik würde aber eine genauere Untersuchung dessen, was überhaupt ‚Rollen' (z. B. des Selbst) sind, benötigen. Vgl. hierzu Nikolaus Müller-Schöll: Plus d'un rôle. Playing Together in Contemporary Dance, Theater and Performance. In: Anneka Esch-van Kan / Stephan Packard / Philipp Schulte (Hrsg.): *Thinking – Resisting – Reading the Political. Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts*, Bd. 2. Berlin / Zürich: Diaphanes 2013, S. 263–274.

einer Befragung dessen werden, was die *Theaterkonzeption* ist, mit der der Situations-Parcours spielt, d. h. in welchem Horizont sich die Arbeit unweigerlich situiert und wie sie diesen mit der Frage ‚Um was für ein Theater handelt es sich hier?' dann möglicherweise aufbricht. Dies führt zu Martin Heidegger, weil sich an dessen Denken zeigen lässt, welche epistemischen Bedingungen den Container mit seiner Bildhaftigkeit auszeichnen (wobei Heidegger nicht von ‚Epistemen' spricht und ein epistemisches Denken erst in den darauf folgenden Kapiteln nähergebracht wird) und welche Tücken lauern, da wo der Container kritisiert wird. Es ist Heidegger, auf dessen Metaphysikkritik und Phänomenologie der Lebenswelt beinahe alle in dieser Untersuchung herangezogenen Denker*innen sich beziehen. Letztere tun dies vielfach mit Blick auf Theater, wohingegen Heidegger Theater schlichtweg ignoriert. Insofern mag der Einlass zu Heidegger zunächst wie eine weit entfernte Piste wirken – seine Relevanz wird mit Blick auf die Fragen der Welt und der Globalität deutlich.

Die Zeit des Weltbildes (Martin Heidegger)

Heidegger stellt in „Die Zeit des Weltbildes" die Frage, was der Wesensgrund der Neuzeit, d. h. der Metaphysik sei. Die Neuzeit bedinge nämlich mehrere „wesentliche Erscheinungen": „Wissenschaft", „Maschinentechnik", „Ästhetik", „Kultur" und „Entgötterung".[83] All diese Punkte weisen darauf hin, dass das Subjekt „als Grund seiner (Welt-)Verhältnisse"[84] fungiert. Das Weltbild als beobachtbare Vor-Stellung und ‚der' Mensch als vorstellender Beobachter bedingen einander. Diese wechselseitige Konstitution beruht auf scharfen Grenzziehungen, vor allem zwischen Subjekt-Objekt, d. h. zwischen Mensch und ihm verfügbarer Welt.

> Der Grundvorgang der Neuzeit ist die Eroberung der Welt als Bild. Das Wort Bild bedeutet jetzt: das Gebild des vorstellenden Herstellens. In diesem kämpft der Mensch um die Stellung, in der er dasjenige Seiende sein kann, das allem Seienden das Maß gibt und die Richtschnur zieht.[85]

Der Mensch wird als „Subjectum" und „Bezugsmitte" in das Zentrum einer sich dem Betrachter zu erschließenden Weltsicht von sich selbst eingesetzt.[86] Heidegger erläutert nicht irgendein Weltbild unter vielen, sondern ermittelt das *Prinzip* der Neuzeit, da das auf das betrachtende Subjekt ausgerichtete Bild in der Ordnung des Sichtbaren alles verfüg- und verortbar zu machen sucht. Der Text greift viele Punkte auf, die mit Blick auf Nazideutschland wie auch die neue Weltordnung der bipolaren Welt und ihres Wettrüstens, vor allem aber der Supermacht USA Sinn ergeben. Er ist datiert – und das spielt durchaus eine Rolle – auf 1938, als er jedoch in denkbar anderer Fassung als Vortrag gehalten

83 Heidegger: Die Zeit des Weltbildes, S. 76.

84 Christoph Menke: Subjektivität. In: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 5, hrsg. v. Karlheinz Barck / Martin Fontius / Friedrich Wolfzettel / Burkhart Steinwachs. Stuttgart: Metzler 2010, S. 734–751, hier S. 737.

85 Heidegger: Die Zeit des Weltbildes, S. 94.

86 Ebd.

wurde.[87] Erschienen ist er erst 1950 mit signifikanten Änderungen, wie in den letzten Jahren bekannt wurde.[88]

In der allgemeinen Disposition der Neuzeit spiele sich der Kampf derjenigen „Weltanschauungen" ab, „die bereits äußerste Grundstellungen des Menschen mit der letzten Entschiedenheit bezogen haben"[89]. Es handele sich um eine Ausbreitung eines spezifisch westlichen Denkens im Sinne eines objektivierend-anthropozentrischen Zugriffs. Mit dem Weltbild werden die Verfasstheit und Auswirkungen des philosophischen Spezifikums der Neuzeit zu umreißen gesucht, ebenso wie mit dem von Heidegger so genannten „Ge-stell"[90], auf das noch zurückzukommen sein wird. Der Fokus auf das neuzeitliche Subjekt in „Die Zeit des Weltbildes" darf nicht dazu verleiten anzunehmen, Heidegger wolle einem vermeintlichen ‚Realismus' oder gar umgekehrt einem subjektiven Erleben das Wort reden. Denn erst die Neuzeit als von der Metaphysik begründet bringe die Subjekt-Objekt Spaltung hervor.[91] Dies evoziere eine konstitutive Verkennung des *Seins*, d. h. des Wesens der Dinge, im Glauben, über das *Bildhafte* der Dinge, die vor-gestellte Erscheinung des Seienden, etwas über das Wesen der Welt zu erfahren: „Das Sein des Seienden wird in der Vorgestelltheit des Seienden gesucht und gefunden"[92], was wiederum weder im Weltdenken von Antike noch Mittelalter möglich gewesen wäre. Dadurch aber versperre sich der neuzeitliche Mensch dem Vernehmen des Seienden[93] – und damit auch dem Bezug zum sich immer im Entzug befindlichen Sein.

87 Ich beziehe mich erstrangig auf Heideggers Vorträge, Notizen und Schriften bis einschließlich der 1950er Jahre. Im Lichte neuerer Heideggerforschung erweisen sich zunehmende Kontinuitäten zwischen Heideggers Fundamentalontologie und seiner Seins-/Seynsgeschichte, im Gegensatz zur Annahme eines Bruches durch die sog. ‚Kehre'.

88 Vgl. Sidonie Kellerer: Rewording the Past. The Postwar Publication of a 1938 Lecture by Martin Heidegger. In: *Modern Intellectual History* 11,3 (2014), S. 575–602. Ich teile Kellerers Ablehnung von Heideggers Denken in toto allerdings nicht. So steht Heideggers Anti-Cartesianismus z. B. in Differenz zu demjenigen des Nationalsozialismus sowie dessen Propaganda gegen „das Französische" (Martin Heidegger: Überlegungen VIII, 125 / Abs. 53 [1938/39]. In: Ders.: *Überlegungen VII–XI (Schwarze Hefte 1938 / 39). Gesamtausgabe*, Bd. 96, hrsg. v. Peter Trawny. Frankfurt am Main: Klostermann 2014, S. 172). Peter Trawny hat angesichts der ‚Affäre um die *Schwarzen Hefte*' eingestanden, dass es bei der Heidegger-Gesamtausgabe zu schwerwiegenden editorischen Eingriffen kam. So habe er 1997 auf Druck von Hans-Friedrich von Herrmann den Satz „Zu fragen wäre, worin die eigentümliche Vorbestimmung der Judenschaft für das planetarische Verbrechertum begründet" aus Band 69 gestrichen. Ebenso wurde z. B. in Band 39 die Abkürzung „N.soz." in „Naturwissenschaft" abgewandelt. Vgl. Peter Trawny: Die letzte Hand des Zauberers. Martin Heidegger und seine Gesamtausgabe. In: *Neue Züricher Zeitung*, 18.04.2015. https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/die-letzte-hand-des-zauberers-1.18524364 (Zugriff am 21.02.2020).

89 Heidegger: Die Zeit des Weltbildes, S. 94. Es handelt sich hier um eine der nachträglich veränderten Passagen. Der Originalvortrag von 1938 enthält diese gar nicht, deren Eindeutigkeit *gegen* den Nationalsozialismus in ihrer aktualisierten Fassung auch vage bleibt. Insofern irrt Jean-Luc Nancy in seiner Annahme, Heidegger habe sich mit „Die Zeit des Weltbildes" gegen die Nazis gewandt. Vgl. Jean-Luc Nancy: *Die Erschaffung der Welt oder die Globalisierung*. Berlin / Zürich: Diaphanes 2001, S. 34.

90 Martin Heidegger: Die Frage nach der Technik [1953]. In: Ders.: *Vorträge und Aufsätze*. *Gesamtausgabe*, Bd. 7. Frankfurt am Main: Klostermann 2000, S. 5–36.

91 Vgl. Heidegger: Die Zeit des Weltbildes, S. 88. Dies korrespondiert mit Kants Ausführungen zur transzendentalen Illusion, weshalb Heidegger auch auf Kant (neben Leibniz, Fichte, Hegel und Schelling in Abgrenzung zu Descartes) verweist. Vgl. ebd., S. 101.

92 Ebd., S. 90. Vgl. auch Martin Heidegger: Brief über den Humanismus [1956]. In: Ders.: GA 9, S. 313–364, hier S. 322.

93 Vgl. v. a. Martin Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerks [1935/36]. In: Ders.: GA 5, S. 1–74.

Die Thesen zum Weltbild legen zwar miteinander verzahnte Aspekte der neuzeitlichen Denkweise dar, allesamt gebündelt im ‚Subjekt', das als Knotenpunkt, Produkt wie Produzent fungiert. Das Korrelat des Subjekts aber sind die spezifische Ordnung der Sichtbarkeit (nämlich die des Bildhaften) sowie die der ebenso objektivierenden Begrifflichkeit der funktionalen Sprache. Subjekt und Metaphysik befinden sich in einer Veränderung, so deutet Heidegger an, und auch wenn er damit möglicherweise ganz andere Veränderungen meint, weist seine Beschreibung doch in die Richtung einer sich im 20. Jahrhundert steigernden Erfahrung der Dynamisierung und – wie es hier genannt wird – eines neuen Aufbrechens der Verräumlichung anstelle des Bildes, das die cartesianische Annahme des „fundamentum absolutum inconcussum veritatis"[94] erschüttert – und dessen Erschütterung sich bis heute deutlich fortsetzt. Heideggers philosophisches Argument setzt nämlich genaugenommen beim Platonismus an und wendet sich an erster Stelle gegen die Idealität des Geistes, denn schon „für Platon [ist] die Seiendheit des Seienden als εἶδος (Aussehen, Anblick) bestimmt"[95]. Platon wird zum ‚Gründer' oder Vorläufer der Neuzeit, im Unterschied zum besinnenden Denken der *aletheia* der (vorsokratischen) Griechen.[96]

> Ganz anderes meint im Unterschied zum griechischen Vernehmen das neuzeitliche Vorstellen, dessen Bedeutung das Wort repraesentatio am ehesten zum Ausdruck bringt. Vor-stellen bedeutet hier: das Vorhandene als ein Entgegenstehen-des vor sich bringen, auf sich, den Vorstellenden zu, beziehen und in diesen Bezug zu sich als den maßgebenden Bereich zurückzwingen. Wo solches geschieht, setzt der Mensch über das Seiende sich ins Bild.[97]

„Vorstellen" bedeutet so für Heidegger „das vor sich hin und zu sich her Stellen. Dadurch kommt das Seiende als Gegenstand zum Stehen und empfängt so erst das Siegel des Seins."[98] Wie wäre dann aber stattdessen das Sein zu denken, anstelle des falschen Rückschlusses aus dem Bildhaften? Als Wesenszusammenhang, der – im Gegensatz zum konkreten Seienden – nicht *als solcher* erfahren werden kann. Genau hier liegt der Wendepunkt, an dem Heideggers Anstoß, die Radikalität dieses Ansatzes, von Heideggers eigenem Rückzug auf ein Wesen zu trennen ist. Denn die Trennung von Sein und Seiendem ist als ontisch-ontologische *Differenz* aufgrund der Differenz relevant, nicht aufgrund der Bestimmung eines oder beider ‚Pole'.[99] Obwohl Heidegger deutlich macht, dass das ‚Wesen' der Welt nur im Entzug erfahrbar ist, weist schon die Begriffswahl des ‚Wesens'

94 Heidegger: Die Zeit des Weltbildes, S. 106.

95 Ebd., S. 91. Vgl. auch S. 102: „Wird vollends nicht durch Platon das Sein des Seienden als das Angeschaute, die ἰδέα begriffen?"

96 Heidegger: Die Zeit des Weltbildes, S. 91, vgl. auch ders.: Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 21.

97 Heidegger: Die Zeit des Weltbildes, S. 91.

98 Ebd., S. 92.

99 Also genau dem, was Derrida dann nicht mehr als Differenz, sondern *différance* bezeichnet, vgl. hierzu die Einleitung dieser Arbeit. Vgl. v. a. Martin Heidegger: Die onto-theologische Verfassung der Metaphysik [1955/56]. In: GA 11, S. 51–79. Heidegger macht allerdings auch hier einen Unterschied zwischen dem „Schritt des Denkens zu einem eigentlichen (im Ereignis gebrauchten) Weg und Gang und Wege*bau*" als „Schritt *zurück*" (Herv. L. G.) und der „Gestalt (d. h. hier Wesen: d. h. im *Ge-Stell*) der modernen Technik und deren unabsehbaren rasenden Entwicklungen" (ebd., S. 78 (Herv. i. Orig.)).

auf den rest-metaphysischen Gedanken in diesem Denken hin, woraus zwei Probleme resultieren: Ursprung und Ziel, d. h. *arché* und *telos*. Heidegger schreibt zum einen eine Verfallsgeschichte, die auf eine Ursprünglichkeit verweist. Dem neuzeitlichen und als Verblendung dargelegten Er-leben wird das Bedenken und Erfahren der Vorsokratiker gegenübergestellt, zu dessen Besonderem der Zugang unwiderruflich verloren ist.[100] Stattdessen bräuchte es einer echten Besinnung, die „den künftigen Menschen in jenes Zwischen [versetzt], darin er dem Sein zugehört und doch im Seienden ein Fremdling bleibt"[101] und in einer Endnote wird ergänzt: „Dieses offene Zwischen ist das Da-Sein, das Wort verstanden im Sinne des ekstatischen Bereiches der Entbergung und Verbergung des Seins."[102] Das Da-Sein ist der neu vernommene Bezug zur *arché*.[103] Zum anderen gibt der Text Hinweise, was das Weltbild für die Zukunft oder den möglicherweise bereits stattfindenden Eintritt „in den entscheidenden und vermutlich dauerfähigsten Abschnitt"[104] der neuzeitlichen Geschichte bedeuten könnte. Diese Hinweise bleiben aber vage: von einem „der Vorstellung entzogenen Raum" ist die Rede, in den der „Schatten" jenes „Riesige[n]" führen soll, der sich über die Neuzeit legt und aus dem „Quantitativen" der Berechnung „eine eigene Qualität" hervorgehen lässt, die „das Berechnende gerade dadurch zum Unberechenbaren" macht.[105] Im ‚Riesigen' klingen Technisierung und Kybernetik an, aber auch das kantische Erhabene. Vor allem aber deuten diese Hinweise auf ein zwar ungenaues, aber dennoch aufscheinendes *telos* hin: Die Rede ist von der Gefahr des „Augenschließen[s] und [der] Verblendung gegenüber dem geschichtlichen Augenblick"[106]. Worin könnte dieser Augenblick bestehen? In einer Endnote spricht Heidegger von der „Einschmelzung" des „neuzeitlichen Wesens" zugunsten eines „Nährboden[s] für eine ursprüngliche Fragwürdigkeit des Seins, die den Spielraum der Entscheidung darüber eröffnet, ob das Sein noch einmal eines Gottes fähig wird".[107] Ein neuer Anfang aus der Geschichtlichkeit des Seins wird anvisiert, im Rückgriff auf ein Vernehmen des Seins für einen neuen Bezug zu einem (!) Gott.
Werden damit die Entgötterung und Unterwerfung unter das Subjekt kritisiert, aber auch das ernstzunehmende Problem der Objektifizierung erörtert, so ließe sich fragen: Wenn nicht als Weltbild, wie wäre eine oder die Welt dann zu verstehen? Das Weltbild macht die Welt zu einem (beliebigen) Ding in der Welt, was sie für Heidegger niemals sein kann. In *Sein und Zeit* differenziert Heidegger die Polysemantik seines Weltbegriffes und macht indes deutlich, dass er darunter primär *ein Existenzial* versteht, d. h. es wird „im ontischen Sinne verstanden", ist aber „kein Seiendes", sondern „das, ‚worin' ein faktisches Dasein

100 Vgl. Heidegger: Die Zeit des Weltbildes, S. 94; ders.: Der Ursprung des Kunstwerkes, S. 66.

101 Heidegger: Die Zeit des Weltbildes, S. 96.

102 Ebd., S. 113.

103 So heißt es 1947/48 in den *Schwarzen Heften* : Demokratie ist Anarchie; denn ihr fehlt die ἀρχή im Sein der Herrschaft des Anfänglichen, das faßliche Weiten öffnet und in sie geleitet. Vgl. Martin Heidegger: *Anmerkungen I–V (Schwarze Hefte 1942–1948). Gesamtausgabe*, Bd. 97, hrsg. v. Peter Trawny. Frankfurt am Main: Klostermann 2015, S. 461.

104 Heidegger: Die Zeit des Weltbildes, S. 94.

105 Ebd., S. 95.

106 Ebd., S. 96.

107 Ebd., S. 112.

als dieses ‚lebt'. Welt hat hier eine vorontologisch existenzielle Bedeutung"[108]. Allerdings wird angedeutet, dass sich dieser Weltbegriff nochmals aufteilen ließe in die „‚öffentliche' Wir-Welt" und „die ‚eigene' und nächste (häusliche) Umwelt"[109]. Diese Doppelung wird von Heidegger nicht aufgelöst, vielmehr wird erstere Möglichkeit immer wieder nur kurz gestreift und dann wieder fallengelassen.[110] Die Welt ist deshalb (ebenso wie das hergestellte Werk) vor allem die „Verweisungsganzheit"[111], oder, wie es in *Die Grundbegriffe der Metaphysik* heißt: die „vorlogische[] Offenbarkeit des Seienden"[112]. Die Welt ist die umgebende Wohnstätte, weil ihre Verweisungsganzheit qua Sprache erfahren wird. Nach Heidegger wohnen wir in der Sprache.[113] Heideggers existenziale Raumbestimmung ist dahingehend ernst zu nehmen, dass er im Gegensatz zur transzendentalen Raumvorstellung nicht von einem leeren Raum, sondern von einem immer schon mit Menschen, Dingen, Lebewesen gefüllten Zusammenhang ausgeht, den wir wahrnehmend erschließen und der uns in seiner Ganzheit verortet. Damit denkt Heidegger einen Bezug zum konkreten *Material* (ein Begriff, den er nicht verwendet, vielmehr spricht er etwa von ‚Zeug'). Jedoch bleibt der Bezug zu den Dingen und zum *Boden,* eingebettet in die „Ganzheit des Seienden" und „Totalität", die sich „aus dem Brauch" erschließen soll.[114] Besonders deutlich zeigt sich diese Bodenbezüglichkeit in dem bereits in der Einleitung hervorgehobenen Begriff der „Landschaft"[115]. Doch diese kann entgegen Heidegger nicht nur als fixierte Zugehörigkeit, sondern auch als veränderliches Gewebe begriffen werden.

Was also ließe sich durch das von Heidegger Erörterte denken? Und was erweist sich als problematisch? Zunächst einmal gilt es hervorzuheben: Dinge sind nicht nur nicht identisch mit ihrem lückenlosen Bild, vor allem sind ihre scheinbar verallgemeinerbaren Prinzipien auch erst recht nicht aus ihrer (sichtbaren) Erscheinung abzuleiten. Denn Sichtbarkeit heißt zuerst einmal: Repräsentation, Deckung von Abbild, allgemeinem Begriff und

108 Martin Heidegger: *Sein und Zeit. Gesamtausgabe*, Bd. 2. Frankfurt am Main: Klostermann 1977, S. 87 (65, *§ 14. Idee der Weltlichkeit der Welt überhaupt*). Zum „In-der-Welt-Sein" als „in einem ursprünglichen Sinn räumlich" und als „Apriori" vgl. ebd., S. 149 (111). Vgl. die Übersicht zu Heideggers Raumdenken bei Stephan Günzel: Einleitung. In: Ders. / Dünne (Hrsg.): *Raumtheorie,* S. 105–128, hier S. 117.

109 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 149 (111).

110 Woran Jean-Luc Nancy die These anschließt, Heidegger habe vor dem Mit-Dasein zurückgeschreckt, und seine eigene Theorie des *Mit-* entwickelt. Vgl. zum „Bedeutungszusammenhang" und dem Mit-Dasein Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 223 (*§ 35. Das Gerede*). Sowie zum Mit-Dasein und dem „Verweisungszusammenhang" ebd., S. 164 (§ 26. Mitdasein der Anderen und alltägliches Mitsein).

111 Ebd., S. 94 (70), 279 (210).

112 Martin Heidegger: *Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt – Endlichkeit – Einsamkeit (1932/33). Gesamtausgabe*, Bd. 29/30. Frankfurt am Main: Klostermann 1983, S. 510. Heidegger entwirft hier auch einen relativen Raumbegriff (S. 129), verwirft diesen aber später für die Welt als provisorisch bezeichnetes „Im Ganzen" (S. 503).

113 Vgl. Heidegger: Brief über den Humanismus, S. 357–358. Heidegger spricht hier übrigens explizit davon, dass das Denken, das „den Wesensaufenthalt des Menschen vom Sein her und auf dieses hin bestimmt, weder Ethik noch Ontologie" (ebd.) sei.

114 Heidegger: Anmerkungen I–V, S. 421.

115 Zu einer Erfahrung der Landschaft, die „Zugereisten" nicht zugänglich sei, da sie durch denjenigen hindurch spreche, der „dem Land" gehöre, vgl. Heidegger: Anmerkungen I–V, S. 152.

Sache, ein „Begehren einer unveränderlichen Sinn-Identität“[116] – das ist es, was ‚Vorstellung‘ unabhängig von der Suche nach *telos* und *arché* umfasst. Entsprechend kommentiert Derrida Heidegger: „[Die Vorstellung ist] eine Affektion des Subjekts in Form einer Beziehung zum Objekt, das als Kopie, Bild / Tableau oder Szene in ihm ist […].“[117] Die dafür notwendige Voraussetzung sei nämlich, dass

> die Welt zuvor als sichtbar konstituiert ist. Sichtbar, das heißt bildlich (*en image*), nicht im Sinne der reproduktiven Repräsentation, sondern im Sinne der Manifestation der sichtbaren Form, des geformten, informierten Schauspiels, als *Bild*.[118]

Derridas Interesse an „Die Zeit des Weltbildes“ gilt der umfänglichen Kritik der Vorstellung im Sinne einer Kritik an der Repräsentation (vgl. die Zitate im vorigen Unterkap.). Das Re- von Repräsentation markiere die „Repetition *im*, *für* und *durch* das Subjekt“[119], wobei schon das scheinbar Präsente, das so zum Subjekt kommt, von diesem ausgeht – das *Prä-* stehe insofern für das *Vor-* im Vorstellen: „Die Idealität der Idee als Kopie im Geiste ist genau das, was für die reproduzierende Spontaneität des Geistes am verfügbarsten, scheinbar gefügigsten ist.“[120]
Während für Heidegger nun die Kritik am Weltbild, am Vorstellen, an der Repräsentation zu einer Wesenssuche vermittels der Sprache wird, so stellt sich in der Folge (insbesondere für Derrida) die Frage, wie die Sprache nicht als Grund, sondern Ab-Grund oder Un-Grund, auf den aber dennoch zu bauen ist, gedacht werden kann.[121] Heidegger will in einer (Rück-)Besinnung zu einem ‚anderen Anfang‘ kommen,[122] der vor dem „Anstoß (*envoi*)“, der Sendung oder der Bestimmung („*destiné*“) der Repräsentation läge, wie sie Platon mit der Idealität des Seienden gibt.[123] Damit kristallisiert Derrida zwei Weisungsstrukturen in Heideggers Text heraus: Diejenige der „Sendungen (*envois*) repräsentativen Typs“, also der hegelianischen Geschichte, und Heideggers „*Geschick**“, „*Schicken**“ oder die „*Schickung*“ als „Geschichte des Seins“.[124] So durchwandere das Geschick den Text als sein Anderes, doch um zu einem solchen zu kommen, müsse man, wie es Heidegger andeute, sowohl von der repräsentationalen Sprache, wie auch der Geschichte als

116 Jacques Derrida: Sendung. In: Ders.: *Psyche. Erfindungen des Anderen I*, aus d. Franz. v. Markus Sedlaczek. Wien: Passagen 2012, S. 95–142, hier S. 105. Derrida vermerkt gleich zu Beginn, dass es eine der „schlechten Auswirkungen der Philosophie“ sei, etwas in seinem zeitlosen Wesen zu betrachten, zu erwägen, „was *die* Repräsentation […] im Allgemeinen sei“ (ebd., S. 102 (Herv. i. Orig.)). Es sei aber wiederum selbst Philosophie, womit dies zu korrigieren versucht würde.

117 Ebd., S. 114.

118 Ebd. (Herv. i. Orig.)

119 Ebd., S. 111 (Herv. i. Orig.).

120 Ebd.

121 Allerdings denkt schon Heidegger Sprache als Grund und Ab-Grund zugleich, vgl. z. B. Martin Heidegger: *Der Satz Vom Grund. Gesamtausgabe*, Bd. 10, hrsg. v. Petra Jaeger. Frankfurt am Main: Klostermann 1997, u. a. S. 77, 166.

122 Vgl. Heidegger: Die Zeit des Weltbildes, S. 105, 107–108.

123 Derrida: Sendung, S. 115.

124 Ebd., S. 116 (Herv. i. Orig.).

prozessualer Verlaufsform Abstand nehmen.[125] Heideggers Suche nach einem (undialektischen, unsynthetisierbaren) „*Unberechenbare*[*n*], auf das hin die Grenzen der Repräsentation überschritten werden können"[126], könnte man als die Suche nach einem Außerhalb der Ordnung(en) verstehen. Weil Heidegger das Berechenbare, d. h. vor allem die Substitutionslogik[127] und die Objektivierbarkeit kritisiert, lässt sich für Derrida im Anschluss daran auch dasjenige entfalten, was Heidegger nicht ausführt:

> die Kehrseite der demokratischen und parlamentarischen Ethik der Repräsentation, das heißt den Schrecken berechenbarer, unzähliger, aber zählbarer, abzählbarer Subjektivitäten, die Massen in den Lagern oder in den Polizeicomputern – seien sie staatlich oder nichtstaatlich –, die Welt der Massen und der Massenmedien, die auch eine Welt der berechenbaren und repräsentierbaren Subjektivität wäre, die Welt der Semiotik, der Informatik und der Telematik.[128]

Diese Folgerung setzt voraus, wie Derrida anfügt, Heideggers Logik der Verkettung im Zeichen des ‚Berechenbaren' zu akzeptieren. Zugleich hebt Derrida deutlich hervor, dass der sich abzeichnende Entzug der modernen Welt aus dem Weltbild heraus auch zu Regressionen führen kann.[129] Doch just vor diesen Regressionen ist Heidegger selbst alles andere als gefeit. Während die Schickung des Seins, die sich durch Heideggers Text zieht, von ihm als von der neuzeitlichen Vorstellung in falscher Weise in einem identischen Bild gebündelt dargelegt wird, scheint er nämlich selbst zu übersehen, dass dieser Vereinheitlichungsversuch auf etwas reagiert: Repräsentation ist für Derrida entgegen der Schlussfolgerungen Heideggers nicht das Missverständnis des *einen* Geschickes *eines* Wesensgrundes, sondern der Versuch der Abwehr, dass die Weisung des Sinns tatsächlich immer schon „ursprünglich von Teilbarkeit oder Zerstreuung (dem, was ich [Derrida] Dissemination nennen würde) bedroht war"[130]. Anstelle des einen Ursprungs stünde so die vielfältige Verzweigung. Heideggers Versuch, das Weltbild durch das Vernehmen des Seins zu korrigieren, ist demnach nur eine weitere Schließung, Vereinheitlichung und Totalisierung dieses Unberechenbaren.[131]

125 Vgl. Derrida: Sendung, S. 116–117.

126 Ebd., S. 118 (Herv. i. Orig.).

127 Vgl. dazu die Kritik am „Äquivalent" bei Theodor W. Adorno / Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer 1988, S. 13.

128 Derrida: Sendung, S. 120.

129 Vgl. ebd., S. 113–114.

130 Ebd., S. 132.

131 Vgl. hierzu Nancys deutliche Kritik an Heidegger, deren Kernpunkt – die bereitwillige Übernahme des Antisemitismus zugunsten der seinsgeschichtlichen Suche nach dem Anfang, weil „der Antisemitismus im Denken des Schicksals des Abendlandes eine strukturelle Rolle spielt": Jean-Luc Nancy: Heidegger und Wir. In: *faustkultur*, 18.08.2014 (frz. Original vom 21.06.2014). https://faustkultur.de/1908-0-Nancy-Heidegger-und-wir.html (Zugriff am 08.11.2020).

Verfänglichkeit der Vorstellung

Was nun „Die Zeit des Weltbildes" im hiesigen Kontext so interessant macht, ist keineswegs die direkte Aussage eines neuzeitlichen Verfalls, sondern der darin liegende Widerspruch, dass Heidegger in seiner Kritik der Repräsentation und bei dem Versuch, einer Öffnung auf ein Anderes bzw. in der Suche nach einem *Unberechenbaren* selbst dem Denken der Repräsentation verhaftet bleibt. Zwar macht er deutlich, dass das Wesen der Vorstellung eben keine weitere Vorstellung sein kann,[132] doch die „vereinigende, versammelnde, ableitende Annahme" ist „bis in die stärksten und notwendigsten Verschiebungen Heideggers hinein am Werk", sodass auch Heidegger nicht zuletzt deren Kurzschlüssen verfällt, ja, wieder Einheiten bildend vorstellende Ableitungen und Weltanschauungen entwirft.[133] In der Kritik an der Vorstellung kreiert Heidegger eine Vorstellung, nämlich diejenige eines homogenisierenden Weltbildes, in dem sich die unterschiedlichsten Phänomene (als Verwerfungen der Moderne) allesamt *wie auf einer Bühne abspielen*. Und so verfällt Heidegger dann vor allem auf den scheinbaren ‚Nebenschauplätzen' seines Denkens, den *Schwarzen Heften*, umso deutlicher in die Idee, diese Bühne mit einem antagonistischen Kampf zu versehen. In den *Überlegungen XV* in den *Schwarzen Heften* schreibt Heidegger:

> Die Zukunft des Abendlandes im Zeitalter der Vollendung der Neuzeit: ein preussisch gestraffter unbedingter Überamerikanismus.
> Für „Erholung" fährt der Bürger nicht mehr an die Riviera, sondern der Wirtschaftsführer fliegt nach Borneo oder zur Rentierjagd nach Finnland. Die neuen Möglichkeiten des Organisierens werden endlos werden und die Begeisterung grenzenlos. Die Bindungen an alles Bisherige müssen sehr rasch zerfallen. Eine neue Art von „Glück" kommt über den Planeten, dessen Mangelhaftigkeit notfalls durch Kinotheater und sonstige „kulturelle" Einrichtungen behoben wird. Eines Tages wird niemand mehr wissen wollen, was das Abendland war. Animal rationale: homo faber.[134]

Es sind Passagen wie diese, die Heideggers Kritik der rationalistischen Moderne auf den ersten Blick so uneingeschränkt anschlussfähig machen – man denke nur an die Kritik des Spektakels und speziell die Ökologie- und Antiglobalisierungsbewegung der 1980er bzw. 2000er Jahre. Und doch kündigen sich in Heideggers Schriften, speziell in „Die Zeit des Weltbildes", teilweise in „Die Frage nach der Technik" und vor allem in den korrespondierenden Passagen in den *Schwarzen Heften*, genau die Fallstricke und Probleme dieser Kritik an. Heideggers auf den ersten Blick heute so verführerische Reihung, Verkettung, Äquivalenzbildung gleicht aufgrund ihrer leichtfertigen Pauschalisierung dem, was Hannah Arendt als das scheinbare „Elementargesetz des zwingend Evidenten" beschrieben hat: Denken,

132 Vgl. Derrida: Sendung, S. 117.

133 Ebd., S. 130.

134 Heidegger: Überlegungen XII–XV, S. 270. Die Passage steht in direkter Umgebung zu solchen zur Kritik am Cartesianismus und zur Seinsvergessenheit. Allerdings grenzt sich Heidegger von der damals schon populären These des „Untergang[s] des Abendlandes" ab (S. 269–270).

> ein Mittel des Verstandes, um Widersprüche zu vermeiden [...] wird aus sich heraus gleichsam produktiv, beginnt Denkreihen zu entfalten, Prozesse zu entwickeln, ‚folgert eins aus dem anderen und denkt alles zum ärgsten'[135].

Heidegger entwirft eine Äquivalenzkette, die weniger konkrete Missstände oder Verbrechen in eine immer noch lose und veränderbare Verbindung zueinander setzt, sondern zugunsten eines abstrakten, aber essentialisierten, ursprünglich gesetzten Quasi-Aktanten homogenisiert: Das Abendland in seinem verlorenen Bezug zum Vernehmen des Seins. Damit ist Heideggers Denken jedoch in doppelter Hinsicht zu verstehen: Als nötige Problematisierung der Metaphysik zu Beginn des 20. Jahrhunderts und als zu leistende Problematisierung dieser Problematisierung in der Folge.
Diese Heidegger'schen, selbst wieder vorstellenden Verkettungen, zeigen sich etwa im obigen Zitat mit der Rede vom „Abendland" und der Projektion der Steigerung der neuzeitlichen Verwerfungen auf Amerika.[136] Vor allem steht der zitierte Passus im Kontext eben jener antisemitischen Äußerungen Heideggers in den *Schwarzen Heften*, in welchen sein Nachsinnen über die Offenbarkeit durch ihre Bindung an die Seins-/Seynsgeschichte sich als „seinsgeschichtlicher Antisemitismus"[137] abzeichnet. So heißt es kurz zuvor in einigen Thesen „am Beginn des dritten Jahres des planetarischen Krieges":

> Das Weltjudentum, aufgestachelt durch die aus Deutschland hinausgelassenen Emigranten, ist überall unfassbar und braucht sich bei aller Machtentfaltung nirgends an kriegerischen Handlungen zu beteiligen, wogegen uns nur bleibt, das beste Blut der Besten des eigenen Volkes zu opfern.[138]

Die Topoi dieser so eindeutig verschwörungsideologischen Aussage sind leider allzu vertraut und es gilt Heideggers gesellschaftspolitische – und damit nämlich just *weltanschauliche* –

135 Hannah Arendt: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*. München / Zürich: Piper 1986, S. 977–978. Die Passage ist allerdings Teil der Arendt'schen Extremismustheorie, der ich wegen der Gleichsetzung von Links und Rechts nicht folge.

136 In „Die Zeit des Weltbildes" scheint Heidegger dem Anti-Amerikanismus eine Absage zu erteilen, vgl. Heidegger: Die Zeit des Weltbildes, S. 95. So schreibt er etwa: „Der Amerikanismus ist etwas Europäisches." (Ebd., S. 112.) Hierbei handelt es sich klar um nachträgliche Veränderungen. In der Fassung von 1938 wird hier eine notwendige Bekämpfung des „Unwesens" des „Amerikanismus" durch das deutsche Volk propagiert. Vgl. Kellerer: Rewording the Past, S. 593.

137 Peter Trawny: *Heidegger und der Mythos der jüdischen Weltverschwörung*. 3. überarb. Aufl. Frankfurt am Main: Klostermann 2015, S. 1. Trawny zeigt, wie das angeblich ‚Berechnende der Juden' eine Weltlosigkeit nach Heidegger generiere, die mit einem besinnlichen Denken gekontert werden solle. Dabei destilliert Trawny drei Erscheinungsformen des Heidegger'schen Antisemitismus heraus: a) der Vorwurf des Berechnenden, b) die Erfindung des Rasseprinzips auf die allererst der Nationalsozialismus reagiere, c) die Idee des ‚Weltjudentums' und der ‚Machenschaften'. Außerdem weist Trawny nach, wie bei Heidegger der Begriff „Amerikanismus" zur Chiffre für die von ihm angeprangerte Seinsvergessenheit wird (vgl. S. 57–58).

138 Heidegger: Überlegungen XII–XV, S. 261. Damit korrespondiert der besagte Vorwurf Heideggers, die Juden seien die Erfinder des Rasseprinzips, vgl. ebd., S. 56. Vgl. dazu Peter Trawny: Nachwort des Herausgebers. In: Heidegger: Überlegungen XII–XV, S. 277–285, hier S. 281–282. Vgl. auch Heidegger: Überlegungen XII–XV, S. 238. (Heidegger spricht hier übrigens vom „Welt-Imperialismus".)

Position hier herauszustellen: Die geheimen Mächte eines als negativ gezeichneten und homogenisierten Judentums, jenen, wie Heidegger andernorts verlauten ließ, heimatlosen, „semitischen Nomaden“[139], wiederum angetrieben von Heimat- und Bodenlosen, entfachten einen Krieg gegen das ‚eigentliche‘ Opfervolk der Deutschen.[140] „Der Jude wird Name und Index eines Mangels“, der dem „fieberhafte(n) Warten des Abendlandes auf seine eigene Aussöhnung; seine eigene und schmerzhafte Identifikation mit sich selbst“ im Weg steht, lautet der Kern des christlichen antisemitischen Topos, nun zugespitzt dadurch, dass die Juden nicht nur das Volk ‚zersetzen‘, sondern dessen Zerstörung organisieren.[141] Auffällig ist daran nicht zuletzt die eines Philosophen, zumal *des* selbsterklärten Philosophen *des Denkens*, so unwürdige Bezugnahme auf den klassischen antisemitischen Diskurs und die zum damaligen Zeitpunkt schon als Fälschungen bekannten *Protokolle der Weisen von Zion*[142]. Deren Verwendung muss aber, wie Jean-Luc Nancy deutlich hervorhebt, nicht als Versehen, sondern als bewusste Entscheidung Heideggers verstanden werden: „Er macht den banalen Müll zu seinen höheren Zwecken zu eigen.“[143]

Dieser Zweck ist die Möglichkeit des „Geschickes“, das der „geschichtslose ‚Nationalsozialismus‘“ zwar verkannt habe, dessen „massive Brutalität […] – trotz der unübersehbaren Handgreiflichkeit der von ihm *mit*angerichteten Verwüstung“ angesichts des „ratlose[n] Kriechen[s] unter der Beschattung durch den planetarischen Terror einer Weltöffentlichkeit“ die „reine Harmlosigkeit“ sei.[144] Dem Geschick steht so weniger die technisierte Weltanschauung der Nationalsozialisten, als vielmehr die planetarische Ausbreitung desjenigen gegenüber, was Heidegger die Öffentlichkeit nennt: „Überall zerrt es aus dem

139 Vgl. die völkisch-geopolitischen Fragen einer Universitätsübung Heideggers von 1933/34, die in der von den Erben Heideggers herausgegebenen Gesamtausgabe bislang fehlt. Martin Heidegger: ‚Über Wesen und Begriff von Natur, Geschichte und Staat.‘ Übung aus dem Wintersemester 1933/34. In: *Heidegger-Jahrbuch* 4 (2010): Heidegger und der Nationalsozialismus I. Dokumente, hrsg. v. Alfred Denker / Holger Zaborowski, S. 53–88, hier S. 81. Die Passage unterstreicht die Konsistenz der Heidegger'schen Weltanschauung, die sich nach der ‚Kehre‘ fortsetzt.

140 Vgl. „Daß die jetzt in Deutschland, im besetzten wohlgemerkt, in Gang gebrachte Tötungsmaschinerie etwas anderes leisten soll als die vollständige Vernichtung, das können nur noch liberale Demokraten und sogenannte Christen glauben machen wollen. Daß diese Maschinerie nur die ‚Strafe‘ für den Nationalsozialismus sei, oder auch nur die bloße Ausgeburt einer Rachsucht, möge man noch eine Zeit lang einigen Törichten glauben machen. Man hat in Wahrheit die erwünschte Gelegenheit gefunden, nein, in den letzten zwölf Jahren mitorganisiert und zwar bewußt, um diese Verwüstung in Gang zu bringen. Wenn dabei Verzögerungen eintreten, dann entspringen sie nur der Berechnung, die darauf sieht, daß diese Maschinerie das eigene Geschäftsgebahren nicht noch zu plötzlich stört. Freilich: man wird sich in diesen Machenschaften verrechnen.“ (Heidegger: Anmerkungen I–V, S. 148–149.)

141 Jean-Luc Nancy: Heideggers Banalität. In: Peter Trawny / Andrew J. Mitchell (Hrsg.): *Heidegger, die Juden, noch einmal*. Frankfurt am Main: Klostermann 2015, S. 11–42, hier S. 26. Heidegger wendet sich sowohl gegen Christentum wie Judentum, weil beide den „ersten Anfang im Griechentum“ (Heidegger: Anmerkungen I–V, S. 20) ausschließen würden. Anfang dieses Unwesens aber sei das Judentum: „Der Anti-christ muß wie jedes Anti- aus dem selben Wesensgrund stammen wie das, wogegen es antiist – also wie ‚der Christ‘. Dieser stammt aus der Judenschaft. Diese ist im Zeitraum des christlichen Abendlandes, d. h. der Metaphysik, das Prinzip der Zerstörung.“ (Ebd.)

142 Zentrale Motive aus *Die Protokolle der Weisen von Zion* speisen auch Hitlers *Mein Kampf*.

143 Nancy: Heideggers Banalität, S. 28.

144 Heidegger: Anmerkungen I–V, S. 87 (Herv. i. Orig.).

Öffentlichen ins Öffentliche."[145] Diese versperre jene Offenheit, die dem deutschen Volk in der Besinnung „auf die Ursprünglichkeit ihrer Sprache, die sich immer wieder in das einfache ungeprägte Wort zurückfinden muß, wo die Nähe zum Seyn die Prägsamkeit des Sagens trägt und erfrischt,"[146] erst den anderen Anfang ermöglichen könnte. Diesen und das „Geschick" aber zu verkennen, sei „eine Schuld", die „im Wesen nicht einmal am Greuelhaften der ‚Gaskammern' gemessen werden könnte".[147] Wenngleich es also die Anfänglichkeit zurückzuweisen sowie das ‚einfache ungeprägte Wort' nicht als solches zu akzeptieren gilt, kann aber Sprache durchaus, wie es Heidegger in seinen späteren Jahren selbst zu denken beginnt und wie dies vor allem Michel Foucault, Maurice Blanchot und Derrida fortführen, gegen sich selbst gewendet werden – um dann nicht, wie Heidegger es hier nahelegt, bei einem Selbst (des Volkes oder des Seins) anzukommen, sondern um eine Uneigentlichkeit offen zu halten.

Nicht, dass Heidegger die „Zeit des Weltbilds" und die von ihm so benannten unpersonalisierten, technischen ‚Machenschaften' untersucht, macht das sich in diesem Vortrag auch (aber eben nicht nur) widerspiegelnde Denken so problematisch, sondern dass er dies – anders als es eine heutige Relektüre von „Die Zeit des Weltbildes" ermöglicht – offenbar nicht als eine *epistemische* Bedingtheit ansieht, sondern diese Vorgänge erstens ausschließlich negativ bewertet, zweitens in korrespondierenden Schriften einen homogenisierten Aktanten bzw. Profiteur einsetzt – „die Juden" – und drittens eine Wesenseinheit, die Deutschen, in revisionistischem Gestus zur Letztbegründung des Seins, des philosophischen Zentrums seines Denkens, macht. Gerade weil Heidegger mit dem *Ge-stell* (s. u.) dem Weltbild nicht als Verschwörung, sondern als konstitutive Verkennung auf weitaus komplexere Weise nachgeht, kann und muss sein verschwörungsideologisches und antisemitisches Denken umso deutlicher zurückgewiesen werden.[148] Dieser versteckte

145 Heidegger: Anmerkungen I–V, S. 100. Die Passagen weisen aber auf einen antidemokratischen, antipolitischen Gedanken, weil Politik als Öffentlichkeit dem Seinsgeschick des Volkes als zuwiderlaufend dargelegt wird.

146 Martin Heidegger: *Überlegungen VII–XI (Schwarze Hefte 1938/39). Gesamtausgabe*, Bd. 95, hrsg. v. Peter Trawny. Frankfurt am Main: Klostermann 2014, S. 104.

147 Vgl. hierzu die komplette folgende Passage: „Wäre z. B. die Verkennung dieses Geschickes – das uns ja nicht selbst gehörte, wäre das Niederhalten im Weltwollen – aus dem Geschick gedacht, nicht eine noch wesentlichere ‚Schuld' und eine ‚Kollektivschuld', deren Größe gar nicht – im Wesen nicht einmal am Greuelhaften der ‚Gaskammern' gemessen werden könnte -; eine Schuld – unheimlicher denn alle öffentlich ‚an-prangerbaren' ‚Verbrechen' – die gewiß künftig keiner je entschuldigen dürfte. Ahnt ‚man', daß jetzt schon das deutsche Volk und Land ein einziges KZ ist – wie es ‚die Welt' allerdings noch nie ‚gesehen' hat und das ‚die Welt' auch nicht sehen will – dieses Nicht-wollen noch wollender als unsere Willenlosigkeit gegen die Verwilderung des Nationalsozialismus. Was könnte die Folge sein; daß auf der einen Seite die einen zurück-fallen auf die Zeit vor 1932 und die anderen auf den Nationalsozialismus erneut sich verstehen, in der Meinung, daß er ‚doch recht' gehabt habe. Daß ins Ganze der Weltgeschichte gesehen, alles beim Bisherigen bleibt überall und d. h. daß die ‚Welt' weiter seynsvergessen ins Nichts rollt und die Menschheit hinter ihrer eigenen Verblendung herrennt – nur jetzt in dem Anschein, als begänne eine neue Weltordnung?" (Heidegger: Anmerkungen I–V, S. 99–100.) Ich weise auf die Apostrophierung des Wortes *Gaskammern* seitens Heideggers hin. Die anderen hier so markierten Worte sind: Schuld, Kollektivschuld, an-prangerbaren, Verbrechen, man, die Welt (3x). Demgegenüber steht die nicht-apostrophierte Schuld an den Deutschen.

148 Der ambivalente Gedanke des Ge-stells steht in meinen Augen im Gegensatz zu den Verschwörungsideologien rund um den der „Machenschaften".

Fundamentalismus, der sich nicht leichter Hand von Heideggers existenzialer Ontologie bzw. Seins-/Seynsgeschichte des Vernehmens des Seienden ablösen lässt, muss mitgedacht werden, auch wenn es die existenziale Ontologie des frühen Heidegger ist, die gerade erst die Möglichkeit eines postfundamentalen Denkens eröffnet hat, und das Denken des späten Heidegger einer konstitutiven Verwebung in Technik Rechnung trägt (worauf später einzugehen sein wird). Heideggers Thesen werden deshalb anstelle dieser fundamentalen Richtung in ihrer anderen, tragfähigen Komponente, nämlich deren technikphilosophisch-metaphysikkritischen Analysen, von Hannah Arendt gestützt. Heideggers Gedanke der Seinsgeschichte ist also fraglos zu kritisieren. Allerdings ordnet sich seine Metaphysikkritik und die darin mitschwingende, aber gar nicht erschöpfend ausgearbeitete Kritik an der neuzeitlichen objektivierenden Auffassung von Sichtbarkeit des Subjektes und für das Subjekt, „um das Motiv des Anfangs und des Geschichtlichen“[149]. Genau hier erscheint das zu verfolgende *räumliche Kontingenzdenken* in und mit Darstellung, das es ermöglichen könnte, *anders als metaphysisch oder ontologisch* zu denken.

Archimedischer Punkt und Entzug von Boden, Panorama, Landschaft (Hannah Arendt 1)

Um nicht wie ihr ehemaliger Lehrer Heidegger der Prämisse einer Seinsgeschichte zu folgen, entwickelt Arendt einen pragmatischen, da dezidiert nicht-philosophischen Ansatz, nämlich einen der politischen Theorie. Um die Neuzeit und die politische Gegenwart zu ergründen, untersucht Arendt das Zusammenleben von Menschen unter dem Aspekt ihrer Tätigkeiten und ihrer Pluralität, die für Arendt anstelle des Heidegger'schen Daseins den Ausgangspunkt ihres Denkens bilden. Dabei geht sie nicht einfach empirisch der Zu- oder Abnahme bestimmter Arbeitsverhältnisse nach, sondern entwickelt jene Dreigliederung menschlicher Tätigkeiten aus Arbeiten, Herstellen und Handeln, die es erlaubt, nicht nur Tätigkeiten überhaupt, sondern deren jeweiliges Verhältnis zur Zeitlichkeit, d. h. speziell zu Anfang, Ende und Verlauf, in den Blick zu nehmen. Arendts erste Setzung besteht darin, dass also jede dieser Tätigkeiten entweder a) einen andauernden Verlauf (des Lebens, genaugenommen des Lebens als Mühsal) beschreibt, wie im Fall der *Arbeit*, oder b) das Setzen eines klaren Anfangs wie Abschlusses und damit das Verdinglichen von fertiggestellten Gütern, wie im Fall des *Herstellens*, oder c) einen klaren Anfang machen kann, neu beginnen und zwar spezifisch *politisch* neu beginnen, aber dann nicht voraussagbar und bestimmt abgeschlossen, geschweige denn widerrufen werden kann – wie das Handeln.[150] Insbesondere aber das Handeln kann nur als eine Tätigkeit *unter Anderen* und insofern als öffentliche verstanden werden. Dies unterscheidet speziell diese Tätigkeit von den zwei ersten der *Vita Activa*, die im Bereich der Ökonomie, des Hauses (*oikos*) und des Privaten stattfinden,[151] und obendrein von denjenigen einer *Vita Contemplativa*, die

149 Nancy: Heideggers Banalität, S. 39.

150 Vgl. Hannah Arendt: *Vita Activa oder Vom tätigen Leben*. München: Piper 2013, S. 169–170.

151 Vgl. ebd., S. 73–97. Die problematische Seite von Arendts Unterscheidung in die Bereiche des Öffentlichen und des Privaten zeigt sich in ihren letztlich aus ihrer eigenen Theorie normativ geleiteten Beurteilung der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung, die schon beim Erscheinen vielfach kritisiert worden sind. Insbesondere der Kollision von Arendts Konzept des ‚Erscheinungsraums' mit rassistischen Praktiken wäre weiter nachzugehen. Vgl. Hanna Arendt: Reflections on Little Rock. In:

im Rückzug und allein stattfinden.[152] Hierin liegt Arendts zweite Setzung, nämlich die bereits erwähnte Priorität menschlicher Pluralität, die es zugleich unmöglich macht, von der Souveränität des Menschen zu sprechen. Während Souveränität oftmals mit Freiheit gleichgesetzt wird, meint erstere „unbedingte Autonomie und Herrschaft über sich selbst", was „der menschlichen Bedingtheit der Pluralität widerspricht".

> Kein Mensch ist souverän, weil Menschen, und nicht der Mensch, die Erde bewohnen, und dieses Faktum der Pluralität hat nichts damit zu tun, dass der Einzelne, auf Grund seiner nur begrenzten Kraft, abhängig ist von Anderen, die ihm gewissermaßen helfen müssen, überhaupt am Leben zu bleiben. Alle Ratschläge, welche die Tradition uns anzubieten hat, uns in souveräner Freiheit von anderen zu halten, laufen darauf hinaus, eine ‚Schwäche' der menschlichen Natur zu überwinden und zu kompensieren, und diese Schwäche ist im Grunde nichts anderes als die Pluralität selbst.[153]

Menschen werden von Arendt im Plural gedacht, weil sie niemals per se gleich sind. Ihre Gleichheit muss immer erst hergestellt werden, von ‚Natur aus' sind sie, sind wir, allesamt vollkommen ungleich:

> Gleichheit ist nicht gegeben, und als Gleiche sind wir das Produkt menschlichen Handelns. Gleiche werden wir als Glieder einer Gruppe, in der wir uns kraft unserer eigenen Entscheidung gleiche Rechte gegenseitig garantieren.[154]

Arendt setzt anstelle der Endlichkeit des Todes der Existenzphilosophie Heideggers bzw. des Nihilismus den Anfang, die Geburt, also die *Natalität* der Menschen. Diese Setzung ist „quasi-transzendentalistisch"[155], nicht essentialistisch gemeint, weil es auch hier nicht um eine irgendwie geartete Wesenhaftigkeit des Menschen oder um die bloße Reproduktionsfähigkeit geht, sondern um die qua Geburt je neu gegebene Singularität, der je neue

Dissent 6 (1959), S. 46–56; Liliane Weisberg: Die verlorene Unschuld. Hannah Arendt als Politologin. In: Ulla Kriebernegg / Gerald Lamprecht / Roberta Maierhofer / Andrea Strutz (Hrsg.): *„Nach Amerika nämlich". Jüdische Migrationen in die Amerikas im 19. und 20. Jahrhundert*. Göttingen: Wallstein 2012, S. 69–89.

152 Zur Vita Contemplativa, die mentale Tätigkeiten umfasst, gehören das Denken, das Wollen und das Urteilen. Diese fallen aber für Arendt im Gegensatz zum Arbeiten, Herstellen und Handeln nicht unter die menschliche Bedingtheit: Sie haben keinen direkten Bezug zu den Bedingungen des Lebens und der Welt, sondern nur einen vermittelten. Hannah Arendt: *The Life of the Mind. One Volume Edition*. Orlando: Harvest 1978, S. 70–71.

153 Arendt: *Vita Activa*, S. 299. Vgl. „‚Globalisierung' das heißt: Aushändigung der Souveränität an die Existenz, die nackte Existenz." (Nancy: *Der Sinn der Welt*, S. 134.)

154 Arendt: Die Aporien der Menschenrechte, S. 468. Vgl. in deutlicher Differenz zu Arendt die Bestimmung von „Gleichheit" durch Jacques Rancière als dasjenige, was als *Anspruch* zu einer Artikulation „eines Anteils der Anteillosen" (Jacques Rancière: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, aus d. Franz. v. Richard Steurer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 41) führt bzw. zu deren Erscheinen auf „einer gemeinsamen Bühne", von der sie zuvor ausgeschlossen waren (ebd., S. 38): „Die Gleichheit ist kein Gegebenes […]. Sie ist nur Voraussetzung, die in den Praktiken, die sie ins Werk setzen, erkannt werden muss." (Ebd., S. 44–45.)

155 Oliver Marchart: *Neu beginnen. Hannah Arendt, die Revolution und die Globalisierung*. Wien: Turia+Kant 2005, S. 80, vgl. auch S. 42–44.

und ganz andere Anfang jedes einzelnen Lebewesens: „Weil jeder Mensch auf Grund des Geborenseins ein *initium*, ein Anfang und Neuankömmling in der Welt ist, können Menschen Initiative ergreifen, Anfänger werden und Neues in Bewegung setzen."[156] In dieser Einzigartigkeit liegt zugleich die menschliche Pluralität begründet. Keinesfalls jedoch handelt es sich bei Arendts Ansatz um ein vitalistisches, immanenzlogisches Lebenskonzept, in dem alles einem unendlichen Strom des Lebens untergeordnet wird (dies entspräche nämlich allein dem unfreien Bereich des Arbeitens, das sich „in unendlicher Wiederholung in dem immer wiederkehrenden Kreise, den der biologische Lebensprozess im vorschreibt"[157], dreht). Vielmehr transformiert Arendt das transzendentale Denken der Endlichkeit, indem sie dieses nicht am Ende des Lebens verankert, sondern von dessen Anfang und damit von der positiven Möglichkeit der Veränderung ausgeht. Der eine Anfang und die Suche nach dem anderen Anfang werden so bei Arendt zu den vielen Anfängen. Was bei Arendt somit immer noch durch die Rede vom Anfang einer letztlich metaphysischen, obgleich pluralisierten Position verschrieben bleibt, wird Jean-Luc Nancy unter stärkerem Rückbezug auf Heidegger, aber vor allem Derrida weiterführen. Nancy nämlich wendet sich ab von der Pluralisierung des Anfangs und denkt mit dem Singulär-Pluralen die Verzweigung und Vielheit, die es unmöglich macht, überhaupt einen oder viele Anfänge als Anfänge zu bestimmen.

Um zurück zur Befragung der Welt und des Weltbilds zu kommen: Arendts Handeln eröffnet Welt, während das Herstellen die materielle Welt als „Verdinglichung" erschafft und den Menschen Beständigkeit gibt. Beides spielt zwischen Menschen, aber das aus dem Handeln hervorgehende, ungreifbare „zweite Zwischen, das sich im Zwischenraum der Welt bildet", erzeugt „das Bezugsgewebe menschlicher Angelegenheit."[158] Die Welt ist das prozessuale Zwischen,[159] das aber entgegen Arendts Wortwahl nicht zweitrangig, sondern eben primär ist. Wenn das Zwischen bei Heidegger noch als Dasein und damit gleichbedeutend mit der „Sorge"[160] (zwischen Geburt und Tod) verstanden wird, so geht es Arendt um das Zwischen-Uns, das als Pluralität zwischen den politisch Handelnden geschieht.

Dem Handeln kommt also unverkennbar in Arendts Theorie aufgrund des potentiell unterbrechenden, neu beginnenden Charakters ein besonderes Gewicht zu, denn nur dem Handeln ist es eigen, einen öffentlichen Raum zu erschaffen und zu gestalten.[161]

156 Arendt: *Vita Activa*, S. 215 (Herv. i. Orig.). In einem Interviewband jüngeren Datums hat Nancy übrigens die Frage nach der Bedeutung von Arendts Denken für seine eigene Philosophie nachdrücklich bejaht. Vgl. Jean-Luc Nancy / Marcia Sá Cavalcante Schuback: *Being With the Without*. Stockholm: Axl 2013, S. 56.

157 Arendt: *Vita Activa*, S. 117. Und entsprechend ist das je einzelne menschliche Leben als Arbeiten die Verspannung in den „natürlichen Kreislauf" (ebd.).

158 Ebd., S. 225. Das Raumdenken Arendts im Begriff des Zwischenraums verbleibt tendenziell noch ebenso im Containerdenken.

159 Den „genuin Heideggerschen Begriff des *Zwischen*" führt Arendt nach Marchart so aus, dass sie dabei die „Fixierung auf Finalität und Mortalität" der „gesamten abendländischen Tradition der Metaphysik" kritisiert (Marchart: *Neu Beginnen*, S. 35–36).

160 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 374. Vgl. auch Eveline Cioflec: *Der Begriff des „Zwischen" bei Martin Heidegger. Eine Erörterung ausgehend von Sein und Zeit.* Freiburg: Alber 2012.

161 Allerdings haben in der griechischen Polis nur diejenigen Zugang zum Raum des Öffentlichen, die frei von Zwängen des Lebens sind (diese sind dem Bereich des privaten, dem *oikos*, zugeordnet): Wohlhabende männliche Oberhäupter der Familie im Besitz von Sklaven. Vgl. Arendt: *Vita Activa*, S. 251–278.

> Daher ist der öffentliche Bereich – jener Weltraum, den die Menschen brauchen, um nur überhaupt in Erscheinung treten zu können – in einem spezifischeren Sinne ‚das Werk des Menschen' als das Werk seiner Hände oder die Arbeit seines Körpers.[162]

Heideggers Weltbild ist somit nicht mit Arendts Weltraum zu verwechseln. Das erste beschreibt eine Vereinheitlichung, das zweite eine Vielheit, die zwar noch im Container der Welt gedacht wird, aber die bereits ein anderes Theater denkbar macht, obgleich einem der (rationalen) politischen Versammlung oder Agora. Dass Arendt an einem allgemeinen Raum des Öffentlichen und damit *einer* Welt festhält, ist einerseits eine Stärke ihrer Theorie, da sie aus politischen Gründen nicht bereit ist, Politik in Partikularismen verfallen zu lassen und somit die Öffentlichkeit als funktional-normativen Horizont ihrer Theorie bestimmt. Doch gleichzeitig zeigt sich hier die Schwierigkeit, dass auch Arendt dem Handeln als eigentlich genuin disruptiven, werklosen Tätigsein doch wieder eine bestimmte Werkhaftigkeit zukommen lässt, obwohl das Handeln vielmehr als Prozess,[163] nicht jedoch als lineare Verlaufsform verstanden werden sollte, sondern als ständige Eröffnung von uneingrenzbaren Kontingenzen.[164]
Die Notwendigkeit einer Trennung zwischen den Tätigkeiten Arbeiten, Herstellen und Handeln führt Arendt nämlich vor allem ein, um zwischen Prozess- und Produktcharakter unterscheiden zu können und im historischen Vergleich den Umschwung in deren Gewichtung darzulegen.[165] Das Arbeiten, für das Arendt das Bild des *animal laborans* benutzt, ist durch seinen andauernden zyklisch-kreisförmigen Prozess bestimmt, das Herstellen, das Arendt ebenso mit dem *homo faber* versinnbildlicht, durch seine Finalität. Beide, Arbeiten und Herstellen, operieren aber linear statt multivektorial und versuchen jeweils, das Handeln für ihre Zwecke zu vereinnahmen, d. h. „im Fall von Homo faber, die Welt schöner oder nutzbringender gestalten oder, im Fall des Animal laborans, das Leben erleichtern und verlängern"[166]. Die politische Setzung von Arendts Anthropologie besteht darin, keine ‚Natur' des Menschen als Garant eines Gemeinsamen anzunehmen: Menschen werden zwar geboren, leben und müssen sterben, doch dies macht sie noch nicht politisch. Vielmehr besteht das Politische für Arendt allein in der *Möglichkeit einer gemeinsamen Welt* im Sinne einer widersprüchlichen Öffentlichkeit und konkurrierenden Politik der Verhandlungen selbst.[167] Das Gemeinsame, die Welt, muss ein geteilter Bezugspunkt sein, wäre damit aber mitnichten eindeutig: „Eine gemeinsame Welt verschwindet, wenn sie nur noch unter einem Aspekt gesehen wird; sie existiert überhaupt nur in der Vielfalt ihrer Perspektiven."[168]

162 Arendt: *Vita Activa*, S. 263–264.

163 Vgl. ebd. Entsprechend sieht Arendt auch die Gefahr, dass das Handeln zugunsten eines behaupteten höheren Zwecks usurpiert und für eine Finalität seines Prozesscharakters beraubt wird.

164 Vgl. ebd., S. 297.

165 Arendts Handlungsbegriff als *Neu Beginnen* entgeht so Heideggers Verdikt, „das Wesen des Handelns [sei] das Vollbringen" (Heidegger: Brief über den ‚Humanismus', S. 313).

166 Ebd., S. 264.

167 Vgl. Arendt: *Vita Activa*, S. 72. Die Kategorie der Öffentlichkeit stellt damit den *normativen* Horizont von Politik dar, keineswegs aber einen historisch-empirisch gegebenen Boden. Diese Differenzierung droht in Arendts Ableitung des Öffentlichen aus dem allzu ideal gezeichneten Bild der *polis* verloren zu gehen.

168 Ebd., S. 73.

Hier wird nun Arendts Ansatz der vielen Anfänge und der Pluralität zu einem Pluralismus, der weiterhin der *Perspektive* verhaftet bleibt. Viele Perspektiven mögen besser sein als eine einzige, an der subjektiv-objektivierend-visuellen Verfasstheit ändert dies nichts. An anderer Stelle wird der Prozess der Neuzeit in Form einer disruptiven Weltlosigkeit vor allem durch den weltbildhaften Moment, nämlich in der Entdeckung des „archimedischen Punktes" durch Galilei zu einer „Erdentfremdung"[169]. Durch den „universalkosmischen Standpunkt"[170] würde es möglich, von außen das Innen der Welt zu betrachten und diese damit als ein Ganzes zu konstituieren, aber um den Preis, sich für diesen Blickpunkt von der Bindung an den Boden lösen zu müssen. Descartes wiederum verlagere den archimedischen Punkt in das Erkenntnisvermögen. Damit würde das Herstellen zur dominanten Charakteristik der Neuzeit, weil es sich auch in das Innere des Denkens kehre.[171] So erhebe sich das Herstellen über das kontemplative Nachsinnen eines „Wahrheitsgrundes"[172]. Die Verabsolutierung des Herstellens resultiert aus der Krise, eine Dingwelt produzieren zu müssen, weil die Welt nicht (mehr) im Sinne einer Kosmologie gegeben ist: Der Beginn einer unwiderruflichen ‚Weltentfremdung' führt zur Produktion von Welt. Ausgelöst wird dies durch einen geopolitischen Faktor („die Entdeckung Amerikas und die erstmalige Inbesitznahme der Erdoberfläche durch die europäische Menschheit"), einen ökonomischen („die Reformation" sowie in deren Folge das Ankurbeln des „individuellen Enteignungs- und gesellschaftlichen Akkumulationsprozesses der modernen Wirtschaft") und einen technisch-wissenschaftlichen („die Erfindung des Teleskops und die Entwicklung einer neuen Wissenschaft, die die Natur der Erde vom Gesichtspunkt des sie umgebenden Universums aus betrachtet").[173] Arendt fügt an, dass dieser Entfremdungsprozess nicht denkbar wäre ohne ein Zusammenschrumpfen der Erde durch „Zahlen, Symbole, Modelle"[174] – die euklidische Geometrie, aber auch die Mathematik im Allgemeinen und die funktionale Sprache, die symbolische Logik. Die daraus resultierende „Inbesitznahme der Erde durch das Menschengeschlecht" kann keineswegs selbst „den Prozess der Weltentfremdung" sowie „die individuellen Enteignungsprozesse" und „gesellschaftlichen Wachstumsprozesse" aufhalten.[175]

Arendt konstatiert eine *Welt-* oder besser *Erdentfremdung* im Sinne einer Denaturierung in der Moderne, aber auch eine sich steigernde Ent-theologisierung. Zudem unterstreicht sie die distanzierte Betrachterkomponente. Das Problem für Arendt und Heidegger liegt nun darin, dass es für beide keinen *Bezug* mehr zur Welt gibt. Für Arendt ist die Welt aber im Unterschied zu Heidegger erstens eine Herstellung *zwischen* den Menschen in ihrer Vielheit und zweitens ein *gemeinsam geteilter* Bezug. Man könnte auch sagen: In ihrer beiderseitigen Ablehnung des modernen Subjekt-Objekt-Verhältnisses stehen sich mit Heidegger und Arendt Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit, bzw. Ontologie und Politisches

169 Ebd., S. 329–330.

170 Ebd., S. 338.

171 Vgl. ebd., S. 373.

172 Ebd., S. 375. Hier klingt Heideggers Analyse des Weltbildes an, wobei Arendt betont, dass das Herstellen auch das Handeln, dass zwar der Kontemplation untergeordnet aber insofern von Bedeutung war, verdrängt.

173 Ebd., S. 318–319.

174 Ebd., S. 321.

175 Ebd., S. 328.

gegenüber. Während von Arendt nämlich eine unauflösbare Doppelung von Welt gedacht wird – Dingwelt und Zwischenwelt –, durch die wir immer schon *innerhalb* und *außerhalb* der Welt sind, so gibt es für Heidegger zwei aufgrund der neuzeitlichen Disposition getrennte und unvermittelbare Welten: die der Verkennung der Welt qua Weltbild und der (räumlichen) Trennung von ihr, sowie die des Vernehmens des Seienden in der Welt als Teil der Welt. Wo Heidegger den Bezug zur Welt als Bezug zum Sein denkt, da geht es Arendt um den zwischenmenschlichen Bezug.[176] Wenn es also im weiteren Verlauf dieser Untersuchung *mit* Heidegger und Arendt die Kritik an Weltbild, Metaphysik, objektifizierender Distanz und Vorstellung zu untersuchen gilt, dann allerdings *gegen* deren jeweilige Fixierungen, sei es der *eine* Anfang und der Bezug zum Sein oder die vielen Anfänge und der *eine* (aristotelische) Raum der Öffentlichkeit mitsamt des undifferenzierten Pluralismus. Etwas verknappend zusammengefasst, manifestiert sich in Arendts und Heideggers Diskurs an der Frage der Welt je eine Trauer um ein verlorenes Objekt – das es so nie gegeben haben dürfte. Bei Arendt zeigt sich diese in der (traditionell ‚linken') Melancholie[177] im Zeichen des Verlusts der allen zugänglichen Öffentlichkeit, als Ort der politischen Gleichheit, im Gegensatz zur Privatisierung; bei Heidegger in der (traditionell ‚rechten') Melancholie angesichts eines nicht zu vereinheitlichenden Ortes, an dem alles an seinem richtigen Platz ist – einem *Kosmos*.[178] Beide wird es in der erdachten Weise nie gegeben haben. In beiden Fällen kommt es zu dem Problem, dass dieses verlorene Objekt zu *dem Einen*, d. h. zur konkretistisch gedachten einen Welt verabsolutiert werden kann. Allerdings sind Arendts wie Heideggers Texte an den meisten Stellen jenseits einer wie auch immer gearteten Autorenintention durchaus komplexer zu lesen. Das verlorene Objekt erweist sich dann eben nicht als Objekt, sondern als *Denkanforderung*: Wie lässt sich ein Gemeinsames und wie ein je verschiedener Bezug zur Welt verstehen?

Die Verweisungsganzheit der Welt, in der wir uns nach Heidegger existenziell befinden, deutet auf das im Entzug befindliche Sein. Das heißt, es deutet auf ein zwar nicht zu erkennendes, aber ganzes Wesen, die Wahrheit oder den Sinn. Selbst wenn als Entzug gedacht, bleibt dies *ein* Sinn. Doch ließe sich der Verweisungscharakter, so er denn nicht auf den einen Sinn festgelegt wird, auch anders deuten, nämlich im Anschluss an Derridas Ausführungen zu „Die Zeit des Weltbildes" als endlose Verweisungen, die uns durchkreuzen und mit, zu und an denen wir uns befinden. Der bereits angesprochene Gedanke

176 Arendt weist übrigens darauf hin, dass ab dem 17. Jahrhundert nicht *ein* festes Bild im Innen Bezugspunkt der Philosophie sei, sondern „die in ständiger Bewegung befindlichen Sinneswahrnehmungen und Bewußtseinsprozesse" (Arendt: *Vita Activa*, S. 373), was allerdings keinen Gegensatz zu Heidegger markiert, da dieser mit dem Weltbild nicht ein einheitliches Bild, sondern die *Feststellung des Menschen als Ausgangspunkt* beschreibt.

177 Vgl. zum hier anklingenden Begriff der Melancholie Etzold: *Die melancholische Revolution des Guy-Ernest Debord*, S. 93–100.

178 Vgl. die Differenzierung von Welt und Kosmos (Natur): Heidegger: Die Zeit des Weltbildes, S. 89. Demgegenüber steht die Beobachtung des antisemitischen Arguments und die Beobachtung Nancys: „Der Hass auf den Juden als ‚vaterlandslos' und ‚kosmopolitisch' ist insofern exemplarisch, als der ‚Kosmopolit' genau der Kosmoslose ist." (Nancy: *Der Sinn der Welt*, S. 200.) Lacoue-Labarthe schreibt: „Es ist die unbezeichenbare (und angstauslösende) Uneigentlichkeit der Juden", die sie zu einem typoslosen Nicht-Ort machen, oder einem „Ort einer zugleich unabsehbaren und unorganischen *mimesis ohne Zweck*". Kurz: „Die Verunsicherung selbst." (Philippe Lacoue-Labarthe: *Die Fiktion des Politischen. Heidegger, die Kunst und die Politik*, aus d. Franz. v. Thomas Schestag. Stuttgart: Schwarz 1990, S. 134–135 (Herv. i. Orig.).)

Heideggers eines *Wohnens* im Sein, in der Welt oder in der Sprache lässt den Containerraum sonst heimlich fortbestehen.[179]
Die Kritik am Wohnen bei Heidegger ist alles andere als neu: Schon 1961 hat Emmanuel Levinas diesen Bodenbezug durch eine an Jury Gargarins Flug ins All entwickelte Apologie des Ortlosen konterkariert, wie es ihm zufolge etwa im Judentum ganz anders als im Christentum zu Tage träte. Anstelle eines reaktiven Wiederfindens des „*Heilige[n], das durch die Welt hindurchscheint*“[180], erlauben der Verlust der Welt und die Gefahren der Technik auch die Loslösung vom Ort. Levinas geht es nicht um ein Nomadentum, „das ebenso unfähig ist wie das seßhafte Leben, einer Landschaft und einem Klima zu entrinnen“[181], sondern um die Möglichkeit einer neuen Ethik:

> Die Technik entreißt uns dieser Heideggerschen Welt und dem Aberglauben des *Orts*. Von nun an zeigt sich eine Chance: die Menschen außerhalb der Situation wahrzunehmen, in der sie sich vorübergehend aufhalten, das menschliche Antlitz in seiner Nacktheit aufleuchten zu lassen.[182]

Levinas Wendung gegen den Determinismus des Ortes und der Abstammung ist wichtig, doch auch dieser Ansatz ist nicht ganz unkompliziert: Levinas geht es mit der Figur Gargarins darum, sich von einem ‚Horizont‘ zu lösen, dadurch aber kehrt er begrifflich zu einer Verabsolutierung des euklidischen Raumes und des Transzendentalen zurück, deren Unerfahrbarkeit ebenso wie die Diskrepanz zwischen singulärem Weltbezug und allgemeinem Raumbegriff Heidegger neben seiner Ontologie vor allem zu denken gibt.

> Eine Stunde lang hat ein Mensch außerhalb jedes Horizonts existiert – alles um ihn herum war Himmel, oder genauer, alles war geometrischer Raum. Ein Mensch existierte im Absoluten des homogenen Raums.[183]

Nun kann aber niemand im Absoluten existieren und auch Gargarin ist weiterhin Teil eines ‚Verweisungszusammenhanges‘.[184] Das Loblied auf den Universalismus des

179 Vgl. Martin Heidegger: Das Ding [1950]. In: Ders.: GA 7, S. 165–188, hier S. 184: „Erst die Menschen als die Sterblichen erlangen wohnend die Welt als Welt. Nur was aus Welt gering, wird einmal Ding.“

180 Emmanuel Levinas: Heidegger, Gargarin und Wir. In: Ders.: *Schwierige Freiheit. Versuch über das Judentum*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 173–176, hier S. 175 (Herv. i. Orig.).

181 Ebd.

182 Ebd. (Herv. i. Orig.). Die Passage ist als „Provokation für die Phänomenologie“ (Günzel) vielfach kommentiert worden, etwa in Dünne / Günzel (Hrsg.): *Raumtheorie*, S. 120 sowie Werner Stegmaier: Heidegger und Emmanuel Levinas. Bruch mit der Neutralität des Seins. In: Dieter Thomä (Hrsg.): *Heidegger-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2003, S. 417–423, hier S. 423.

183 Levinas: Heidegger, Gargarin und wir, S. 175–176.

184 Entsprechend bemerkt Gerald Siegmund aus psychoanalytischer Sicht, dass eine Welt, in der es gar keinen Bezug gibt, die nur ‚absolut‘ ist (und damit z. B. nichts ist außer der geometralen Regelhaftigkeit), „unheimlich“ wird, ausschließend und abstoßend: „*Es ist der radikale Zusammenbruch meiner Welt zugunsten der Möglichkeitsbedingung von Welt.*“ (Gerald Siegmund: Gespenster-Ethik, oder warum Gespenster das Theater lieben. In: *Nebulosa* 4 (2013): Maßnehmen / Maßgeben, S. 140–150, hier S. 149 (Herv. i. Orig.).)

transzendentalen Raumes muss als Gegenentwurf zu der, wie es Levinas nennt, *Neutralisierung* des Zwischenmenschlichen wie auch der *Erfahrung des Anderen* verstanden werden. Denn die Entwurzelung und Ent-Eigentlichung durch die Technik, die Levinas folgerichtig hervorhebt, der aber auch Heidegger auf komplexere Weise nachgeht (s. u.), wird an einem entscheidenden Punkt wieder auf die Erde bezogen: Statt einer heidnischen oder (etwa in der Technik gesuchten) organizistischen[185] Verwurzelung gilt es, „Nahrung, Getränk und Wohnung, drei Dinge, die der Mensch braucht und die der Mensch dem Menschen anbietet"[186] auf der Erde einander dienend zu gewähren.

Daran ließe sich zweierlei anfügen: Levinas beschreibt gegen Heideggers „anonymen oder neutralen Sinnzusammenhang"[187] *avant la lettre* die Erfahrung einer anderen Neutralisierung und weiterhin befindet sich auch Gargarin im Weltall gerade nicht in einem leeren, absoluten Raum, sondern in einem zwar deutlich verräumlichteren Gefüge als wir Menschen auf der Erde, das aber erst die Notwendigkeit von Techniken und der Arbeit anderer, die ihn an diesem weltlosen Ort hält, deutlich macht. Nicht der Übergang ins Absolute wird hier beschrieben, sondern der Auszug aus dem klaren Verweissystem, dem Horizont, dem ‚Panorama' und der Sinntotalität,[188] sowie derjenige von Verwurzelung, Stillstehen und Fixierung zur Bewegung, Veränderung und Dynamik (und in dem so eröffneten asymmetrischen intersubjektiven Raum könne sich erst das Subjekt zum Anderen transzendieren). Levinas verkennt zwar den Niemandsraum des Absoluten, er erkennt aber die Gleichzeitigkeit der Entstellungen der Technik mit ihrem Potenzial der Freiheit als der Möglichkeit, nicht auf ausschließliche Bezüge reduziert zu sein, sondern Kontingenz zu erfahren und auf der Erde einander Raum zu gewähren. Wenn Raum mit Heidegger also als ‚Existenzial' begriffen werden kann, dann in seiner Doppelung als kontingent und bedingt zugleich.

In der Ablehnung der ausschließlichen Bestimmbarkeit des Horizonts, der Umwelt, der Dinge bedarf es andererseits *der Bedingtheit des Materials*. Die menschliche Stunde im All war nicht nur durch die Berechnung der Astronomen und Ingenieure erkauft, sondern dadurch, dass Gargarin den Geräten vertrauen und ihnen, wie seinem Tun, einen Zusammenhang geben konnte, vor allem aber dadurch, dass er irgendwann auf die Erde zurückkehren konnte, um sie nun mit anderen Augen zu sehen. Der von Levinas beschriebene

185 In einem solchen Bild scheint Heidegger nämlich „den Mensch[en]" wie Pflanzen zu denken, die „den Bereich zwischen Erde und Himmel […] schaffend und duldend" bewohnen (Martin Heidegger: Johann Peter Hebel (Göppingen, 09.11.1955, Volkshochschule). In: Ders.: *Reden und Zeugnisse eines Lebensweges 1910–1976. Gesamtausgabe*, Bd. 16. Frankfurt am Main: Klostermann 2000, S. 530–534, hier S. 530). Dieses Wohnen gibt wiederum den Grund für eine Haltung der „Gelassenheit". Vgl. ders.: Gelassenheit (30.10.1955). In: Ders.: GA 16, S. 517–529, hier S. 528–529.

186 Levinas: Gargarin, Heidegger und wir, S. 176.

187 Emmanuel Levinas: Philosophie, Gerechtigkeit und Liebe. In: Ders.: *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, aus d. Franz. v. Frank Miething. München / Wien: Hanser 1995, S. 132–153, hier S. 147.

188 In *Totalität und Unendlichkeit* kritisiert Levinas das „Panoramahafte" bei Heidegger. Das Seiende wehre sich gegen jede Totalität, auch die Totalität der Aussage über oder das Verweilen im Ganzen, stattdessen setzt Levinas Heideggers Sprachphilosophie fort: „[I]n der Sprache vollzieht sich die Exteriorität" (Emmanuel Levinas: *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität*, aus d. Franz. v. Wolfgang Nikolaus Krevani. München / Freiburg: Alber 1987, S. 429, vgl. auch S. 426–427).

Moment im All verweist deshalb noch radikaler auf die Doppelbödigkeit des Weltbildes: Einerseits erstarrt es die Welt zu einer universalen, absoluten Erkenntnis. Andererseits aber hat die Erschütterung des menschlichen Bodenbezugs, die ‚Herauslösung aus allen Bindungen' vielleicht dann erst recht das Kontingenzbewusstsein des 20. Jahrhunderts geweckt. Das wirkliche Bild der Welt von Außen als ‚Blue Planet', aufgenommen von den Weltraumflügen, hat auch das Bewusstsein dafür wachgerufen, dass die Welt geschützt werden muss. Das Wissen darum, dass es nur diesen Planeten und (zumindest auf sehr lange Sicht) keinen anderen Lebensraum für die Menschheit geben wird, wird paradoxerweise durch den Reduktionismus der bildhaften Erstarrung temporär stillgestellt – und damit wachgerufen. Die phantasmatische Möglichkeit, einmal tatsächlich ein Bild ‚vom Ganzen' machen, den archimedischen Punkt einnehmen zu können (unter Ausblendung, dass die Raumsonde außerhalb der Atmosphäre eigentlich auch Teil des Ganzen sein müsste, sonst wäre es kein Ganzes), hat in der Tat wie von Heidegger befürchtet nicht zu einem stärkeren Bezug zum ‚Sein' geführt – dafür aber das sich spätestens seit den Umbrüchen im Raumdenken des 20. Jahrhunderts gesteigerte Kontingenzbewusstsein erweitert. Allerdings hat dieses Bild zugleich wieder Kontingenzen eingeschmolzen: Wenn es nur eine Welt gibt, so erweist sich diese eben als alternativlos. An die Stelle der Fixierung auf einen nur im Entzug zu denkenden, also un-denkbaren Wesensgrund und der dabei wie bei Heidegger möglichen, aber nicht notwendigen klammheimlichen Setzung eines Fundamentes (wie das Volk) tritt dann das Fundament der einen, unabänderbaren Welt – die vermeintliche Evidenz des Objektiven. Das Wissen um den einen Planeten, das Globale oder das Planetarische muss deshalb also nicht per se ein Negativum sein. Doch es stellt sich die Frage, wie sich aus diesem Wissen heraus erst ein Außen oder Anderes denken lässt – vor allem wenn gleichzeitig – wie man im Anschluss an Heidegger und Arendt, wenngleich in anderer Terminologie als diese formulieren kann – die Möglichkeit des Außen schwindet.

Folgen für die Untersuchung: Öffnung im Dispositiv

Wenn Rimini Protokolls Inszenierung die Spezifika des Containerraums zeigen lässt, wo endet dann dieses Beschreibungsmodell und wo wird ein neues nötig?

Situation Rooms macht unter anderem auch erfahrbar, dass unsere alltägliche phänomenologische Wahrnehmung immer noch und immer schon in Bedeutungsgebungsprozessen, symbolischer Struktur und nicht zuletzt in technischen Apparaturen geformt und informiert wird, die unsere Wahrnehmungsdisposition auch dann anleiten und strukturieren, wenn sie nicht unmittelbar zugegen sind. Das heißt, dass es zwar keinen einzigen Kontrollraum über alles geben muss, wir aber doch alle epistemisch bereits in Blick- und damit Überwachungsverhältnissen stehen.[189] Das betrifft konkrete soziale Beobachtungen, technologische Apparaturen des täglichen Lebens (etwa die Tablets) ebenso wie militärische

189 Vgl. zum Thema der Überwachung, speziell der *phänomenologischen Überwachung* anstelle des zentralen Blickes bei *Situation Rooms* auch den Vortrag von Gerald Siegmund: Crossing Borders. Remarks on One of the Premises of Narratology. Unveröffentlichter Vortrag, Université Paul Valéry Montpellier, Tagung Narrativité & intermédialité sur la scène contemporaine, 06.10.2016.

Überwachung.[190] Dabei wird die Erfahrung von Räumlichkeiten *zwischen* der weltbildenden Vorstellung und dem phänomenologischen Eingebundensein in den sich je nach Sequenz ändernden Bezügen ermöglicht. Die Verweisungsganzheit der Schachteln wird mitunter neu und anders codiert. Zugleich lässt sich diese Doppelung, wie insbesondere der Aspekt der Überwachung und die Notwendigkeit des ‚Mitspielens' deutlich machen, aber eben nicht so interpretieren, als träfe hier ein genormter, phantasmatischer Modus des *einen Weltbildes* und des einen Situation Rooms auf die losgelöste Entscheidungsfreiheit der Individuen.[191] Das Weltbild bedingt einen „absoluten" Subjektbegriff (etwa den eines Weltgeistes, einer sinnhaften Geschichte, oder auch eines starken Begriffs vom Menschen ‚an sich'): „Eine ‚gesehene' Welt ist eine vorgestellte Welt ist eine Welt, die dem Blick eines Welt-Subjekts ausgesetzt ist."[192] *Situation Rooms* inszeniert die panoptische Fortsetzung des Phantasmas vom (teleologischen) Welt-Subjekt mit anderen Mitteln. So macht uns die individuelle Beweglichkeit nicht freier und der Raum der *Überwachungs*technologien setzt die metaphysische Komponente einerseits fort, verändert sie aber andererseits auch: Zum allmächtigen körperlosen Sehen kommt die verkörperte, individualisierte Kontrolle, gestützt durch das tragbare Gerät.

Wenn in der Neuzeit die Ontologie des Ortsbezugs, die „Onto-Topologie"[193], der Antike und des Mittelalters durch *spatium* und Weltblick ersetzt wird, dann zeigt *Situation Rooms*, dass unsere Beweglichkeit in der Welt uns nicht mehr dauerhaft nur an einen Ort verweist, sondern uns in immer neue Bezüge setzt. Die Inszenierung entwirft so eine Topologie ohne Ontologie bzw. eine Topologie der Beweglichkeit. Ob dabei die durch konkrete Mauern und Grenzen stattfindende, massive und sich steigernde Eingrenzung mancher und die Bewegungsfreiheit anderer nicht stärker kontrastierend gegeneinandergestellt werden könnte, bleibt dabei als kritische Frage an die Inszenierung stehen. Vor allem aber lässt sich anhand von *Situation Rooms* durch die bezüglich des Themas der Waffen wichtige Frage der je individuellen Positionierung und Verantwortung, der möglichen ‚inneren' Diskrepanz zum Geschehen, auch aufzeigen, wie eine reine Behauptung einer nunmehr global gewordenen Lebenswelt Gefahr laufen könnte, eine neue Onto-Topologie zu entwerfen: Zwar beweglich, aber unveräußerbar eingebunden zu sein in die *ganze* Welt.[194] Würde man also behaupten, der *Situation Room* sei einfach nur Phantasma, das Weltbild und der Punkt der Übersicht nicht möglich, und damit eine Topologie der leibräumlichen Verortung, einer ‚Schwellenerfahrung' zwischen den Räumen oder eines Rollenspiels in verschiedenen Räumen proklamieren,[195] so würde das Containerdenken wieder durch den

190 Vgl. zu einer Kritik an der Drohne sowie ihrem betäubenden Charakter der Sichtbarmachung und Distanzierung als ‚Theater der Todesstrafe' Elisabeth Weber: Jacques Derridas Urgency, Today. In: *Remembering Derrida: A Forum. LA Review of Books*, 09.10.2014. https://lareviewofbooks.org/article/jacques-derridas-urgency-today (Zugriff am 28.02.2020).

191 Für diese Lektüre vgl. Benjamin Wihstutz: Unbekannte Räume, Grenzen und Schwellen. Beobachtungen zur Topologie experimenteller Theaterformen. In: Ders. / Jörn Schafaff (Hrsg.): *Sowohl als auch dazwischen. Erfahrungsräume der Kunst*. Paderborn: Fink 2015, S. 147–164, hier S. 156–157.

192 Nancy: *Die Erschaffung der Welt*, S. 28–29.

193 Waldenfels: Topographie der Lebenswelt, S. 79. Vgl. die Einleitung der Untersuchung.

194 Vgl. zur Transformation der Fundamentalontologie zur Onto-Topologie der Sprache in Heideggers Denken Peter Risthaus: *Onto-Topologie. Zur Entäußerung des unverfügbaren Ortes*. Berlin / Zürich: Diaphanes 2009, S. 10–11.

195 Vgl. Wihstutz: Unbekannte Räume, Grenzen und Schwellen, S. 156.

Container *des Subjekts und seines Erlebens* eingefangen. Es gilt aber, dem absoluten Raum der Geometrie weder durch eine Verlagerung ins Innen des Subjekts, noch durch die Vorstellung eines einzigen fixierten äußeren Bezuges im Sinne einer neuen Onto-Topologie zu begegnen. Als Topographie *und* Topologie hält *Situation Rooms* eine unauflösliche Spannung zwischen konkreter Ortserfahrung und unmöglicher kompletter Raumerfahrung. Eben weil letztere nicht möglich, jedoch immer virulent ist, ließe sich nun allzu leicht der Fehler machen, die Inszenierung unter der simplen Korrelation *global – lokal* als bloße Dialektik von konkretem Ort (verwinkelte Schachtel) und allgemeinem Raum (ganze Welt) zu subsumieren. Dies würde die beschriebenen Differenzmomente negieren und die Kette der Erfahrungen der Inszenierung in die Erfahrung *der Welt als ganzer* dialektisch aufheben. Die Erfahrung all dieser Sequenzen lässt sich in keiner Welt machen, sondern nur in dieser pluralisierten Vorstellung als ganzer von *Situation Rooms* – die aber eben wieder nur ein rezipierendes Subjekt (ich) macht. Der Pluralismus der Perspektiven kann eben nicht in einem Ganzen eingefangen werden, insbesondere nicht im Ganzen einer Innerlichkeit des Subjektes. Vielmehr bleibt von *Situation Rooms* die Unauflösbarkeit jenes Paradoxes der Lebenswelt, Subjekt für und Objekt in der Welt zu sein.
Und doch will die vorliegende Untersuchung mit dem, was *Situation Rooms* zu erfahren und denken gibt, noch weiter gehen: Lässt die Spannung von Raumordnung des Containers und Erfahrung im Innen nicht doch auch Öffnungen hin zu anderen Räumlichkeiten zu? Öffnungen, die Müller-Schöll etwa mit Blick auf Dispositive und in kritischer Lektüre Agambens als ein darin aufscheinendes „Unregierbares“[196] bezeichnet? Kann sich die Erfahrung der Verräumlichung nicht auch auf dieses Ganze auswirken, über die Pluralisierung seiner Teile hinaus? Ohne zugleich in einen festgesetzten Partikularismus des unveränderbaren Hier zu verfallen? Die Aufgabe der nächsten Kapitel wird es daher sein, die Welt im Innen an ihre Grenzen zu bringen. Wenn Husserl diese Paradoxie durch ein transzendentales Ur-Ich einfangen wollte, so gilt es nun umso deutlicher, die von Heidegger zu Recht kritisierte Kategorie des Subjektes selbst ihrem Außen auszusetzen, ohne ein neues Innen ‚der' Welt zu behaupten. Was also ändert sich in der Erfahrung des Bildes? Wie bricht sich die Veräußerungserfahrung, auf die Husserl (in Stärkung des Transzendentalen) wie Heidegger (in Stärkung des Ontologischen) je reagieren, in der Folge Bahn? Ansatzpunkt ist hier die Leitung, Rahmung und gleichzeitige Entäußerung der Technik, wie sie das Tablet im Verweis auf den Theatercontainer des Blickes bei *Situation Rooms* so vor Augen führt, d. h. wie hier die Vorstellung *dazwischenkommmend* vor-gestellt wird. Die ambivalente und selbst dynamische Struktur des Gefüges der Repräsentation besteht aus dem Vorstellen und dem Herstellen, wie Samuel Weber anhand von „Die Zeit des Weltbildes“ gezeigt hat.[197] Wie schon erwähnt, wird Heidegger mit dem Begriff des Ge-stells, das er in „Der Ursprung des Kunstwerkes“ noch ausschließlich auf künstlerische Plastiken bezieht, vor allem in „Die Frage nach der Technik“ einen sozusagen konstitutiven „Verblendungszusammenhang“[198] der Neuzeit darlegen, und damit auch eine nicht

196 Müller-Schöll: Raum-zeitliche Kippfiguren, S. 231.

197 Vgl. Samuel Weber: *Mass Mediauras. Form, Technics, Media*. Stanford: Stanford UP 1996, S. 80–81.

198 Vgl. zum Begriff des Verblendungszusammenhanges: „[D]er Verblendungszusammenhang, der alle Menschen umfängt, hat teil auch an dem, womit sie den Schleier zu zerreißen wähnen.“ (Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik. Gesammelte Schriften*, Bd. 6, hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966, S. 364.)

umgehbare Entfremdung, weil es „nicht nur *im* Menschen und nicht maßgebend *durch* ihn“[199] geschieht. Das Wesen der Technik ist nichts Technisches, wie Heidegger betont, sondern im Sinne der antiken *techné* einerseits eine metaphysische Frage, andererseits aber (wie die *Intermedi*) eine „Dazwischenkunft“[200], d. h. etwas, das eine ‚eigentliche Wesensbestimmung‘ der Technik unmöglich macht. Das Ge-stell fordert die Natur und den Menschen heraus, es verstellt den Blick auf das „Ereignis der Entbergung“: „Die Frage nach der Technik ist die Frage nach der Konstellation, in der sich Entbergung und Verbergung, in der sich das Wesende der Wahrheit ereignet.“[201] Ob nun mit oder entgegen Heideggers möglicher *persönlicher* Annahme (die die *Schwarzen Hefte* umso deutlicher dokumentieren) lassen nun gerade die von ihm formulierten Worte die damit eröffnete Konstellation eben nicht auf ein Wesen zurückführen, weil die Verstellung nicht aufgehoben oder weggeschoben werden kann. Insofern markiert das Ge-stell ebenso wie das Weltbild „culmination and consumation of modern metaphysics“[202]. Das entbindet aber nicht von einer Analyse der rahmenden Bedingungen jeweils spezifischer Konstellationen, der „Weltzugänge, die etwas gegeben sein lassen (Rahmen, Ausschnitt, Dispositiv)“, die immer eine Beobachtung der eigenen Beobachtung herstellen, dabei aber nie den „blinden Fleck ihrer eigenen Beobachtung“ beobachten können.[203]

Zum einen besteht die Möglichkeit, mit Theater Verschiebungen der Wahrnehmung mit/durch Medien und epistemische Bedingungen zu thematisieren, zum anderen ist das, was zumeist ausschließlich als ‚Theater‘ bezeichnet wird, selbst eine historisch (in der Neuzeit) zu verortende und sich womöglich angesichts der Vereinheitlichung der Welt in der Globalisierung wie auch ihrer Nicht-Fassbarkeit ‚im Ganzen‘ verschiebende Bedingung. Kants transzendentale Bedingung liegt nicht nur in der optischen Anlage, aber eben auch. Die Beobachtung einer mit der neuzeitlichen Erkenntnis gleichursprünglich einhergehenden Entfremdungserfahrung lässt sich insofern nicht ausschließlich als Verschwörungsideologie deuten – und speziell die Bedingtheit der Distanz von Subjekt und Objekt lässt sich eben vor allem auch als konkrete Schauanordnungen verstehen.[204] Diese allerdings, das zeigt Rimini auf eindrückliche Weise, verändern sich mit der Globalisierung. Doch entgegen dem Postulat einer bereits erfolgten Ablösung von den Residuen des distanziert-betrachtenden Weltbildes zugunsten eines ganz anderen, technisch bedingten Modus des Seins[205] gilt es, vorsichtig zu sein: Entscheidend ist nicht der behauptete markante Bruch,

199 Martin Heidegger: Die Frage nach der Technik. In: Ders.: GA 7, S. 5–36, hier S. 24–25 (Herv. i. Orig.).

200 Georg Christoph Tholen: Dazwischen – Die Medialität der Medien. Eine Skizze in vier Abschnitten. In: Ludwig Jäger / Gisela Fehrmann / Meike Adam (Hrsg.): *Medienbewegungen. Praktiken der Bezugnahme*. München: Fink 2012, S. 43–62, hier S. 62.

201 Heidegger: Die Frage nach der Technik, S. 34.

202 Weber: *Mass Mediauras*, S. 52. Weber betont hier übrigens die Dynamik des Ge-stells, verweist aber auch auf „a certain stasis“ (ebd.). Diese Polarität spiegelt wiederum Heideggers Problem mit der Loslösung (als Bewegung) vom Boden und vom Vernehmen des Seins (als Fixierungen).

203 Tholen: Dazwischen – Die Medialität der Medien, S. 44.

204 Vgl. Adorno / Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*, S. 19.

205 Erich Hörl konstruiert die Durchdringung der Lebenswelt durch das Kybernetische als Ablösungsgeschichte, in der sich (Quasi-)Transzendenz und Immanenz in einem Kampf um die Deutung der gegenwärtigen Situation gegenüberstünden, wobei Hörl die Immanenz hier wiederum in einem geschichtsphilosophischen Sinn den Deutungskampf um die Auslegung einer nach-teleologischen

sondern die Untersuchung und Verkomplizierung dieser (möglichen, aber eher langsam stattfindenden) *Dazwischenkunft*. Dieser Prozess wird nun weiter untersucht und dabei gegen Ende der Arbeit gefragt, ob ein Denken der Welt nicht auch einen anderen Begriff von Landschaft ermöglicht. Führt es zu einer dazwischenkommenden, verschachtelten, vernetzten, nur durch Apparaturen wahrnehmbaren Landschaft (oder wie Appia es nennen würde: *Milieus*)?

Rimini Protokolls Inszenierung macht deutlich, dass das Denken von Theater im Verhältnis zur Welt selbst zum Thema werden kann. Der Beschreibungsmodus der Erfahrungsästhetik, insbesondere aber der Aufführungsanalyse, wird hier von seinen rahmenden, sonst versteckten Prämissen eingeholt, denn das Tablet wird als Zwischenschaltung zwischen Besuchende und inszenierter Umgebung selbst zur ‚bildhaften' Versinnbildlichung des Weltbilds bzw. Ge-stells. Als ein solches Gestell oder eben als *Dispositiv* führt die Inszenierung ihre materielle Ordnung samt des ideologisch-epistemischen Bündels ‚vor Augen'. Als ein Dispositiv handelt es sich um eine historische Formation, nicht aber eine logische Ausdifferenzierung einer Fortschrittsgeschichte vom Ursprung der Griechen zur Gegenwart.[206] Dispositive eröffnen „in der gegebenen Anordnung de[n] Blick auf die Anordnung selbst und damit zugleich auf die mit ihr verbundene konstitutive Raumbildung und das, was mit ihr be- und entgrenzt wurde."[207] Riminis Arbeit zeigt, dass es nicht so einfach möglich ist, in etwas anderes als einen Container zu gelangen. Aber an den Grenzen dieses Welt-Innen schlummern wohl auch Möglichkeiten, sich über eine Verschiebung der „Texturen der Sichtbarkeit"[208] einem trotzdem nicht ursprünglichen Denken der ‚Dazwischenkunft' zu nähern, um vielleicht doch den Kasten – oder die vielen Kästen – zu einem Außen verlassen.

Bedingung gewinnen lässt. Vgl. Erich Hörl: Die künstliche Intelligenz des Sinns. Sinngeschichte und Technologie im Anschluss an Jean-Luc Nancy. In: *Zeitschrift für Medien und Kulturforschung* 1,2 (2010), S. 129–147.

206 Vgl. dazu das damit verknüpfte Problem der Periodisierung: Haß: *Das Drama des Sehens*, S. 54.

207 Müller-Schöll: Raum-zeitliche Kippfiguren, S. 245.

208 Tholen: Dazwischen – Die Medialität der Medien, S. 61.

2
Grenzbewegungen
Raum und Sprache

Wie lässt sich eine Öffnung denken, die nicht einfach nur eine Tür aufmacht und uns in den nächsten, vielleicht größeren, aber immer noch geschlossenen Raum führt? Was bleibt ‚dem' Theater in seinen unterschiedlichen Formen als notwendiger Maschinerie der Darstellung äußerlich, entzogen, unzugänglich – und drängt trotzdem, einem Freud'schen Trieb vergleichbar, in einer verschobenen Weise auf Artikulation? In diesem Kapitel wird die (a-figürliche) Figur *der Grenze* als Gegenentwurf zur Geschlossenheit, aber auch zur Logik der Überschreitung oder Aufhebung ausgeführt. Dies führt immer mehr zu einer Befragung der Möglichkeit eines *Außen*. Dieses Außen markiert dabei just die Verbindung von Raum- und Sprachdenken, das anhand der Analyse von *ABeCedarium Bestiarium – Affinitäten in Tiermetaphern* von Antonia Baehr und Freund*innen untersucht wird.[1]

2.1 *ABeCedarium Bestiarium* von Antonia Baehr als Limitrophie

Eine Schar von Zuschauer*innen hat sich auf einer Theaterbühne wie in einer merkwürdigen Ausstellung versammelt, die ihren ganz eigenen Regeln zu folgen scheint, auch wenn sie durchaus bekannte Konventionen zitiert. Befreit von Podesten oder sonstigen Sitzbereichen, lädt die Besucher*innen ein quadratischer Bühnenraum mit schwarz verhängten Wänden und strahlend weißem Tanzboden dazu ein, sich in dieser Verquickung aus Black Box und White Cube zu bewegen. Die Atmosphäre ist entspannt, sind doch alle auf Socken unterwegs, denn jede*r wurde am Eingang gebeten, die Schuhe abzulegen. Dennoch ist man weniger bei sich zuhause, denn in einem Kunstraum, bei dem offensichtlich selbst der Boden mit Bedacht ausgewählt wurde, wie die Sorgfalt um das Betreten auf Socken und die schwarzen Lettern nahelegen, mit denen selbiger beklebt wurde. Acht Konsonanten sind verstreut zu erkennen: L – M – S – D – C – F – T – Y. Manche der Konsonanten kleben in der Nähe von ausgewählten ‚Exponaten', die ebenso verteilt herumstehen: Zwei frontal aufeinander ausgerichtete Stühle; ein Tisch mit

1 *ABeCedarium Bestiarium – Affinitäten in Tiermetaphern* ist primär der Titel einer Inszenierung von Antonia Baehr und befreundeten Künstler*innen (Premiere: Kunstenfestivaldesarts, Beursschouwburg, 03.05.2013), deren einzelne Segmente sowie einige mehr, die nicht in die endgültige Inszenierung übernommen wurden, zuvor an drei Abenden im Studio Ausland Berlin gezeigt wurden. Ich habe die Inszenierung im Künstlerhaus Mousonturm in Frankfurt am 24.10.2014 gesehen und stütze die Analyse zudem auf eine Videoaufzeichnung, ebenso auf die begleitende Publikation und ein Hörspiel.

Kassettenrekordern und Lautsprechern darauf; ein weiterer Tisch mit einem Diaprojektor vor einer großen Leinwand; eine Wassermelone auf weißem Sockel; in einer anderen Ecke ein weiterer Sockel mit einer Papageienpuppe; sodann ein Mikrofon auf einem Ständer mit einer LED-Leiste davor und daneben ein weiterer Ständer mit Lederjacke; schließlich baumelt von der Decke eine seltsame braune Fellmaske mit einem braunen, sackartigen Kostüm. Wer den Blick an den Schnüren nach oben schweifen lässt, der mag erkennen, dass das sanfte und neutrale Licht, das momentan tatsächlich am ehesten demjenigen eines Ausstellungsraumes gleicht, wohl später abgelöst werden wird durch Strahler, die bestimmte Bereiche der Szenerie fokussieren können. Alles ist an seinem Platz und in einer bestimmten Ordnung, offensichtlich wartet dieses Kabinett darauf, in Benutzung zu treten. Fragend wandert die Zuschauermenge in immer neuen Bewegungen und Konstellationen umeinander. Was ist in diesem geschlossenen Kasten miteinander anzufangen? Ist das eine Ausstellung oder doch eine Bühne? Wohin im ersten Fall wenden, da es keine erkennbare Reihenfolge der Begehung zu geben scheint? Wohin sich im zweiten Fall setzen, wo doch dafür ausgewiesene Bereiche nicht zu finden sind?

Dann geschieht der Eintritt fast unmerklich: Plötzlich, aber nicht abrupt, sondern sacht und so, als sei sie vorher schon unter den Besucher*inen gewesen, tritt die Choreografin und Performerin Antonia Baehr in die Mitte der Wartenden. Mag dies zunächst unbemerkt geschehen, so verstummen die Gespräche rasch und eine kleine Versammlung bildet sich um Baehr. Wo war sie hergekommen? Baehr begrüßt die Versammelten, zieht ein paar handtellergroße ‚Spickzettel' aus ihrer Hosentasche und erläutert das Prinzip des Abends: Sie habe ihre Freund*innen gebeten, ihr kleine Stücke zu schreiben, ausgehend von einem Tier, dem diese sich jeweils verbunden fühlen. Allerdings solle dies ein ausgestorbenes Tier sein und die Anfangsbuchstaben dieser Tiere formen das Alphabet / ABC dieses Abends. Baehr werde nun in loser Reihenfolge acht dieser Tier-Letter-Partituren aufführen. Die Zuschauenden seien eingeladen, ihr von Station zu Station zu folgen. So unauffällig Baehr inmitten der Wartenden aufgetreten ist, so deutlich ist doch ihre Position als Performerin – nicht nur, weil sie als einzige in diesem Raum feste Schuhe trägt. Denn noch vor ihrer ruhigen, gewinnenden und Vertrauen erweckenden Art der Ansprache lässt vor allem ihre Erscheinung aufmerken: Wie auch in ihren früheren Arbeiten, tritt Baehr mit ausrasierten Geheimratsecken und streng nach hinten gekämmten Haaren auf. Dazu trägt sie ein dandyhaftes Outfit bestehend aus einer beigen Hose, beiger Anzugsweste und hellblauem Flanellhemd, ein Outfit, das aufgrund seines veralteten ‚Looks' gut ein Erbstück irgendeines Urgroßvaters sein könnte.[2] Diese spielerische Zwischensphäre geschlechtlicher Verortung fungiert nicht als harter Bruch mit einer sonst als natürlich gesetzten Geschlechterordnung. Vielmehr handelt es sich um eine einerseits deutliche Markierung, andererseits aber subtile Verschiebung: Es ist zwar klar, dass in dieser Sphäre der eingangs beschriebenen Bühne eigene Regeln gelten mögen, bislang aber ist Baehrs Auftritt von einem so klaren Umgang mit sich als Performerin und mit dem Publikum geprägt, dass es fern läge, sie aufgrund dieser äußerlichen Auffälligkeit zu exotisieren oder zum gänzlich devianten Anderen zu machen. Die Besuchenden konnten sich mit dem Raum vertraut

2 Vgl. hinsichtlich des Dandylooks Pauline Boudry / Renate Lorenz: *Temporal Drag. Films That Intervene in Time-Related Discourses and Practices*. Ostfildern: Hatje Cantz 2011.

machen, so wie sich nun Baehr mit ihnen vertrauter macht, ohne dass der Eindruck einer trügerischen Komplizenschaft entstünde. Baehr ist eindeutig Teil des hier versammelten Gefüges, ebenso wie sie eindeutig mehr ist und anders ist als dieses Gefüge. Mit anderen Worten: Baehr ist ein zugleich ziemlich normaler wie auch etwas komischer Vogel (und auf komische Vögel kommt die nun folgende Inszenierung gleich mehrfach zurück).

Nähe und Distanz

Die erste Station führt die langsame Art des Auftretens Baehrs fort, das wie ein Eintauchen in einen eigenen Kosmos vonstatten geht. Der nun beginnende Parcours entlang der Buchstaben startet mit seiner ersten Station neben der erwähnten Wassermelone und dem geklebten Buchstaben D. Es handelt sich um die Partitur für den Vogel Dodo (bekannt aus dem Disney-Kassenschlager *Ice Age*), geschrieben von Dodo Heidenreich. Baehr stellt sich mit dem Rücken zu ihren Gästen und beginnt nach einer Weile, mit den Fingern hinter ihrem Rücken zu spielen, so als würde ein Vogel mit seinem Schweifgefieder wackeln. Langsam wendet sich der Dodo-Baehr-Vogel, leichte Klopf- und Klackgeräusche seitens Baehrs begleiten dessen eigenwilliges Kopfwackeln, sein breites Grinsen, seine stampfenden Ausfallschritte um die Melone herum und sein Flügelschlagen. Die kleine Szenerie ist in ihrer Minimalform eines unpsychologischen Spielens minutiös und präzise, sie ist komisch durch die Ernsthaftigkeit des Ausgeführten, aber nicht absurd. Aus der Dandy-Performerin Baehr wurde deutlich erkennbar der Dodo, aber ohne die Performerin verschwinden zu lassen. Nach einer Weile spricht Baehr einige Sätze, die zum Skript von Dodo Heidenreich gehören und die Namensaffinität dieser Dodo (Dorothea) zur griechischen Mythologie wie zum Vogel Dodo ausdrücken, was sich in dem dann folgenden eingespielten Video aus der Recherchephase des Stückes mit Antonia Baehr und Dodo Heidenreich erklärt.

Diese Miniatur beinhaltet in nuce bereits das Prinzip des Abends und der dann folgenden sieben Tiermetaphern Yangtse Flussdelphin (Y), Tasmanischer Beuteltiger (T), Culebra Inselamazone (C), Stellers Seekuh (S), Martellis Katze (M), Forest Tarpan (F) und Nordafrikanische Kuhantilope (N). Während ein herkömmliches Verständnis von Imitation eine möglichst lückenlose Übereinstimmung von einem nach Außen gezeigten Bild des Imitierten und dem vermeintlichen Innenleben suggeriert, verzichtet Baehr auf dieses Vorgehen. Annahmen über bestimmte ‚innere' Eigenschaften, eine Anthropomorphisierung durch psychologische Motivationen oder pathogene Züge bleiben aus: Was wir sehen, ist ein immer ganz eigenwilliges Wesen, das nur durch sein äußeres Auftreten gekennzeichnet ist. ‚Nachahmungen' werden auf Grundlage der von anderen geschriebenen Partituren (im Folgenden auch ‚Scores') als Verhandlung der Beziehung zu diesen anderen und als äußere Nachahmungen ohne jede Charakterisierung eingeübt, sie bleiben fremd, ohne als ein *stigmatisiertes* Anderes ausgestellt zu werden. In allen nun folgenden Stationen stellt Baehr kurz den Buchstaben, das Tier und die Person vor, die den Score verfasst hat. Dabei erläutert sie knapp ihre jeweilige Beziehung zu der entsprechenden befreundeten Person.[3]

3 Ich werde im Folgenden nicht zwangsläufig weiter chronologisch dem Ablauf der Inszenierung folgen.

Jedoch ist es fraglich, inwieweit eine Unterlassung von Stigmatisierung gesellschaftlich bestehende Stigmatisierungen umgehen kann und ob nicht die deutliche Markierung des Stigmas ebenso wie des gesellschaftlichen Ausschlusses etwa durch Institutionen, Apparaturen und Rezeptionshaltungen umso wichtiger wäre. Diese Frage wirft die Dodo-Sequenz deshalb am Rande auf, weil Dodo Heidenreich, wie das Video auf der Bühne zeigt, eine junge Frau mit Trisomie 21 ist. So bleibt in Bezug auf die Inszenierungsarbeit Baehrs kritisch zu fragen, wieso ausschließlich diese Freundin per Video gezeigt wird: Wird hierdurch Sichtbarkeit als notwendige Bedingung für Teilhabe erzeugt oder führt diese Sichtbarmachung nur zu einer Markierung von festgeschriebener ‚Andersheit'? Diese Frage wird nicht eindeutig beantwortet, doch beinhaltet das Video dahingehend eine kleine, aber wichtige augenzwinkernde Wendung: Baehr selbst trägt darin nicht ihren Dandystyle, was zunächst die Vermutung nahelegen könnte, hier eine ‚natürliche, ungeschminkte' Situation zu sehen. Als sich am Ende des Videos Heidenreich und Baehr jedoch innigst umarmen und Küsschen geben, verweist Heidenreich auf den Strohhut von Baehr: „So geht das nicht." – Und die ganze Umarmung wird *für die Kamera* noch einmal wiederholt. Heidenreich zeigt sich damit als Subjekt, welches eben um die Inszenierung weiß – damit auch mit ihrem genauso wie dem Bild anderer spielt.

War der Dodo der erste witzig-komische (aber leider ausgestorbene) Vogel, treten bei C für Culebra Inselamazone (Sequenz 4, geschrieben von Pauline Boudry) gleich zwei Vögel auf: die namensgebende Amazone (eine Papageienart) in Form einer kleiner Papageienpuppe auf Rollen mit einem Lautsprecher im Bauch, aus dem heraus die Stimme Pauline Boudrys *Patriarchal Poetry* von Gertrude Stein rezitiert, und die Hivao Island Red-Moustached Fruit Dove, gespielt von Baehrs Alter Ego Werner Hirsch mit einem langen roten Bart und schwarzen High Heels. Diese Sequenz dürfte mehr als die anderen hinsichtlich Baehrs Drag-Performance verwirren, kreuzt sie hier doch gleich doppelt ihre ausgestellte Geschlechtsidentität durch das Crossdressing *im* Crossdressing. Während der eine Vogel, der Tauben-Hirsch-Baehr den anderen, den Amazonen-Boudry, an der Leine führt, gehen beide dazu über, einen kleinen Patriarchal Poetry Tanz inmitten der Zuschauenden vorzuführen.

Schon Baehrs Auftreten am Anfang und zwischen den Stationen ist weder ein Nachspielen eines ‚Mannes' noch steht hier die ‚persönliche' Antonia Baehr vor uns – zumindest nicht, wenn ‚Antonia Baehr' als eine natürliche und kohärente Person aufgefasst wird. ‚Antonia Baehr' ist vielmehr einer der diversen Rollennamen und Persönlichkeiten, mit denen die Künstlerin Baehr spielt – neben beispielsweise dem besagten Werner Hirsch. So markiert dieser Auftritt Baehrs bereits die immer bestehende Differenz zwischen Rolle und Selbstbild – genauer noch: die „Selbstdifferenz"[4] innerhalb jeder Rolle und innerhalb jedes allzu schnell als kohärent behauptetem Selbst. Dabei markiert sie im Sinne einer *Differenzhaltung* die Darstellung und Produktion von angeblich fixierten Identitäten.[5] Baehr hebt hervor, dass diese Suche nach einem differenten Begehren, ein „desire for

4 Juliane Rebentisch: *Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz*. Berlin: Suhrkamp 2012, S. 20.

5 Vgl. zur Differenzhaltung Leon Gabriel: Arbeitende, Kreative, Probende – eine Haltung der Differenz. In: *Nebulosa. Figuren des Sozialen* 6 (2014): Arbeiterinnen und Arbeiter, S. 62–76.

Abb. 4: Antonia Baehrs Alter Ego Werner Hirsch in C für Culebra Inselamazone.

states, or conditions beyond assigned, designated identity", der wesentliche Katalysator des Stückes wie auch vorheriger Arbeiten sei.[6] Ihre Versuche der Loslösung von gesetzten Identitäten – vor allem, aber nicht ausschließlich aus einer queeren Position – bilden damit auf unterschiedliche Weise das Strukturprinzip der rahmengebenden Ausstellungsanordnung sowie der darin stattfindenden Exponate bzw. performten Tier-Mensch-Verhältnisse.

Geht es hier um Tiere?

In einem Interview zu *ABeCedarium Bestiarium* gab die Künstlerin zu verstehen:

> Ich habe das Tier als Metapher gewählt, weil das Tier nie das Recht oder die Chance hatte ein Tier zu sein. Es war schon immer für uns Menschen etwas anderes, schon immer eine Metapher oder ein Symbol. Es geht in dem Stück darum, noch weiter in die Richtung zu gehen.[7]

6 Antonia Baehr: *AbeCedarium Bestiarium. Portraits of affinities in animal metaphors*. Nyon: FAR 2013, S. 125.

7 Frida Kammerer: Ich bin viele. Die Berliner Performerin Antonia Baehr im Gespräch. In: *lifeartfestival blog*, 15.06.2013. https://liveartfestival.wordpress.com/2013/06/15/interview_antonia_baehr/ (Zugriff am 05.11.2020).

Abb. 5: Y für Yangtze Flussdelphin.

Baehrs Ansatz ist insofern zwar Tieren gewidmet, aber dabei eigentlich dem, was Tiere *nicht* sind. Präziser ausgedrückt werden Tiere hier als etwas verstanden, das das Verhältnis von partiturschreibender und ausführender Person spiegelt, insofern als Baehr in etwas eigenwilliger Wortwahl ‚Metaphern' generell als Ausdrucksform einer Relation selbst aufzufassen scheint.[8] Bei diesen ‚Metaphern' geht es um Nähe und Distanz in einem uneindeutigen Vertrauens- und affektivem Arbeitsverhältnis. Dies wird vielleicht besonders bei der Station 2, dem Y für Yangtze Flussdelphin (*You are the dolphin* geschrieben von Frédéric Bigot / electroniCat) deutlich. Baehr beschreibt ihre erste Begegnung mit Bigot in einem dunklen Nachtclub. Sie sei stark von ihm angezogen gewesen. Darauf lockert Baehr ihre Dandykleidung, macht sich eine Elvis-Tolle, lässt ihren Bauch aus Hemd und Hose heraushängen, schließlich streift sie eine schwarze Lederjacke über. Als Delphin-Sänger tritt Baehr an das Mikrofon und beginnt, Echolaute von sich zu geben, die laut verhallen und von einem zunehmenden Bassdröhnen begleitet werden.
Zwar überrascht Baehrs Transformation erst, doch schnell verliert die visuelle Ebene gegenüber der akustischen an Faszination. Die gesamte Szene gewinnt eine stofflich-materielle Opazität. Obwohl sich das Licht nur unmerklich ändert, lässt der Delphingesang den Ausstellungsraum dunkel, diffus und schwer durchdringlich erscheinen. Der

8 Vgl. zur Komplexität der Metapher Anselm Haverkamp (Hrsg.): *Die paradoxe Metapher*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

Yangtse-Flussdelphin kann nicht sehen, sondern orientiert sich allein durch Klicklaute, wird dabei aber durch laute Schiffsrotoren ‚blind' gemacht und von diesen zerhäckselt. Diesen Hintergrund verlagern Bigot / Baehr detailliert in die Komposition bzw. Performance. Dabei spielt es keine Rolle, den Delphin mimetisch in Gesten nachzuahmen, denn was in dieser Station ‚den Ton angibt', ist der suchend-navigierende, nicht-visuelle und bedrohlich-bedrohte Orientierungszustand, den Bigot / Baehr aus dem Wissen um den Delphin herausdestillieren.

Wenn nun Baehr betont, dass es ihr darum gehe, ‚weiter' in die Richtung zu gehen, der zufolge ‚das' Tier nie Tier sein konnte, so zielt diese Aussage zum einen auf die Stellvertreterfunktion des Tieres für andere Diskurse oder seine als modo negativo fungierende Definitionsstütze für das, was ‚der' Mensch sei. Zum anderen aber impliziert dies die weniger diskursive, denn affektkanalisierende Funktion von Tierdarstellungen. ‚Tiere' fungieren nicht selten als ‚basalste' Charaktermasken, wie man sie auch von Wappeninsignien kennt: Löwen als edel und herrschend, Bären als stark, aber liebenswert, Affen als wild bis lustig und verspielt. In Form von karnevalesken Aneignungen jener Tier-Stereotype wird dergestalt oftmals das vermeintlich ‚Andere' im Menschen als Doppelung und letztlich Bestätigung seiner selbst unterstrichen: ‚Seht her, da ist ein Biest in uns und das ist ebenso ein Teil von unserer Identität.' Doch die Konsequenz dieser Behauptung bleibt zumeist ungedacht, nämlich dass dieses Andere die Identität selbst auflösen müsste und keine Rückkehr zur selbigen erlaubt.

Mit Karneval als kollektivem Rauschzustand, vielleicht gar zur Restabilisierung einer Ordnung, hat *ABeCedarium Bestiarium* insofern nichts gemein. Im Gegenteil: Die Inszenierung kehrt eher die herrschende Affektökonomie um. Statt eine Nähe zu suggerieren, die wiederum nur der Charakterpanzerung des Ichs dient, sucht Baehr in ihrer Inszenierung eine Distanz über die Imitation bestimmter Tiere auf, die wiederum erst eine Nähe schaffen können – eben eine *Affinität* wie der Untertitel der Inszenierung hervorhebt. In dem die Inszenierung begleitenden Buch beschreibt Baehr genauer, dass ihr die Idee zum Projekt *ABeCedarium Bestiarium* durch ihren Namen kam. Weil ihr Name (Baehr) sowie ihr Geburts- und derzeitiger Wohnort (Berlin) sie seit jeher in eine Ähnlichkeit mit Bären gerückt habe – soweit, dass Freund*innen ihr sagten, sie sähe ein wenig aus wie ein Bär – habe sie sich bereits als Kind die Frage gestellt, was von wem abhängig sei: Die Assoziation mit dem Bären von ihr oder sie vom Bär-Ähnlichsein?[9] Daran lässt sich der Gedanke anschließen, ob es nicht eine Affinität geben könnte, aus der heraus sich erst die affinen Pole ergeben? Af-fin kommt von *ad fines*, an der Grenze liegend, Af-finitäten sind die grenzanliegenden Eigenschaften oder das angrenzende Interesse, *das, was einem am anderen liegt*. Gleichzeitig ist das Affine dann dasjenige, was verhindert, dass die beiden so angrenzenden Seiten gleich ineinander fallen. Und zugleich ist das Affine das auf-der-Grenze-Liegende, an dem das Anliegende je erst andockt und sich vielleicht erst daraus entwickelt. Indem die Inszenierung mit queeren, kontingenten Identitäten spielt, nimmt sie Af-finitäten als Annäherungen aber auch arbiträre Verhältnisse auf.

Die wohl deutlichste Verkleidung Baehrs als Tier stellt ihre Adaption eines Tasmanischen Beuteltigers (T, Station 3) dar, bei der Baehr als Maske den Kopf eines solchen Tigers, der bislang wie eine tote Hülle an einem Fleischerhaken hing, überstreift und sich ‚in die

9 Vgl. Baehr: *ABeCedarium Bestiarium*, S. 7.

Haut des Tieres' begibt. Allerdings besteht das Kostüm allein aus der Haut des Kopfes des imaginierten Tieres, Baehr zieht sich nur die Maske und ein Paar Lederhandschuhe über, nicht den Rest des von der Decke hängenden Outfits. Während die Stimme der Autorin Steffie Weissmann aus den Boxen erklingt, die die Situation des letzten in Gefangenschaft verstorbenen Tasmanischen Tigers bemitleidend beschreibt, und sich das Licht wie unter einer Wärmelampe diffus auf Baehrs sitzenden, kriechenden, auf allen Vieren gehenden, schließlich lange liegenden Körper senkt, hört man nur die per Mikroport verstärkten röchelnden und japsenden Atemgeräusche Baehrs.

Mit einer melancholischen Tristesse im Ton beschreibt Weissmanns Stimme, dass dieser letzte Beutelwolf in ironischer Verkehrung der Geschlechtsidentitäten für ein Männchen (Name: Benjamin) gehalten wurde, weil bei Tasmanischen Beuteltigern (im Deutschen eigentlich: Beutelwölfe) Männchen wie Weibchen einen Beutel für die Jungen besitzen – und so zynischerweise die Geschlechtsidentität nicht richtig erkannt wurde. Weissmann spricht auf Französisch, Deutsch und Englisch einen Polylog über das Dahinsiechen, während Baehr hin und wieder mit einer an der Maske angebrachten Zugvorrichtung zum Öffnen des Mauls spielt und die Agonie der dahinsiechenden Kreatur andeutet. Als der Beuteltiger endgültig tot ist, hängt Baehr die Maske wieder an den Haken und Weissmann kommentiert aus dem Off: „Das war's dann wohl."

Auch wenn Tiere selbst keine Rolle spielen mögen, so wirft die Betrachtung dieser Szene wie von Baehrs Gemeinschaftsprojekt insgesamt immer wieder die Frage auf: Wieso denn Tiere als Metaphern und nicht irgendetwas anderes? Baehrs Arbeit mit ‚dem' Tier als Figur, Metapher oder irgendwie affines Wesen ist nicht neu: Bereits 2004 etwa entwickelte Baehr zusammen mit Antonija Livingstone die Drag-Animal-Performance *Cat Calendar*[10] und 2012 zusammen mit Valérie Castan *My Dog Is my Piano*[11], eine Performance über uneindeutige Ähnlichkeiten zwischen Mensch und Tier, ausgehend u. a. von Donna Haraways *When Species Meet* [12]. Versteht Baehr zwar Tiere als Metaphern, so widmet sie sich dennoch Tieren, bzw. spezifischen ausgestorbenen Tieren, als Wesen, die aufgrund ihrer Spezifika und eines oftmals fehlenden Anpassungsvermögens vom neuzeitlichen Menschen ausgerottet wurden. Die von Baehr gesetzte Einschränkung bei der Wahl der Tiere lautete: Einst real existierende Vögel oder Säugetiere, die seit dem 16. Jahrhundert ausgestorben sind, wobei Baehr explizit auf den Kolonialismus verweist.[13] Die Auslöschung von Lebewesen fällt damit zusammen mit dem Projekt der Moderne, eine Definitionsgröße des ‚einen' Wesen Mensch zu schaffen, wie Theodor W. Adorno und Max Horkheimer betont haben: „Die Idee des Menschen in der europäischen Geschichte drückt sich in der Unterscheidung vom Tier aus. Mit seiner Unvernunft beweisen sie die Menschenwürde."[14] Tatsächlich gäben viele der Szenen, die Baehr vorführt, Anlass für einen trauernden Blick auf die

10 Vgl. Marc Siegel: Cat Calendar, 2005. In: *make up Productions*, o. D. http://www.make-up-productions.net/media/materials/Cat%20Calendar%20-%20Marc%20Siegel.pdf (Zugriff am 02.11.2020).

11 Vgl. Nanna Heidenreich: My Dog Is My Piano, 2012. In: *make up Productions*, o. D. http://www.make-up-productions.net/media/productions/My%20Dog%20is%20My%20Piano/N_Heidenreich_%20-My%20Dog%20is%20My%20Piano_-%20De_%20pdf.pdf (Zugriff am 02.11.2020).

12 Donna Haraway: *Das Manifest für Gefährten. Wenn Spezies sich begegnen. Hunde, Menschen und signifikante Andersartigkeit*, aus d. Engl. v. Jennifer Sophia Theodor. Berlin: Merve 2016.

13 Antonia Baehr: Preface. In: *ABeCedarium Bestiarium*, S. 7–8.

14 Adorno / Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*, S. 262.

Ausrottung der Arten und die schleichende Homogenisierung von Lebensräumen. Jedoch wäre dieser Blick naiv, wenn er ausblenden würde, dass es nicht Tiere selbst sind, die hier gezeigt werden, noch dass es überhaupt allein um deren Auslöschung ginge. Vielmehr umkreist Baehrs Übernahme der Tiere, die nie eine identifikatorische ist und nie vorgibt zu wissen, was das jeweilige Tier denkt / fühlt etc.,[15] die von den diversen philosophischen Entwürfen der Vernunft besonders scharf gesetzte Trennung oder Grenze zwischen Mensch und Tier.[16] Diese scheint der eigentliche Angelpunkt der Inszenierung zu sein.

Die Verzweigung der Grenze: die *Limitrophie*

Die spezifische Darlegung dieser Grenze, wie sie Heidegger unternommen hat, und wie diese wiederum von Derrida neu gelesen wurde, weist in eine äußerst ertragreiche Richtung – führt sie doch auf einen schmalen Weg auf dieser Grenze selbst, auf das Randgebiet philosophischen Denkens. Heidegger widmet sich hin und wieder in Randbemerkungen dem Tier, auch hier eher, um die metaphysische Auffassung des Wesens des Menschen als Vernunftwesen zu paraphrasieren. So schreibt er 1951/52 in der Vorlesung *Was heißt Denken?*:

> Das in der Vernunft waltende Vernehmen stellt Ziele her-zu, stellt Regeln auf, stellt Mittel bei und stellt auf diese Weisen des Tuns ein. Das Vernehmen der Vernunft entfaltet sich als dieses vielfältige Stellen, das überall und zuerst ein Vor-stellen ist. So könnte man auch sagen: homo est animal rationale: der Mensch ist das vor-stellende Tier. Das bloße Tier, ein Hund z. B., stellt nie etwas vor, es kann nie etwas vor-*sich*-stellen; dazu müßte er, müßte das Tier *sich* vernehmen. Es kann nicht ‚ich' sagen, es kann überhaupt nichts sagen. Der Mensch dagegen ist nach der Lehre der Metaphysik das vorstellende Tier, dem das Sagenkönnen eignet.[17]

Scheint Heidegger, wenn auch weniger eigene Positionen erläuternd denn Philosophiegeschichte rekapitulierend, mittels des bereits dargelegten Terminus der Vorstellung und seinem eigenen korrespondierenden Begriff des ‚Vernehmens der Vernunft' die

15 Hierzu tendieren allerdings auch Adorno / Horkheimer, wenn sie dem Tier (das sie wohl eher als Haustier bzw. als abgerichteten Hund verstehen) in einer amüsant anti-existentialistischen Pointe (wohl gegen Heidegger) eine „trübe" und „depressive" Dauer attestieren, da dem Tier aus Mangel am Begriff Glück nicht gegeben ist (ebd., S. 263–264). Sie wiederholen so strukturell exakt dasjenige Argument, mit dem Hegel in seinen problematischsten (da offen rassistischen) Passagen Afrika als somnambules, geschichtsloses Traumland abwertet und denen zufolge das Bewusstsein ‚des Afrikaners' (von Hegel durchweg als „der N*" bezeichnet) „noch nicht zur Anschauung irgendeiner festen Objektivität gekommen" sei (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Werke*, Bd. 12, hrsg. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 122). Für eine Einordnung des deutschen Idealismus in den Rassediskurs vgl. Achille Mbembe: *Kritik der schwarzen Vernunft*, aus d. Franz. v. Michael Bischoff. Berlin: Suhrkamp 2017, S. 27–47.

16 Vgl. zur Philosophiegeschichte dieser Grenze Gilbert Simondon: *Tier und Mensch. Zwei Vorlesungen*. Berlin / Zürich: Diaphanes 2011. Simondon sieht interessanterweise den Dualismus Mensch-Tier erstmalig bei Sokrates, vgl. ebd., S. 35. Dieser Aspekt ist wichtig, weil sich insb. mit Heidegger eine Unterscheidung von vorsokratischem und nachsokratischem Denken machen lässt.

17 Martin Heidegger: *Was heißt Denken? Vorlesung Wintersemester 1951/1952*. Stuttgart: Reclam 1992, S. 42 (Herv. i. Orig.).

Demarkationslinie der Vernunft zu zementieren, so zeigt ein Blick auf seine frühere Schrift *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit* von 1929/1930 eine weitaus weniger dichotome Aufteilung. Tier und Mensch werden hier beiderseits in Bezug zur Welt gesetzt, was in den „drei leitenden Thesen" kulminiert: „[D]er Stein ist weltlos, das Tier ist weltarm, der Mensch ist weltbildend."[18] Damit stellt das Tier nicht mehr das teilnahmslose Gegenüber dar, sondern bereits die vermittelnde Schwundform, also eine Figur der Auflösung desjenigen, was der Mensch sei.

In *Das Tier, das ich also bin*[19] geht Derrida in vier Vorträgen in verschiedener Weise auf die Frage des Tieres ein. Dabei stellen die Fragen, ob das Tier der Sprache beraubt sei und ob Tiere leiden können, wesentliche Untersuchungsansätze dar. Den ersten Punkt ersetzt Derrida durch die komplexe Konstruktion des „animot"[20] (Tierwort, Tier als Wort, homonymisch: Tier im Plural (animaux), also Tier *als* Plural) und der zweite erweist sich als die signifikante Verschiebung zur klassischen Frage, ob Tiere etwa denken könnten. Dabei hebt er immer wieder hervor, dass es eben ‚das' Tier nicht gebe, sondern nur spezifische Tiere und je verschiedene Wesen. Dies zeigt Derrida gerade anhand der oben zitierten Wendung Heideggers über den Weltbezug. Die drei leitenden Thesen werden zum Ausgangspunkt einer Relektüre von Heideggers Vorlesung von 1929/39, bei der Derrida vor allem zwei Aspekte hervorhebt. Erstens weist Derrida nach, wie Heidegger in immer neuen Volten den Weltbezug des Menschen zu erklären sucht, dabei aber die Unterscheidungen zum Tier nach und nach wieder einkassiert. Demnach mangelt es dem Tier nicht an einem Bezug zur Welt und damit zum Seienden, wohl aber an einem Bezug *als solches*: es kann das Seiende nicht *als solches* wahrnehmen, sondern nur wahrnehmen. Just durch dieses *als solches* wiederum zeichne sich der Mensch nach Heidegger aus. Mit dem *als solches* aber ist nicht einfach ein anderer Begriff für die Vernunft gemeint, denn Heidegger geht hierbei auf Distanz zur Vernunft und zur klassischen Metaphysik. Seine Anbindung des Menschen an das *als solches* des Seienden / der Welt meint keinen Bewusstseinsbezug, sondern ein Vernehmen der Sache als die Sache selbst und damit eben ein anderes Vernehmen als das Vor-stellen, das nur eine sehr spezifische und eingeschränkte Form des Vernehmens wäre.[21] Der Hund wird die Treppe nicht als Treppe wahrnehmen, auch wenn er diese hinaufläuft, so das Beispiel Heideggers. Und ebenso wird der Hund die Welt nicht als Welt wahrnehmen – oder doch? Immerhin wäre der Hund nur welt*arm*, aber nicht welt*los*? Genau hierin liegt Derridas ganzer Einsatz, denn er zeigt, dass, wenn das Tier arm an Welt sei, es doch einen gewissen Bezug zur Welt als solche haben müsste: „Das Tier empfindet das Entbehren dieser Welt"[22] und hat eben durch dieses Entbehren auch eine Welt.

Zweitens zeigt Derrida, dass Heidegger mit den obigen drei Thesen über den Stein, das Tier, den Menschen eigentlich Aussagen über die Welt macht, nur um dabei immer mehr um die Abgründigkeit dieses Begriffes zu kreisen: „Letzten Endes wissen wir nicht, was das ist, die Welt! Im Grunde genommen ist das ein ziemlich dunkler Begriff!"[23] (Dies lässt

18 Heidegger: Die Grundbegriffe der Metaphysik, S. 261.
19 Jacques Derrida: *Das Tier, das ich also bin*. Wien: Passagen 2010.
20 Ebd., S. 71.
21 Vgl. ebd., S. 223.
22 Ebd., S. 220.
23 Ebd., S. 215.

an Baehrs Delphin-Sequenz erinnern, an die dort wahrnehmbare Opazität.) Wenn aber die Welt unklar ist, so ist auch das *als solches* im Heidegger'schen Denken unklar. Um diese durchaus komplexen Wendungen abzukürzen: Worauf Derrida damit abzielt, ist die Auflösung des reinen Bezugs ‚des' Menschen zu seinen Definitionsgrößen, sei es im metaphysischen Sinne die Vernunft oder im spezifisch Heidegger'schen Sinne zum Vernehmen des Seienden als solchem. ‚Der' Mensch ‚hat' demnach nicht einfach und schon gar nicht als allgemeines gegebenes Faktum einen direkten Bezug zu etwas, was das Tier nicht hat – auch wenn das nicht heißt, dass beide dasselbe seien. Derrida verabgründet beide Begriffe, Mensch und Tier, und zwar nicht, um damit ‚das' Tier mit ‚dem' Menschen auf eine Stufe zu stellen, sondern um die Definitionsgrößen der sauberen Grenzziehungen selbst *als solche* Grenzziehungen auszustellen und womöglich weiter zu zerteilen. Wird das *als solches* – also die Demarkationslinie, die scharfe Abtrennung, das reine Innen selbst – unter die Lupe genommen, führt dies dazu anzuerkennen, dass man nur schwerlich Dinge, Begriffe oder die Welt als solche auffassen kann – sondern nur ihre Konstruktion. Derrida nennt dieses Verfahren mehr en passant *Limitrophie*, eine Wendung, die für die vorliegende Analyse aufgegriffen und erweitert wird. Denn bei der Limitrophie geht es nicht darum, „die Grenze auszulöschen, sondern [darum], ihre Figuren zu vervielfältigen, zu verdicken, zu entlinearisieren, zu krümmen, zu teilen, daß man dafür sorgt, daß sie wächst und sich vervielfältigt."[24] Während also Derrida Heideggers Unterscheidung von Stein, Mensch und Tier zunächst kollabieren zu lassen scheint, so nur, um diese Begriffe und Kategorien vermittels des ‚als solches' jeweils selbst zu zerlegen.

Diesen Ansatz aufgreifend, hat die Limitrophie eine entscheidende Bedeutung für die vorliegende Untersuchung und soll als analytisches Instrument stark gemacht werden: Sie wird zu einem Verfahren, das sich jedes Mal aus dem speist, was sich als scheinbare Entität behauptet und von anderen vermeintlichen Entitäten abgrenzt. Durch einen ‚limitrophen Blick' wird entlang der Demaraktionslinien zwischen Innen und Außen das vormals sauber abgegrenzte Innen von seinem ihm inhärenten Außen durchwoben und damit brüchig. Die Grenze ist bereits das, was sowohl Innen wie Außen ist, aber mittels der Limitrophie vermischen sich auch ihre klaren Gegenüberstellungen, anstatt die Grenze nur durchlässig zu machen, aber die Gegenüberstellung beizubehalten:

> Die Diskussion wird interessant, wenn man weniger fragt, ob es eine diskontinuierliche Grenze gibt oder nicht, sondern stattdessen zu denken versucht, was aus einer Grenze wird, wenn sie abgründig ist, wenn die Grenze nicht eine einzige unteilbare Linie bildet, sondern mehr als eine Linie, die sich in weiteren Linien verabgründet [...].[25]

Gerade der letzte Teil des Zitats verlangt eine besondere Aufmerksamkeit, denn Derrida spricht im französischen Original von der Verabgründung der Linie als *ligne en abyme*. Wie das Bild in der *mise en abyme* legt die Grenze sich in sich selbst und wird ins Unendliche vervielfältigt, doch hebelt sie sich zugleich selbst aus, indem sie ihre eigene Konstellation offenbart. Die *Limitrophie* verkompliziert und verweist doch zugleich auf die Grundlagen ihrer eigenen Erscheinung. Sie ist damit der Gegenbegriff zu demjenigen der

24 Ebd., S. 55.
25 Ebd., S. 57.

Reflexion: Anstelle einer Verunsicherung und eines anschließenden Rückbezugs des Subjektes auf sich selbst kommt es hier zu einer verändernden Bewegung entlang der Grenzen des Subjekts.

Wenn nun die jeweiligen Tiere in *ABeCedarium Bestiarium* nicht ‚die' Tiere selbst sind, sondern Ausdruck einer Beziehung, so stehen sie für das, was weder der Mensch ist (der den Ausschluss generiert und von dem die Betrachtung ausgeht) noch das Tier im eigentlichen Sinne (darüber lässt sich aus menschlicher Sicht keine Aussage machen, denn wir wissen letztlich nichts über Tiere jenseits unserer Sicht auf sie). So umspielen Baehrs einzelne Stationen jeweils die Grenze zwischen Mensch und Tier und machen beide zu etwas Anderem, weder Mensch noch Tier.[26] Allerdings verwischen sie zugleich nicht die aufgezeigte Grenze von Mensch und Tier. Baehrs Inszenierung schafft tatsächlich ein Zwischen, das nicht nur rhetorisch, sondern auf akustische, szenische oder körperliche Weise Binarismen kollabieren lässt, weil diese in sich vervielfältigt werden. Dies geschieht nicht als Willensakt und auch nicht als Produktion von etwas, was im Vorhinein bereits definiert wäre. Das Verdicken und Kollabieren der Grenze beruht als kollaboratives Prinzip nicht oder zumindest nicht vollständig auf einem Kalkül oder dem Prinzip des egologischen Entwurfs und der Selbstverwirklichung.[27]

So darf *ABeCedarium Bestiarium* als etwas anderes als ein neuer Homotopos verstanden werden: Weder entsteht der Einheitsraum der Künstler*innencommunity, die aufgrund ihres besonderen Witzes / Könnens / Genius in der Lage sei, alle Binarismen hinter sich zu lassen und sich allein dem Außen zu öffnen. Noch wird hier die Grenze zwischen ‚dem' Mensch und ‚dem' Tier zugunsten eines homogenen Gesamtraumes wie etwa dem ‚der' Lebewesen, ‚der' Existenzen etc. eingerissen. Anstelle nämlich der allzu verlockenden und letztlich harmonisierenden Interpretation stattzugeben, dass sich im Vermischen der Spezies und im Auflösen dessen, was der Mensch sei, bereits ein Außen in die geschlossene Definition Bahn breche, geschieht hier etwas anderes. Baehr und die beteiligten Autor*innen machen nicht aus zwei Kategorien ein und dieselbe, was dann nämlich wieder etwas Allgemein-Wesenhaftes wäre, sondern durch die einzelnen Sequenzen und die Scores multiplizieren sich beim Bearbeiten der Grenze die Grenzen selbst, die nun nicht mehr zwischen ‚dem' Menschen und ‚dem' Tier verlaufen, sondern die jeweiligen Spezies in viele kleinere ‚Zwischen' zerspalten. Der Rückbezug auf die Gendertheorie im Anschluss an Judith Butler dürfte insofern nicht unwichtig sein: Geht es dieser nicht um ein ‚Gleichmachen' und die Nivellierung einer Differenz, sondern um die Multiplikation von Differenzen und damit um viele Differenzen statt einer einzigen binären Geschlechterdifferenz.

26 Vgl. hierzu die Überlegungen zu Hunden, Maulwürfen etc. bei Heiner Müller in Nikolaus Müller-Schöll: *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus". Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*. Frankfurt am Main: Stroemfeld 2002, S. 578.

27 Entsprechend grenzt Butler ihre Konzeption von Performativität gegen einen solch intentionalen Akt ab, vgl. Judith Butler: Auf kritische Weise queer. In: Dies.: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, d. Engl v. Karin Wördemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 293–319, hier S. 318. Marita Tatari verweist auf diese Selbstverwirklichungsebene des Subjekts als den unüberschreitbaren Horizont der Performativitätstheorie Erika Fischer-Lichtes. Vgl. Marita Tatari: Zur Einführung. Theater nach der Geschichtsteleologie. In: Dies.: *Orte des Unermesslichen. Theater nach der Geschichtsteleologie*. Berlin / Zürich: Diaphanes 2014, S. 7–22, hier S. 10–12.

Giorgio Agamben hat mit Blick auf die philosophische Grenze darauf verwiesen, dass „Außen" in vielen Sprachen „in der Tür" bedeute: „Beim Außen handelt es sich nicht um einen Raum, der jenseits eines gegebenen Raumes liegt, sondern um einen Durchgang, um eine Äußerlichkeit, die ihm Zugang verschafft […]."[28] Die Inszenierung wäre also der Versuch *szenischer Limitrophie*, entlang der sich vervielfältigenden Grenzlinien käme tatsächlich momenthaft ein ungedachtes ‚Außen' ins Spiel, aber nicht, ohne dabei auf seine eigene Konstruktion und die Paradoxie zu verweisen, dass wir uns immer nur im Innen einer Black Box befinden.

Grenzen der räumlichen Ordnung: Verschränkungen

Ist das Außen also weniger als übergeordneter Container zu verstehen, denn als Grenze – oder sogar als Bewegung auf der Grenze – zwischen zwei Räumen oder Ordnungen, so wird die Frage relevant, wie sich *ABeCedarium Bestiarium* zu seinem konkreten, d. h. physischen Raum der Inszenierung verhält und inwieweit die Inszenierung möglicherweise eine andere Darstellungsweise als eine primär bildhaft geprägte Vorstellung sucht. Denn schließlich müsste das Verfahren der Inszenierung als Limitrophie bzw. als *ligne-en-abyme* doch auch Auswirkungen auf das Verhältnis von Bild und Raum im Theater haben (und damit auf die speziell im vorigen Kapitel erörterten Aspekte). Und in der Tat wird hier die Grenze zwischen architektonischem Raum und visueller Darstellung ebenso ineinander verschränkt wie diejenige von Theater und Ausstellung. Besonders in der chronologisch letzten Sequenz des Abends, ‚Rencontre' genannt (Score von Andrea Neumann), zeigt sich etwa diese Verschränkung: Zum Buchstaben N übt Baehr nun eine minimalistische Séance als Annäherung an den Northern Bubal Hartebeest ein, die nordafrikanische Kuhantilope. Neumanns Konzept basiert dabei auf einem Gemälde, auf welchem eine solche Antilope eine Fressfalle auslöst, bei der sie im Moment des Berührens von Honig mit der Zunge nicht nur einen tödlichen Schuss, sondern zugleich ein Selbstporträt qua Fotografie auslöst. Diese perfide Doppelung des Schießens und Zielens bestimmt die Séance als Begegnung, bei der Baehr nicht einmal mehr eine minimale Imitation des Tieres ausführt, sondern sich allein auf un-visuelle Annäherungen konzentriert. Der Raum wird abgedunkelt, sodass fast ausschließlich das Licht einer Kerze auf einem Stuhl die Dunkelheit erhellt. Baehr nimmt auf einem weiteren Stuhl gegenüber im Abstand von rund 3 Metern Platz. Je ein Stuhlbein ist über eine schwarze Linie aus Klebeband auf dem Boden mit dem anderen Stuhl verbunden. Kaum merklich, sodass der Eindruck der Dunkelheit mit der Kerze nicht getrübt wird, wird die Performerin von einem Scheinwerfer aus der Richtung der Kerze sanft so angestrahlt, dass sie einen übermäßig starken Schlagschatten nach hinten wirft.

Aus dem Dunkel ertönen nun Schlaggeräusche, zu denen Baehr synchron mit ihren Händen sanft auf ihre Oberschenkel schlägt. Ein abruptes Kratzgeräusch ertönt und Baehr hebt ihre linke Hand. Tiefe Schlagklänge wie aus einem hölzernen Xylophon oder sehr stumpfen Klavier[29] erklingen und Antonia Baehr tippt genau passend zu jedem Schlag

28 Giorgio Agamben: *Die kommende Gemeinschaft*. Berlin: Merve 2003, S. 64.

29 Es handelt sich hier um das von Andrea Neumann entwickelte „Inside Piano": https://vimeo.com/14577016 (Zugriff am 14.07.2020).

mit dem Zeigefinger ihrer rechten Hand je auf einen Finger der linken. Diese Koordination von abgespieltem Sound und darauf abgestimmter Geste setzt sich fort und greift über auf Baehrs Arme, Oberkörper und Gesicht, wobei zunehmend ein dumpfes Dröhnen einsetzt. Nach und nach zeigt sich, dass Baehr doch, wenngleich in winzigen Nuancen, die Antilope nachzuspielen sucht, da sie eindeutig Lippenbewegungen und ein Tasten mit der Zunge nach Nahrung nachahmt. Baehrs Oberkörper beugt sich weiter und weiter vor, ihre Zunge krümmt sich aus ihrem Mund nach vorn und nähert sich einem unsichtbaren Punkt, bis ein Schuss ertönt und Baehr zurückschnellt. Sehr langsam ertönen Schläge, die einem Hinfallen oder Umfallen entsprechen könnten und Baehr nickt sanft mit dem Kopf dazu.

Anstelle von Bildern liefert diese Sequenz natürlich nicht etwas, das nicht visuell wäre – die Zuschauenden sehen diese Sequenz, aber sie sehen sie aus einer unzentrierten Perspektive und in einem diffusen Licht. Vor allem aber sind sie auf die akustische Dimension verwiesen, die wiederum wie eine Übereinkunft mit der optischen Illusion trotz der Zurücknahme des Optischen funktioniert: Denn diese Sequenz operiert über den Abgleich von Gesehenem und Ton, der trotz des Wissens um die Anpassung Baehrs an den Ton suggeriert, die Bewegungen würden die Geräusche auslösen. Das Sehen wird damit nicht negiert, sondern als eine Séance und damit in einem Dämmerzustand an der Schwelle zu einer anderen Wahrnehmung inszeniert. Dies mag naiv oder vielleicht ein wenig zu simpel anmuten, doch es gilt zu bedenken, dass Baehr einem sehr genauen Skript und Rhythmus folgen muss, den sie innerlich mitzählt, um die Bewegungen so treffsicher zu synchronisieren. Die exakte Präzision der Bewegungen gemäß des von Neumann vorgefertigten Scores, wodurch erst der Effekt der Synchronizität mit den Klängen entstehen kann, gibt der Sequenz jene minimalistische Genauigkeit, mit der auch die erste Affinität des Abends begann.

Doch auch in der Gesamtstruktur der Performance und zwischen den einzelnen Stationen zeigt sich die Verschränkung spezifischer räumlicher und in diesem Fall auch visuell orientierter Ordnungen. Der architektonische Raum der Inszenierung wurde zu Beginn dieses Kapitels als eine abgeschlossene Black Box beschrieben, in der sich zugleich vielerlei Elemente aus und Hinweise auf einen nicht minder abgeschlossenen White Cube befinden. Diese geschlossenen Boxen werden in der Inszenierung nicht tatsächlich ‚aufgebrochen', sondern Baehr nimmt deren Einschlusscharakter zunächst bewusst in Kauf, um sich so mit deren Spezifik auseinandersetzen zu können und womöglich aus deren Struktur heraus eine Veränderung der Ordnung denkbar zu machen.[30] Dabei werden die Ordnungen von Theaterbühne und Ausstellung mittels zweier wesentlicher Punkte verknüpft: Die Variabilität der Besucher*innenpositionen, wie sie aus Ausstellungen geläufig ist, und die Konzentration, Sammlung und Fluchtung für die einzelnen Stationen (unter subtiler Zuhilfenahme etwa der Beleuchtung), wie dies bei szenischen Inszenierungen der Fall ist. Beide Anordnungen durchkreuzen und verhindern sich gegenseitig. Allerdings ist es vor allem diejenige der Ausstellung, die von Baehr immer wieder neu hervorgerufen werden muss, um eine Restabilisierung der Theaterordnung zu verhindern. So müssen Baehrs Positionswechsel zwischen den Stationen und Buchstaben vor allem auch als Strategie

30 Vgl. zu dieser Strategie Jacques Derrida: *Grammatologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 45.

verstanden werden, das Sich-Niederlassen-und-Einrichten ihrer Gäste in einer dauerhaften Blickposition immer wieder neu durcheinanderzubringen.[31]

So fungiert der Modus der Ausstellung zum einen als Subversion der Aufführung und zugleich subvertiert die Inszenierung den Charakter der Ausstellung, weil der cleane White Cube als paradigmatischer Ausstellungsraum der Moderne hier nicht völlig zugelassen wird: Ohne eine Führung wären die Exponate, die ohne Beschriftungen, Erläuterungen oder Kataloge auskommen, unnahbar, vor allem schafft aber erst die Führung selbst und das Ausführen der Scores mit den Exponaten das eigentliche ‚Ausstellungsobjekt', nämlich theatrale Miniaturen. Diese Verschränkung verschachtelt innerhalb des architektonischen Kastens (Black Box oder White Cube) bereits zwei Ordnungen, Inszenierung und Ausstellung (und eigentlich noch einige mehr). Baehrs Performance zieht sich zurück in den Kubus, um dort innerhalb des selbigen eine Verschiebung vorzunehmen – eine Strategie, die durchaus im Foucault'schen Sinne der strategischen Bearbeitung von Dispositiven entspräche und nicht einfach ein Beispiel für die vielbeschworene Entgrenzung von Kunst wäre, sondern das Bespielen ihrer kulturellen Umzäunungen und stillen Annahmen, um vermittels dessen eine veränderte Position zu den eigenen Bedingungen zu ermöglichen. Allerdings wird das Theater in anderer Weise entgrenzt: Nämlich durch die Verschränkung mit zwei (oder mehreren) weiteren Ordnungen. Dazu zählen die eigenständige Buchpublikation und das von Baehr entwickelte Radiofeature, letztlich auch die der abendfüllenden Performance vorausgegangenen Salons, bei denen einzelne der Tiermetapher-Sequenzen gezeigt wurden (jeder Score musste mindestens einmal so aufgeführt werden laut Abmachung mit den beteiligten Künstler*innen).

ABeCedarium Bestiarium zeichnet die latenten Grenzen der Dispositive nach, wo diese sonst verschwinden – etwa durch das ‚Aufscheuchen' und Neupositionieren der Zuschauenden. Das Verschachteln der Ordnungen zeigt deren Grenzen auf – allerdings ersetzt dieses Vorgehen die Grenzen nicht durch gänzlich neue, noch hebelt es Grenzen grundsätzlich aus: Stattdessen multiplizieren sich die Bestimmungen dessen, was innerhalb dieser möglich ist oder nicht. So werden die Zuschauenden durchaus damit konfrontiert, nicht zu wissen, was das richtige Verhalten ist (wie etwa bei der Sequenz zur Hirsch-Amazone). Das Innen zersplittert in multiple Innenräume, die wiederum eigene Ordnungen aufweisen. Und zugleich platziert die Künstlerin inmitten dieses Innen des theatralen Darstellungsraumes bislang ausgeschlossene, unbekannte und vor allem un*gehörte* Elemente. Auffällig ist schon allein die Dichte von auditiv arbeitenden Künstler*innen, die an Baehrs Projekt beteiligt sind. Deren Scores und Aufzeichnungen lassen in das abgeschlossene Innen des Theaterraumes Sounds ‚eintreten', die schlichtweg das Schema der gewohnten Klänge durchbrechen. Während also gerade bei Theater und Ausstellung in bezeichnender Weise von ‚Bildern' gesprochen wird, weil sich die visuelle Darstellung unter einem skopischen Regime tatsächlich dem Prinzip der bildhaften Leinwand verschrieben hat, liefert *ABeCedarium Bestiarium* genau genommen keine Bilder. Diese Behauptung mag verblüffen, handelt es sich doch bei den bislang beschriebenen Szenen um auch visuell eindrückliche Darbietungen, die sicherlich lange im Gedächtnis bleiben mögen. Doch die Performance distanziert sich in ihrem Verlauf von *rein visuell* konstruierten Darstellungen. Dies geschieht nicht nur durch die akustisch-kompositorische Komponente. Anstatt eindeutige

31 Ich danke Mayte Zimmermann für den Hinweis auf diese Strategie.

Interpretationen von Tieren zu geben, werden anhand von Tieren Relationen verhandelt, die nicht in visuellen Registern zu fassen sind. Statt optischer Konkretion handelt es sich beim Spiel mit den Tiermetaphern um geöffnete, unklare Metaphern[32], die sich von der Konkretion eines selbstevidenten Bildes entfernen. *ABeCedarium Bestiarium* krempelt nicht einfach alle Konventionen um und mitnichten handelt es sich beim Raum dieser Performance als ein grundsätzlich dem bildhaften Theater gegenüberstehendes Modell. Vielmehr zeigt die Inszenierung Verschränkungen von unterschiedlichen Ordnungen, weshalb es angebracht erscheint, diese Verschränkungen auch als *Konstellationen* zu beschreiben. Denn es handelt sich um reflexive Bezugnahmen zwischen spezifischen Strukturen, wodurch beispielsweise fixierte bildhafte Vorstellungen durchbrochen werden, obgleich diese auch nicht vollkommen als überwunden behauptet werden.

Grenzen der sozialen Ordnung: Entstellungen

Auch wenn Baehr in einer Black Box auftritt, deren Ordnung verändert wird, so dürfte deutlich geworden sein, dass die Inszenierung dennoch nicht die phantasmatische Behauptung wagt, jenseits jeglicher Ordnung zu stehen. Sowohl bleiben gewisse Regeln – so etwa, die einzelnen Darbietungen nicht zu stören – bestehen, als auch etabliert die Inszenierung mittels ihres eigenen spielerischen Prinzips eine feste Verordnung: nämlich durch die Scores, die von befreundeten Künstler*innen geschriebenen Partituren der einzelnen Sequenzen. Der Bezug zum Score positioniert, gibt Ordnung und schreibt die Performerin in eine Struktur ein, ohne sie jedoch vollständig darin aufgehen zu lassen. Gerald Siegmund hat in einem Artikel zu Baehrs Choreografien *Lachen* und *Holding Hands* anhand der Mimikry anschaulich gezeigt, wie im Lacan'schen Verständnis das Subjekt dahingehend mit dem Raum verschmilzt, dass es Teil des Raumes werden möchte, um den Blick des großen Anderen zu begehren.

> Dieser Blick meint nun nicht den Blick meiner Mitmenschen, sondern jenen unmöglichen, weil absoluten 360-Grad-Blick, der Grund und Hintergrund meines Sehens ist und der mir von einem anderen Ort aus einen Blick auf mich ermöglicht, um mir damit einen Ort im Feld des Sehens zuzuweisen. Bis weit ins 18. Jahrhundert hinein war dies selbstverständlich der göttliche Blick „von oben", das allsehende Auge, das mir meinen Platz im Theater wie in der Welt zuweist. Diese Funktion haben nun seitdem die Regeln, Gesetze und Konventionen einer Gesellschaft übernommen, die den Prozess der Verortung weitaus offener und damit kontingenter gestalten müssen.[33]

Siegmunds grundsätzlicher Einschätzung ist mehr als zuzustimmen, die historische Einteilung lässt sich jedoch in einem Punkt noch weiter präzisieren: Schon vor dem 18. Jahrhundert treten zunehmend zusätzlich zum göttlichen Blick verschiedene Instanzen hinzu,

32 Im Gegensatz zu absoluten Metaphern, deren Gefahr in der Verabsolutierung einer nicht mehr einholbaren, gegenstandslos gewordenen Erfahrung besteht. Vgl. Hans Blumenberg: *Theorie der Unbegrifflichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.

33 Gerald Siegmund: Affekte ohne Zuordnung – Zonen des Unbestimmbaren. In: Groß / Primavesi (Hrsg.): *Lücken sehen*, S. 303–318, hier S. 315.

die zu einer Verortung führen. Der göttliche Blick betrifft vor allem die Ordnung des *kosmos*, sei es im antiken oder mittelalterlichen Sinne, setzt sich aber in der Neuzeit durchaus *empirisch* noch fort. Für die Neuzeit sind neben der euklidischen Raumordnung des *spatiums* die damit einhergehenden und neu erfundenen Prinzipien der Zentralperspektive für die Subjektivierung maßgeblich. Diese dürften allerdings erst ab dem 18. Jahrhundert mit der Epoche der Repräsentation wirklich zentral von Belang sein , wohingegen das 16. und 17. Jahrhundert mittels der letztlich auch auf einen Schöpfergott verweisenden Ähnlichkeitsbeziehungen strukturiert werden, die die Einbettung in die (lesbare) Ordnung der Welt garantieren. Insofern ist Siegmund auch dahingehend zu folgen, als eine Subjektivierung niemals lösbar von ihren historischen Erscheinungsbedingungen ist und damit keine transhistorische Konstante bildet. Das moderne Subjekt entsteht in der Reibungsfläche mit einer harten, unmenschlichen, uneinnehmbaren Ordnung (wie etwa derjenigen der Zentralperspektive, dem nie einnehmbaren Punkt des Alles-Sehens-Könnens). Für die abstrakte Struktur steht nach Siegmund heute nicht mehr zwangsläufig der Fluchtpunkt, sondern die Partitur oder der Score:

> Die Partitur ist unser gemeinsamer Bezugspunkt, der 360 Grad-Blick, dessen Position wir aber nie einnehmen können. Als abstrakte zeichenhafte Notation ist sie nie auf eine performative Umsetzung zu reduzieren. Sie ermöglicht und übersteigt zugleich jede individuelle Realisation ihrer Möglichkeiten.[34]

Die Bezugnahme auf eine solche Struktur kann eine Subjektivierung aufzeigen, insofern als die Konfrontation zwischen der harten Maschine und dem, was nicht in ihr aufgeht, gesucht wird: Subjektivierung bedeutet mit Siegmund genau dies: die Reibungsfläche von spezifischen Körpern in einer abstrakten Ordnung.[35] Auch in *ABeCedarium Bestiarium* arbeitet Baehr wie beschrieben mit Scores. Obwohl es sich dabei unzweifelhaft um eine moderne Subjektivierung handelt, taucht dennoch ein anderes Prinzip, nämlich dasjenige der Ähnlichkeiten, in mindestens gleichwertiger Weise auf und es ist dieses Prinzip, das als ein limitrophes Verfahren unser Augenmerk auf die Linien lenkt, die das Subjekt konturieren: Bezugnahmen, Verhältnisse oder Konstellationen.
Bei allen Affinitäten spielt Baehr offensichtlich nicht mit einer Ähnlichkeit nach dem Register der „Mimesis einer Handlung zum Zwecke einer Katharsis“[36], sondern stellt eine Ähnlichkeitsbeziehung vermittels der Bezugnahme auf eine abstrakte Struktur her: Vermittelt über die Anweisungen ihrer Freund*innen sucht Baehr eine Ähnlichkeitsdarstellung nach der anderen auf, die jeweils der Beziehung zwischen ihr und ihren Freund*innen ähnelt (wie sie zu Beginn bemerkt). Das Performen dieser Ähnlichkeiten ist dabei zu verstehen als das Sich-Einfügen in bestimmte vorgegebene Gefüge oder Konstellationen.

34 Siegmund: Affekte ohne Zuordnung, S. 316.

35 Genau genommen sieht Siegmund hierin auch das Wesen von Choreographie, die als ‚zweite‘ Subjektivation aufgefasst werden kann, vgl. ebd., S. 317. Damit folgt Siegmund der Lacan’schen Sicht auf die Herausbildung von Subjektivationen und damit die Möglichkeitsbedingung von Freiheit, die wiederum aus der Hegel-Interpretation Kojèves hervorgeht. Vgl. Jacques Lacan: Freud, Hegel, die Maschine. In: Ders.: *Das Seminar II (1954–1955): Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*. Weinheim / Berlin: Quadriga 1991, S. 86–102.

36 Siegmund: Affekte ohne Zuordnung, S. 315.

Bereits in den vorigen Kapiteln wurde darauf hingewiesen, dass Baehrs Spiel mit verschiedenen Scores nicht als Varianten ein und derselben fixierten Identität zu verstehen sein können, sondern Identitäten als notwendige, temporäre Festlegungen aufzufassen sind.[37] Bleibt aber nicht dennoch ein Restbestand des ‚Individualismus' (und quasi seine Rettung) in der Annahme bestehen, dass sich hinter diesen wandelbaren Identitäten ein zusammenhängender Kern, eine Art Restmasse Individuum befände? Dessen Herstellung fände demnach zwar vordergründig immer wieder neu in wandelbaren Identitätskonstruktionen statt, dem wäre aber eine geschlossene Subjektivierung der flexiblen Anpassung an unterschiedliche soziale Rollen bereits vorausgegangen. Esa Kirkkopelto beschreibt in einem philosophisch-anthropologischen Ansatz den partialen Körper des Schauspielenden als Grundlage des Menschen als „most mimetic animal": Menschen seien in der Lage, obwohl überall ein „mess of mimetic affinities" lauere, in Gesten und Bewegungen Partialitäten auszustellen und mimetische Affinitäten auszudrücken, aber dennoch ihre Integrität zu wahren.[38] Baehr weist demgegenüber auf den Abgrund hin, der stets droht, die menschliche Einheit einzuholen und umzuwerfen. Dessen Monstrosität wird an keiner Stelle der Inszenierung von *ABeCedarium Bestiarium* so deutlich, wie bei der Sequenz M für Martellis Katze (*felis lunensis*, Score von Valérie Castan).

Diese Station beginnt mit Baehrs Ankündigung des geradezu grotesk langen exakten Titels der Sequenz: "Oh, you can't help that. We are all mad here. I'm mad, you're mad. You must be, or you wouldn't have come here!"[39] Die Performerin beginnt, sich mit einem Lächeln ihrer Jacke zu entledigen und knöpft – breiter und breiter grinsend – ihre Kleidung am Oberkörper immer weiter auf, während das helle Licht der Zwischensequenz in eine schummrig-rötliche Beleuchtung wechselt. Konstant die Zuschauenden ansehend, wickelt Baehr die für ihren Dandylook gebundene „Hosenrolle" (eine Vorrichtung zum Kaschieren ihrer Brüste) auf. Schließlich wandert sie hinter einen kleinen, mit Moltonstoff bezogenen Sockel, lehnt sich bäuchlings auf diesen nieder, öffnet ihr letztes Oberteil und legt unter dem verunsicherten Gekicher der Zuschauenden ihre Brüste vor sich auf dem Sockel ab. Valérie Castan schreibt dazu in ihrer Anweisung an Baehr: „[...] to play Martelli's cat it will be necessary to reveal those incredible breasts of Antonia's, indeed those inhuman breasts of hers. We need them, those breasts are the cat's body."[40] Schließlich streift Baehr einen langen schwarzen Handschuh mit spitzen Krallen über, doch erneut ist sie nicht erst durch dieses Gimmick, sondern bereits zuvor durch ihr Grinsen unaufgeregt und gezielt in die affine Nähe zur Katze übergegangen. Die Grinsekatze-Baehr[41] beginnt zu Miauen, zu Wimmern, wird giftig, kratzt und faucht, bis sie irgendwann wüst in immerwährenden Tiraden das Publikum beschimpft und mit ihm zugleich kokettiert. Während eine bedrohliche Musik lauter wird, geht das Licht langsam aus und über dem

37 Vgl. hierzu Philipp Schulte: *Identität als Experiment. Ich-Performanzen auf der Gegenwartsbühne*. Frankfurt am Main: Lang 2011.

38 Esa Kirkkopelto: The Most Mimetic Animal. An Attempt to Deconstruct the Actor's Body. In: Laura Cull / Alice Lagaay (Hrsg.): *Encounters in Performance Philosophy*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2014, S. 121–144, hier S. 135.

39 Baehr: *ABeCedarium Bestiarium*, S. 86.

40 Ebd.

41 Castans Score verweist eindeutig auf *The Cheshire Cat / Die Grinsekatze* aus dem Kinderbuch *Alice's Adventures in Wonderland* von Lewis Carroll.

Abb. 6: M für Martellis Katze.

Podest wird Baehrs Kopf per Video projiziert: Erst grinsend, dann entrückt und befremdet schaut der Kopf losgelöst von seinem Körper um sich. Losgelöst und wie das Grinsen der Carroll'schen Katze körperlos, ist er offenbar sich und seinem Umfeld fremd geworden. Wie schon in Baehrs Choreografie *Lachen* geht die Sequenz so aus einer leicht skurrilen Situation über in eine Monstrosität, die die Szenerie vor allem durch das Abtrennen einzelner Glieder aus dem Sinnkontext des als einheitlich und funktional wahrgenommenen Körperganzen prägt. Obwohl Baehr die Grinsekatze ‚spielt' und in der Tat ein A-Humanes zum Vorschein kommt, ähnelt ihr Verhalten weiterhin zugleich allzu menschlichen Gesichtsausdrücken und Regungen. Einerseits bedient sich Baehr der Maskenhaftigkeit jener menschlichen Mimikry, die erst „Voraussetzung eines sozialen Raums"[42] ist. Andererseits aber ist es die Sinnlosigkeit dieser Masken qua Entkoppelung aus dem Kontext, die monströs erscheint, weil der un-menschliche Abgrund unter dem, was als Mensch behauptet wird, aufscheint – ebenso wie unter dem, was als soziale Konvention regelt, dass Zuschauende, Performende und z. B. Techniker*innen nicht übereinander herfallen: die Struktur des Theaterabends. Damit tritt ein Spiel mit der *Ähnlichkeit* zu Tage, das zugleich die Raster einer Norm ausstellt (wie zuvor der Bauch Antonia Baehrs sind es nun die Brüste, die durch die teilweise Ablösung aus ihrem vorherigen Körperganzen Irritation hervorrufen) und zudem die Grundlosigkeit der Norm selbst offenbaren. Aus

42 Siegmund: Affekte ohne Zuordnung, S. 316.

dem Spiel mit der Ähnlichkeit schält sich eine Ähnlichkeit hervor, die allein, ‚losgelöst', steht. Diese *losgelöste Ähnlichkeit* offenbart die Kontingenz des Sozialen. Wie die Verkomplizierung der Grenze Mensch-Tier oder die Verwebung der räumlichen Ordnungen, so zeigt die Entstellung ein differentielles Gefüge, das nicht prädefinierten Entitäten nachgelagert, sondern diesen gleichursprünglich ist – anstelle einer Ähnlichkeit, die nachträglich zwischen präexistenten Größen festgelegt wird. Wo sonst das Subjekt als gegebene Größe feststeht, lässt die Ähnlichkeit als Differenzgefüge die Frage unentscheidbar werden, was zuerst da war, Subjekte oder Beziehungen. Mit der losgelösten Ähnlichkeit ließe sich auch das beschreiben, was im Sinne der Vermittlung zwischen fixierten Entitäten oder zwischen Allgemeinem und Besonderem nämlich gar keine Ähnlichkeit im geläufigen Sinne ist: das Singuläre, das die Frage nach der Norm, dem Sinn und der Vermittlung aushebelt, wie Müller-Schöll schreibt.[43] Was dann eben als ein Außen aufscheint, sind nicht mehr Kategorien, sondern zumindest momentweise Singularitäten – auch wenn diese vielleicht schnell wieder in neue Kategorien einwandern mögen oder gar selbst als neue Kategorien missverstanden werden. Die *Behauptung* von Singularitäten / des Singulären kann genauso zur allumfassenden Kategorie werden wie diejenige vom Allgemeinen, wonach wieder nur ein neuer Metaraum postuliert würde mit einer scharfen Grenzsetzung nach außen, innerhalb dessen auch wieder nur Gleiches – und damit eben nicht mehr Singuläres – versammelt wäre. Mit gutem Grund erläutert Müller-Schöll das Singuläre daher nicht im Allgemeinen, sondern ebenso wie in der vorliegenden Analyse am theatralen Gegenstand. Das Singuläre läuft Kategorien zuwider und wirft diese damit um. Als idiosynkratische Momente sind sie es, die die künstlerische Arbeit unabhängig von dem, was als Marke, Tick oder Strömung eine gewisse Aufmerksamkeit erhalten mag, erst zu einer künstlerischen Arbeit machen: Eigensinnige Verkomplizierungen dessen, was sonst in gewöhnlichen Betrachtungsweisen nicht auffällt, oder auch genaue Differenzierungen alltäglicher Bewegungen, Erscheinungen und Formen – immer neu und anders.

Baehrs Projekt umkreist in verschiedenen Formen die Frage nach der Grenze von Kategorien und setzt dabei verschiedene Ordnungen in Konstellationen im Sinne von Bezugnahmen und Positionierungen von Elementen zueinander, die aber innerhalb eines kritischen Verfahrens der ‚*Limitrophie*' selbst als Elemente fragwürdig und ihre Grenzen abgründig gemacht werden können. Die ‚Limitrophie' wäre demnach der Versuch, ein Außen ins Innen eindringen zu lassen, vermittels der unendlichen Aufgabe eines kritischen Unterfangens. Dabei werden die eigenen Begrenzungen der Wahrnehmung und Bedingungsgrundlagen von Äußerungen untersucht – von Abgrenzungen nach vermeintlichen Geschlechtern, Ethnien, Spezies bis zu Eingriffen in je singuläre Rechte, aber auch etwa die bildhafte Abgrenzung von Subjekt und Objekt.

43 Entsprechend analysiert Nikolaus Müller-Schöll speziell die Sequenz „M – für Martellis Katze" im Sinne eines Theaters, das die Frage des Singulären aufwirft. Vgl. Nikolaus Müller-Schöll: Vom Sinn des Unsinns. In: *Theater heute*, 3/2015, S. 46–49.

2.2 Die Erfahrung des Raumes (bei *ABeCedarium Bestiarium*)

Angesichts der bisher erläuterten Vervielfachung und Begehung von Grenzen lohnt ein noch genauerer Blick darauf, inwieweit in dieser ‚Veräußerung' oder auch Verräumlichung die je gesetzten Wahrnehmungsgrenzen überhaupt als Grenzen verhandelbar werden. Meine These lautet daher, dass das, was das Verfahren der Limitrophie sucht, nämlich die Öffnung, das Außen oder die Verräumlichung, die nicht in einem neuen Containerraum aufgehen, in einem besonderen *Verhältnis zu Sprache* steht. Dieses Kapitel dient dazu, das hier dargelegte räumliche Denken in die Betrachtung eines Schrift- und Sprachraumes zu überführen. Damit gerät einerseits die Strukturierung dessen, was sicht- und sagbar ist, anhand sprachlicher Ordnungen in den Blick. Das heißt, dass die zuvor untersuchten Verschränkungen von Ordnungen nunmehr auf das hin betrachtet werden, was sie teilen – in diesem Fall insbesondere *die Ordnung der Ähnlichkeiten*. Andererseits zielt der Blick auf die Sprache auch darauf, dass es die Erfahrung der Sprache selbst ist, die Ordnungen entstellt und verfremdet.

Der Gesang der Sirenen und das Rauschen des Sinns

Anlass für diese beiden Annahmen gibt *ABeCedarium Bestiarium* und darin insbesondere die Sequenz S for Steller's Sea Cow (Score von Sabine Ercklentz).[44] Die Sequenz ist, wie Baehr ankündigt, eine „Sonata for Solo Performer and Endangered Media", bei der mittels dreier Taperecorder Audiozitate abgespielt, aufgenommen, zurückgespult, erneut abgespielt werden, dabei etwas Neues aufgenommen, zurückgespult, abgespielt usw. wird. Zu den Zitaten zählen u. a. Lexikoneinträge über die Seekuh, der Bericht ihres Entdeckers Georg Wilhelm Steller, historische Angaben über den Nährwert („eine Kuh reicht für 33 Mann für einen Monat") und Auszüge aus Friedrich Kittlers Audiorecherche über die Homer'sche *Odyssee*, insbesondere den Gesang der Sirenen.[45] Nach rund einem Viertel der Gesamtzeit der Sequenz – die Schleifen aus Aufnehmen und Abspielen haben sich bereits in ein ziemliches Stimmgewirr verwandelt – beginnt Baehr schrille Seekuh-Laute sowie einzelne Vokale von sich zu geben und ebenfalls aufzuzeichnen. Je länger Baehr sich dem Score unterwirft, den komplexen Anweisungen folgt und die Apparaturen ihre Worte verzerren, desto mehr tritt ein Rieseln der Sprache und der technischen Geräte selbst auf. So gehen nämlich durch das Rauschen bei Abspielen und Aufnehmen die Konsonanten der Zitate verloren. Diese Kakophonie steigert sich in ein leichtes Crescendo, je mehr animalische Laute sich in den Klangteppich einfügen. Nach rund zwei Dritteln der Zeit geht

44 Die einzige Sequenz der Inszenierung, der hier leider aus Platzgründen keine detaillierte Analyse zukommt, ist F – Tracing the Forest Tarpan (Score: Isabell Spengler) sowie aus der Publikation die Sequenzen: A – The Arnim (Score / Zeichnung: Antonia Baehr als Kind), G – Nothing is known about the Guyam Flying Fox's Way of Life (Score: Christian Kesten), H – Hawaiian Honeycreeper (Score: Stefan Pente), I – Isle of Man Purr (Score: Ida Wilde), L – Lesser Bilby (Score: Lucile Desamory) und W – Wondiwoi Tree Kangaroo (Score: William Wheeler).

45 Vgl. Friedrich Kittler: *Musen, Nymphen und Sirenen* (Tonträger). Köln: Supposé 2005. Allerdings ist Kittlers Spätprojekt einer Suche nach einem phonetischen Alphabet als Ur-Code im hiesigen Kontext aufgrund der darin versteckten Ursprungssuche problematisch. Vgl. zur Kritik an Kittler Jan Assmann / Frank M. Raddatz: Pharaonendämmerung. Irrungen der Unsterblichkeit – vom tragischen Heros zum Gotteskrieger. In: *Lettre International* 92 (2011), S. 104–114.

Baehr dazu über, mit dem Buchstaben S beginnende Wörter einzusprechen: „Sirenen, Singen, Summen, Sprechen, Sprache, Sagen, sagenhaft, Satz", auslaufend in den Vokal des letzten Begriffes, „A". Sodann nimmt Baehr in einer neuen Runde „Steller, Stehlen, Sehnen, Sehen, Seekuh" auf, diesmal endend mit den Vokalen „E" und „U". Weitere solcher sich verlierender Wortgruppen werden eingespielt, wobei die Dichte der alleinstehenden Vokale immer größer wird. Aus den Aufnahmeschleifen ist längst eine den ganzen (abgesehen vom Schein einer kleinen Schreibtischlampe auf Baehrs Tisch völlig verdunkelten) Bühnenraum erfüllende Soundlandschaft geworden, die dröhnend und rauschend sich selbst zu verschlucken scheint. In dieses Tohuwabohu spricht Baehr zuletzt die Worte: „Sinn Unsinn".

Sätze und Worte verlieren durch den Aufnahmevorgang ihre unmittelbar verständliche, sinnhafte, festgeschriebene Bedeutung. Sie werden abgeschliffen, verschoben und sind nur noch lautliches Material. An ihrer Stelle tritt das Rauschen der Sprache auf, gepaart mit dem Rauschen des Trägers, nämlich des veralteten, analogen Taperecorders. Die Wahl, ein Zitat über die Sirenen von Friedrich Kittler einzuspielen, erweist sich hinsichtlich des beschriebenen Verfahrens als passend, betonte der Berliner Medienwissenschaftler doch einerseits die Materialität von technischen Medien und Kommunikation. Andererseits gilt der Mythos des Odysseus als Paradigma des modernen Subjektes[46], in welchem die Sirenen als Verlockung des Imaginären, Unhaltbaren, der Ferne auftreten, die das zentrierte Subjekt seine Ich-Grenzen verlieren lässt. Maurice Blanchot zufolge sind die Sirenen „nur rein tierischer Natur" und ihre Macht besteht in ihrem „nichtmenschliche[n] Gesang": Doch „ihr Gesang war dem gewohnten Singen der Menschen nachgebildet"[47]. Als Mächte des Imaginären sind sie zugleich dessen Boten, weil sie das Mehr-als-menschliche jedes menschlichen Gesanges, den sie imitieren, hervorkehrten und so auf die Leerstelle, die Offenheit, verweisen, dem jedes Singen und Sprechen gewidmet ist: „Sang des Abgrundes, der, wenn man ihn nur einmal vernommen hatte, in jedem Wort einen Abgrund auftat und sehr verlockte, in ihm zu verschwinden."[48] Der Ruf der Sirenen ist gleichsam einzigartig wie auch profan: offenbart er doch den Schwindel, der hinter Sprache überhaupt lauert, dort wo sich anstelle eines Halt gebenden Sinnes nur Un-Sinn zeigt.

Sprache und technischer Apparat treten bei S – for Steller's Sea Cow in ihrer vermittelnden, intervenierenden, den Sinn unterbrechenden Funktion hervor und machen ihre Medialität erfahrbar: nicht als lückenlose Übertragung, sondern als sinn-lose Mittelbarkeit, die nur ihre eigene Möglichkeit des Sprechens als Materialität selbst kennt. Die Sprache wird so entleert, weil die Bedeutung erst von den Worten, dann aber auch die Wortzusammenhänge von der Lautlichkeit abgezogen werden. Baehrs gesamtes Projekt ging – zumindest, wenn man dem folgt, was die Künstlerin am Anfang des Abends äußert – von einer

46 Vgl. Adorno / Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*, S. 66–67. Vgl. ebenso S. 40–42. Adorno und Horkheimer nutzen den Sirenenmythos als ein Pars pro Toto der ganzen Odyssee wie auch als transhistorische Metapher für die Dialektik der Aufklärung: Natur und Zwang werden unterdrückt und die instrumentelle Vernunft entwickelt sich um den Preis einer neuen mythischen Verblendung.

47 Maurice Blanchot: *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*, aus. d. Franz. v. Karl August Horst. Frankfurt am Main: Fischer 1988, S. 11.

48 Ebd., S. 12.

buchstäblichen, d. h. nach gewöhnlichen Kriterien etwas sinnlosen Ähnlichkeit aus: Der Ähnlichkeit zwischen einem Eigennamen (der Nachname Baehr etwa) und einer Gattungsbezeichnung für Tiere (Bär). Die nicht-mimetische, sondern buchstäbliche Verbindung, die hier gebildet wird, sieht die Ähnlichkeit der Worte und vielmehr noch der Laute. Vermittelt über die buchstäbliche Erscheinung wird der Sinn – aber auch der Unsinn – vermittelt. Nun aber, in der Sequenz der Seekuh, kehrt die buchstäbliche oder (wie zuvor genannt) losgelöste Ähnlichkeit zu den Sätzen und Wörtern zurück und entstellt diese buchstäblichen Erscheinungen selbst. Das Rauschen der Sprache wird als ständiges Gleiten und Erodieren von Sinn erfahrbar – eine Erfahrung, die, obwohl nicht banal, doch geradezu alltäglich ist, hier aber auf besondere Weise bearbeitet wird. Dabei tritt nicht zuletzt die Kontingenz der willkürlichen Instanz des Alphabetes hervor, jener Ordnungsinstanz, die letztlich zufällig eine sinnvolle Regelung von Lauten einführt.
S for Steller's Sea Cow bildet den Mittelpunkt der Inszenierung (im Verlauf ist dies die fünfte Station von insgesamt acht) und ihre anti-hermeneutische Pointe der Sinnauflösung bildet ironischerweise einen hermeneutischen Zugangspunkt, wie die Entstellungen von *ABeCedarium Bestiarium* in einen größeren Kontext zu rücken sind. Dass diese Station erst jetzt, nach dem eigentlichen Kapitel der Analyse von Baehrs Projekt untersucht wird, deutet nicht etwa auf deren geringfügigere Bedeutung hin – ganz im Gegenteil. Aufgrund ihrer besonderen Gewichtung des Akustischen gegenüber dem Visuellen und der Akzentuierung der Auflösung von Sprache kommt der Station ein exemplarischer Charakter zu: In nuce wird nämlich ein Vorgehen erfahrbar, das sich voll und ganz in seine eigenen Mittel hineinwirft und in diesen die Entstellung eines einzigen festgeschriebenen Sinnes sucht. Diese Veräußerungen im und durch das Sprechen als Gleichzeitigkeit von Ähnlichkeit und Entstellung näher zu ergründen und damit das räumliche Denken der Sprache einzuführen, ist Aufgabe der zwei nun folgenden Unterkapitel, die die Aspekte der Ähnlichkeit, der Entstellung und (Re-)Konstitution von Ordnungssystemen weiterführen.

Ordnung der Ähnlichkeiten und Krise der Repräsentation

Die klassische Erzählung der Moderne sieht die Neuzeit als Befreiungspunkt des Menschen von einem ehemals einheitlich einer Ordnung verschriebenen Weltdenken: An die Stelle des Theozentrismus tritt damit der Anthropozentrismus. Der Wegfall eines alten Ordnungssystems bedeutet nun aber gerade nicht das Verschwinden von Ordnungen überhaupt, womit speziell Foucault eine Gegenerzählung zum besagten klassischen Narrativ der Moderne entwickelt. Die Kategorie des Sinnes und der Bedeutung wird dergestalt zum Schlüssel der Moderne und damit gewinnen nach Foucault die Episteme der Repräsentation erst ihre zentrale Stellung. Während die Moderne sich selbst als Bild setzt und behauptet, d. h. in der Trennung von klar gefasstem Subjekt gegenüber klar gefasstem Objekt, trifft dies nicht auf andere Epochen zu. Die mit Heidegger dargelegte Unterscheidung philosophiegeschichtlicher Abschnitte in der Abgrenzung vom Vernehmen der Antike und dem subjektzentrierten Vorstellen der Neuzeit lässt sich durchaus bis zu einem gewissen Punkt mit dem Foucault'schen Ansatz verbinden. Allerdings differenziert Foucault diese Unterteilung weiter aus und sieht vor der Epoche der Repräsentation die

‚Hochrenaissance' des 16. Jahrhunderts als das *Zeitalter der Ähnlichkeiten*.[49] Bei aller Differenz zu einem heutigen Denken soll nun dargelegt werden, wo sich ein ein solches mit dem Denken der Ähnlichkeiten vor demjenigen des neuzeitlichen Bildes überlagert. Foucault selbst denkt dabei nicht zwangsläufig über einen Bezug zu einem göttlichen Prinzip nach und es bleibt fraglich, inwieweit seine scharfe Einteilung in Epochen dem nicht Rechnung tragen müsste. Allerdings nützt Foucaults Unterteilung ungemein, um unterschiedliche Verortungen der Welt und in der Welt zu unterschiedlichen Epochen aufzuzeigen. Denn die Ähnlichkeiten entstellen zwar, doch verorten auch, da sie als Relationen zu verstehen sind, die gerade nicht bezugslose Einheiten hervorbringen, sondern – und so muss eben Baehrs eigenwilliger Begriff der Metapher verstanden werden – Verhältnisse jenseits der dominanten Kategorien des Geschlechts oder der Logik, aber vor allem jenseits der des Individuums betreffen.[50] Das Individuum wird erst ab dem Punkt zentral, an dem historisch gesehen die Ähnlichkeiten nicht mehr zur Entschlüsselung der Welt dienen. Die Untersuchung der Ähnlichkeiten und die eminent räumliche Erfahrung der Erosion von Bedeutung ebenso wie die Untersuchung der Grenzen dessen, was überhaupt Wahrnehmung verortet und ordnet, wirft die Frage auf, wie sich andere Bezüge zur Welt herstellen, jenseits des neuzeitlichen Anthropozentrismus. Die Analyse von Baehrs Inszenierung legt es nahe, von einer Vorgängigkeit des Relationalen auszugehen: Statt fertige Einheiten miteinander in Bezug zu setzen, schaffen die Ähnlichkeiten offenkundig einen Bezug, aus dem heraus erst die sich ähnelnden Seiten hervorgehen. Statt erst vermittels des Anblickens durch das Subjekt eine Beziehung zum Objekt herzustellen und damit die entsprechende Trennung in Subjekt und Objekt zu vollziehen, wären dann beide bereits in einem gemeinsamen Bezug. Entsprechend verweist Haß darauf, dass „[d]as visuelle Denken vor der bild- und ichzentrierten Epoche des sechzehnten Jahrhunderts" bzw. das „Sehen vor der Verbildlichung jedes einzelnen" die Sichtbarkeit als Pluralität und das Sehen in „jeweils unauflöslicher Verbindung mit seinem jeweiligen Ort" auffasst.[51]

ABeCedarium Bestiarium verschränkt die räumlichen Ordnungen von Black Box und Ausstellungsraum, aber auch das Prinzip der Stationenbühne, und bringt somit auf verschiedenen Ebenen sich wechselseitig alternierende Ordnungen in eine Konstellation zueinander. Bei der *Stationenbühne* oder *Simultanbühne* ist die Handlung an den jeweiligen Ort als feste Station gebunden, wodurch „[d]ieses Theater [...] wie ein Gedächtnisraum gebaut"[52] ist. Dieser Gedächtnisraum wiederum wird bestimmt vom für das 16. Jahrhundert maßgeblichen *Prinzip der Ähnlichkeiten*, der *loci et imagines*, Orte und Bilder. Wie Haß ausgeführt hat, ordnet das Prinzip der Ähnlichkeiten die Dinge nach ihren Beziehungen zueinander und setzt die Welt als eine lesbare, entschlüsselbare Entität voraus, in der die Ähnlichkeit den Schlüssel zu ihrem Verständnis bildet. Der Text der Welt wird aber nicht interpretiert, vielmehr liegt alles daran, vermittels der Ähnlichkeiten die „Beziehungen zwischen Dingen und Wörtern"[53] aufzudecken, die ihrerseits von Foucault durch vier

49 Vgl. zu Foucaults tentativer Darstellung der Sprachlichkeit der Renaissance Stephan Otto: *Das Wissen des Ähnlichen. Michel Foucault und die Renaissance.* Frankfurt am Main: Lang 1992, insb. ab S. 29.

50 Vgl. Müller-Schöll: Der Sinn des Unsinns, S. 48.

51 Haß: *Das Drama des Sehens*, S. 160.

52 Ebd., S. 168.

53 Ebd., S. 162. Vgl. dazu Otto: *Das Wissen des Ähnlichen*, S. 16.

Modi unterschieden werden: convenientia, aemulatio, analogia, sympathia.[54] Der Mensch ist ebenso durch Ähnlichkeiten eingebunden in diese Welt, diesen Kosmos, in dem alles seinen angestammten Platz hat. Die Dinge sind gebunden an ihren jeweiligen Ort, sie sind sogar eins mit dem Ort, und können insofern nicht an einen anderen Ort, sondern nur auf den anderen Ort verweisen mittels ihrer Ähnlichkeit:

> Gräser, Pflanzen, Bäume und so weiter sind Orte und gleichzeitig Bildzeichen, sichtbar nicht wie Bilder, die Abbildungen von Dingen sind, sondern sichtbare Dinge, die etwas zeigen wollen. Sie zeigen aber nicht auf sich selbst und auch nicht auf etwas anderes. Sondern sie sind durch eine Ähnlichkeit mit einem anderen Ding verbunden, das, ebenfalls ortsgebunden, notwendig woanders ist. Die Dinge und die Zeichen bleiben unvertretbar und unersetzlich an ihrem Ort. Die Ähnlichkeit, die auf ihnen ruht, bildet den Zeichenwert des Zeichens.[55]

Die Ähnlichkeit verbindet Orte bzw. Bildzeichen, weil beide erst durch die Ähnlichkeit sicht- und sagbar werden. So geht das Verweissystem der Ähnlichkeit über den konkreten Verweis hinaus. Ist es doch die Ähnlichkeit selbst, die letztlich auf sich als Ähnlichkeits*beziehung* verweist. Was mit etwas anderem verbunden ist und gleichzeitig an seinen eigenen Ort gebunden, kann nicht andernorts eine Darstellungsfunktion übernehmen. Dabei konnten aber die „sichtbaren Erscheinungen nicht als Stellvertreter der Begriffe oder die Begriffe als Stellvertreter der sichtbaren Erscheinungen gelten […]. Etwas, das durch seinen Ort bestimmt wurde, konnte etwas andernorts nicht darstellen, sondern nur mit ihm verbunden werden."[56] Dies führt aber zu einem Prinzip der Wiederholung, denn nun handelt es sich bei sichtbaren Erscheinungen nicht mehr um Darstellungen *von* Begriffen, sondern die Erscheinungen *wiederholen* die Begriffe. Daraus resultiert ein Prinzip des Zirkelkreises: Alles, was als Zeichen erscheint, wiederholt das Darstellbare selbst, also Wiederholungen. Es ist aber keine Abbildung, Näherbringung, Präsentmachung eines Abwesenden, sprich: keine Repräsentation. Die gesamte Welt wird „als vorausliegender Text aufgefaßt"[57], der daher selbst nur Darstellbares beinhaltet, nichts Originäres. Das System, in dem die Ähnlichkeiten als Schlüssel dienen, ist das einer Welt, der eine Sprache oder ein Text zugrunde liegt, der nicht von Menschen verfasst wurde und damit keine Nachahmung der Natur darstellt, sondern die Natur ist gemäß diesem Text geordnet.
Dies erklärt genauer, wenngleich auf etwas schwierige Weise, den Bezug dieses Ähnlichkeitsdenkens zum Gedächtnisraum. Alles Weltliche ist an einen Bezug zum Ort gebunden, das wiederum als Wiederholung eines vorausliegenden, nicht menschlich geschaffenen Textes funktioniert. Die Zeichen und Bilder wiederholen diesen Text, was sie zum Teil eines Erinnerungsraumes macht, in dem jede Erscheinung an ihrem je konkreten Ort vermittels der Ähnlichkeit die Erinnerung wachruft. Ohne Orte wäre die Erinnerung schlicht zu schwach. Dergestalt müssen auf der Stationenbühne deutlich voneinander geschiedene und aufeinanderfolgende Orte aufgebaut sein, die dann abgeschritten

54 Vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 46–48.
55 Haß: *Das Drama des Sehens*, S. 163.
56 Ebd.
57 Ebd.

werden, damit sie vermittels ihres Orts zum Prinzip der Wiederholung im Sinne eines festen Bezugsraumes passen, der als Zustand wiederholt wird. So funktionieren die „Bilder wie Buchstaben" und die „Orte wie Tafeln"[58]: Sie sind Teil eines geordneten, von Gottes Hand geplanten Kosmos. Insofern ist es nicht verwunderlich, dass das Denken des Ähnlichen eine Vielzahl an Kosmologien hervorgebracht hat. Innerhalb der Kosmologie, die als der vorgegebene Text fungiert, gilt es, die Buchstaben zu entziffern, ihre Bezüge und Ähnlichkeiten zu lesen. Nun finden sich in der Publikation zu dem Projekt *ABeCedarium Bestiarium* tatsächlich zwei Hinweise auf wesentliche historische Bezugspunkte: Einerseits Giambattista della Portas medizinisches Werk *De humana physiognomonia libri IIII* von 1586,[59] in welchem Säugetiere und Menschen in Ähnlichkeitsverhältnisse gesetzt werden, andererseits die für Kinder konzipierte Lesefibel und Kosmologie *Orbis Sensualium Pictus* von Johan Amos Comenius von 1658.[60] Während della Portas Band mit seinen Doppelporträts, die jeweils eine menschliche und tierische Physiognomie in eine Ähnlichkeitsbeziehung setzen, den Ausgangspunkt für Antonia Baehrs Projekt der freundschaftlichen Kollaboration bildet, fungiert der *Orbis Pictus* als heimlicher Prinzip- und Namensgeber: Handelt es sich hierbei doch um eines der ersten und wichtigsten ABeCedarien zum spielerischen Erlernen des Beziehungsverhältnisses zwischen Worten und Bildern, eingefügt in ein Weltganzes.

Beiden Bänden ist das Denken des Ähnlichen zu entnehmen, wenngleich sich ersterer Band eindeutig diesem zuordnen lässt, zweiterer hingegen bereits an der Kippe zu dem im 18. Jahrhundert sich durchsetzenden Denken eines neuen Epistems steht: der Repräsentation.[61]

Bekanntermaßen hat Michel Foucault in *Die Ordnung der Dinge* den Begriff der Episteme von Gaston Bachelard für die Analyse der Übergänge von Diskursen erweitert. Im Sinne einer Archäologie untersucht Foucault die Episteme als das, „was im Raum der Gelehrsamkeit die Konfigurationen sind, die den verschiedenen Formen der empirischen Erkenntnis Raum gegeben haben"[62]. Obwohl Foucault die Neuzeit in zwei Episteme (Repräsentation und Funktion) unterteilt, ist deren relative Nähe in der kontinuierlichen Formung des Diskurses vom Menschen zu betonen. Insbesondere in *Überwachen und Strafen* wird die Ausbildung und Kontinuität einer Verknüpfung von visuellen Apparaturen (als Folgen des Repräsentationsepistems) mit dem Epistem der Funktion dargelegt: das Panopticon als „verallgemeinerungsfähiges *Funktions*modell"[63] der Disziplinarmacht. Die Basis dieses Modells bildet meiner Auffassung zufolge aber wiederum das Epistem der Sichtbarkeit.[64]

58 Haß: *Das Drama des Sehens*, S. 164.

59 Giambattista della Porta: *De humana physiognomonia libri IIII*. Vico Equense 1586.

60 Johann Amos Comenius: *Orbis Sensualium Pictus*. Nürnberg 1658.

61 Vgl. Käte Meyer-Drawe: Herausforderung durch die Dinge. Das Andere im Bildungsprozeß. In: *Zeitschrift für Pädagogik* 45,3 (1999), S. 329–336, hier S. 331.

62 Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, S. 24, vgl. insb. S. 21–28.

63 Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, aus d. Franz. v. Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 263 (Herv. L. G.).

64 Zur Durchsetzung der neuzeitlichen Sichtbarkeitsverhältnisse und zum Rückzug der Unsichtbarkeit vgl. Hans Blumenberg: *Die Genesis der kopernikanischen Welt*, Bd. 1–3. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.

Tranquilla frons.

QVI serenam, & exporrectam habent frontem, assentatores, ab effectu huiusmodi reddere consueto. Hoc signum in canibus manifestum est, quod assentantes frontem exporrigant. Aristoteles in Physiognomonicis. Intelligendo de domesticis canibus. Albertus ab eo. Qui laxam, & tanquam ridentem habent frontis cutem, blandi quidem, sed non innoxij, sunt enim palam blandientes, clam detractores.

Tauri, & leonis nubilam frontem hac figura pinximus cum humana, cuiusmodi irati effingere solent: ne quid indiligentiæ, & obseruationis contra nos criminatum sit.

Nebulosa frons.

QVI nebulosam habent frontem, audaces sunt, & referuntur ad taurum, & leonem. Aristoteles in Physiognomonicis. Idemq; in leonis forma, supercilia, & nasum versus in ima fronte instar nubis prouenire scribit. ἐπισκύνιον vocari conijcio. Pellis est supercilijs, quæ obiicitur leonum oculis. Vnde leoni, cui talis facies perpetuo est, perpetuo etiam ira affectus est, & aliquid nubis instar circa supercilia prominet. Tauro semper torua frons.

Venatici canis cum episcynio supra oculos contemplare imaginem cum Aetolino Pataninorum tyranno.

Oppamus venaticos canes describens, qui leones, & ferocia animalia inuadit, horribili ait supra oculos, & supercilia pelle. Tigridi etiam similis in ima fronte laxa pellis, epyscinion dictum. Ex eodem.

Abb. 7: Auszug aus Giambattista della Portas *De humana physiognomonia libri IIII.*

Invitatio. Einleitung.

M. Veni, Puer! diſce Sapere.

P. Quid hoc eſt, *Sapere?*

M. Omnia, quæ *neceſſaria*, rectè *intelligere*, recte *agere*, rectè *eloqui*.

P. Quis me hoc docebit?

M. Ego, cum DEO.

P. Quomodo?

L. Komm her/ Knab! lerne Weißheit.

S. Was iſt das/ Weißheit?

L. Alles/ was nöhtig iſt/ recht verſtehen/ recht thun/ recht außreden.

S. Wer wird mich das lehren?

L. Ich/ mit GOtt.

S. Welcher geſtalt?

M. Du-

Felis, clamat die Katz mauzet. *nau nau* Nn

Auriga, clamat der Fuhrmann/rufft *ó ó ó* Oo

Pullus pipit. das Küchlein pipet. *pi pi* Pp

Cúculus cúculat. der Kukuck kucket. *kuk ku* Qq

Canis ríngitur. der Hund marret. *err* Rr

Serpens ſibilat. die Schlange ziſchet. *ſi* Ss

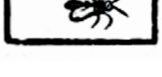
Graculus, clamat der Heher/ ſchreyet *tae tae* Tt

Bubo ululat. die Eule uhuhet. *ú ú* Uu

Lepus vagit. der Haſe quäcket. *vá* Ww

Rana coaxat. der Froſch quacket. *coax* Xx

Aſinus rudit. der Eſel ygaet. *ÿ ÿ ÿ* Yy



Tabanus, dicit die Breme ſummet. *ds ds* Zz

Abb. 8: Auszug aus Johan Amos Comenius' *Orbis Sensualium Pictus.*

Haß hat aufgezeigt, dass die optisch-visuelle Ordnung der neuzeitlichen Theaterbauten als ‚Bühnenform' zu verstehen ist: als eine Strukturierung der Wahrnehmung, die ebenso Begriffe und Denken beeinflusst bzw. nicht ohne das Prinzip der den Regeln der Optik folgenden Sichtbarkeit denkbar ist. Die Vorstellung der bildhaften Einschreibung auf einer (neutralen) Leinwand grenzt diese Schau-Apparate von der Auffassung einer Einbindung in ein kosmologisches Gefüge vorhergehender Epochen ab und macht sie zu Räumen eines ‚Innen ohne Außen'[65], in dem vermeintlich alles dar- und vorgestellt werden kann. Die Begrenzung, die dieser Versuch notwendigerweise mit sich bringt, führt aber zu einem Schlüssel, der kategorisch das Verständnis der Welt und der Geschichte leitet – alles muss sich in den so gebildeten Schauplatz einfügen.[66]

Die Zwischenfigur von Comenius' kleiner Kinderfibel macht sie nun just so interessant: erodiert doch ein alter Verständnisschlüssel und zugleich konstituiert sich ein neuer. Zunächst einmal geht der *Orbis Pictus* von einem (mittelalterlichen) kosmologischen Weltganzen aus: Die Fibel zeigt auf kleinen Täfelchen Tiere und die Beschriftung lehrt vermittels der Laute der Tiere die verschiedenen Buchstaben. Das Buch beginnt mit einer kleinen Vorgeschichte, in der ein Junge von seinem Meister zum Lernen eingeladen wird (der Lernende im Buch ist wie der Lernende vor dem Buch in die Welt eingelassen). Der Meister weist aber sogleich darauf hin, dass vor allem anderen es nötig sei zu lernen, die Laute zu imitieren und die Bilder mit der Hand nachzuzeichnen – dann erst ginge es hinaus in die Welt, um alles zu sehen – also im Sinne der *loci et imagines* zu *wiederholen*. Nach den erläuterten Buchstaben-Tier-Übungen folgt dann ein thematisch aufgebautes Bildprinzip, bei dem z. B. alle Dinge, Tiere und Gegebenheiten im Umfeld des Ackerbaus gezeigt werden.

Gemäß dem Prinzip der *loci et imagines* fungieren im *Orbis Pictus* Bilder und Buchstaben zwar noch als Erinnerungsorte. Ihre Ähnlichkeiten ahmen aber eben nicht die Natur nach, sondern Sprache. Baehr vermerkt:

> We are left full of wonder as we gaze at the pages of this book. They show us the written language by means of animal metaphors, thus explaining language, which is reserved for human beings, with the help of animals, who presumably do not need language. Perhaps we have always needed animals to wonder with us and with children about what language is, and to wonder who we are in the first place. [67]

Und so ist es Sprache selbst, die durch ihre Distanz und Uneigentlichkeit eine Verwunderung über die Dinge hervorrufen kann. Aus einer heutigen, der Dekonstruktion verschriebenen Sicht gewendet, schafft Sprache selbst durch ihre Verschiebungen – und möglicherweise ihre Metaphorizität – eine Öffnung, die fixierte Bestimmungen in Frage stellen lässt. Dennoch darf an dieser Stelle nicht ein Sprachverständnis der Ähnlichkeiten aus

65 Vgl. Haß: *Das Drama des Sehens*, S. 310–322.

66 Vgl. zum „Schauplatz" vgl. Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 73–74. Für viele Hinweise zu Benjamins Schauplatzbegriff und der ‚Entstellung' sei Julia Schade gedankt.

67 Baehr: *ABeCedarium Bestiarium*, S. 9–10.

dem 16./17. Jahrhundert mit einem heutigen verwechselt werden. Weder lässt sich die durch Gottes Allwissen bedingte Vorstellung des geschlossenen Weltganzen als Konstante fortführen, noch lässt sich der Gedanke vom ternären Zeichensystem der Ähnlichkeiten gleichsetzen mit einem arbiträren Zeichensystem, wie ab Ferdinand de Saussure verstanden, liegt doch zwischen beiden nicht zuletzt das duale Zeichensystem der Repräsentation. Vor der Epoche der Repräsentation und nach ihr begegnen sich Denksysteme und Erfahrungsräume, die in ihrer Verortung verschieden sein mögen, aber eine gewisse Nähe aufweisen. Diese liegt in meinem Verständnis in der Bedeutung räumlicher Ordnung damals und der Erfahrung von Raum als Kontingenz heute, was in einer Wiederkehr von früheren Fragen mündet, dort, wo die Problematik eines Repräsentationssystems erkennbar wird. Die Repräsentationskritik des 20. Jahrhunderts wird in ihrer Berufung auf den Raum im Gegensatz zum Bild vergleichbar mit der Ordnung der Ähnlichkeiten, wenngleich selbstverständlich ein theozentrisches Prinzip keine Rolle mehr spielt.

Das Ähnliche der Sprache (Walter Benjamin)

Das System der Ähnlichkeiten auf ein heutiges Verständnis von Sprache bezogen erlaubt es, wie nun zu zeigen ist, Sprache als Teil eines Denkens von Raum, als Verräumlichung, zu verstehen, das Kontingenzen nicht nur zulässt, sondern von einem im ständigen Wandel befindlichen Außen ausgeht. Paradoxerweise geht diese Verräumlichung der Sprache aber mit einer Wendung hin zu ihrem Material, ihrer Buchstäblichkeit einher. Interessanterweise verortet sich der *Orbis Pictus* durch seine Scharnierfunktion zwischen Ähnlichkeiten / Kosmologie und Repräsentation bereits innerhalb der Vorstellung der Welt als Bild: Zeichen und bildhafte Vorstellung werden eindeutig zusammengefügt. Entsprechend hat Walter Benjamin in einem Radiovortrag zu Kinderliteratur den *Orbis Pictus* als Beispiel einer modernen Zeichensprache gewürdigt, die Wort und Buchstaben zugunsten des Zeichens vernachlässigt.[68] Allerdings sieht Benjamin just diese Verbindung im *Orbis Pictus* als beispielhaft für einen Trick der Schulmeister, das Gleiten der Sprache und die Entstellung qua Ähnlichkeit zu unterbinden – deswegen lag es nahe, die „Anschauung so weit wie nur möglich vom Wort, geschweige vom Buchstaben zu emanzipieren“[69]. Carolin Meister weist mittels verstreuter Schriften Benjamins nach, dass es eben nicht eine Einübung in die Unmittelbarkeit der Beziehung Zeichen-Welt ist, auf die Benjamin hinaus will: „[K]eine Ansichten der Wirklichkeit, sondern eine Lektion der Bilderschrift: Sie eröffnen dem Kind nicht den Blick in die Natur, sondern führen es ein in die Welt der Zeichen.“[70] Zwar werden im *Orbis Pictus* die Ähnlichkeiten von der Repräsentation abgelöst, indem Sicht- und Sagbares in Übereinstimmung gebracht werden:

68 Vgl. Walter Benjamin: Kinderliteratur. In: Ders.: *Gesammelte Schriften,* Bd. VII.1, hrsg. v. Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 250–257.

69 Ebd., S. 251.

70 Carolin Meister: *Legenden. Zur Sichtbarkeit der Bildbeschreibung*. Berlin / Zürich: Diaphanes 2005, S. 94.

> Die Schule des *Orbis Pictus* verfolgt die restlose Übereinstimmung von Sichtbarkeit und Sagbarkeit. Als Sprach- und Sachlektion in einem beabsichtigt Comenius Anschauungsunterricht das Aufgehen der Sprache im Namen: Nichts, was das Auge sieht, soll der Sprache namenlos sein, und nichts, was die Sprache benennt, soll dem Blick verborgen bleiben.[71]

Jedoch geschieht dies in einer im Benjamin'schen Sinne *mittelbaren* Weise:

> Der Benennung kommt die Aufgabe zu, die bildliche Repräsentation in einer sprachlichen Repräsentation zu verdoppeln. In diesem Modell einer reduplizierten Repräsentation ruft das Zeichen das Bezeichnete hervor. Was in Comenius *Orbis Pictus* offen zu Tage liegt, ist die Funktionsweise der Signifikation.[72]

Just in dieser Doppelung der Repräsentation, in der „das Zeichen die *Repräsentativität* der Repräsentation [ist], insoweit sie *repräsentierbar* ist"[73], macht auch Foucault das Wesen der binären Signifikation anstelle der triangulären der Ähnlichkeiten aus.
Doch jenseits der Differenzen zwischen dem Ähnlichkeitsdenken des 16. Jahrhunderts, dem Denken der Repräsentation und der Auffassung von Sprache als differentiellem Gleiten der Bedeutung führt der hier vertretene Aspekt der Entstellung auch zu einem Verständnis der Sprache des Ähnlichen oder Mimetischen, das nicht als transhistorisches, ‚mythisches' Essential des Menschseins angesehen werden darf, sondern als uneinholbare Verzweigung mimetischer Vorgänge begriffen werden kann: Als eine Primordialität des Mimetischen im Sinne des bei Baehr Beschriebenen, also als losgelöstes Ähnliches *vor* der Behauptung von Entitäten. Diese Ähnlichkeit hat Benjamin mehrfach als *unsinnliche* oder *entstellte Ähnlichkeit* beschrieben. In der kurzen Passage „Die Mummerehlen" aus *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* beschreibt Benjamin passend, wie ihm als Kind der Begriff „die Muhme Rehlen" in einer Geschichte unverständlich war, sodass er diesen als „die Mummerehlen" verstand und sich darunter ein Gespenst vorstellte. „Das Mißverstehen verstellte mir die Welt. Jedoch auf gute Art; es wies die Wege, die in ihr Inneres führten. Ein jeder Anstoß war ihm recht."[74] Auf diese Weise über die Buchstäblichkeit der Sprache entstellt, sieht Benjamin die Worte nicht in ihrer vermeintlichen Konkretion, sondern ihrem räumlichen, amorphen Charakter: als „Wolken", in die es sich zu „mummen" gilt.[75] Aus dieser Erfahrung erwägt Benjamin ein Verständnis des Mimetischen oder Ähnlichen, das losgelöst von der konkreten Sprache für ihn eine menschliche Konstante auszumachen scheint:

71 Ebd., S. 92.

72 Ebd., S. 92–93.

73 Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, S. 99.

74 Walter Benjamin: Berliner Kindheit um Neunzehnhundert. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV.1, hrsg. von Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 235–304, hier S. 260.

75 Ebd., S. 261.

> Die Gabe, Ähnlichkeiten zu erkennen, ist ja nichts als ein schwaches Überbleibsel des alten Zwangs, ähnlich zu werden und sich zu verhalten. Den aber übten Worte auf mich aus. Nicht solche, die mich Mustern der Gesittung sondern Wohnungen, Möbeln, Kleidern ähnlich machten.
>
> Nur meinem eigenen Bilde nie. Und darum wurde ich so ratlos, wenn man Ähnlichkeit mit mir selbst von mir verlangte. Das war beim Photographen. Wohin ich blickte, sah ich mich umstellt von Leinwandschirmen, Polstern, Sockeln, die nach meinem Bilde gierten wie die Schatten des Hades nach dem Blut des Opfertieres. [...] Ich aber bin entstellt vor Ähnlichkeit mit allem, was hier um mich ist.[76]

Benjamin verweist auf ein kindliches Verständnis der Welt, das noch nicht gänzlich in Sinnkategorien (etwa der Hermeneutik) aufgegangen ist oder auch *einer anderen Ordnung* angehört, die als mimetisches Vermögen auf eine Sprache verweist, die nicht die jeweils konkrete Sprache des Menschen ist, sondern eine „Sprache überhaupt"[77]. In dieser Wendung hin zu den Worten ähnelt Benjamins Denken demjenigen Sigmund Freuds, der die Entstellung der Traumarbeit zu lesen sucht, wenngleich mittels eines hermeneutischen Ansatzes. Anders als Freud, der die Traumentstellung als Äußerung des Unbewussten sieht, die es zu entschlüsseln gilt, geht es Benjamin aber nicht darum, den wirklichen Wesensgrund hinter den Entstellungen zu entziffern. Stattdessen sind es Dinge und die Welt, denen sich Benjamin mit Blick auf das Material der Sprache qua Entstellung ge-ähnelt sieht. Mit dieser Gewichtung des Materials liest aber Benjamin die Buchstäblichkeit der Sprache gegen die Sprachauffassung etwa de Saussures.
Gleichzeitig verweist Benjamin auf eine Praxis des Verändert-Werdens, die in der Tat einen Begriff vom fixierten Subjekt aushebelt – eine Erfahrung, die vielleicht dem Kind eher als dem Erwachsenen zugänglich ist. Dergestalt verschiebt die *entstellte* – oder wie bei der Analyse von *ABeCedarium Bestiarium* – losgelöste Ähnlichkeit den oder die, der/die sich mit den nicht einfach nur als gegeben und distanziert vor ihm/ihr liegenden Dingen einlässt. Auf Inszenierungen gewendet: Sie verschiebt den/die Performende*n und die Theatersituation. So lässt sich in Benjamins Auffassung der entstellten Ähnlichkeit auch ein anderes Verständnis der Berührung und des Berührt-Werdens lesen, das das Subjekt seiner sicher geglaubten Position veräußert.[78] Dies geschieht, wie Kathrin Busch schreibt, ausgehend von der Berührung durch die Dinge: „Anstelle der identifizierenden Verfügung über die Gegenstände qua sprachlicher Kategorisierung fokussiert Benjamin das Angegangen-Werden durch die Dinge als Bedingung ihrer Benennbarkeit."[79] Entstellt werden zunächst

76 Benjamin: Berliner Kindheit um Neunzehnhundert, S. 261.

77 Benjamins späte Aufsätze zur Sprache stehen damit in Zusammenhang mit seinen frühen, so vor allem: Walter Benjamin: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen [1916]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, hrsg. v. Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 140–157.

78 Im Übrigen scheint auch Sabine Ercklentz beim Score für *S – for Steller's Sea Cow* die Berührung als musikalische und philosophische Bewegung anzuvisieren, da sie auf folgenden Band verweist: François Noudelmann: *The Philosopher's Touch. Sartre, Nietzsche, and Barthes at the Piano*. New York: Columbia UP 2012.

79 Kathrin Busch: Dingsprache und Sprachmagie. Zur Idee latenter Wirksamkeit bei Walter Benjamin. In: *transversal* 12 (2006). https://transversal.at/transversal/0107/busch/de (Zugriff am 26.04.2020).

die Wörter und die Sprache, doch damit auch das, was den Wörtern scheinbar Bedeutung gibt: das Subjekt, das als Bezugnahme von ihnen angesprochen wird, wobei aber stets neue und andere Bezüge möglich sind.

Das Thema der entstellten bzw. unsinnlichen Ähnlichkeit durchzieht Benjamins Schriften.[80] 1933 schreibt Benjamin die beiden kurzen Aufsätze „Lehre vom Ähnlichen" und „Über das mimetische Vermögen"[81], in denen er ‚Zwang' und ‚Gabe' zum Ähnlichsein erläutert. Beide Texte korrespondieren miteinander, wie auch mit „Die Mummerehlen". Benjamin erörtert das Produzieren von Ähnlichkeiten, etwa in der Mimikry der Natur und vorweg beim Menschen, der möglicherweise keine „höheren Funktionen" habe, „die nicht entscheidend durch mimetisches Vermögen mitbestimmt sind"[82]. Die hier mitschwingende erneute Abgrenzung vom Tier ist nicht zufällig: Benjamin kombiniert das mimetische Vermögen mit seiner Sprachtheorie und schreibt damit die Definition ‚des' Menschen als sprechendes Tier fort – allerdings nicht als *animal rationale*, wie sich zeigen soll.

Besonders Benjamins folgende Aussage gegen Ende des zweiten Textes hat vielfältige Interpretationen nach sich gezogen: Weil die Schrift „ein Archiv unsinnlicher Ähnlichkeiten, unsinnlicher Korrespondenzen geworden" sei, laufe dennoch

> [d]iese Seite der Sprache wie der Schrift [...] nicht beziehungslos neben der anderen, der semiotischen einher. Alles Mimetische der Sprache kann vielmehr, der Flamme ähnlich, nur an einer Art von Träger in Erscheinung treten. Dieser Träger ist das Semiotische.[83]

Gershom Scholem zufolge lotet Benjamin in beiden Texten ein Spannungsverhältnis von „Sympathie für mystische Sprachtheorie und der ebenso stark empfundenen Notwendigkeit, sie im Zusammenhang einer marxistischen Weltbetrachtung zu bekämpfen"[84] aus. Diverse Auslegungen haben die scheinbare Dichotomie aus messianischer / mystischer / magischer und marxistischer / semiotischer Zeichenlektüre weiter fortgeführt. Damit stehen sich die Pole einer vor-subjektiven, vor-kritischen und kontextlosen Sprachauffassung vs. eines objektivistischen, instrumentellen Systems scheinbar unversöhnlich gegenüber, zwischen denen Benjamin nur mehr changiere. Diese Spaltung bleibt aber reduktionistisch, weil sie in beiden Fällen ein fixiertes Wesen (der Sprache) oder System (der Zeichen) voraussetzt. Beide Seiten verkennen dergestalt den öffnenden Gestus

80 So verweist er auch indirekt auf den entstellenden Charakter der Ähnlichkeit, etwa im *Passagenwerk*, wo dem Menschen im Haschischrausch (als einem Grenzzustand) die Möglichkeit zukommt, überall Ähnlichkeiten zu sehen (hier interessanterweise „Gesichter" genannt). Durch dieses Ähnlichwerden würden aber Thesen und Antithesen der Wahrheit zusammengehörig gedacht und so jede Wahrheit aufgelöst, bzw. in Zweifel gezogen. Walter Benjamin: *Das Passagenwerk*, Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 526.

81 Walter Benjamin: Lehre vom Ähnlichen. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, S. 204–210; ders.: Über das mimetische Vermögen. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, S. 210–213.

82 Benjamin: Lehre vom Ähnlichen, S. 204

83 Benjamin: Über das mimetische Vermögen, S. 213

84 Gershom Scholem: *Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S. 259. Vgl. auch Kentaro Kawashima: Zur mimetischen Sprachtheorie Walter Benjamins. Betrachtet im Kontext seiner Auseinandersetzung mit der Moderne. In: *The Geibun-Kenkyu. Journal of Arts and Letters* 78,6 (2000), S. 304–321, hier S. 320–321.

Benjamins, der seinen Text nicht als deduktive Aussage über einen Sachverhalt, sondern als Form des Schreibens durchzieht[85] und damit der stets sich ändernden Bezugnahme zu den Dingen Rechnung trägt.
So hebt Anja Lemke gegenüber obiger Polarität hervor, dass es sich bei Benjamins Sprachtheorie um eine „nicht stillzustellende Dynamik, die all ihre Elemente immer wieder wechselseitig auf sich verweisen lässt,“[86] handele. Gerade der Blick auf die *Berliner Kindheit* legt es für Lemke und Werner Hamacher[87] nahe, dass das Konzept der unsinnlichen Ähnlichkeiten mitnichten „der Festschreibung einer eindeutigen sinnlichen Ähnlichkeit als fester Form einer ‚anderen Welterfahrung' im Gegensatz zur begrifflichen Auslegung“[88] diene. So seien es eben Entstellungen und Verschiebungen von Worten und Bedeutung, die *als Praxis* in Benjamins Schriften selbst immer wieder neu die instrumentelle Begrifflichkeit verändere. Mit anderen Worten: Anstelle eines dem instrumentellen Gebrauch der Sprache zugrunde liegenden mimetischen, d. h. hier ‚wahrhaftigen' und mystischen Ursprungs der Sprache, wäre es nur die Ahnung eines solchen Ursprunges, die aber selbst nie zugänglich ist, die immer wieder aufs Neue den instrumentellen – oder auch logischen – Gebrauch ent-stellt. Daher muss Benjamins Begriff des Mimetischen entschieden von dem der identischen Wiederholung eines Ursprünglichen getrennt werden. Wie Müller-Schöll schreibt, ist das mimetische Vermögen bei Benjamin als *Nachahmbarkeit* zu verstehen: „Nachahmung ist zugleich Nachahmung des Nachgeahmten wie auch des Verhältnisses, in dem dieses Nachgeahmte überhaupt erst wahrgenommen werden kann.“[89] Damit wird Mimesis erneut

> als gleichzeitige Imitation und Überschreitung erfaßt und dabei jene Reduktion auf restlose, adäquate Wiedergabe rückgängig [ge]macht, der der Begriff der Mimesis spätestens seit seiner Übersetzung in die lateinische ‚imitatio' unterliegt.[90]

Für diese Schlussfolgerung, die die *unsinnliche Ähnlichkeit* als eine Imitation plus Entstellung, plus Überschreitung auffasst, spricht nicht zuletzt Benjamins Schlusssatz aus „Über das mimetische Vermögen“:

> Dergestalt wäre die Sprache die höchste Stufe des mimetischen Verhaltens und das vollkommenste Archiv der unsinnlichen Ähnlichkeit: ein Medium, in welches ohne Rest die früheren Kräfte mimetischer Hervorbringung und Auffassung hineingewandert sind, bis sie so weit gelangten, die der Magie zu liquidieren.[91]

85 Vgl. hierzu die Analyse des Benjamin'schen Kunstwerk-Aufsatzes in Anbetracht zeitgenössischer Montagetechniken als Schuss-Gegenschuss-Verfahren bei Eva Geulen: Zeit zur Darstellung. Walter Benjamins Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: *MLN* 107,3 (1992): German Issue, S. 580–605.

86 Anja Lemke: Zur späteren Sprachphilosophie. In: Burkhardt Lindner (Hrsg.): *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2011, S. 643–653, hier S. 649.

87 Werner Hamacher: The Word Wolke – If It Is One. In: *Studies in 20th Century Literature* 11,1 (1986), S. 133–162.

88 Lemke: Zur späteren Sprachphilosophie, S. 652.

89 Müller-Schöll: *Das Theater des konstruktiven Defaitismus*, S. 156.

90 Ebd.

91 Benjamin: Über das mimetische Vermögen, S. 213.

Was aber lässt sich daraus für ein räumliches Denken folgern? Zwar situiert Benjamin die mimetische Fähigkeit durchaus in einer Kulturanthropologie, innerhalb derer es jedoch keine Rückkehr zu einem früheren Stadium gibt. Wohl aber treten die Ähnlichkeiten „blitzartig [...] in Erscheinung", sie sind „in vielen und zumal den wichtigen Fällen an ein Aufblitzen gebunden"[92]. Damit operiert das mimetische Vermögen zugleich entstellend als auch erinnernd. Sigrid Weigel sieht dahingehend nicht nur die Korrespondenzen zwischen Freuds und Benjamins Gedächtnistheorie, sondern erinnert an die Bedeutung der „Entzifferung unsinnlicher Ähnlichkeiten und entstellter Darstellungen" um „Reste, Bilder, Dinge, Worte, Gesten und Schriftbilder als Spuren erkennbar und lesbar zu machen", worin Weigel zudem eine Nähe zum „ternären Zeichensystem"[93] (i. e. der Ähnlichkeiten) sieht. Und in der Tat lassen sich die unsinnlichen Ähnlichkeiten als Beziehungen verstehen, die, einer Stationenbühne gleich, Spuren anderer, früherer Beziehungen wachrufen, ohne sie deckungsgleich zu reduplizieren. Vor allem eröffnet Benjamins Denken die Möglichkeit von Sprache als Raum – mithin von Raum als Sprache –, sofern nämlich Sprache nicht als auf ein in sich identisches Verweisendes begriffen wird, sondern (mit de Saussure gedacht) als differentielles Gefüge in einem offenen Raum Bedeutungen erzeugt, die aber (gegen de Saussure gedacht) durch ihr eigenes Material verhindert, dass dieser Raum fixiert werden könnte. Stattdessen befindet sich dieser Raum durch das immer neue Bedeutungen und Lesarten erzeugende, entstellende Material in Bewegung. Benjamins Sprachdenken bleibt augenscheinlich einem Begriff des Bildhaften verschrieben, doch handelt es sich um ein entstelltes und blitzhaftes Bild, das selbst nur in einem räumlichen Gefüge lesbar wird. So stammt von Benjamin selbst die in dieser vorliegenden Studie genutzte Terminologie der *Konstellation* und diese wird bei ihm vor allem im Zusammenhang mit der Idee des *dialektischen Bildes* aufgebracht. Dieses erscheint nämlich nur innerhalb „einer von Spannungen gesättigten Konstellation"[94]. Damit ist das Bild niemals stillgestellt, es ist immer noch dort dialektisch, wo scheinbar Stillstand herrscht und zugleich bringt die Konstellation die Dialektik (als logische Operation) zum Stillstand.[95] Scholem verweist auf Benjamins Beschäftigung mit „Gedanken über die Wahrnehmung als ein Lesen von Konfigurationen der Fläche, als die der urzeitliche Mensch die Welt um sich und besonders den Himmel aufnahm"[96] im Kontext einer Theorie des Lesens. Auch wenn dies nach einem ‚flächigen' und im engeren Sinne bildhaften Denken aussehen mag: Benjamins Einsatz liegt dergestalt in der Erarbeitung einer Theorie der Verschiebungen, die zugleich um ihre Genese und ihre Ursprünge weiß, wie auch der Distanz bzw. Unnahbarkeit und Verstellung dieser Ursprünge durch immer neue Verschiebungen. Dabei operiert Benjamin mit und am Bild, er deckt dessen konstellative Konstruktion auf.

Benjamin erarbeitet auf den ersten Blick keine Theorie des Raumes oder ein räumliches Denken, das er auch so betiteln würde. Dennoch kann Benjamin als *Vorläufer* eines

92 Ebd.

93 Sigrid Weigel: *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*. Frankfurt am Main: Fischer 1997, S. 51.

94 Benjamin: *Das Passagenwerk*. Bd. 1, S. 595.

95 Außerdem verändert sich die Konstellation selbst mit jedem Wechsel des Standpunktes der Betrachtung.

96 Scholem: *Walter Benjamin*, S. 80.

räumlichen Denkens bezeichnet werden. Darauf deuten nicht nur diverse Verweise in seinen gesamten Schriften, insbesondere aber in *Das Passagenwerk*: Städte (Paris), Gänge, Geschäfte oder Anordnungen werden dort ebenso wie räumliche Praktiken (Flanieren) zu zentralen Motiven. Hier sei an *Situation Rooms* und die beschriebenen Differenzmomente erinnert: Es sind für Benjamin vor allem Spiegel, denen er sich interessiert zuwendet. Löst sich doch in der Vielzahl der Spiegel, die als *mise en abyme* fungieren, die Ordnung des fixierten Bildes auf. So notiert Benjamin: „[...] Blicken zwei Spiegel einander an, so spielt der Satan seinen liebsten Trick und öffnet hier auf seine Weise (wie sein Partner in den Blicken der Liebenden es tut) die Perspektive ins Unendliche."[97] Und etwas später:

> Ein Aspekt auf die Zweideutigkeit der Passagen: ihr Reichtum an Spiegeln, der die Räume märchenhaft ausweitet und die Orientierung erschwert. Denn mag diese Spiegelwelt auch mehrdeutig, ja, unendlich vieldeutig sein – zweideutig bleibt sie doch. Sie blinzelt – ist immer dieses Eine und nie Nichts, aus dem ein anderes sogleich heraussteigt. Der Raum, der sich verwandelt, tut es im Schoße des Nichts. Es ist so ein zweideutiges Zwinkern vom Nirwana herüber.[98]

Der paradoxe Gehalt der Spiegel und der Passagen wird in Benjamins Schreiben wiederum gespiegelt: Sie sind mehrdeutig und zweideutig zugleich, sind Etwas (anstelle von Nichts), aber aus diesem Etwas tritt ein anderes jederzeit hervor, es verändert sich. Zugleich aber geschieht dies doch innerhalb eines Nichts.[99] Dem Flaneur öffnet sich eine Welt der ständig wechselnden Ambivalenz, deren Lesbarkeit einem stetigen Wandel unterzogen ist. Während dem Denken im Bild die Suche nach dem Sinn eingeschrieben ist, arbeitet Benjamin gerade an dessen Ambivalenz und Entstellung. Die un-sinnlichen Ähnlichkeiten sind ebenso zu verstehen: Als nicht-dem-Sinn-verschrieben oder auch nicht-mehr-dem Sinn-verschrieben – oder als wieder-anders-als der Sinn. Und sie sind insoweit unsinnlich, als sie keine unmittelbare, wahrhaftige Transparenz sinnlicher Erfahrung meinen, sondern auch die wahrnehmenden Sinne verändern. Die Ähnlichkeiten, damals wie heute, stellen Bezüge zur Welt her. Doch wo jene einst Teil eines komplexen Verweissystems innerhalb eines präfigurierten, gottgegebenen Textes waren, sind sie im 20. Jahrhundert je neue Bezugnahmen, die alte auflösen oder in Bewegung versetzen. Diese historische Differenz mag nicht unbedingt Benjamins Fokus sein, aber in der hier angestrebten Verbindung aus der Perspektive Foucaults und Benjamins erweist sich diese Unterscheidung als Möglichkeit, um einerseits die Nähe eines vor- und nachrepräsentativen Raumdenkens zu akzentuieren, wie auch die Besonderheit dessen, was sich im 20. Jahrhundert als Erfahrung des Raumes in den theatralen Künsten ankündigt. Benjamin arbeitet vermittels eines historischen Bezuges (auf die Ähnlichkeiten, den Barock oder die Romantik) an der Erfahrung und den Bruchstellen der Moderne. Mit Foucault gesprochen wäre Benjamin derjenige,

97 Walter Benjamin: *Das Passagenwerk*, Bd. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 667.

98 Ebd., S. 672. Die *mise en abyme* ist damit nicht nur der romantische Blick ins Unendliche, sondern als Verabgründung ihrer Konstruktion ist sie die Ent-stellung par excellence. Das Zitat findet sich leicht variiert ebenso in den frühen Entwürfen des *Passagenwerks* wieder, hier allerdings u. a. mit dem Zusatz: „Zweideutigkeit der Passagen als eine Zweideutigkeit des *Raumes*." (Ebd., S. 1050 (Herv. i. Orig.).)

99 Weshalb Weber die Ambivalenz des Bildes bei Benjamin im Zeichen des Weltbildes als eine *Mediaura* bezeichnet, anstelle der faschistoiden *Aura* des geschlossenen Werkes. Vgl. Weber: *Mass Mediauras*, S. 107.

der einer Erfahrung Ausdruck verleiht, die sich bereits jenseits der Repräsentation und der Bedeutung verorten lässt. Dies aber ist bereits eine Erfahrung des Raumes – so die These der vorliegenden Arbeit: Das Bild gehört in seiner Verschränkung von Sicht- und Sagbarem zur Logik der Repräsentation. Wo es verkürzt und missverstanden wird, da fallen Zeichen und Bezeichnetes in eins. Benjamin betreibt eine Archäologie dessen, was weder der Repräsentation noch einem klar lesbaren Sinn verschrieben ist.

2.3 Ein offener Theaterbegriff

Das bislang entworfene Verständnis von Sprache als Raum wird nun hinsichtlich eines Theaterbegriffs näher dargelegt, der es ermöglicht, Theater jenseits von Kategorien wie Aufführung, Präsenz (bzw. ‚Kopräsenz') oder Performanz/Wirkung als *praxis* des Bezugs untersuchen zu können. Im 20. Jahrhundert ist – wie etwa mit Heidegger oder Benjamin dargelegt – im europäischen Denken einhergehend mit der Infragestellung metaphysischer Annahmen vielfach eine Hinwendung zum *Sein der Sprache* festzustellen. Sprache wird als ein Geteiltes verstanden, gerade in ihrem Opaken, Nicht-Transparenten als einem immer im Entzug befindlichen Sein zugehörig. Diese Position setzt sich beispielsweise bei Maurice Blanchot oder Foucault (in der vielfach diskutierten Phase des „Denken des Außen"[100]) fort. Während beide noch von einem Sein der Sprache ausgehen, wandelt sich dieses Verständnis allerdings. Bei Foucault ist diese Abkehr von Fragen des Seins hin zu einer genealogischen Sicht, die Brüchen und Kontingenzen Rechnung trägt, vielleicht am deutlichsten zu sehen. Das heißt aber nicht, dass zentrale Elemente dieses Denkens aufgegeben wären: Anstelle des Seins tritt vielmehr der Aspekt der Teilung in und durch Sprache immer stärker hervor. Die Erfahrung des Raumes wird mehr und mehr zu einer, wie ich formulieren möchte, Erfahrung der Veränderlichkeit aber auch Bedingtheit, mithin zu einer Erfahrung von (notwendiger) Kontingenz. Einige zentrale Linien dessen werden nun vorgestellt, um daraus einen un-ontologischen Theaterbegriff zu entwickeln.

Foucault stellt die Episteme der Repräsentation des 18. Jahrhunderts zwar *ideengeschichtlich* als von denjenigen der Moderne mit den Kategorien der Bedeutung und des Sinns überholt dar. Während nämlich „das klassische Zeitalter durch die Analyse der Repräsentation" versuchte, die Verbindung von Zeichen und Bezeichnetem zu erklären, untersucht dies „das moderne Denken [...] mit der Analyse des Sinns und der Bedeutung".[101] Doch die Repräsentationsepisteme ziehen sich in ihrer Wirkung *empirisch* mittels ihrer unterschiedlichsten Ausformungen bis ins Heute. Mit der Kritik der Repräsentation im 20. Jahrhundert steht die Ordnung des Bildes wie diejenige des Sehens selbst in Frage – doch darüber vermittelt ebenso diejenige der Bedeutung und des Sinns. Die Erfahrung des Raumes als negative Auflösung, Destabilisierung und Alteration dringt in jedes Innen ein, vor allem in das Schreiben selbst. Das Außen oder der hier vertretene Begriff von Sprache-als-Raum und Raum-als-Sprache, meint eine nicht-konkrete und kategoriale Ebene, die

100 Michel Foucault: Das Denken des Außen. In: Ders.: *Von der Subversion des Wissens*. Frankfurt am Main: Fischer 1987, S. 46–68. Vgl. die Kritik an Blanchots und Foucaults Denken des Außen bei gleichzeitiger Ausblendung des kolonialen Ausschlusses: Michaela Ott: *Welches Außen des Denkens? Französische Theorien in (post)kolonialer Kritik*. Wien / Berlin: Turia+Kant 2019, v. a. S. 98–144.

101 Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, S. 75.

als konkrete Praxis in das Schreiben, Sprechen und in das, was auf einer Bühne geschieht, einfallen *kann*.

Sprache als Teilung (Maurice Blanchot)

Für Foucaults *Denken des Außen* und seine Kritik an der neuzeitlichen Subjektstellung als „empirisch-transzendentaler Dublette“[102] sind die Schriften Maurice Blanchots von zentraler Bedeutung, speziell der von Blanchot entwickelte Begriff des *Neutralen*.[103] Um das Neutrale jedoch besser verständlich zu machen, bedarf es zunächst eines Vermittlungsschrittes: Blanchots Denken und Schreiben über die Sprache richtet sich nicht nur gegen ein utilitaristisches Sprachverständnis, sondern vor allem gegen die Tradition des *scopic knowledge* in der abendländischen Philosophie, die eine Verbindung aus Sehen und Erkennen favorisiert.[104] Dies ähnelt übrigens teils den jüngst vermittelt über die Schriften Achille Mbembes[105] stärker beachteten Texten Édouard Glissants.[106]
Blanchot wendet sich also gegen das Sehen als ein erkennendes Wissen:

> Sprechen ist nicht sehen. Das Sprechen befreit das Denken von jener optischen Forderung, der in der abendländischen Tradition seit Jahrtausenden unsere Annäherung an die Dinge unterliegt und die uns veranlaßt, unter der Garantie des Lichts oder unter der Drohung des Fehlens von Licht zu denken. Zählen Sie all die Worte, durch die suggeriert wird, daß man, um die Wahrheit zu sagen, nach dem Maß des Auges denken muß.[107]

Das Problem liegt nun aber nicht im Sehen selbst, dem einfach das Hören, Berühren, Schmecken etc. entgegenzustellen wären, sondern in der Behauptung eines Verstehens vermittels der Distanz des Sehens, die sich aber nicht als Trennung realisiert, sondern als „unmittelbare Beziehung“ behauptet: „Sehen, das heißt, sich der Trennung bedienen, nicht als vermittelnde, sondern als ein Mittel der Unvermittlung, als un-vermittelnd.“[108] Sprache ist demgegenüber eine Desorientierung, doch kann und wird diese grundsätzliche Sprachlichkeit von der ‚Sprache der Erkenntnis‘ überdeckt, die sich gar zu einem besseren Sehen, einem unumschränkten Sehen macht, das so tut „als ob wir das Ding von allen Seiten Sehen könnten“ und sich selbst von der Begrenzung eines je subjektiven Standpunktes freizumachen scheint: „Nicht als eine Art und Weise des Sagens, sondern als transzendente Sehweise.“[109] Durch dieses objektivistische Missverständnis der *Sprache*

102 Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, S. 385.

103 Vgl. v. a. Maurice Blanchot: *Das Neutrale. Schriften und Fragmente zur Philosophie*, hrsg. v. Marcus Coelen. Berlin / Zürich: Diaphanes 2010.

104 Vgl. zum *scopic knowledge* David Michael Levin (Hrsg.): *Sites of Vision. The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy.* Cambridge: MIT Press 1997.

105 Vgl. Mbembe: *Politik der Feindschaft*, S. 227–232.

106 Vgl. zu Transparenz und Opazität Édouard Glissant: *Poetique de la Relation*. Paris: Gallimard 1990, S. 125–134.

107 Maurice Blanchot: Sprechen ist nicht sehen. In: Ders.: *Das Unzerstörbare. Ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz*, aus d. Franz. v. Hans-Joachim Metzger / Bernd Wilczek. München / Wien: Hanser 1991, S. 83–94, hier S. 86–87.

108 Ebd., S. 88.

109 Ebd.

als Instrument wird die *Sprache als Destabilisator* verdeckt, Sprache wird zum Sehend-Sprechen. Der zentrale Punkt der Sprache liegt aber in ihrem Bruch mit diesem Sprechen, „Bruch mit der Sprache, verstanden als das, was *repräsentiert*, und mit der Sprache, verstanden als das, was *den Sinn* empfängt und gibt, und folglich auch mit diesem gemischten Signifikant-Signifikat“[110].

Nun mag das Bildhafte nicht so einfach zu überwinden sein, doch Kunst hat die Möglichkeit, diese Verfasstheit in einen Schwebezustand zu versetzen, wo die Attraktion des fixierenden Erkennens letztlich doch für Momente schwinden kann.[111] Dann gehen Bilder eben nicht mehr in der Ordnung der Sichtbarkeit der Neuzeit auf, die Subjekt und Objekt trennt.

> Sehen setzt Distanz voraus, die trennende Entscheidung, die Fähigkeit, nicht in Kontakt zu sein und im Kontakt die Konfusion zu vermeiden. […] Doch was geschieht, wenn das, was man sieht, obgleich auf Distanz, einen durch einen ergreifenden Kontakt zu berühren scheint […]?[112]

Dann ereignet sich ein *anderes* „Sehen, das nicht mehr Möglichkeit ist, zu sehen, sondern Unmöglichkeit nicht zu sehen“[113], eine Berührung zwischen Subjekt und Objekt, die beide aufgrund der Öffnung der Grenzen des Bildes hin zum Außen selbst auch verändert werden. Allerdings geht der Moment der Erfahrung des Außen nicht einfach in einer intentionalen Verschiebung der Wahrnehmung, etwa vom Sehen zum Berühren auf.[114]

Das Blanchot'sche Neutrale knüpft hier an, etwa wenn Blanchot mit Blick auf das Sichtbarkeitsregime das Unsichtbare beschreibt, denn „Sprechen bedeutet wesentlich, das Sichtbare in Unsichtbares zu verwandeln“[115]. Doch meint dies keine Wendung gegen den Sehsinn, sondern gegen das bestimmte, bestimmende Sehen der Idealität, weshalb es darum ginge, auch ein anderes Sehen zu entdecken, eine „opake und leere Öffnung auf das, was ist, wenn es keine Welt mehr gibt, wenn es noch keine Welt gibt“[116]. Ausgeführt wird das Neutrale vor allem in dem 1973 erschienenen Band *Le pas au-delà*[117] und tatsächlich ist das Neutrale ein solches/r *Pas* in der Doppeldeutigkeit des französischen Wortes, weil es sowohl den Schritt ins Außen bzw. Jenseits macht und auch das Nicht dieses Jenseits ist:[118]

110 Blanchot: Der Atheismus und die Schrift. Der Humanismus und der Schrei. In: Ders.: *Das Unzerstörbare*, S. 238–267, hier S. 264 (Herv. i. Orig.).

111 Vgl. Blanchot: *L'Entretien Infini.* Paris: Gallimard 1969, S. 536–537.

112 Maurice Blanchot: *Der literarische Raum*, aus d. Franz. v. Marco Gutjahr / Jonas Hock. Berlin / Zürich: Diaphanes 2012, S. 25.

113 Ebd. Vgl. Simon Critchley: *Very Little … Almost Nothing. Death, Philosophy, Literature*. London / New York: Taylor & Francis 1997, S. 43–44.

114 Blanchot: Sprechen ist nicht sehen, S. 87.

115 Blanchot: *Der literarische Raum*, S. 142.

116 Ebd., S. 27.

117 Maurice Blanchot: *Le pas au-delà*. Paris: Gallimard 2004.

118 Vgl. Maurice Blanchot: *Vergehen*, aus d. Franz. v. Marcus Coelen. Berlin / Zürich: Diaphanes 2011, S. 131. Bei der Übersetzung handelt es sich um eine teils grobe Entstellung. Wo diese allzu holprig ist, wird daher auch auf folgende deutlich genauere Übersetzung hingewiesen, die aber einer breiten Leserschaft wegen der streng limitierten Edition kaum zugänglich ist: Maurice Blanchot: *Jenseits Weg*. Berlin: Potlatch 2007, S. 191.

immanent-transzendent zugleich. Es ist ein Anderes nicht im Jenseits sondern im Hier, ein Außen im Innen.
Das Neutrale ist außerhalb-innerhalb seiner selbst und kann sich insofern – ähnlich wie die ‚Dialektik im Stillstand' – als verbunden mit der *Materialität der Darstellung* nicht selbst vollziehen, es ist „Pseudo-Arbeit [...]. Es gibt also keine Arbeit des Neutralen wie man: Arbeit des Negativen sagt."[119] Es ist aber auch keine Aufhebung, die die Macht hätte, außerhalb ihrer selbst zu stehen, auch wenn es an diese denken lässt – „wenn es suspendiert und zurückhält, behält es einzig die Bewegung der Suspendierung zurück"[120].
Das Neutrale ist demzufolge die minimalinvasive Differenz,[121] doch auch diese Formulierung ist noch zu stark: Das Neutrale neutralisiert sich schließlich selbst, es ‚ist' insofern nicht – weder eine Einheit noch steht es *als etwas* oder *als ein anderes*. Mit dem Ausdruck ‚das Neutrale' wird eine Benennung geschaffen und etwas beschrieben, wodurch bereits mehr geschieht, als das, was durch diesen Begriff eigentlich nur markiert werden soll.[122]
Das Neutrale ist insofern – dies ist die zentrale These dieses Kapitels – der *Rest*, der sich im Spiel von Kontingenz und Konkretion immer anders zeigt und als solcher keinen letzten Halt bietet, worin sich dennoch etwas zeigt, spürbar wird und in die Erfahrung einsickert. Das Neutrale dient als Beschreibung dessen, was in einem transzendent-immanenten Denken an die Stelle der Figur des Außen tritt: eine *Praxis*. Blanchots Schreiben über das Neutrale zeigt deutlich eine solche Praxis an, die verschiebt und verändert. Um dem Weder-Noch und der Affirmation in der Negation Rechnung zu tragen, wird das Neutrale als ein doppeltes Plusminus ±± in den Text gesetzt, ein mehr und ein weniger,[123] das in einem selbst wiederum neutralisierenden, da figurlosen Gespräch zwischen beliebig Vielen auftaucht.[124] Es ist das Gemurmel des Gesprächs, das aber trotzdem Bedeutung tragen kann und die Sprechenden trägt.[125] Insofern ist das Neutrale ein Rest, der in der Kontingenz immer noch die Möglichkeit eines Tragens (auf nicht tragendem Grund) offen hält.
Der versteckte Theaterbegriff Blanchots läge so im Doppelcharakter des Neutralen: seine alles verändernde Kontingenz wie auch der Rest des Materials, in dem diese Veränderung

119 Blanchot: *Vergehen*, S. 82. „Das Hegelsche Negative negiert sich selbst: Es trägt in sich bereits die Mächtigkeit, sich zu vollziehen. Das ist genau die Potenz, die Blanchot dem Neutralen abspricht." (Jean-Luc Nancy: Das Neutrale, die Neutralisierung des Neutralen. In: Blanchot: *Das Neutrale*, S. 7–13, hier S. 12.) Die hier anklingende Abgrenzung zu Hegels Negation ist jedoch nicht so einfach, wie Blanchots und Nancys Zitate den Anschein erzeugen mögen. Für Hegel gibt es (im Gegensatz zu Friedrich Schlegel) eine sprachliche Subversion des Systems. Die Dialektik bleibt insofern auf ihr (sprachliches) Material verwiesen, was im Übrigen den Anknüpfungspunkt für die *différance* bei Derrida bildet. Für diesen Hinweis danke ich Nikolaus Müller-Schöll.

120 Blanchot: *Vergehen*, S. 82–83.

121 „Die Differenz ist die Zurückhaltung des Außen; das Außen ist die Ausstellung der Differenz; Differenz und Außen bezeichnen die ursprüngliche Disjunktion – den Ursprung, der der Sprung selber und immer von sich selbst abgesprungen ist." (Maurice Blanchot: Nietzsche und die fragmentarische Schrift [1966]. In: Ders.: *Das Neutrale*, S. 179–206, hier S. 193.)

122 Vgl. Blanchot: *Vergehen*, S. 80.

123 Der deutsche Sammelband *Das Neutrale* verwendet z. T. statt des ±± irreführenderweise Pluszeichen (++).

124 Vgl. Maurice Blanchot: René Char et la pensée du neutre. In: Ders.: *L'Entretien Infini*, S. 439–450, hier S. 447.

125 Vgl. ebd., S. 450.

stattfindet. In den Begriffen der Sprechakttheorie und der Kritik an selbiger ist das Neutrale das, was die funktionale Sprache der *Performativa* einholt, genauso wie es die Subjekt- und Präsenzlogik der *Performanz* aussetzt. Es ist wie das von Werner Hamacher geprägte *Affomativ*[126]: ein anderes gegenüber den Performativa, das nicht auf einen Begriff zu fixieren ist, deren Ordnung durchstreicht[127] und trotzdem als Rest mitschwingt, der sich nicht in einer Negation auflösen lässt. Das Neutrale sei nicht zu ergreifen, nicht in Begriffen „des Zufalls", „des Unbewussten, der Spur und des Spiels"[128]. Weil es sich selbst aushebelt (anstatt sich zu vollziehen), ist es mal minimaler Rest eines Bedeutungsträgers, mal deren Auflöser. Dieser letztlich räumliche Vorgang lässt sich nicht diesseits oder jenseits einer Grenze verorten und verräumlicht die Erfahrung selbst.[129] Das Neutrale wäre auch niemals mit Sicherheit etwas, das als ästhetische Erfahrung auftauchen müsste. Es ereignet sich dort, wo Erfahrung und Wahrnehmen umgeworfen werden, weswegen Blanchot auch vom „vertige"[130], ‚Schwindel', des Neutralen schreibt. Simon Critchley bezeichnet diesen Schwindel als „the vertiginous knowledge of finitude"[131]. Doch das Neutrale stürzt nicht nur in einen Schwindel, sondern trägt dabei noch irgendwie: *es hat die Möglichkeit zu halten*. In der erläuterten gleichursprünglichen Doppelung von Verschleierung und Erscheinen spiegelt sich dieses Zweifache des Neutralen. Das Neutrale ist insofern ein doppeltes Plusminus (±±), weil es sowohl das Außen als pure Kontingenz ist als auch dasjenige, was aufgrund seines schieren Materials erst eine Erfahrung dieses kontingenten Außen erlaubt.[132]

Mit diesen Anstößen ermöglicht es Blanchot, ein Komplexitätsverhältnis zu denken, das die Begrenzung des Weltbildes sprengt und aus dem heraus sich Theater jenseits eines binären Verhältnisses von Präsenz / Absenz oder von Sehen / Gesehenwerden verstehen lässt,

126 „[Das Affomative] wäre vielmehr die Möglichkeit, die sich in keinem Performativ, viel weniger in einem Konstativ, *verwirklicht* und nicht zur *Verwirklichung* drängt: es wäre nicht *essentia*, und nicht *Wesen* – auch nicht das *Wesen* der ontologischen Differenz; also ultra-transzendental und transontologisch." (Werner Hamacher: Affomativ. Streik. In: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hrsg.): *Was heißt „Darstellen"?* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 340–371, hier S. 361.)

127 Ähnlich argumentiert übrigens Butler, wenn sie jüngst die „Geste [...] als die partielle Auflösung des Performativen" im Anschluss an Benjamins Schriften zu Brecht erörtert (Judith Butler: *Wenn die Geste zum Ereignis wird*, aus d. Engl. v. Anna Wieder / Sergej Seitz. Wien / Berlin: Turia + Kant 2019, S. 77).

128 Blanchot: *Vergehen*, S. 80. Aber auch nicht als „das *Heilige* im Verhältnis zu Gott, die Abwesenheit im Verhältnis zur Anwesenheit, die Schrift [...] im Verhältnis zur gesprochenen Sprache, der oder das Andere im Verhältnis zu mir [...], das Sein im Verhältnis zur Existenz, die Differenz im Verhältnis zum Einen." (Ebd. (Herv. i. Orig.))

129 Vgl. Blanchot: René Char et la pensée du neutre, S. 450.

130 Vgl. Maurice Blanchot: Parole et fragment. In: Ders.: *L'Entretien Infini*, S. 451–458, hier S. 456.

131 Critchley: *Very Little… Almost Nothing*, S. 65. Critchley meint damit allerdings weniger das Neutrale als das von Levinas übernommene *il y a*. Meiner Auffassung nach handelt es sich beim Blanchot'schen *il y a* um einen Teil des Neutralen.

132 Dies verbindet im Übrigen Blanchot mit der dargelegten Limitrophie Derridas. Für Derrida bildet Schrift „den Immanenzraum, der dem Denken, auch wenn es von Innen und Außen redet, *qua* Materialität nur bleibt." (Petra Gehring: *Innen des Außen – Außen des Innen. Foucault, Derrida, Lyotard*. München: Fink 1994, S. 108–109.) Derrida interessiert sich deshalb nicht für ein Außerhalb, sondern für die Grenze als Solche, als Verhältnis von Innen und Außen.

nämlich als eine Kunst der Bezugnahme[133] und des unauflösbaren Restes im Spiel von Verschleierung und Erscheinung bzw. als Material und Außen zugleich. Theater – nicht als Abstraktum gedacht, sondern auch die je verschiedenen Ausprägungen, die ‚Theater' genannt werden (oder werden könnten) – wäre jenseits jeder ontologischen Bestimmung aufzufassen: Das Neutrale beschreibt die *Unterbrechung des Eigentlichen, Ganzen, Identitären*. Es setzt diese Schließungen aus und eröffnet gleichzeitig eine Verräumlichung (als ein Aussetzen an die Kontingenz) wie auch ein Anderes, was die Bewegung dieser Negation trotzdem überdauert und hält. Dies aufgreifend und daran anschließend möchte ich einen Theaterbegriff stark machen, der nicht als Abbild, Verkörperung, Darstellung von etwas vor anderen gefasst wird (was Theater nichtsdestotrotz in seinen konkreten Ausprägungen auch sein *kann*, aber nicht *muss*), sondern als ein Bezugsverhältnis von ständiger Veränderung und dem, was unauflösbar bleibt. Der versteckte Theaterbegriff des Neutralen ist diese Doppelung: Anwesend-abwesende Kontingenzerfahrung (±) und nie greifbarer Rest des Materials (±).

Blanchots ‚versteckter' Theaterbegriff des ±± wird von ihm selbst nicht als Theater bezeichnet, sondern ist eine Sache der nicht-zielgerichteten Sprache, die sich verzweigt, öffnet und dadurch sich und den Sprechenden verändert. Mit und gegen Blanchot zeigt sich, dass das Neutrale aus einer literaturtheoretischen Frage heraus ein radikales Denken von Sozialität ermöglicht, wie es dann von Foucault fortgeführt wird: in räumlich-architektonischen Konfigurationen ebenso wie der Mikrophysik der Macht. Das *Denken des Außen* ist nämlich nicht einfach eine Frühphase in Foucaults Schaffen vor der machtanalytischen Phase, sondern der konstante Knotenpunkt der Erwägungen, wie innerhalb einer Formation oder eines Dispositives eine Veränderung stattfinden kann. Blanchots Neutrales lässt sich insofern darauf beziehen, weil sich mit dem Verhältnis von Kontingenz und Rest, von Verabgründung und Tragen, über dasjenige hinaus, was Blanchot mit Blick auf die Literatur beschreiben wollte, andere, heterogene Schichtungen künstlerischer Arbeiten verbindend untersuchen lassen: des Textes, der Architektur, der Versammlung, um nur einige zu nennen, deren je spezifische Kombination sich in jedem Moment, in dem Theater entsteht, als Frage stellt und wonach diese Schichtungen in je neue und andere Konfigurationen treten können.

Das Neutrale unterbricht das Eigentliche, Geschlossene und verhindert so die Rückkehr in einer Kreisbewegung hin zum Selben: Statt im Anderen das Selbe auszumachen, wird das Selbe zum Anderen. Trotzdem bleibt eine Differenz zwischen diesen beiden Anderen, sie fallen nicht in eins, der Andere bleibt ein Anderer.[134] Das Verhältnis zum Anderen im Neutralen ist vom Anderen als *Unbekanntem* gekennzeichnet – der Andere ist weder konkretes, spiegelbildliches Gegenüber noch eine Transzendenzfigur. Insofern ist Michaela Ott in ihrer Kritik speziell am Denken des Außen in der Prägung durch Foucault und Blanchot dahingehend Recht zu geben, als diese „Theorien sich wie keine anderen um die

133 Vgl. Jean-Luc Nancy: Theater als Kunst des Bezugs (1 und 2, aus Gesprächen und Vorträgen editierter Text von Marita Tatari). In: Tatari (Hrsg.): *Orte des Unermeßlichen*, S. 91–108. Nancys Denken setzt sehr deutlich Blanchots Ansatz fort, so verweist er ebenso auf die Brecht'sche Distanznahme, allerdings finden sich auch in diesem Text unzulässige, da essentialisierende Passagen über ‚das Theater' an sich.

134 Vgl. Maurice Blanchot: L'Interruption. Comme une surface de Riemann. In: Ders.: *L'Entretien Infini*, S. 106–112, hier S. 109.

Erhellung des innerlich Ausgeschlossenen bemühen," obwohl „sie manifeste kulturelle und politische Ausschlüsse innerhalb der Französischen Kultur ignoriert" haben.[135]
Dennoch lässt sich speziell Blanchots Neutrales durchaus ‚retten', birgt es doch eine soziale Ebene – an die übrigens auch Nancy mit dem *singulär plural sein* teils anschließt: Die Lücke der Alterität eröffnet sich Blanchot zufolge nun nicht ausschließlich zwischen einem Selbst / Ich und einem Anderen, das als vom Innen ausgeschlossenes Außen außerhalb dieser Welt steht, sondern dieser „hiatus" ist die „l'étrangeté, l'infinité *entre nous*"[136]. Diesen Wechsel im Verhältnis zum Anderen, das nicht mehr linear, dimensional verläuft,[137] sondern je anders, relational und gekrümmt, vergleicht Blanchot deswegen auch mit dem Wechsel vom euklidischen zum komplexen Raummodell gekrümmter Flächen von Bernhard Riemann (womit Blanchot trotzdem noch im Bereich von Fläche und Mathematik verweilt). In dieser anderen, pluralen Relationalität liegt der Kern des Blanchot'schen Raumdenkens der Sprache und diese Relationalität ist auf das *unter uns* bezogen, also tatsächlich auch auf die *immanente* Ebene, auf der sich nunmehr eine soziale Position abzeichnet:[138] Einerseits als *Teilung* im Hier mit Anderen, andererseits als immer schon vorgängige Teilung qua Veräußerung auf ein ganz Anderes hin.

Ein an-ontologisches Theaterverständnis (Michel Foucault)

Ein anderes, der Teilung und dem Bezug verschriebenes Theaterverständnis, wie es hier vorgeschlagen wird, meint zunächst eine Abkehr von jeder Definition, die eine historische Formation als Wesenhaftigkeit behauptet – als Aufführung, Ko-Präsenz, Vergegenwärtigung, Liveness, aber selbst noch in den hier zur Untersuchung herangezogenen philosophischen Ansätzen kann sich ein festgesetztes Bild von Theater als Schauanordnung der Moderne wiederfinden.[139] ‚Theater' ist deshalb der Name für sich wandelnde Formationen, in denen je auf unterschiedliche Weise die Erfahrung des Außen gemacht werden kann und in dem der Bezug zum Anderen und vor allem *zu den Anderen* verhandelt wird. Und zwar als unmöglicher Bezug auf Distanz, der etwa zu einem transzendentalen

135 Ott: *Welches Außen des Denkens*, S. 10, vgl. auch S. 31.

136 Blanchot: L'Interruption. Comme une surface de Riemann, S. 109 (Herv. L. G.).

137 Für Levinas ist das Verhältnis zum Anderen allerdings auch nicht linear und die zwischenmenschliche Beziehung von radikaler Asymmetrie geprägt. Vgl. Emannuel Levinas: *De L'existence à l'existant*. Paris: Vrin 1998, S. 162–163; sowie ders.: *Totalité et Infini. Essay sur l'exteriorité*. La Haye: Nijhoff 1961, S. 267; Critchley: *Very Little… Almost Nothing*, S. 81.

138 Nach Gelhard ist diese Komponente bereits durch das Sprechen selbst im Spiel, denn: „Wer spricht, teilt (sich in) Sprache, ganz gleich ob er mit diesem oder jenem anderen spricht." (Gelhard: *Das Denken des Unmöglichen*, S. 276.)

139 Diese heimliche Fundierung, was ‚Theater' sei, taucht häufig bei philosophischen Bezügen zum Theater auf. Etwas ‚Theaterhaftes' wird dann zwar weitergedacht als die konkrete Aufführung vor einem Publikum, doch just der Ansatz, diesen Gedanken ‚Theater' zu nennen, nimmt begrifflich die Metaphorik eines (schauspielerischen) Geschehens gegenüber einem distanzierten Betrachter zum Ausgang. Dies betrifft z. B. zwei sonst überaus lesenswerte Texte Nancys: Jean-Luc Nancy: Theaterkörper. In: Nikolaus Müller-Schöll / André Schallenberg / Mayte Zimmermann (Hrsg.): *Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert*. Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 158–172, hier S. 160; ders. / Philippe Lacoue-Labarthe: Dialog über den Dialog. In: Müller-Schöll / Gerstmeier (Hrsg.): *Politik der Vorstellung*, S. 20–45, hier S. 24, 33 u. 35.

Anderen stattfinden, aber auch durchaus im Innen dieser Welt ausgehandelt werden kann: als Bezugnahme *unter uns*. Das heißt, ein Denken von Theater stark zu machen, in welchem die Auflösung qua Kontingenzerfahrung (sei es gedacht als Außen, als Quasi-Transzendentales, als Anderes) und der Rest des Materials gedacht werden, aber eben mit der Besonderheit, dass dies in einem je anderen Verhältnis zu den Anderen, also in einem sozialen Kontext / Setting geschieht. Und dass dieses Verhältnis selbst immer neu verhandelt werden kann.

Wenn das Neutrale durch eine Ambiguität aus quasi-transzendenter und sozialer Ebene gekennzeichnet ist, was die Anerkennung einer immer stattfindenden Teilung in Sprache bedeutet, die ganz anders und doch *unter uns* ist, so lässt sich dasselbe von Theater sagen: Einem Schwebezustand gleich, kann sich eine Öffnung zu etwas hin ereignen, was ein anderes Denken und kontingente Momente erlaubt – und findet zugleich *unter uns* statt. Aus dieser Doppelung heraus kann Theater niemals einfach nur auf eine wie auch immer geartete konkrete Begegnung, auf eine öffentliche Versammlung etwa, reduziert werden – es ist ein demgegenüber auch immer Heterogenes.[140] ‚Theater' zeigt sich uns in den unterschiedlichsten Ausprägungen. Die dominanteste, die ihre Deutungsmacht, was Theater sei und was nicht, auf alle anderen möglicherweise als Theater zu betrachtenden Geschehnisse und Formationen wirft, ist die neuzeitliche Vorstellung in der Rahmung zugunsten der Synthetisierung von Orten und Zeiten. Dass es nun aber diese, wie auch alle anderen (konkreten, möglichen, ungedachten) Theater gibt und geben kann, liegt daran, dass das Material selbst – das Material der Bewegung, des Körpers, des Sprechens, des Auftretens, der Versammlung, des Schweigens etc. – *zwischen uns* je neu zum Träger immer anderer Bedeutungen und Verweise werden kann.[141]

Das Spiel eines solchen Theaterverständnisses liegt zwischen zwei Polen: Erstens der radikalen Auflösung von gefestigten Formen, Bewegungen, Worten und zweitens aber dem nie zu tilgenden Rest, jenen Singularitäten, die es ermöglichen, trotzdem *Etwas* im Rauschen der Auflösung von Sinn und Bedeutung zu erfahren, das, was andere Bedeutungen ermöglicht. Es eröffnet ein Anders-Denken, das sich zugleich auf das bezieht, was nicht im Denken aufgeht und nicht *aufzuheben* ist. Dabei kann alles, was sich zeigt, dies nur momenthaft und letztlich nur selbst in Darstellung verfangen tun – niemals aber als reine, unverstellte, unmittelbare Erscheinung.[142] Daraus folgt eine der Darstellung wesentliche *Teilung (partage)*: Sowohl Teil einer Ordnung zu sein, die versucht zu zeigen, aufzudecken, sichtbar zu machen als auch das Potential oder die immer lauernde Möglichkeit, dieselbe Ordnung zu destabilisieren, das zu Zeigende konstitutiv zu verdecken, unsichtbar zu machen.

140 Vgl. Critchley: *Very Little… Almost Nothing*, S. 65.

141 Darauf verweist auch Hans-Thies Lehmann in seinem Plädoyer für eine Inszenierungsanalyse der Momente des Nichtverstehens, wenngleich mit einem noch auf das Sehen konzentrierten, aber tendenziell kontingenzbewussten Theaterbegriff. Vgl. Hans-Thies Lehmann: Die Inszenierung. Probleme ihrer Analyse. In: *Zeitschrift für Semiotik* 11,1 (1989), S. 29–49.

142 Nach Blanchot versucht Literatur (und ergänzend: Darstellung) einerseits, durch die Behauptung der eigenen Transparenz einen scheinbar direkten Bezug zu Dingen herzustellen, nur um sie der menschlichen Ordnung einzugliedern und der zielgerichteten Sprache, der Bedeutung und dem Bewusstsein zu eigen zu machen. Andererseits gebe es jene Momente der Ent- oder Aufdeckung, in denen etwas im Spiel der Darstellung zum Vorschein kommt, was aber im Akt der Enthüllung selbst automatisch wieder verdeckt würde. Vgl. Critchley: *Very Little… Almost Nothing*, S. 61.

Das hier anhand der Lektüre von Blanchots Neutralem entwickelte Theaterverständnis ließe sich deshalb als ‚Theaterbegriff der *partage*' bezeichnen. Denn das Wissen um diese Teilung durchzieht Blanchots Denken des Neutralen, ebenso wie den hier vorgeschlagenen Theaterbegriff: Die „*partage*" ist „an experience of both sharing and division" und ist, wie Simon Critchley anmerkt, niemals für die eine oder andere Seite zu entscheiden, sondern immer unsicher.[143] Die *partage*, die Teilung, die Blanchot nur für die Literatur beschreibt, betrifft insofern auch die Teilung von Gemeinschaften, als es weder eine volle deckungsgleiche Zugehörigkeit zu einer solchen geben kann (einen ‚Volkskörper'), noch eine restlose Auflösung (etwa in Form der liberalistischen Vorstellung losgelöster Individuen). Beide werden ebenso wie das, was hier ‚Theater' heißt, in einer immer ambivalenten Stellung zum Anderen und zu den Anderen bleiben. Beim Neutralen handelt es sich nicht um ein Sein, das einen Aufenthalt der gesicherten Position, des ‚Wohnens' in einem Sein, erlauben würde, sondern um die *Störung der dialektischen Ordnung von Sein-Nichtsein*, um eine Infra-Negativität, die die Totalität der geschlossenen Welt durchkreuzen kann.[144] Dies betrifft nicht nur Heideggers *In-der-Welt-Sein*, sondern Blanchot setzt sein Sprachdenken der veräußernden oder besser verräumlichenden Erfahrung auch explizit von demjenigen Heideggers ab, weil dieser zwar Sprache als Relation, die Worte aber als zu entziffernde Gebilde eines in ihnen gründenden Sinnes auffasse.[145] Andererseits aber knüpft Blanchot durch das Denken von Kontingenz und Rest just an Heideggers Verständnis der Worte als „Verhältnis"[146] an: Das Neutrale beschreibt ein Verhältnis, eine Konstellation – allerdings eine je andere, keine in sich feststehende.

Wiederum in Foucaults Schreiben gibt es nach seiner Phase des *Denkens des Außen* (Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre) unbestreitbar eine Wendung hin zum Innen. Ich bin jedoch der Ansicht, dass in Foucaults Denken das Außen virulent bleibt und sich weiterhin in seinem Schreiben fortsetzt – obgleich versteckter als zuvor, nämlich als Ebene einer Veränderung und damit einer immer möglichen Politisierung, die das Innen aus sich herausführt, ohne eine klare Transzendenzfigur des absoluten Außen oder jene einer Transzendenz im Innen zu behaupten. Wenn Foucault wenig bis gar nicht über das Außen

143 Ebd. (Herv. i. Orig.). Vgl. zur *Teilung* u. a. Nikolaus Müller-Schöll: Im Zeichen der Teilung. Wanda Golonkas An Antigone und Lars von Triers Dogville. In: *Maske und Kothurn* 51,1 (2005), S. 143–162.

144 Levinas sieht Blanchots Neutrales als die Zurückweisung einer traditionellen Transzendenz sowie der ontologischen Kategorien. Keine Versicherung einer Welt, sondern die völlige Entfernung von ihr – im Gegensatz zu Heidegger, wo das Sein die „luminosité" der Welt sei (Emmanuel Levinas: *Sur Maurice Blanchot*. Paris: Fata Morgana 1975, S. 49).

145 Vgl. v. a. Martin Heidegger: Der Weg zur Sprache [1959]. In: Ders: *Unterwegs zur Sprache. Gesamtausgabe*, Bd. 12. Frankfurt am Main: Klostermann 1985, S. 227–258, hier S. 232; ders: Das Wesen der Sprache [1957/58]. In: Ders: GA 12, S. 147–204, hier S. 153. J. Hillis Miller unterstreicht den Anthropomorphismus der Sprache bei Heidegger, in welchem „analogies or figurative displacements" zu Identitäten werden (J. Hillis Miller: *Topographies*. Stanford: Stanford UP 1995, S. 238). Insbesondere die ‚White Mythology' Heideggers, d. h. die Überzeugung, die Sprache *selbst* spräche durch Heidegger, nicht deren in Grammatik, Metaphorik und Konzepte gewobene Ideologie wird von Miller mit Derrida kritisiert (vgl. ebd., S. 230–232).

146 Heidegger: Das Wesen der Sprache, S. 166.

schreibt, so deshalb, weil er untersucht, wie sich ein Immanentismus[147], eine Reduktion auf das Innen unter Ausschluss eines Anderen etabliert und wieso sich dieses Andere eben nicht in der naheliegendsten Konkretion, wie etwa den als ‚verrückt' Gebrandmarkten findet. Sicherlich: Es geht Foucault insbesondere mit der Darlegung der Disziplinargesellschaft um eine „Homogenisierung des sozialen Raumes"[148], der eine immer weiter gehende Ausweitung seiner Grenzen bis hin zum scheinbar völligen Verschwinden selbiger vorantreibt. Doch eben weil Foucault dies als eine globale Bewegung erkennt, die sich so weit ausbreitet, dass sie kein Außen mehr denken kann, stattdessen jedoch – gerade in Form des Kolonialismus und postkolonialer Gefüge – viele Außen im Innen formt,[149] wendet er sich der „Differenzierung der Räume" zu, die innerhalb des „ab dem 17. Jahrhundert" entstehenden „Eindruck[s], dass die Welt voll war", stattfindet.[150] Dabei entstehen „Räume der Ausschließung [...], die [...] zugleich einschließende Räume sind [...]. Die Praxis des Einschließens scheint eine der Folgen dieser Existenz einer vollen und abgeschlossenen Welt zu sein."[151]

Es ist Deleuze, der Foucaults Verhältnis zum Außen innerhalb der Machtanalyse ins richtige Licht rückt, wenn er dessen Fokus auf den „serielle[n] Raum" der Macht und ihre fehlende Wesenhaftigkeit, ihren operativen Charakter erläutert. Die Macht bildet demnach kein Außen, weil sie nicht im Sinne eines ideologischen Überbaus zu verstehen ist, sondern als operatives Geschehen „durch die Immanenz ihres Feldes ohne transzendente Vereinheitlichung"[152] charakterisiert ist. Deleuze fasst damit die Machtanalyse unter seinem eigenen Terminus der Kräfteverhältnisse zusammen und scheint die Deutung des Außen als Wahnsinn, der konstitutiv eingeschlossen-ausgeschlossen wird, zu zementieren.[153] Demgegenüber ist das Außen für Foucault nach Deleuze

> eine Frage der Methode im allgemeinen [*sic*]: anstatt von einer erscheinenden Äußerlichkeit zu einem ‚Wesenskern der Innerlichkeit' überzugehen, gilt es, der illusorischen Innerlichkeit abzuschwören und die Wörter und die Dinge ihrer konstitutiven Äußerlichkeit zurückzugeben.[154]

147 Vgl. hierzu Kap. 3.2.

148 François Ewald: Eine Macht ohne Draußen. In: Ders. / Bernhard Waldenfels (Hrsg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 163–192, hier S. 164. Ewald täuscht sich jedoch, wenn er annimmt, die Disziplinargesellschaft fuße nicht auf dem Einschluss-Ausschluss-Prinzip.

149 Achille Mbembe: *Postkolonie. Zur politischen Vorstellungskraft im gegenwärtigen Afrika*, aus d. Franz. v. Brita Pohl. Wien / Berlin: Turia+Kant 2016, S. 53; vgl. ebenso Ott: *Welches Außen des Denkens*, S. 192.

150 Michel Foucault: Die Bühne der Philosophie. In: Ders.: *Schriften*, Bd. III. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 718–747, hier S. 726–727.

151 Ebd.

152 Gilles Deleuze: *Foucault*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 42–43.

153 Deleuze: *Foucault*, S. 64.

154 Ebd. Deleuze erkennt, dass „das Denken des Außen somit ein Denken des Widerstands ist" (ebd., S. 125).

Statt den Ausdifferenzierungen einer Tiefenhermeneutik handelt es sich um die radikale Behauptung einer Kontingenzerfahrung. Damit ist Deleuze derjenige, der bezogen auf Foucault keine reine Immanenz denkt, sondern von der Primordialität des Außen ausgeht, weswegen es sich bei Foucault keineswegs „um eine wirkliche Schließung handele“[155]. Das Außen sei insofern „irreduzibel“ und tatsächlich „[d]as Andere“, „zugleich das Nächste und das Fernste“ – im Gegensatz zu einer „Äußerlichkeit“, die Foucault begrifflich aufgibt: Die Äußerlichkeit wäre noch die Form, die ein Innen (etwa das Innen eines Subjektes) als wiederum feste Form ausbildet.[156]

Petra Gehring sieht drei Gründe für das zunehmende Verblassen einer expliziten Erwähnung des Außen in Foucaults Schriften: Erstens der Übergang zum Subjekt: „Aus der Anonymität des Sprechens im Kontext des Denkens des Außen wird eine anti-anthropologische Option“, eine Verschiebung „zugunsten einer Instanz der Praxis“.[157] Zweitens ein Rücktritt des Paradigmas der Literatur zugunsten von Diskursen im Allgemeinen. Drittens ein Unterbleiben „eine[r] bestimmte[n], pathetische[n] Form der Thematisierung des *Todes*“[158]. Gerade der zweite und dritte Punkt, aber auch die anti-anthropologische Wendung just in Form der *Praxis* markieren damit die Differenz zu dem für Foucault so wichtigen Heidegger.[159] Im Gegensatz zu Deleuze bewertet Gehring das Außen nicht in Form der Falte als „Neueinkleidung des alten Themas vom Außen des Innen“, was „die positivistische Immanenz der historischen Analysen“ ihrer „Metaphysikkritik“ berauben würde[160] – und es ist übrigens diese Metaphysikkritik, in der der Heidegger-Bezug fortlebt. Vielmehr hebt Gehring zu Recht den Einsatz Foucaults hervor,

> [s]ich ganz und gar dem Projekt einer *realen* Veräußerung eines empirischen Innen zu verschreiben, um dieses einfach nur vorbehaltlos den Gesetzen seiner eigenen Immanenz auszuliefern – dies muß gerade bedeuten, Transzendenz *ohne* den Rückhalt in den Ordnungen der Selbstbekundung anzugehen und ohne Kommentare, daß damit je eine Überschreitung zum Außen verbunden sein wird. Es nicht auf Anderes *im* Text, sondern *durch den* Text auf das Andere *von* Text anzulegen, auf nichts anderes als ein Unabweisbares an der Schwelle zum Geschehenkönnen, Realisie*rung*, Praxis und also vielleicht noch nicht einmal „Denken“ – das scheint mir der radikale Sinn der Bewegung zu sein, die Foucaults Texte dem theoretischen Diskurs abzwingen – bis zuletzt.[161]

155 Deleuze differenziert nämlich drei „korrelative Instanzen“: „*das Außen [le dehors]* als ungeformtes Element der Kräfte“, „*das Äußere [l'extérieur]* als Milieu der konkreten Einrichtungen, in denen sich die Kräfteverhältnisse aktualisieren“ und „*die Formen der Äußerlichkeit [formes d'extériorité]*“ (ebd., S. 65 (Herv. i. Orig.)).

156 Ebd., S. 120–121.

157 Gehring: *Innen des Außen – Außen des Innen*, S. 61.

158 Ebd., S. 62 (Herv. i. Orig.).

159 Was auch Deleuze insofern hervorhebt, als er die Nicht-Intentionalität bei Foucault unterstreicht, allerdings wiederum unter seiner eigenen Figur der Falte als differentiellem Moment. Vgl. Deleuze: *Foucault*, S. 152–160.

160 Gehring: *Innen des Außen – Außen des Innen*, S. 82.

161 Ebd., S. 83 (Herv. i. Orig.).

Weil Foucault sich mit dem empirischen Innen der Diskurs- und Machtformationen der Neuzeit ab dem 18. Jahrhundert beschäftigt, kann er deren problematische Reduktion auf dieses Innen nicht wie zuvor durch eine explizit gemachte Wendung zur Erfahrung des Außen im Schreiben angehen.[162] Das Andere des Außen wird nicht mehr prominent benannt, sondern durch die Praxis der unentwegten Infragestellung des Innen virtuell in Szene gesetzt. „Die Praxis bildet ein bis dato *nichtthematisierbares* Außen, das komplementär bleibt zum analysierten Innen."[163] Das Außen agiert aber durchaus im Innen – als Ambivalenz und Paradoxie *in actu*. Dergestalt ist die Topologie und Topographie des Anders-Denkens wörtlich zu nehmen: Foucault trägt eine Differenz hinein in die sich dadurch bereits verschiebenden räumlich-ideologisch-architektonischen Ordnungen. Eine Differenz, die selbst kaum merklich bleiben und oftmals aus obigen Gründen nicht einmal Teil des eigenen Diskurses werden kann.

Heterotopien und Körper

Dementsprechend bedarf es eines anderen Blicks durch die Texte hindurch, um anstelle des machtanalytischen Foucault oder des sprachphilosophischen den *Foucault des Theaters* zu entdecken. Eine entsprechende Lektüre bietet nicht zuletzt einer – genauer zwei – der populärsten Vorträge Foucaults an: „Die Heterotopien"[164] von 1966 bzw. die deutlich bekanntere und stellenweise signifikant andere Fassung „Von anderen Räumen"[165] von 1967. Der Vortrag wurde wiederholt von Foucault in Interviews hervorgehoben, vor allem weil er mit dem verhältnismäßig frühen Perspektivwechsel von einem Geschichts- zu einem Raumdenken auf Widerspruch stieß.[166] Dieser – in beiden Vorträgen proklamatisch vorgeschlagene – Perspektivwechsel, das Plädoyer für eine Wissenschaft der anderen Räume und die akribische Genauigkeit in der Beschreibung sehr unterschiedlicher Institutionen in ihren Funktionen, zusammen mit der damaligen Einladung an Foucault, speziell in einem Kreis von Architekten zu sprechen, sind Fluch und Segen zugleich: „Von anderen Räumen" ist in den Geisteswissenschaften und speziell der Theaterwissenschaft geradezu ubiquitär rezipiert worden, leider aber fast immer in einer Reduktion auf die Mechanismen des konkreten architektonischen Ein- und Ausschlusses und der angeblichen Abgrenzung

162 Foucault verzichtet damit auf die Reflexionsebene des konkreten sprachlichen Ausdruckes seiner wissenschaftlichen (und eben nicht literarischen oder künstlerischen) Untersuchungen, weil sie nämlich selbst Teil des Diskurses sind und so *als Diskurs* ganz im Sinne einer reflexiven Bewegung immer nur wieder bei sich selbst landen würden – wo vom Außen die Rede wäre, würde darüber hinweggetäuscht, dass dieses keinen Einzug in den Diskurs gehalten hat.

163 Gehring: *Innen des Außen – Außen des Innen*, S. 84 (Herv. i. Orig.).

164 Diesen Titel trägt der Radiovortrag vom 07.12.1966 auf France Culture, der zusammen mit dem am 21.12. gefolgten Radiovortrag „Der utopische Körper" erst 2004 in einer Kombination aus Textabdruck und Tondokument herausgegeben wurde. Michel Foucault: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

165 Dieser Vortrag ähnelt den beiden zuvor genannten und wurde am 14.03.1967 beim Cercle d'études architecturales gehalten. Veröffentlicht wurde er dank Foucaults später Genehmigung erst 1984. Michel Foucault: Von anderen Räumen. In: Ders.: *Schriften*, Bd. IV. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 931–942.

166 Foucault: Raum, Wissen und Macht. In: Ders: *Schriften*, Bd. IV, S. 324–341, hier S. 337.

räumlicher Konzepte von Foucaults Sprachtheorie.[167] Zunächst stellen Heterotopien vor allem einen Angriff auf zwei zentrale Ordnungssysteme dar. Erstens sind sie die Momente, in denen ein vor- oder nicht-neuzeitliches Raumdenken unter sehr veränderten Vorzeichen wiederentdeckt wird: „eine Polymorphie oder Polyvalenz von Räumen, eine Unterscheidung der Räume und der Leere, des Außen und des Unbestimmten"[168] tauchen wieder auf, aber nun dort, wo nur noch ein Innen herrscht. Dieses ist, das zeigen Foucaults spätere Schriften deutlich, ganz der „vollständige[n] Sichtbarkeit der Dinge, der Leute und der Wahrheiten" verschrieben, in der die größte Angst dem „dunkle[n] Raum, de[m] Schirm der Düsternis" gilt (wofür insbesondere das Panopticon sinnbildlich steht).[169] Kann Foucaults Denken insgesamt als eines des Raumes und zudem als eines der „Reflexion jener Voraussetzungen des Sichtbaren [...], die selbst unsichtbar bleiben"[170], verstanden werden, so markieren die Heterotopien Räume der Verborgenheit, wo die Ordnung der Sichtbarkeit vor Probleme gestellt wird (oder, wie im Fall von Theater und Kino, besonders akzentuiert wird, aber dies erst nach einem Rückzug in eine zunächst einmal verborgene, höhlenartige Struktur).

Das führt direkt zur zweiten, mit der ersten verbundenen Ordnung, die aufgelöst wird: Die Heterotopien sind das Gegenmodell zu einem alles umschließenden *Homotopos der Öffentlichkeit*. Oliver Marchart macht darin einen wesentlichen Kritikpunkt an Foucaults Modell aus,[171] das er als privatistisch betrachtet. Hier muss jedoch differenziert werden: Die Heterotopien bilden nicht unbedingt ein Gegenmodell zu einem Habermas'schen Konsensraum der Öffentlichkeit, weil in ihrem Innen durchaus ein gerasterter, genormter, aber eben anders genormter Raum herrscht (darin liegt Marcharts Kritik, auch wenn er die Habermas'sche Öffentlichkeitskonzeption ebenso verwirft). Die Heterotopien sind Gegenräume zu einer nicht-normativ postulierten Kategorie der Öffentlichkeit. Sie sind gleichursprüngliche Gegenräume zu der Ausformung einer (von Foucault deskriptiv analysierten) Moderne, die sich von einem Prinzip des Politischen, in dem Öffentlichkeiten im Sinne einer ständigen politischen Veränderungspraxis auftreten können, verabschiedet hat und deshalb diese Orte ausbildet. Bei dem, was Foucault später Biopolitik nennt, vollzieht sich die Transformation eines einmal kolonisierten Gebietes in einen gänzlich kontrollierbaren, privaten und fixierten Verwaltungsraum einer Gesellschaft, deren Augenmerk sich dann auf

167 So geht Benjamin Wihstutz von einer Trennung und Trennbarkeit des architektonischen und des sprachlich-utopischen Raumes aus, obwohl er demgegenüber eigentlich mit gutem Grund den relationalen Charakter der Foucault'schen Heterotopien hervorzuheben sucht. Auch werden bereits im Titel der Studie die anderen Räume zum *einen* anderen Raum zusammengefasst – die Heterogenität wird ersetzt durch den Homotopos ‚des' Theaters. Benjamin Wihstutz: *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*. Zürich / Berlin: Diaphanes 2012, vgl. hier v. a. S. 84.

168 Foucault: Die Bühne der Philosophie, S. 233.

169 Foucault: Das Auge der Macht. In: Ders.: *Schriften*, Bd. III, S. 250–271, hier S. 258.

170 Johan Frederik Hartle: *Der geöffnete Raum. Zur Politik der ästhetischen Form*. München: Fink 2006, S. 88.

171 Oliver Marchart: Kunst, Raum und Öffentlichkeit(en). Einige grundsätzliche Anmerkungen zum schwierigen Verhältnis von Public Art, Urbanismus und politischer Theorie. In: *transversal*, 1999. http://eipcp.net/transversal/0102/marchart/de (Zugriff am 12.07.2020)

> die Frage [richtet], welche Nachbarschaftsbeziehungen, welche Formen der Speicherung, der Zirkulation, des Auffindens und der Klassifikation der menschlichen Elemente in bestimmten Situationen eingesetzt werden sollten, wenn man bestimmte Ziele erreichen will.[172]

In diesem doppelten Sinne ist dann die „Macht durch Transparenz"[173] zu verstehen, von der Foucault mit Blick auf das Panopticon spricht: als einheitlich sicht- und begreifbarer, d. h. als universal gesetzter Container der Selbstkontrolle, die zwei Optionen kennt – eine richtige Lebensführung in Sorge um sich selbst oder eine essentielle Gefährdung bei Vernachlässigung dieser Regeln.
Wenn es Foucault darum geht, andere Räume aufzuzeigen, dann nicht, weil diese bislang nicht sichtbar waren. Es sei die Aufgabe der Philosophie, „genau das sichtbar zu machen, was sichtbar ist, d. h. das erscheinen zu lassen, was so nahe, so unmittelbar, so eng mit uns selbst verbunden ist, dass wir es aufgrund dessen nicht wahrnehmen"[174]. Foucault macht sichtbar, dass die Vielzahl an Heterotopien auch bedeutet, dass es entgegen einer immer noch stattfindenden „blinden Sakralisierung" von Räumen nicht mehr darum gehen kann, dichotome Gegensätze zu behaupten, „die wir als Gegebenheiten hinnehmen", obwohl diese in einer Reinform nicht existieren:

> etwa zwischen privatem und öffentlichem Raum, zwischen familiärem und gesellschaftlichem Raum, zwischen dem Raum der Kultur und dem der Nützlichkeit, zwischen dem Raum der Freizeit und dem der Arbeit[.][175]

Damit greift Foucault direkt eine Raum*vorstellung* an, die sich selbst und damit den Raum als *neutral* behauptet, und ersetzt diese zugunsten einer Denkpraxis, die zugleich eine Praxis der Herstellung von Räumen wie auch eine sprachlich-semantisch-symbolische Umkodierungspraxis meint. Diese räumlichen Praktiken „neutralisieren"[176] die jeweilige hegemoniale Ordnung, selbst dort, wo diese Ordnung (wie in *Die Ordnung der Dinge* dargelegt) bereits ein verräumlichtes, d. h. räumlich geordnetes Wissen[177] darstellt: Mit den Heterotopien wird just der Moment beschrieben, an dem eine gefestigte Raumordnung durch eine Umkodierungspraxis verunsichert wird, selbst wenn die Verunsicherung wieder zu einer Stabilisierung führen kann.
In diesem Sinne erläutert Foucault in *Die Ordnung der Dinge* die Heterotopien, wenn er die für die Logik absurde Ordnung in den Texten von Jorge Luis Borges untersucht, in denen die „*Heterotopien* beunruhigen, wahrscheinlich weil sie heimlich die Sprache unterminieren"[178]. Damit setzen die Heterotopien, wie auch das Foucault'sche Konzept

172 Foucault: Von anderen Räumen, S. 933.
173 Foucault: Das Auge der Macht, S. 259.
174 Foucault: Die analytische Philosophie der Politik. In: Ders.: *Schriften*, Bd. III, S. 675–695, hier S. 682.
175 Foucault: Von anderen Räumen, S. 933
176 Vgl. Michel Foucault: Die Heterotopien. In: Ders.: *Die Heterotopien. Der utopische Körper*, S. 7–22, hier S. 10. Vgl. die entsprechende Passage: Foucault: Von anderen Räumen, S. 935.
177 Vgl. Foucault: Raum, Wissen und Macht, S. 339.
178 Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, S. 20 (Herv. i. Orig.).

von Sprache, bei einer immer gegebenen Etablierung von Ordnungen und deren immer möglichen Destabilisierung an. Einerseits finden sich unter den Heterotopien faschistoide Lagersysteme, andererseits sieht Foucault in Gesellschaften, die keinerlei Heterotopien kennen, die absolute Form des Polizeistaates sowie das Ende von Träumen und Fantasie.[179]

Im Übrigen wird die allein theoretisch mögliche Absenz jeglicher Heterotopien von Foucault implizit der galileischen „Konzeption eines absoluten Raumes […] als umfassende[m] ‚Behälter' von Ordnung" zugeschrieben, weil er diesem Raumtypus „keinen spezifischen Heterotopietyp" zuordnet.[180] Die Heterotopien sind eine Form der Schließung, die sich zugleich an der Grenze des Denkens befindet und potentiell die Möglichkeit eines anderen Denkens eröffnet. Sie führen an eine Grenze des Denkens, eine Auflösung, ein Außen, das keinen Ort hat. Weil aber diese Auflösung auch nicht sprachlich gefasst werden kann, sind sie zugleich der Versuch, mittels einer Umwölbung ein Außen in den Innenraum zu holen, die Grenzerfahrung in einem kommensurablen Raum zu domestizieren. Das macht sie zu materiellen Ausformungen von Kontingenzerfahrungen im architektonischen Raum und im Extremfall sogar zur architektonischen Stillstellung von Kontingenz qua Mortifizierung. Doch selbst dann ließe sich an ihnen noch die Bewegung einer Öffnung und Schließung ablesen: Reste von quasi-transzendenten Momenten – Versprechen einer Utopie – in der Immanenz. Diese Utopiemomente gilt es mit Foucault zu analysieren, statt sie sichtbar-unsichtbar zu belassen und möglicherweise zu re-sakralisieren. Genau diese Auffassung der Heterotopien hat aber mehr mit dem hiesigen Theaterbegriff zu tun als Foucaults doch recht schematischer, neuzeitlicher Theaterbegriff der Guckkastenbühne aus den Heterotopie-Vorträgen selbst.[181] Wenn Foucault auf die Neutralisierung qua Heterotopien (s. o.) verweist, so bestärkt dies die These, dass sich die Bewegung der Heterotopien *als Theater* lesen lässt. Die Heterotopien entsprechen in ihrer Doppelung dem hier entwickelten Theaterbegriff: Sie sind Theater an der Grenze zur Auflösung, Außen, Nicht-Ort (Utopie), aber qua Material im Hier sind sie eben doch existierende Orte. Sie binden die Erfahrung der Utopie an einen Ort und können die Möglichkeit bieten, gerade dadurch ein Anderes an einem spezifischen Ort aufblitzen zu lassen – wenngleich auf eine *mittelbare* Weise, d. h. durch eine *Darstellung* vermittels ihrer materiell-ideologisch-intelligiblen Formung. Oder aber sie hegen diese Alteritätsmomente ein und versuchen sie durch Reglementierung völlig abzustellen. Foucault kann beides anvisieren: Die Gewalt der völlig realisierten Utopie, die kein Anderes zulässt, in den straff organisierten Lagern christlicher Kolonien, sowie die Möglichkeit eines existierenden

179 So die Schlusssätze sowohl von „Die Heterotopien" wie von „Von anderen Räumen".

180 Was durch den restlosen Ausschluss des Anderen in den zeitlich damit koinzidierenden klassischen Epistemen auch schwer möglich wäre, vgl. Jörg Dünne: Einleitung: Soziale Räume. In: Ders. / Günzel (Hrsg.): *Raumtheorie*, S. 289–303, hier S. 294.

181 So der wirklich notorisch zitierte und völlig unhinterfragte Passus im dritten Grundsatz: „So bringt das Theater auf dem Rechteck der Bühne nacheinander eine ganze Reihe von Orten zur Darstellung, die sich gänzlich fremd sind." (Foucault: Von anderen Räumen, S. 938.) Ein differenzierteres Verständnis von Theater zeigt Foucault dort, wo eine bestimmte Auffassung von Theater in ihrer Nähe und Modellhaftigkeit in Bezug zu der philosophischen Behauptung von Wahrheit gesetzt wird. Vgl. Foucault: Die Bühne der Philosophie, S. 722.

Ortes für Devianz (z. B. das Piratenschiff), der Veränderungen zumindest innerhalb geregelter Grenzen gestattet.
Ähnlich verhält es sich mit dem, was Foucault im Stil einer kleinen phänomenologischen Erkundung im zweiten, wenig beachteten Radiovortrag von 1966 mit dem Titel „Der utopische Körper" zur doppelten Erfahrung des Körpers hervorhebt.[182] In einem Artikel zu William Forsythes Inszenierung *Heterotopia* ist Siegmund diesem völlig in der Rezeption vernachlässigten Anderen der ‚anderen Räume', dem Körper, nachgegangen. Demnach findet sich ein kurzer Passus, der sinngemäß aus „Der utopische Körper" stammt, in dem Artikel „Von anderen Räumen" von 1967 wieder, nämlich der Punkt, an dem Foucault den Unterschied von Heterotopie und Utopie (bzw. deren Nähe) anhand des Spiegels erläutert: Der Spiegel als Utopie, weil ich mich sehe, wo ich nicht bin, und zugleich als Heterotopie, weil ich auf den Ort, an dem ich wirklich stehe, zurückverwiesen werde.[183] Der Körper des rezipierenden Subjekts im Spiegel erscheint dadurch wie eine Kippfigur zwischen einer Gleichzeitigkeit von einem Verweis ins Anderswo und einem Rückbezug ins Diesseits. Während „Von anderen Räumen" nahelegt, dass dies allein der Funktion des Spiegels zuzuschreiben wäre, zeigt „Der utopische Körper", dass der Spiegel eigentlich nur eine Besänftigungsform – also mit anderen Worten: ein geschlossenes Theater des Fluchtpunktes – gegenüber der konstitutiven Paradoxie des Körpers ist.
Der menschliche Körper sei „der Hauptakteur aller Utopien"[184]. Mittels Transformationen durch „Maske, Tätowierung und Schminke" würde der Körper „in einen anderen Raum, an einen anderen Ort [versetzt], der nicht direkt zu dieser Welt gehört"[185]. Und spätestens an diesem Punkt dreht Foucault die Perspektive um: Wieso wissen wir, dass wir einen Körper haben? Und was ist die Materialität dieses Körpers? Ist nicht des Körpers „Stofflichkeit und Fleischlichkeit gleichsam Produkt seiner eigenen Fantasmen"?[186] Was bis hier wie eine Version der phänomenalen Leiblichkeit daherkommen mag, wendet sich dann gegen die ursprüngliche Behauptung einer Verortung des In-der-Welt-Seins:[187] Insofern ist „mein Körper stets anderswo", „anderswo als in der Welt".[188] „Der Körper ist der Nullpunkt der Welt, der Ort, an dem sich Wege und Räume kreuzen."[189] So hat der Körper keinen Ort, er ist Utopie, und Foucault dreht dergestalt die phänomenologische Setzung des Körpers als Erfahrungsort in der Welt um. Das Bild des eigenen Körpers, wie es Kinder etwa beim Blick in den Spiegel erlernen, dieser einheitliche Körper, von dem man ‚mein' Körper sagen kann, ist dann „mithin ein nachträglicher Effekt eines Stillstellens des

182 Michel Foucault: Der utopische Körper. In: Ders.: *Die Heterotopien*, S. 23–36, hier S. 25.

183 Vgl. Siegmund: Körper, Heterotopie und der begehrende Blick, S. 138; Foucault: Von anderen Räumen, S. 935.

184 Foucault: Der utopische Körper, S. 31.

185 Ebd.

186 Ebd., S. 33.

187 Hier scheint eine Nähe zu dem auf, was Bernhard Waldenfels als Paradoxie in Husserls Krisis-Schrift entdeckt: Wie kann ich ein Objekt der Welt sein, wenn ich doch das Subjekt der Lebenswelt bin? „Insofern gilt es, von einem Hier auszugehen, das weder außerhalb noch innerhalb des Raums anzusiedeln ist" (Waldenfels: Topographie der Lebenswelt, S. 75).

188 Foucault: Der utopische Körper, S. 34.

189 Ebd.

Körpers“[190]. Demnach sind die „Topien des Körpers […] retroaktive Projektionen, die den utopischen Spaltungen und Vervielfältigungen einen Umriss und eine Dichte geben“[191]. Dazu zählen Spiegelbild und Leiche, bildhafte Orte und Verortungen, die den Körper sich wieder festigen lassen, die ‚Raserei‘ der Utopie, der Auflösung, beruhigen und ihn mittels ‚einer Einfriedung‘, einer konkreten Begrenzung, fixieren.
Der Körper ist Heterotopie, weil er ein geteilter Schnittpunkt ist. Er ist sowohl Projektion und sich verstreuende Auflösung derselben – als auch ein irreduzibler, nicht greifbarer konkreter Rest, über den Spiegel, Leiche und andere bildhafte Schließungen oder Transzendenzfiguren (Geist, Jenseits) nur hinwegtäuschen können. Denn Foucault weist neben diesen Punkten ganz am Ende des Vortrages auf eine Schließung des Körpers „in der Liebe“ hin:

> Unter den Händen des Anderen existiert er endlich jenseits aller Utopie, in seiner ganzen Dichte. Unter den Fingern des Anderen, die über den Körper gleiten, beginnen alle unsichtbaren Teile des Körpers zu existieren.[192]

Während Spiegel, Leiche, Tod, Seele, Jenseits allesamt die Utopie des Körpers besänftigen, zeigt Foucault mit dieser Wendung an, dass die Heterotopie des Körpers, wie jede Heterotopie und wie der vorgeschlagene Theaterbegriff, nur dann ‚bei sich‘ sind – das heißt ‚außer sich‘ sind –, wo sie sich einem Anderen zuwenden und von einem Anderen berührt werden.
Den einmal ‚geschlossenen‘ Körper wiederum zu regulieren und gefügig zu machen, das ist Untersuchungsgegenstand des späteren Foucault der ‚Spiele der Macht‘, der Gouvernementalität und der Sorgetechniken. Sicherlich stimmt es, dass sich Foucault ab einem gewissen Punkt primär auf ein Innen der Macht, auf die Kontrolle der Lebenden, bezieht, das er eben aufgrund der Weltwerdung eines einheitlichen Raumes der Einschließung als Ansatzpunkt einer Analyse und Kritik sieht (s. o.). Diese Aspekte der Globalisierung als Schließung werden in Kapitel 4 mit der *Mundialatinisierung* erläutert und in einen Kontext mit dem Theaterbegriff und dem Moment des Anderen gesetzt – auch unter erneutem Bezug auf Foucault, in dessen später Phase nämlich der Begriff ‚un monde autre‘ (eine andere, aber nicht jenseitige Welt) auftaucht. Das wird die *Frage der Altermundialität* nach der Möglichkeit anderer Welt(en) hervorrufen. Denn auf die Möglichkeit eines anderen Lebens und einer anderen Welt mittels der Praxis weist auch Foucault in seinen späten Schriften hin, auch wenn es so aussehen mag, als ob er sich nur auf das konkrete Innen einer auf das eigene Leben angewandten Verhaltensweise bezöge.

190 Siegmund: Körper, Heterotopie und der begehrende Blick, S. 138.
191 Ebd., S. 139.
192 Foucault: Der utopische Körper, S. 35.

3
Produktion des Weltinnenraums

Das Außen hat sich als eine *zu denkende Verzweigung* herausgestellt und die Vorstellung eines radikalen (unzugänglichen, rein negativen) Außen wurde mittels der Limitrophie zugunsten der *praxis* des Veränderns verschoben, die letztlich auch das Innen betrifft, da sich Innen und Außen durchdringen. Demgegenüber steht die Behauptung und Herstellung eines scheinbar gänzlich geschlossenen alternativlosen Innenraumes. Die Vorstellung einer geschlossenen Welt (als Bild) überschneidet sich mit einem bestimmten Theaterkonzept der bildlichen Repräsentation. Deren Verbindung kommt nicht von ungefähr, handelt es sich doch jeweils um historische Ganzheitskonzeptionen, ähnlich der sich gleichzeitig ausbildenden Behauptungen abgeschlossener Entitäten wie etwa Staat, Nation oder Territorium (worauf auch Foucault in seinen späten Vorlesungen verweist) und den sie tragenden neuzeitlichen Institutionen. Die Ausformung einer homogenen, geschlossenen, ‚globalisierten' Welt stellt dann den Höhepunkt dieser Totalisierungsbewegung dar – und ist zugleich deren Kippmoment, an dem diese Vorstellung scheitert und Kontingenz, Differenz und Alterität (wieder-)eröffnet.

Das neue Aufbrechen eines räumlichen Denkens durch einen hergestellten, erschlossenen, vorgestellten ‚Sinn' der Vorstellung kehrt, wie erörtert, die Philosophie der Innerlichkeit und der Substanz um. Subjektivitäten werden nicht von einem Innen her, sondern im Außen gedacht, in der Verstreuung, oder mit Levinas: in der „Exteriorität"[1]. Das letzte Kapitel hat mit Darlegungen zum Körper geschlossen, da es der Körper als Metapher wie auch als konkreter Kampfplatz ist, an dem sich die Behauptung einer Einheitlichkeit und Ipseität abspielt. Demgegenüber steht das hier vertretene Konzept von Raum als immer schon vorgängige, relationale Verschiebung, die in immer neuen Konstellationen kontingente Erscheinungsformen erzeugt – statt selbst-identischer, gefestigter Körperbilder also vielmehr Verdichtungen, die nicht von ihrem Material zu trennen sind. Jedoch ist auch dieses Material nicht selbstevident, es ist also kein unmittelbar zugängliches ‚Ding an sich', sondern fordert immer neue und andere Auseinandersetzungen.

Mit dem Neutralen und dem Theaterbegriff der *partage*, wird, wie zuvor gezeigt, der uneinholbare Bezug zu den sozialen Anderen sowie zum ganz Anderen untersuchbar. Damit eignet sich dieses Blanchot entlehnte Theaterverständnis, um zu zeigen, wie eine unumgehbare Sozialität auch als eine konstitutive Öffnung gedacht, formuliert, geformt, bespielt werden kann – was nun im Sinne der bisherigen Erörterung und speziell in Anbetracht des

1 Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, S. 418.

Aspektes der Teilung / *partage* (als Gleichzeitigkeit von Nähe und Trennung bzw. Offenlegung und Verabgründung) auch eine Auseinandersetzung mit Fragen des Politischen sowie deren Rückbezug auf die Herstellung einer globalisierten Welt ermöglichen soll. In diesem nun beginnenden Kapitel wird deshalb die (Un-)Möglichkeit von Gemeinschaften bzw. ihre politisch-räumliche Aporie diskutiert, wie dies vor allem Nancy zunächst in Anlehnung an das *Désœuvrement* und dann in Korrespondenz mit Blanchot ausgearbeitet hat.[2]

3.1 Raum vs. Bild in Romeo Castelluccis *FOLK*

Mit dem zuvor entwickelten Theaterverständnis der Teilung und des Bezugs lässt sich erörtern, inwieweit jeweils spezifische Inszenierungen sich dazu entscheiden, mit ihrem inhärenten Verhältnis von Uneinheitlichkeit und Alterität zu spielen. Im Fall von Castelluccis Inszenierung *FOLK* kulminiert diese prinzipielle Möglichkeit der Analyse von Theater und Kunst mit der titelgebenden Wahl des Themas, nämlich dem Gedanken einer Gemeinschaft, eines Volkes oder der Leute, der bloßen Ansammlung (dies sind allesamt Konnotationen, die in dem Wort ‚Folk' mitschwingen).

Im Taufbecken der Gemeinschaft

FOLK[3] ist eine ortsspezifische Inszenierung des italienischen Regisseurs, Bühnenbildners und bildenden Künstlers Romeo Castellucci in der ehemaligen Gebläsehalle im Landschaftspark Duisburg-Nord für das Festival Ruhrtriennale 2012. Die Verbindung von industrieller Produktion und der Produktion einer Gemeinschaft wird bereits mit der Wahl des Ortes hergestellt: Durch einen ansprechend gestalteten Barbereich mit polierten metallenen Maschinen und einer Vielzahl an Rohren hindurch begeben sich die Zuschauenden in ein Treppenhaus, in welchem sich Feuchtigkeit niedergeschlagen hat. Es geht einige Stufen nach oben hinein in eine riesige, von feuchter Luft durchwaberte Halle – der Gang in dieses Innen fühlt sich wie ein Eintauchen an. Von den gewaltigen Mauern gerahmt, versammeln sich die Zuschauenden rund um ein rechteckiges, aufblasbares Schwimmbecken von ca. vier mal zehn Metern. Dort ist ein Ritual bereits in vollem Gange: Jeweils eine Person befindet sich etwa in der Mitte des Wasserbeckens und blickt einer zweiten entgegen, die langsam von einer der schmaleren Seiten des Beckens (und damit von der Fuß- bzw. Kopfseite der Gebläsehalle) auf die Mitte zugeht. Die beiden treffen sich in der Mitte, umarmen sich und behutsam lässt die erste Person die zweite rücklings ins Wasser eintauchen. Nach dieser Taufe umarmen sich beide erneut und die erste Person verlässt das Becken hin zu der Seite, von der die zweite gekommen ist. Nun

2 Vgl. Jean-Luc Nancy: La communauté désoeuvrée. In: *Aléa* 4 (1983), S. 11–49; Maurice Blanchot: *Die uneingestehbare Gemeinschaft*, aus d. Franz. v. Gerd Bergfleth. Berlin: Matthes & Seitz 2007; Jean-Luc Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. Stuttgart: Schwarz 1988; ders.: *Die herausgeforderte Gemeinschaft*. Berlin / Zürich: Diaphanes 2007; ders.: *La Communauté désavouée*. Paris: Galilée 2014.

3 Romeo Castellucci: *FOLK*, Premiere am 25.08.2012, ehemalige Gebläsehalle im Landschaftspark Duisburg-Nord, Festival Ruhrtriennale. Für die Analyse beziehe ich mich auf meinen Aufführungsbesuch am 26.08.2012 sowie auf eine Videoaufzeichnung.

nimmt die zweite Person den Platz der ersten ein und erwartet eine dritte, wiederum aus der gegenüberliegenden Richtung kommend.
So geht das Ritual weiter, es kommen unzählige Täuflinge ins Becken, wobei selbstverständlich die Pointe darin besteht, dass es keinen wirklich ‚ersten', ‚zweiten', ‚dritten' etc. gibt, denn das Ritual ist bereits im Gange. Jede Begegnung verläuft nach demselben Muster, zeigt aber doch immer verschiedene Nuancen: Die Umarmungen können inniger oder distanzierter sein, manche Täuflinge / Taufende lächeln, manche sind ernst, einige zu Tränen gerührt. Woher genau die immer neuen Täuflinge kommen, bleibt unklar, sie gehen durchnässt entweder durch den Eingang oder eine aufwärts führende Treppe am Kopfende der Gebläsehalle ab. Offensichtlich handelt es sich um eine sehr große Anzahl an Performenden.[4] In jedem Fall bleibt es den Zuschauenden möglich, selbst Teil des Rituals zu werden. Einige Wenige entscheiden sich dazu, in den Ablauf einzusteigen. Doch die Situation bleibt angesichts der unübersichtlichen Zuschauerzahl ambivalent: Es ist nie klar, wer von den Täuflingen / Taufenden schon von Anfang an in die Inszenierung involviert und wer spontan ins Ritual eingestiegen ist.
Nach etwa einer etwa halben Stunde des Taufens (was schwer zu sagen ist, denn das repetitive Ritual lässt das Zeitgefühl schwinden), wird die Stille[5] des Ritus abrupt gestört: Ein lauter dumpfer Schlag ertönt von oben, schattenartige Körper knallen in einem Crescendo gegen die Fensterscheiben aus Milchglas, die sich im oberen Drittel der rechten Wand befinden. Eine dunkle, ‚andere' Menge versucht offenkundig hereinzukommen, während das Ritual ungerührt weitergeht. Da die ‚Anderen' keinen Zutritt bekommen, schlagen sie an die Scheiben und gehen dazu über, an die Scheiben gepresst raubvogelartige Geräusche von sich zu geben.[6] Da sie die fixe Innen-Außen-Grenze nicht überwinden können, sind es diese Stimmlaute, über die die fremden Ausgeschlossenen eine Gefahr ins Innen tragen und dort festsetzen. Während die Schatten an den Scheiben langsam verschwinden, bleiben die Vogelgeräusche hörbar im Innenraum.
Auf einmal scheitert das Ritual: Ohne dass dies vom vorherigen Geschehen abgesetzt worden wäre, verweigert der zuletzt Getaufte (ein Mann mittleren Alters) einem gerade im Becken auf ihn zulaufenden alten Mann mit weißen kurzen Haaren und babyblauem Strickpullover die Umarmung und geht stattdessen mit hängendem Kopf ab. Der ungetaufte Alte bleibt konsterniert und enttäuscht in der Mitte des Beckens stehen. Er hebt seinen rechten Arm mit ausgestrecktem Zeigefinger und deutet senkrecht in die Höhe. Ein ohrenbetäubendes Getöse setzt ein und zwei Männer mit großen Eisenscheren, die sie ebenso in die Höhe recken, positionieren sich an der Fuß- und Kopfseite des Beckens. Während der Alte mit seinem ausgestreckten Arm und Finger die Luft in einer Viertelkreisbewegung von oben nach vorne durchschneidet, rammen die Männer ihre Scheren in das Wasserbecken und teilen – begleitet von lang gehaltenen Orgelakkorden – den Pool

4 Das Programmheft zählt sechs „Darsteller" und genau 111 Mitwirkende. Wo die Trennung zwischen Darstellern und Mitwirkenden zu ziehen wäre, bleibt unklar, außer im Fall des alten Mannes (s. u.).

5 Bei der Premiere waren einigen Kritiken zufolge während des Rituals durchgängig sehr überzeichnete Choralgesänge zu hören. Darauf wurde meiner Erinnerung nach in der Aufführung, die ich besucht habe (also der zweite Abend), wie auch in der aufgezeichneten Aufführung verzichtet.

6 Diese Anspielung auf Alfred Hitchcocks *Die Vögel* wird im Programmheft durch ein Setfoto des Films noch unterstrichen. Die Vogelgeräusche gehören zum Soundfoley des Elektro-Tonkünstlers Scott Gibbons. Ein leichtes Sirren setzte schon vorher bei den Schlägen an die Scheiben ein.

längs durch die Mitte in zwei riesige Plastiklappen. Das Wasser strömt nun in Massen aus und verbreitet sich über den Hallenboden. Der Alte geht beiseite, Bühnenarbeiter hängen die zwei Plastikteile an Montagekränen auf und ziehen sie wie zwei große Stücke toten Fleisches im hinteren Hallenbereich nach oben.
Ein kleiner Tisch mit einem sehr simplen Kinderspiel, bei welchem Holzformen in passende Löcher eingefügt werden müssen, wird wie ein Gebetspult vor den beiden Plastikkadavern aufgebaut. Der Alte nimmt Platz und erledigt das simple Spiel: Doch er scheitert an der letzten Form, die er schlicht nicht fähig ist, richtig einzusetzen und beginnt, bitterlich zu weinen. Das letzte Holzstück noch oben haltend, geht der Alte zwischen den hängenden Plastikstücken ab, begleitet von düsteren Posaunenklängen. Die Inszenierung endet mit einem Black und diesem Bild der Einsamkeit. Ein Verbeugen bleibt aus, ein Wieder-Zusammenkommen wie zuvor um das Becken wird verweigert.
FOLK stellt den Gründungsakt einer vermeintlich selbstevidenten, nur auf sich bezogenen Gemeinschaft dar. Ein gemeinschaftlicher Ritus, der von seinem konstitutiven Außen heimgesucht wird. Doch dieses Außen trägt die Gemeinschaft zugleich in ihrem Innen. An diesem unüberwindbaren Paradox, das Außen nicht draußen halten zu können, weil es bereits im Innen ist, zerbricht die Gründung. Inwiefern kann die Inszenierung dieses Thema in das eigene Setting, also das Spiel mit einem Bezug zum ganz Anderen und/oder den sozialen Anderen (in diesem Fall: den Zuschauenden) übertragen? Und handelt es sich hier um eine – allgemeine oder spezifische – historische Bedingung von Gemeinschaft(en) und was hat dies mit dem zuvor dargelegten Raumbegriff zu tun? Castelluccis Inszenierung wirft wichtige Fragen auf und macht diese, wie gezeigt werden wird, als ‚Ambivalenz des Bildlichen' *im Bild* erfahrbar, sorgt für Momente der Verunsicherung des Bildes und stellt diese dann aber auch wieder still. Vor allem aber schafft Castellucci einen wirklich bemerkenswerten, einprägsamen und erst einmal überfordernden Erfahrungsraum – und diese Qualität soll nicht durch den Hinweis auf den hier so deutlichen Charakter des Bildlichen geschmälert werden. Vielmehr geht es darum aufzuzeigen, wie hier Verräumlichungen verbildlicht, damit aber auch wieder eingefangen werden. Die Qualität des Abends liegt darin, eine Erfahrung der Kontingenz von Gemeinschaften wie auch ihrer Gründung im geschlossenen Repräsentationsraum und für ein breites Publikum anzubieten. Die Grenze einer Gemeinschaft und die Grenze der Repräsentation werden beispielsweise mit dem schemenhaften Schatten dargestellt und das Außen als Fremdes zudem mit dem Geräusch, dem *Noise* der Vogelstimmen repräsentiert – allerdings beides eben wiederum *innerhalb* der Repräsentation. Das Sich-Langsam-Zurechtfinden und Darin-Involviert-Sein in dem einschließenden Setting der nassen Halle zu Beginn des Abends steht im Gegensatz zu der nachträglichen, distanzierteren Analyse. Jedoch entwickelt sich auch der Abend in seinem Verlauf, vor allem durch den Auftritt des Alten. Es entsteht ein Verlauf weg vom Involiertsein und wieder hin zur distanzierenden Positionierung der Betrachtenden.
Castellucci arbeitet *szenographisch*, mittels einer Vorstellung des Tableaus. Er orientiert sich an einem Bilddenken und seine Zuschauenden werden eingeladen, *in* ein Bild einzutreten, doch das Prinzip des (gerahmten) Bildes und des Sinn-Bildes bleibt bestehen. Im Gegensatz zur zuvor dargelegten räumlichen Denkweise geht es für Castellucci um ein Bilddenken, das sich zur unausweichlichen Verräumlichung hin öffnet, der Vorstellung aber bewusst verhaftet bleibt – was nun den Besuchenden vielleicht auch erst einmal gar

nicht auffallen mag. Da ein Denken des Raumes immer auch von der Kontingenz und möglichen Falsibilität des eigenen Standpunktes ausgehen muss, kann es nicht darum gehen, eine Inszenierung nach Kriterien wie ‚richtig' oder ‚falsch' zu bewerten. Vielmehr erweist sich die Inszenierung zwar in ihrer Prämisse des Bildhaften verfangen, gibt dabei aber auch neue Aspekte für diese Untersuchung zu denken: Sie verbindet den Prozess von Fixierung und Auflösung im Zwischen-Uns mit der Macht des Bildhaften / der Repräsentation, die nicht trotz der Verräumlichung, sondern als ihr damit einhergehendes Doppel den Glauben an das Bild, an das Eine, an das Innen und somit die produktive Kraft der Religion hervorbringt. Dies eingedenk, soll *FOLK* an den selbst gesetzten Regeln und Ansprüchen Castelluccis gemessen werden, insbesondere dort, wo sie sich ergänzen oder widersprechen. Dies bringt zu Tage, dass es sich bei dem, was *FOLK* als in sich flüssiges Bild zur Darstellung bringt, nicht um einen transhistorischen Zustand handelt, sondern um die Spezifik des weltbildenden Prozesses der abendländischen, christlichen Neuzeit. Kurz: Castelluccis Arbeit führt uns ganz ins Innen, weil hier in doppelter Hinsicht die unlösbaren Widersprüche der Schließung von Gemeinschaften (was *FOLK* reflektiert) und des Theaters (was der Abend vielleicht nicht intendiert) auftreten.

Die Invasion des Fremden im Innen

Zunächst soll die Inszenierung laut dem Selbstverständnis des Regisseurs[7] und dem Programmhefttext der begleitenden Dramaturgin die zeitlose Aufnahme eines als basal begriffenen Vorganges von Vergemeinschaftung und Gemeinschaftsauflösung offerieren – u. a. mittels starker Anleihen an religiöse Motive,[8] unhistorischer Referenzen und eines Verweises auf das Prinzip des modernen Nationalstaates europäischer Prägung. Diese Ebenen fallen aber nicht zufällig zusammen und schon gar nicht ereignen sie sich einfach nur so am Ort der Inszenierung, der ehemaligen Gebläsehalle. Denn die Ortswahl erweist sich als wesentliche Setzung: So basal es klingen mag, doch an diesem Ort der Thermodynamik wird das Thema menschlicher Ansammlungen bearbeitet. Die Entdeckung der Thermodynamik in ihren vier Grundsätzen war nicht nur für die Industrialisierung, sondern darüber vermittelt für die enorme Bewegung von Menschenmassen und damit überhaupt erstmalig für das Phänomen der (arbeitenden) Masse ‚verantwortlich'. Diese historisch situierte Ortswahl, wie auch die weiteren unterschiedlichen Elemente des Abends bilden ein Ensemble, das die Behauptung einer Zeitlosigkeit als eine Finte erscheinen lässt. Denn *FOLK* kann viel eher als eine Parabel auf einen spezifischen Typ von Gesellschaft verstanden werden, nämlich diejenige, die sich auf eine Geschlossenheit beruft, sei es in Form eines ritualisierten Initiationsaktes oder einer zum Bild erstarrten Gründung, um sich

7 „This show belongs, in all and for all, to the characteristic of human beings: to be together, divide, isolate. Observe from afar. Keep oneself safe. Be alone." (Romeo Castellucci: o. T. In: *FOLK.* Programmheft. Gelsenkirchen: Ruhrtriennale 2012, S. 6.)

8 Vgl. „Das Heilige zeigt sich hier in der Präsenz des Einzelnen an der unausweichlichen Grenze zum ‚Anderen', aus der Schlammgrube des Ichs geschält, wie der heilige Bartholomäus aus seiner Haut." (Piersandra Di Matteo: Take Me Into the Water. In: *FOLK.* Programmheft, S. 8–10, hier S. 9.) Aus dem Geschehen wird allerdings nicht per se ersichtlich, inwieweit die Auflösung der Ich-Grenzen der sich im Wasser Umarmenden mit den tatsächlich stattfindenden Begegnungen im Swimmingpool zusammenpasst. Durchaus wird aber verständlich, welches *Bild* intendiert ist.

dergestalt gegen ein Fremdes oder Heterogenes zu immunisieren. Nicht eine allgemeine Aussage über das Wesen von Gemeinschaft(en) wird hier angeboten, sondern es entsteht interessanterweise ein bis zu einem gewissen Punkt in sich bewegliches Bild jener ganzheitlichen Gesellschaftsformen, die spätestens mit dem 20. Jahrhundert in die Krise geraten. Auch wenn die Inszenierung somit keine expliziten Andeutungen in Bezug auf die Bewegung der Globalisierung macht, so lässt sie sich durchaus auf das Missverständnis einer qua gleicher Ordnung befriedeten Weltgemeinschaft in einem als harmonisch und geschlossen behaupteten Globalraum beziehen. Und sie exponiert in ihrer Bildhaftigkeit von Gründungen auch die Einzelbewegungen von Staaten, die innerhalb der globalisierten Welt alles andere als verschwunden sind (obgleich die Jahrhunderte der großen Staatsgründungen vergangen sind, sich nun vielmehr Separations- oder Eingliederungsbewegungen zeigen). Doch die Hoffnung auf eine Einheit oder Versöhnung zerbricht hier – auf der Ebene des Dargestellten. Übrig bleibt bei *FOLK* nur das Scheitern und das Alleinsein.
Der Abend umkreist ein als ein solches bezeichnetes „‚Innen-Außen'-Paradoxon"[9] in mehreren Verschachtelungen: Die Frage, wer innen und wer außen ist, klingt bereits im Verhältnis der Betrachtenden des Wasserbeckens und denen, die sich darin befinden, an. Dieses Innen-Außen entpuppt sich jedoch als Teil eines größer gefassten Innen in dem Moment, als die schwarzen Schatten an die Fensterscheiben knallen. Im Videointerview für die Festivalhomepage der Ruhrtriennale betont Castellucci das Interesse am „Sonderbaren des Miteinander der Menschen" und dass hierfür „das Repetitive im Sinne eines spirituellen Modus" relevant sei, der zugleich eine bestimmte berechnende Selektion beinhalten würde.[10] Durchaus passend sieht Castellucci insofern dieses Selektiv-Berechnende im Ort des Geschehens, der Gebläsehalle als ehemalige Industrieanlage gespiegelt. Gleichzeitig aber fasziniere ihn die Reminiszenz an ein Kirchenschiff, insbesondere durch die Fenster der Halle. Und mit diesen gälte es zu spielen, da sich hier die Möglichkeit böte, ein Außen bzw. ‚die Realität' ins Theater eindringen zu lassen: Innere Kräfte würden so mit äußeren, eindringenden Kräften konfrontiert. Etwas verblüffend an dieser Formulierung ist allerdings die Gleichsetzung von Außen und dem allgemeinen Begriff ‚der Realität' – diese Gegenüberstellung weist darauf hin, dass sich Castellucci bewusst entscheidet, nicht nur das Bildhafte, sondern mit der Gebläsehalle auch einen geschlossenen Container fortzuführen. Wenn es in *FOLK* also um ein Außen im Sinne einer Verräumlichung oder einer Bewegung auf der Grenze von Geschlossenheit und Auflösung der Darstellung geht, dann jedoch ganz im Innen der Darstellung selbst – hierin ähnlich wie bei Rimini Protokoll, obgleich ansonsten ganz anders (was insbesondere durch den überwältigenden Ästhetizismus Castelluccis augenscheinlich wird).
Die Wendung, die Castellucci nun aber mit seinem ‚Außen' der (sog.) Realität vornimmt, ist die, dass er dieses Außen folgerichtig als ein weiteres (drittes) Innen konzipiert, denn spätestens nach einem kurzen Schreckmoment über den ersten Knall der Körper, die an die Scheiben schlagen, wird klar, dass auch dieses Außen eindeutig Teil des *Theater*innens ist. Das Außen, soll es denn im Kalkül der Darstellung und Vorstellung eingeplant werden, erweist sich als nicht jenseits der repräsentativen Kategorien und damit auch nicht

9 Di Matteo: Take Me Into the Water, S. 10.

10 Romeo Castellucci im Videointerview. In: *vimeo*, o. D. https://vimeo.com/40293574 (Zugriff am 27.11.2020).

an den Grenzen der Repräsentation. Dies mag zwar kein *reflexiver Modus* gegenüber den eigenen Grenzsetzungen sein, doch *FOLK* findet durchaus ein verschwommenes Motiv für diese Darstellung: Es sind nämlich nur Schatten, die wir sehen, deren Konturen hinter dem Milchglas unscharf bleiben. Dieses Außen sucht das Innen zugleich ebenso akustisch, und dahingehend umso wirkungsvoller heim: Reminiszenzen an Hitchcocks *Die Vögel* wachrufend erklingen Geräusche einer unheimlichen, heimsuchenden und fremden Schwarmmasse. Nun ist diese Referenz an *Die Vögel* nicht bloß irgendeine Darstellung einer äußeren Bedrohung: Die Vögel sind ein Schwarm, der von oben, vom Himmel kommt wie die Wolken, die sich in Filippo Brunelleschis berühmten Experiment zur Zentralperspektive eben nicht perspektivisch einfangen und repräsentieren lassen.[11] Als Störgeräusche durchkreuzen sie die lückenlose Kommunikation und die Synthetisierungsleistung der ganzheitlichen Vorstellung.[12] Und sie sind das Bild für die Unmöglichkeit des Bildes: die „Unfähigkeit zu Gegenständen überhaupt, die Unfähigkeit zu empirisch erfahrbaren Objekten: stattdessen verstreute Sinnesreize und ein Chaos an Daten"[13]. Sie stehen für das Rauschen, die Mitteilbarkeit (wie man mit Benjamin sagen könnte), oder die Sendung ohne Botschaft und weisen auf jenen Spalt zwischen den Bildern hin, der nie geschlossen werden kann. Und dennoch liegt in ihrer klanglichen Darstellung und schemenhaften Bildwerdung selbst wieder die Ironie der Repräsentation, denn das Außen kann, wie Castellucci zeigt, nicht als solches herein, dafür muss es Teil des Innen, Teil der Repräsentation werden. So treffsicher auch die Schattenhaftigkeit dieser ‚schwarzen Engel', Rachegöttinnen, himmlischen oder irdischen Boten auch gewählt sein mag:[14] Sie operiert auf dem Schirm der Milchglasfenster, d. h. auf dem verschwommenen, aber konturierten Bild. Als Form holt die Darstellung so die verhandelte Formlosigkeit wieder ein.

Die Vogelgeräusche rufen nun im Innen eine Veränderung hervor und den Alten als Figur des Fremden auf den Plan. Inmitten der immer schon Bedeutungen mitbringenden, ehemaligen industriellen Produktionsstätte wird der Ortsbezug über die Wahl der Figur des Ausgeschlossenen fortgesetzt: Es ist just der nicht mehr produktive Greis (dessen Auftritt zudem mit dem Motiv der Demenz spielt), der die Gemeinschaft auf ihren Ausschluss zurückwirft. Insofern befinden sich die Ausgeschlossenen bereits im Innen: Mitten in derselben Welt öffnet sich eine Kluft durch denjenigen, der zuvor nicht teilhaben konnte. Genau diese Klufteröffnung wird dann durch das Zerschneiden des Beckens nachverfolgt. Doch diese Zerstörung der Gemeinschaft bleibt interessanterweise in einem doppelten Sinne innerhalb des Theaters, denn von den bisher erwähnten ‚dreifachen Innen' dieser Inszenierung (Becken, Halle und erweiterte Theaterhalle inklusive derer, die an die Scheiben springen) wird nur der innerste Bereich zerstört. Für das Fremde, das das Innen zerstört, erschafft Castellucci schließlich wieder mit den hängenden Plastikteilen ein übergroßes Sinnbild, das wie eine Wunde oder ein Kadaver erscheint – und zugleich eindeutig an das Opfer als Gründungsmoment von Gemeinschaften erinnert: Das Fremde wird so

11 Vgl. Haß: *Das Drama des Sehens*, S. 81–108.

12 Vgl. Joseph Vogl: Gefieder, Gewölk. Anlässlich einer Fußnote Heiner Müllers. In: Ulrike Haß (Hrsg.): *Heiner Müller Bildbeschreibung. Ende der Vorstellung.* Berlin: Theater der Zeit 2005, S. 187–198, hier S. 191.

13 Ebd.

14 Vgl. ebd., S. 195.

zum Gründungsopfer. Doch handelt es sich nicht auch bei diesem Fremden letztlich um ein Nicht-Identisches, das bereits Teil des Identischen ist, weil es eben nur in identischen Begriffen gedacht und dargestellt werden kann?
Die Inszenierung wirft in übergroßen allgemeinen Bildern ohne konkret zu werden (geo-) politische Reminiszenzen auf, wie etwa ganz besonders die von Flüchtlingsbewegungen, aber auch internen Spannungen eines Staates. Gespielt wird so mit dem unerreichbaren Ideal einer harmonischen Gemeinschaft. Castellucci versucht die Gratwanderung, die Gemeinschaft als theatrales *Zwischen-Uns*, als Bezug zu den sozialen Anderen, in eine installative Situation umzusetzen, die die Zuschauenden zu einem Teil des Geschehens macht und so in Form eines Erfahrungsangebotes den Kreis der an dieser Repräsentation Beteiligten über längere Zeit fast ununterscheidbar auf die Zuschauerschaft ausweitet – dies sind in der Tat Ansätze eines räumlich-kontingenten Prinzips im Bild selbst. Castelluccis Versuch des Erfahrungsangebotes gilt es entsprechend ernst zu nehmen: Das Getauft-Werden und Taufen inmitten dieser Versammlung zieht diejenigen, die darin einsteigen, in eine sicherlich überwältigende Erfahrung, weil die jeweils einzigartige Begegnung in diesem Akt zwischen Fremden zu intensiven Momenten für die Einzelnen führen kann. Umso größer muss die Überraschung für manch einen Täufling sein, dass dieses ‚Sakrament' gemeinsamer Spendung von Nähe und Halt dann so abrupt kollabiert und durch einen *coup de théâtre* zerstört wird. Das Ritual scheitert an dem uneingelösten Anspruch seines Allumfassenden, es zerfällt als kollektive Täuschung der sich vergeblich gegenseitig stützenden Glaubensbekundungen. Diesem Erfahrungsmoment des Abends steht nun das auf deutliche, aber durchaus nicht eindimensionale Symbole ausgerichtete Verfahren gegenüber, immer wieder Embleme für kommunitäre oder gesellschaftliche Stadien zu etablieren und dabei einer Logik des Tableaus zu folgen: Zeichen werden zu Symbolen angeordnet, die es zu interpretieren gilt. So stellt sich die Frage, ob der Alte für die ausgeschlossenen Dementen unserer Arbeitswelt steht, ob die schwarzen Schatten die Ausgeschlossenen oder gar die Grenzen der Repräsentation selbst abbilden oder ob die Plastikteile für Christi Leichnam stehen. Wie auch immer man sich entscheidet, diese Fragen können nur auftauchen, weil diese Symbole *wie Bilder* für die Betrachtenden aufgeworfen werden – unabhängig übrigens von ihrem konkreten empirischen Standpunkt in der Halle und auch ungeachtet dessen, dass es hier keine architektonische Trennung von Bildbühne und Zuschauerraum gibt. Die Bildwerdung und Bildwirkung jener Bühne des 17. und 18. Jahrhunderts, „die alles, was auf ihr zur Darstellung gebracht wird, in ein Verhältnis zu Bildlichkeit zwingt"[15], bleibt bestehen und die Zuschauenden bewegen sich *im Innen des Tableaus oder auch im Innen des Weltbildes*, wo sie die Erfahrung machen können, Teil einer Bildwerdung und Auflösung zu sein, aber auch von einer zweiten Bildwerdung ausgeschlossen zu werden: Der Verlauf des Abends verfolgt einen Fixierungsprozess, indem die Inszenierung zunächst ihrer Kontingenz ausgesetzt wird und sich dann wieder stabilisiert, wie ich nun erläutern werde.

15 Haß: *Das Drama des Sehens*, S. 381.

Der Ausschluss der Masse: Sakralisierung statt Kontingenz

FOLK negiert den gerichteten Blick einer festen Zuschaueranordnung und etabliert ihn doch umso stärker in einer Ausrichtung auf die für diese Inszenierung so wesentlichen bildhaften Momente. Wie ein Bumerang kommt das repräsentationale, vorstellende Sehen hier wieder zurück, dort wo es weit weggeworfen wurde. Aber wurde es denn so weit weggeschleudert? Schließen sich Bilddenken und Erfahrungsraum aus? Oder handelt es sich nicht eher, wie auch bei Rimini Protokoll, um eine Übergangszone zwischen Erfahrung und Raum einerseits, Bild und Vermittlung andererseits? Insbesondere der Container erlaubt es, Erfahrungen mit einer Umwelt zu machen, allerdings einer scheinbar absoluten, allgemeinen. Die Erfahrung dieser ‚Lebenswelt' kann allzu leicht zu einer Bestätigung des ganz Konkreten, des So-und-nicht-Anders, der Stillstellung werden. Eröffnet also vor allem der erste Teil einen Erfahrungsraum im Bild und als Verunsicherung des Bildes, so tritt demgegenüber die stillgestellte Bildhaftigkeit dieser Inszenierung ab der zweiten Hälfte des Abends umso deutlicher hervor, nämlich dann, wenn die zuvor angestrebte Auflösung der Teilung von Zuschauenden und Performenden zurückgefahren wird. Dies lässt umso deutlicher werden, dass das Erfahrungsangebot des Räumlichen von *FOLK* nicht primär, sondern sekundär ist. Nicht umsonst werden Castelluccis Arbeiten oftmals als ‚Immersion' bezeichnet.[16] Nun spricht aber ‚Immersion' nicht für ein Mehr an Räumlichkeit, sondern vielmehr für ein Mehr an Bildlichkeit:[17] Beschrieben wird ein Stehen *im* geschlossenen Bild als Gründung, weniger jedoch ein Zur-Welt-Sein oder ein Bezug zur Welt als Verweisung. Das ist dahingehend bedenkenswert, als *FOLK* zuvor mit dem Taufritus als *Zwischen-uns* ganz konkret den immer veränderlichen sozialen Bezug der Zuschauenden inszeniert.

Um den Theaterbegriff aus den vorigen Kapiteln aufzugreifen: Wenn *FOLK* sich auf einer bildhaften Ebene für das Scheitern des Innen angesichts seines Außen, seines Anderen, entscheidet, so wird dieses Verhältnis im Bezug zu den sozialen Anderen (der Versammlung aus Performenden und Zuschauenden) inversiv bearbeitet: Durch den dargestellten Einbruch re-etabliert sich die Vorstellungssituation mit einer deutlicheren Trennung von Beobachter und Bild. Mit dem Auftritt des Alten und dem Zerschneiden des Wasserbeckens wird zwar die vorherige Bühne des Beckens scheinbar aufgelöst, doch war dieses bereits zuvor durch die Schatten an den Fenstern nur als eine Teilbühne markiert worden. Nun findet eine Verdrängung des Publikums aus dem erweiterten Bühnenraum statt. Standen die Zuschauenden vorher um die (erste) Bühne des Wasserbeckens wie Zeugen herum, die sich möglicherweise je selbst überlegten, in den klar abgesteckten Ritus einzusteigen bzw. dies auch taten, so beendet das ausflutende Wasser diese Versammlung. Die

16 Vgl. Di Matteo: Take Me Into the Water, S. 8. Oder in Bezug auf andere Arbeiten von Castellucci: Denis Leifeld: Beschreibung von Immersion. Sound in Performances von Romeo Castellucci. In: Wolf-Dieter Ernst / Nora Niethammer / Berenika Szymanski-Düll / Anno Mungen (Hrsg.): *Sound und Performance. Positionen – Methoden – Analysen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, S. 611–628.

17 In meinen Augen bietet die Kategorie der Immersion ein nur bedingt zur Analyse geeignetes Vokabular und ist als Beschreibung für das, was heute allgemein als ‚Performance' rubriziert wird, ungeeignet. Immersion entstammt den Schauanordnungen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts wie Kino, Panoramen, Welt- und Kolonialausstellungen sowie Zoologischen Gärten, die damals anders als heute in Form von Tableaus organisiert waren.

vorher bestehende Trennung von Innen (Wasserbecken) und Außen (Zuschauerschaft) wird zwar durch das Ausfluten des Wassers in gewisser Weise aufgehoben, doch werden durch die dabei stattfindende ‚Verdrängung' umso deutlicher die Zuschauenden (geplant oder gewollt) vom Geschehen abgesetzt: Das Wasser führt ganz pragmatisch zu einer Flucht all derer, die keine nassen Füße bekommen wollen. Waren die Zuschauenden schon zuvor zwar frei darin, wie sie sich um das Becken bewegten, aber relativ beschränkt hinsichtlich ihrer Handlungsmöglichkeiten, so re-etabliert der durch die Musik so deutlich abgesetzte Auftritt des Alten, sein Fingerzeig, das Zerschneiden, das Hängen des Plastikkadavers und schließlich die Szene mit dem Holzspielzeug die angeblich überwundene Betrachterposition. Unabhängig davon, wohin in der Gebläsehalle sich der/die Besucher*in im ersten Moment vor dem ausströmenden Wasser geflüchtet haben mag, gruppieren sich alle sehr schnell hin zu der nun frontal ausgerichteten Szene am Kopfende des Raumes. Der dann dargestellte Sinn mag zwar vielleicht für manche etwas kryptisch sein, aber er ist einheitlich und am Bild exemplifizierend. Die Phase des spezifischen Zusammentreffens zwischen Performenden und möglicherweise spontan Mitmachenden ist überwunden, das ohnehin schon nicht bearbeitete, kaum merkliche Minimum an Unvorhergesehenem stillgestellt.

Mit Blick auf den Umgang mit der versammelten Masse lässt sich nämlich nur schwer davon sprechen, dass Castelluccis Inszenierung Kontingenzen oder Veränderungen zuließe – beides sind aber im Kern Charakteristika der *FOLK*s, der Leute, der Versammlung. Dieses Thema des Abends wäre aber das, was das Potenzial hätte, sowohl theatrale wie demokratische Darstellungskategorien der Repräsentation zu sprengen, weil sie vor jeder Darstellung als Volkskörper oder Bevölkerung existiert. Während erstere das sind, was sich als Chor und Chorisches, als *Grund*, bezeichnen lässt, wären letztere bereits Protagonisten, gefestigte *Figuren*,[18] vielleicht gar „Volksfiguren"[19], um (wie etwa bei den NS-Thingspielen) als Fundamente „den Auftritt leibhaftiger Volksvertreter massenwirksam als Vergemeinschaftung"[20] zu orchestrieren. Dahingehend ist Castelluccis Setting einer Versammlung *unter sich* und *in* der Halle, die sich zunächst konstituieren muss und dann verschiebt, nicht nur beeindruckend, sondern auch als Gedanke ein wirklich treffender Ausgangspunkt seiner Fragestellung. Doch im zweiten Schritt verfängt sich diese Konstellation an der stillschweigenden Prämisse des Symbols, das die versammelte Masse doch wieder zum dekorativen Beiwerk macht: Statt der formlosen Masse, die sich im Kult eine temporäre Kontur verschafft, trifft sich hier ein organisiertes Gewebe, in welchem die Performenden im Zweifel zahlenmäßig sogar die Oberhand gewinnen könnten und das sich eben um eine von *einer* Hand entworfene *Aufführung* eines Ritus sammelt. Denn von Beginn an werden die vielen Zuschauenden durch den Ablauf aus Ritus und Bildwerdung zu einem einzigen Publikum allererst *geformt* (wenngleich natürlich nicht einem faschistoiden Gesamtkörper gleich, sondern nur zu einem wohl orchestrierten, zivilen Publikum).

18 Vgl. zu dieser Unterscheidung Ulrike Haß: Die zwei Körper des Theaters. Protagonist und Chor. In: Tatari (Hrsg.): *Orte des Unermeßlichen*, S. 139–159; dies.: Chor_Figur und Grund. In: Julia Bodenburg / Katharina Grabbe / Nicole Haitzinger (Hrsg.): *Chor-Figuren. Transdisziplinäre Beiträge*. Freiburg / Berlin / Wien: Rombach 2016, S. 115–130.

19 Vgl. *Maske und Kothurn* 60,2 (2016): Volksfiguren, hrsg. v. Evelyn Annuß.

20 Annuß: Wollt ihr die totale Theaterwissenschaft?, S. 643.

Im innersten Innen, dem Wasserbecken, wird die Masse wieder zu Protagonisten, wenngleich multiplen und auswechselbaren, denn hier findet nur die überschaubare Kleinstform der Eins-zu-eins-Begegnung statt. Im zweiten Innen rund um das Wasserbecken und innerhalb der Wände wird wiederum die Versammlung der Zuschauenden wie ein Einzelner bzw. vor allem erneut wie *ein einziger, idealer* Zuschauender behandelt – ganz unabhängig davon, dass dieser Zuschauende durch die überdeutlichen Regeln des Abends ‚befriedet' und eingehegt wird, während sich eine Masse immer auch als unkontrollierbar erweisen kann.

Die Masse, die Versammlung wäre in dieser Inszenierung genau jener Rest des Materials,[21] wie er zuvor mit dem Theaterbegriff angedacht wurde: Die ununterscheidbare Versammlung der Zuschauenden und Performenden ist irgendwie da, entpuppt sich aber immer mehr als zu negierender Nebenschauplatz. Zu diesem direkt vorliegenden Material entwickelt *FOLK* jedoch kein eigenständiges Verhältnis. Just dieses Material wäre demnach das Immer-Veränderliche, Heterogene im Innen, doch wird es selbst dort, wo es ansatzweise verhandelbar gemacht werden könnte (in der Begegnung), bald wieder fixiert und selbst wiederum ausgeschlossen aus dem Prozess der Bildwerdung. Auf den Ablauf der Inszenierung bezogen: Die von der Figur des Alten evozierte Teilung muss sich entsprechend nicht allein auf die durch fehlende Leistungsfähigkeit oder andere Stigmata Ausgeschlossenen beziehen – das wäre ein Verständnis der Differenz als Differenz*en*, d. h. als das Unterscheiden und Absondern anhand kontingenter sozialer Faktoren, bis hin zu ihrer Zementierung in ontologischen Zuschreibungen. Vielmehr geht die Teilung, genau wie die zuvor dargelegte *partage* Blanchots, aus dem Zwischen-Uns hervor. Daher braucht es kein konkretisierbares Außen verstanden als durch Grenzen ausgeschlossene Schatten, die das Andere im Innen erst ‚wachrütteln': *FOLK* lässt vielmehr die inszenatorische Möglichkeit der Versammlung hinsichtlich des selbst gewählten Themas im letzten Schritt unbeachtet. Denn dort, wo Castellucci die Versammlung erst für einen Repräsentationsakt nutzt und schließlich ab dem Zerschneiden des Beckens wieder ganz beiseiteschiebt, lässt sich dennoch ihr Potenzial als ständige Verschiebung erahnen. Trotz aller Kritik: Castellucci begeht nicht den Fehler, neben den vielen anderen Bildern des Abends ein eindeutiges Bild für die Masse selbst zu entwerfen, sondern ersetzt diese vielmehr wie beschrieben durch die Eins-zu-eins-Begegnung. In dieser Begegnung scheint tatsächlich ein minimaler, kontingenter Moment der je anderen Berührung auf, der sich immer anders abspielt, doch bleibt dieser eine Begleiterscheinung und eben nur auf die interpersonale Begegnung zwischen Zweien bezogen, der die Vielen zusehen.

Dieses hier vorliegende letztliche Nicht-Beachten der unauflösbaren *Differenz als Differenz* (die *différance*) unter den Anwesenden und gar in jedem Einzelnen der Anwesenden im Theaterinnen wird im letzten Schritt der Inszenierung wiederum hypostasiert und – christologisch-dialektisch – aufgehoben. Der mögliche, aber negierte Widerspruch, der sich aus der Versammlung selbst ergeben könnte, wird nämlich im letzten Schritt der

21 Dieses unbeachtete Material lässt die Inszenierung, wenn man noch einmal Lehmanns Unterscheidung von Inszenierungstypen aufgreift, zwischen szenographischem Typ und dem der Situation changieren. Das unbearbeitete Material der Versammelten geht nicht in den szenographischen Bildern auf (die ihrerseits eine lesbare Metaphorik nicht abstreifen können), während die Bildhaftigkeit des zweiten Teils des Abends den situationshaften Charakter des Abends unterbindet, weil die Versammlung keine Rolle mehr spielt.

Inszenierung erneut in ein Sinnbild gebannt und durch *ein Opfer* besänftigt. Der Teilungsvorgang der Gemeinschaft erwächst hier nicht aus der Versammlung selbst, sondern ist vor allem ein *coup de théâtre*, ein wirkungsvoller Effekt (der Schnitt und das Ausströmen des Wassers). Die Opferung des ersten Innen, ihr symbolisches Aufhängen als ‚geschlachtetes Tier', erhebt den Teilungsvorgang hin zu einer Quasi-Sakralität – und fungiert dahingehend vielleicht wieder gemeinschaftsstiftend im Sinne einer Homogenisierung, die dem römisch-katholischen Modell der Transsubstantiation, der Wandlung von Brot und Wein in Leib und Blut Christi, entspricht. Denn die Versammlung der Zuschauenden und Performenden arbeitet in dieser Inszenierung einen Prozess durch, der ihr letztendlich ein neues Werk in Form eines bildhaften Produktes über ihren eigenen, homogenen Sinnhorizont erlaubt: Das in sich zum Zittern gebrachte Bilddenken findet zu sich zurück. Seine eigene Sicherstellung kulminiert in dem neu geopfert-gestifteten Mahnmal des zerteilten Beckens der vormals als harmonisch behaupteten Gemeinschaft dieser ganz konkreten Versammlung im Theater.
Daran ist nichts per se verwerflich, vielmehr gilt es, diese Wesensverwandlung und den römisch-christlichen Kern der Gemeinschaftsbildung insbesondere mit Blick auf die Globalisierung weiterzuverfolgen. Und doch löst die Gewissheit über das *Wie* dieser Bebilderung des Prozesses von Bewegung und Fixierung, das Ausblenden eines Moments, der die eigene Bildhaftigkeit hinterfragt, bei mir trotz oder vielleicht gerade wegen der Eindrücklichkeit der Inszenierung ein gewisses Unbehagen aus. Wäre nicht das Rauschen, die Vögel, die Anderen und das Andere mehr Einsatz wert als das effektvolle, aber nur kurz erschreckende Donnern an die Scheiben? Und wenn schon Hitchcocks *Die Vögel* das Fremde, Unassimilierbare im Eigenen als das Unsichtbare, wie es Blanchot nennen würde, verdeutlicht, dabei aber paradoxerweise wieder in den festgelegten Formen der repräsentierenden Sichtbarkeit manifest und zum sicheren Bestand des (westlichen) kulturellen Kanons gemacht haben: Bedarf es nicht gerade eines Einsatzes, die Verräumlichung eben nicht mehr als Bild zu zeigen, nicht mehr als *einen* Sinn *vermittelnde* Kunst im Bild? (Und sei dieser *eine* Sinn auch das Thema der Herstellung des (christlich-abendländischen) einen Sinnes.) Die konkrete Versammlung der Zuschauenden erhält ein neues Monument für die berechtigte, aber heute doch eher wohlfeile Gewissheit, dass eine fixierte homogene Gemeinschaft, die sich gegen jegliches Fremdes immunisieren will, zum Scheitern verurteilt ist. Doch dürfte sich der Großteil der weltoffenen Besucher der Ruhrtriennale darauf nicht sowieso einigen können? Das Ritual dieser Performance bestünde in Wirklichkeit dann in der Vergewisserung, mit Kunst irgendwie auf der richtigen Seite zu stehen. Ausgeschlossen wären dann jedoch nicht nur die irgendwie devianten konkreten Anderen, sondern vielmehr die Möglichkeit, einen kontingenten Sinn jenseits der existenten Kategorien und Symbole zu empfangen.

Die (ungewollte) historische Ebene: Ein neuzeitliches Theater

Vielleicht liegt die Schwierigkeit, die hier umrissen wird, mit darin begründet, dass Castelluccis Arbeit sich tatsächlich – obwohl die christlichen Motive sehr deutlich sind – eher als ein allgemeiner Vorgang oder gar eine Essenz des Menschlichen anbietet. Und erschwerend ist es die Transparenz des Bildlichen, das Ausblenden des Rahmens im neuzeitlichen Bild, das erst diese vermeintliche Verallgemeinerungsfähigkeit der Aussage setzt. Demgegenüber

Abb. 9: Das Taufritual in der ehemaligen Turbinenhalle.

steht die historische Ebene der Inszenierung, mithin der historische Prozess der Bildwerdung der Gemeinschaft in der Neuzeit. Denn die hier angeklungenen Gedanken zur unauflösbaren Teilung der Gemeinschaft und ihrer *Transsubstantiation* im Bild *ist* selbst die Gründung. Hierzu lohnt der Vergleich mit einem anderen künstlerischen Bildnis von Gemeinschaft und Gründung, einem Gemälde, auf das es weder in der Inszenierung noch in den begleitenden Informationsquellen explizite Hinweise gibt, das aber dennoch in meinen Augen ganz eindeutig eine Rolle für diese Produktion gespielt haben muss. Anlass für diese Vermutung gibt das Erstaunen über einen winzigen Moment: Wieso der Fingerzeig in die Luft? Wieso diese von oben ausholende Geste des Teilens?
Interessanterweise wiederholt die Inszenierung in ihrem wohl stärksten bildhaften Moment, dem Fingerzeig und Zerschneiden, den Moment der Bildwerdung als letztgültiger Stillstellung, wie ihn auch die Gründungsmomente jener so bezeichneten europäischen / eurozentrischen ‚Moderne' erfahren haben, am deutlichsten ‚die' Gründung dieser politischen Moderne schlechthin, die Französische Revolution. Ob intendiert oder nicht: Durch die Beschaffenheit der Gebläsehalle mit den Fenstern weit oberhalb der Hälfte der

Abb. 10: Jacques-Louis David: *Le Serment du Jeu de Paume*.

Wandhöhe, durch die Zuschauenden und die Fingergeste des Alten, erinnert *FOLK* in seinem Glauben an das Bildliche just an das Gründungsbild der demokratischen Nation von Einheit, Gleichheit, Brüderlichkeit, nämlich das unvollendete Gemälde *Le Serment du Jeu de Paume* von Jacques-Louis David: Gezeigt wird die Pariser Generalständeversammlung beim sog. *Ballhausschwur*. Im Vordergrund sind drei Geistliche (ein katholischer Mönch, ein protestantischer Pfarrer, ein katholischer sog. ‚Weltgeistlicher') bei ihrer Versöhnung und damit Unterstützung der Versammlung zu sehen, den Bildmittelpunkt bestimmt die Figur des Astronomen Jean Sylvain Bailly, der die Hand zum Schwur darauf erhebt, nicht auseinanderzugehen, bis Frankreich eine Verfassung habe, während fast alle anderen Anwesenden diesen Schwur mit ihrer auf Bailly ausgerichteten Geste mit aussprechen. Das Heben des Armes des alten Mannes bei *FOLK* wird mit dieser vielleicht nicht intendierten, aber dennoch vorhandenen Referenz zu einer Parallele zum Gestus des Ballhausschwures auf die Demokratie und deren Gründung.
Zugleich gibt es signifikante Unterschiede zwischen Gemälde und bildhafter Inszenierung: Die Fenster bleiben bei Castellucci verschlossen und der Platz um den Alten herum (das Wasserbecken) ist wie bei allen Täuflingen zuvor doch merklich leerer als derjenige der gemalten Pariser Versammlung von 1789. Während auf dem Gemälde die Einheit beschworen wird, wird diese bei Castellucci je nach Deutung von dem Alten durch das Ausstellen seines Scheiterns oder durch seine heroische Auflehnung durchbrochen. So ist die Gründung bei Castellucci auf der narrativen Ebene der Moment der Teilung,

weil hier, wie beschrieben, der Mythos der vorher harmonischen Gemeinschaft durchbrochen wird.
Die Versammlung beinhaltet eine Teilung als bildhaften, theatralen Effekt, doch fehlt die Teilung als *konstitutives Moment*. Eine solche konstitutive Teilung wäre demnach auch nicht einmalig und könnte eben kein neues (Bild-)Werk erstellen, sondern müsste fortlaufend vonstattengehen und wäre entsprechend auch nicht stillzustellen. *FOLK* scheint das Thema der Immunisierung gegen ein Außen anstelle des konstitutiven Konflikts inmitten jeder Gemeinschaft zu präferieren und sich insofern *szenisch* selbst zu immunisieren, d. h. sein Anderes zu negieren. Bevorzugt wird ein personell einigermaßen klar konturierbarer Ausschluss in Form eines identisch hergestellten Bildes des vermeintlich Fremden. Genau diesen Moment der Bild- und Einswerdung eines Heterogenen manifestiert nämlich Davids Gemälde, das deshalb auch schnell als „hollow idealization“[22] angesehen wurde: Das Gewusel und die Vielheit konstituieren sich zum Bild, aus der Masse wird der politische und idealisierte ‚Volkskörper‘.[23] Wenn nach Pierre Rosanvallon das ‚Volk‘ immer zwei Bedeutungen hat, nämlich als einheitlicher Agent der Souveränität sowie als Formlosigkeit, Flüchtigkeit und Abstraktion, so werden hier diese beiden Bedeutungen verschmolzen: „the people-as-society and the people-as-sovereign fuse into the people-as-event“[24]. Die Ambivalenz der Gründung, d. h. der Versammelten als eine niemals stillzustellende Teilung, die in ihrer Formierung geteilt ist, wird hier wie da fixiert: In Davids Gemälde wird sie zum harmonischen Moment stilisiert und bei Castellucci im Bild(er-theater) des Scheiterns der Zusammenkunft.
Der Widerspruch aus dem einheitlich zu denkenden Volkskörper als Souverän und der immer schon geteilten Masse ist schlichtweg *der konstitutive Moment* von demokratischer Politik. Dieser könnte, insbesondere mit Verweis auf diese historische Referenz und damit auf die eigene Bedingtheit als Bild in *FOLK* zugunsten der eigenen Prämissen der Arbeit durchaus gestärkt werden.[25]
Wenn also der inhärente politische Moment des Themas des Abends zu verschwinden droht, so ist die Setzung hinsichtlich der eigenen Theaterkonzeption umso eindringlicher, wenngleich nicht unbedingt sofort erkennbar. Als moderne Gründung qua Zerstörung eines Ritus und Bildwerdung dieser Zerstörung inszeniert *FOLK* sich vor allem selbst als

22 Stefan Jonsson: *A Brief History of the Masses. Three Revolutions*. New York: Columbia UP 2008, S. 23.

23 Vgl. zur Inszenierung des ‚natürlichen Körpers‘ anstelle des ‚kunstvollen Körpers‘ sowie zu den Masseninszenierungen u. a. durch David oder den Choreograf Pierre Gardel: Inge Baxmann: Künstliche Natur: Der Traum vom neuen Volk und die Inkorporation republikanischer Gefühle in der Französischen Revolution. In: *Maske und Kothurn* 60,2 (2016), S. 55–67.

24 Jonsson: A Brief History of the Masses, S. 23. Jonsson verweist auf Pierre Rosanvallon: *Le peuple introuvable. Histoire de la représentation démocratique en France*. Paris: Gallimard 1998, S. 53–54.

25 So spielt das Programmheft dezidiert auf die politische Ebene des Zwischen-Uns im Sinne Hannah Arendts an: „Wo immer Menschen zusammenkommen, schiebt sich Welt zwischen sie, und es ist in diesem Zwischen-Raum, dass alle menschlichen Angelegenheiten sich abspielen.“ (Hannah Arendt: *Was ist Politik*, ohne weitere Angabe, zit. n. *FOLK*. Programmheft, S. 8.) Dabei ist es an erster Stelle Arendt, die stets darauf hingewiesen hat, dass es erstens Menschen nur im Plural, d. h. in sozialen Verhältnissen und nicht als abstrakte Größe „des“ Menschen an sich oder als einheitlichen Volkskörper gibt, und zweitens, dass es insofern immer Politik bedarf, um zwischen Menschen zu verhandeln. Vgl. Arendt: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, S. 454–455.

ein spezifisch neuzeitliches Theater – ganz im Gegensatz zu der vielleicht naheliegenden Vermutung, hier handele es sich um ein in besonderer Weise räumlich konzipiertes Theater. Positiv gewendet ließe sich formulieren, dass *FOLK* dem berühmten Diktum Brechts aus dem „Kleinen Organon"[26] folgend, den Anfang des Theaters (als Distanznahme) als Ausgang aus dem (undistanzierten) Kult nachempfände. Doch diese Sicht macht das hierbei entstehende ‚Theater' erneut zu einem einmal geschaffenen und ab dann transhistorischen, quasi-ontologischen Faktum. Würde man der so suggerierten (und bei Brecht so *nicht* gemeinten) Theatergeschichte einer logischen Entwicklung vom Kult hin zum Bild folgen, so würde *FOLK* die Illusion des Eins-Sein-Könnens des Publikums, also den Glauben an eine Aufhebung von Distanzierungen in einer harmonischen Gemeinschaft, zerstören. Doch sichert sich diese Inszenierung nicht durch das Bildliche erst eine harmonische Totalisierung? Wie im Kapitel zuvor beschrieben, wird hier die Opferung einer stilisierten Gemeinschaft zelebriert, wodurch aber erst ein Gründungsakt *als bildliche Vergewisserung qua Kunst* stattfindet. Dergestalt schafft die klare Sinnhaftigkeit dieses Bildertheaters eine Besänftigung gegenüber jedem radikalen Außen (nämlich das Außen als Dislozierung, als Auflösung von Sprache und als Beunruhigung des bildlichen Sinnes). Die ästhetische Form sichert so ihre eigene exemplifizierende Darstellung davor ab, sich ihrem eigenen inhärenten Rest und damit dem eigenen Ausschluss zu stellen.

Sofern man diesen Abend in seiner Verlaufsform (und damit als eine Verfalls- oder Gründungs*geschichte*, d. h. eben als eine Geschichte) interpretieren möchte, so hieße dies, einen geschichtlichen und keinen ontologischen oder ewig gleichen Ablauf darin hervorzuheben. Die Bedeutung eines historischen Bezuges zeigt sich an drei zentralen Punkten: Erstens stellt der Ort der ehemaligen Gebläsehalle als Produktionsstätte aus der Hochindustrialisierung[27] nicht einfach eine der immer wieder so bezeichneten Kathedralen der Industriekultur dar, sondern vor allem eine disziplinarische Institution der gnadenlosen Ausbeutung von Mensch und Umwelt sowie der Rüstungsindustrie (Moderne als Industrialisierungsprozess und disziplinarisch organisierte Arbeit). Zweitens wird das Thema der (Staats-)Gründungen der Moderne von Castellucci durch den eigentlich erst gründenden Schnitt durch das Becken und dessen Bildwerdung (politische Moderne) wiederholt. Drittens ist die Form dieser Inszenierung trotz der Einbindung der Zuschauenden diejenige des aufgezeigten neuzeitlichen Bildtheaters. Dies ist weder gut noch schlecht, wohl aber dahingehend zu reflektieren, dass die Inszenierung in ihrem Ablauf den Repräsentationszusammenhang von Gründung und Sichtbarkeit dahingehend wiederholt, dass sie für das, was als Bild gezeigt werden soll, ihren erst hergestellten kontingenten Rest der Zuschauermasse stillstellen muss. Alle drei Bezugspunkte markieren unterschiedliche Ansätze und Epochen innerhalb dessen, was als Moderne bezeichnet wird, jedoch werden diese in *FOLK* verbunden und keiner dieser Punkte ließe sich als eine transhistorische Essenz herausschälen. Castelluccis Symbol der Minimalstruktur oder Essenz von Gemeinschaft kann

26 „Wenn man sagt, das Theater sei aus dem Kultischen gekommen, so sagt man nur, daß es durch den Auszug Theater wurde […]." (Bertolt Brecht: Kleines Organon für das Theater. In: Ders.: *Versuche 27/32, Heft 12.* Berlin: Aufbau 1953, S. 107–140, hier S. 111.)

27 Die Gebläsehalle gehört zu jenem Industriekomplex in Duisburg-Meiderich, den August Thyssen 1901 errichten ließ und der bis 1985 in Betrieb war.

aufgrund des dafür um das Bild herum geschaffenen Erfahrungsraumes über den eigenen Symbolcharakter hinwegtäuschen.
Diese Selbstproduktion des Bildhaften, die Castellucci hier anbietet, erlaubt es, *reflexiv im Bild* auf Gründungen zu schauen. Doch die Reste des bildhaften Materials von *FOLK* scheinen zugunsten der Vorstellungsbildung von dieser Gemeinschaft zu verschwinden. Statt eines Allgemeinen wäre insofern das Konkrete des Abends zu betonen: als eine Maschinenhalle aus der Blütezeit der Stahlindustrie mitsamt der Rüstungsproduktion, als eine schematisierte Versammlung mit hierarchischem Ablauf, als ein Casting der Performer*innen (allesamt gesund, aufrecht laufend und die meisten im arbeitsfähigen Alter) sowie des Alten nach Kriterien des Ein- bzw. Ausschlusses (abnehmende Leistungsfähigkeit disqualifiziert erst in der Arbeitsmoderne) oder als Zitate an die Kunstgeschichte ab dem 17. Jahrhundert. Durch die Bebilderung erst kann die Behauptung einer verallgemeinerbaren *Form* des Zusammenseins zu einer Ausstellung der vermeintlichen ‚Essenz' werden. Castellucci inszeniert die Schließung der Versammlung, also des Bezugs, in ihrem eigenen Bild als Gründung. Es bleibt damit offen, ob das tatsächliche ‚Außen' im Innen, oder genauer gesagt das paradoxe Innen-Außen der hier versammelten Zuschauerschaft mitsamt der eindrücklichen Erfahrung in der feuchten Halle auch etwas weniger dem bildhaften Sinn unterworfen werden könnte. Handelt es sich bei der ungleichen Versammlung doch um *den* kontingenten Moment des Abends: Die Versammlung ist das, was hier das Potential einer ständigen Verräumlichung hätte. Und vielleicht ließe sich mit diesem auch über eine Erosion, Verschiebung oder mögliche Politisierung der Konfiguration der Moderne nachdenken?
Doch ganz so einfach lässt sich *FOLK* nicht kritisieren. Die Inszenierung wurde auch gewählt, weil sie durch ihre christlichen Motive einen wichtigen Hinweis für die Spezifik dessen bietet, was wir in der Gegenwart als Globalisierung bezeichnen. Folgt man der behaupteten Verallgemeinerbarkeit der Inszenierung, ließe dies zunächst recht fatalistische Schlüsse zu: So lässt sich das Ende des Abends (mit dem weinend abgehenden Mann durch das neu gegründete, kirchenartige Portal der hängenden Plastikteile) als fast schon nihilistisches Bild der ewigen Wiederkehr dieses immer gleichen Prozesses des Scheiterns verstehen. Allerdings könnte es sich bei *FOLK* gar nicht um die Gemeinschaft oder das Miteinander *an sich* als Thema handeln, sondern eben um die Gemeinschaft *als Religion* – um die Religion als immer neue Sinnstiftung bzw. um den Glauben an das Bild. *FOLK* wäre dann zwar ein Bildtheater, aber eines, das uns eben darauf stößt, dass das Festhalten an der Vorstellung nicht so leicht abzuschaffen ist, dass die immer drohende Verräumlichung eine massive Gegenbewegung der Schließung herstellt – auch und gerade als ‚das' Theater und selbst dort, wo ein lebensweltlicher Bezug eines anderen Erfahrungsraumes vorzuherrschen scheint.

3.2 Gemeinschaften im Weltinnenraum

Mit Castelluccis Inszenierung *FOLK* konnte extrapoliert werden, wie sowohl ein Bruch mit einem harmonischen Gemeinschaftsgefüge künstlerisch erfahrbar wird als auch wie die Inszenierung dieses Bruches mittels einer bildhaften Darstellungsweise vonstatten geht. Die Inszenierung hilft vor allem in ihren Widersprüchen dabei, wichtige Fragen in den Blick zu nehmen. Das Innen, welchem sich Castellucci so deutlich zuwendet, muss immer erst in einer Synthetisierungsleistung hergestellt werden und ist insofern von seinem Anderen im Innen wie auch Außen bedroht. Es ist Castellucci selbst, der sich nicht nur explizit auf Nancys Gemeinschaftsbegriff bezieht, sondern dabei vor allem auf die besondere Bedeutung einer sich teilenden, konflikthaften, sich gegenüberstehenden Gemeinschaft *in* der Welt und *der* Welt hinweist, wie dies Nancy in *Die herausgeforderte Gemeinschaft* unternimmt. Zunächst als Vortrag kurz vor dem 11. September 2001 gehalten, erschien der Text um ein Nachwort erweitert Anfang 2002 und setzt sich mit der besonderen (historischen) Frage auseinander, wie sich nach dem vielfach behaupteten Ende der großen Erzählung Konflikte und eine Kluft im Innen der Welt öffnen. Castellucci zitiert einen längeren Passus dieses Textes im Programmheft von *FOLK*,[28] lässt aber einige Zeilen davor weg, sodass der historische Moment der Erschöpfung der Weltwerdung der Welt außer Acht gerät. Bei Nancy heißt es:

> Zu beiden Seiten der Kluft der Welt, die sich unter dem Namen der „Globalisierung" aufgetan hat, ist es eben die Gemeinschaft, die getrennt ist und sich selbst gegenübergestellt [affrontée] ist. Einst konnten die Gemeinschaften sich als distinkt und autonom denken, ohne ihr Aufgehen in einer generischen Menschheit zu suchen. Doch wenn die Welt damit fertig ist, global zu werden, und der Mensch, Mensch zu werden (auch in diesem Sinne wird er „der letzte Mensch"), wenn „die" Gemeinschaft beginnt, eine seltsame Einzigkeit zu stammeln (als dürfe es nur eine geben und als müsse es eine einzige Essenz des Gemeinsamen geben), dann begreift „die" Gemeinschaft, daß sie es ist, die aufklafft – klaffend geöffnet auf ihre abwesende Einheit und Essenz. Diesem Bruch, begreift sie, ist sie in sich gegenübergestellt.[29]

Castelluccis erwähntes längeres Zitat von Nancy beginnt mit dem Satz „Doch wenn die Welt damit fertig ist, global zu werden …", wodurch die direkte Erwähnung der Globalisierung herausfällt und das Herausstellen eines historischen Unterschiedes zwischen der Gemeinschaftsfrage heute und zu früheren Zeiten verwischt wird. Nancys ganze Abhandlung umkreist aber die Frage, was geschieht, wenn eine Welt grenzenlos und zugleich geschlossen nur auf sich selbst verwiesen ist. Er beschreibt eine Welt, die

> eine derartige Unbegrenztheit ihrer eigenen Weltweite *[mondialité]* produziert, daß sie nur implodieren oder explodieren zu können scheint: denn im Zentrum der Unbegrenztheit tut sich ein Abstand auf, der nichts anderes ist als eine Ungleichheit der Welt im

28 Vgl. *FOLK,* Programmheft, S. 12.

29 Nancy: *Die herausgeforderte Gemeinschaft*, S. 13–14. Nancy erwähnt an keiner Stelle in diesem Aufsatz explizit Francis Fukuyamas Buch *The End of History and the Last Man*, die Anspielung auf den englischen Originaltitel und der Gegenentwurf wird in obigem Zitat aber deutlich.

> Verhältnis zu sich selbst, eine Unmöglichkeit, sich mit Sinn, Wert oder Wahrheit zu versehen, ein überstürztes Eingehen in die allgemeine Äquivalenz, die fortschreitend zur Zivilisation als Todeswerk wird.[30]

Nancys Folgerung liegt nun nicht darin, wieder *einen* Sinn, *einen* Wert oder *eine* Wahrheit zu proklamieren, um diese Kluft der Welt zu kitten. Sondern der Autor geht – ähnlich dem, was hier als Limitrophie dargelegt wurde – an dieser Kluft oder Bruchlinie entlang, um die Differenzen in der Produktion von Sinn, Wert und Wahrheit hervorzuheben und dabei auch ganz besonders den *produktiven* Kern, d. h. den Charakter *der Arbeit* dieses aufbrechenden Weltverständnisses dazulegen. Was Nancy u. a. in Rezeption Hannah Arendts als ‚Welt' ausführt, ist eben ein Gefüge, das einerseits den Erscheinungsgrund bildet, andererseits immer erst zwischen uns hervortritt. So setzt sich Nancys Weltbegriff von einer geschlossenen Vorstellung der Welt, wie sie die Globalisierung auf die Spitze treibt, ab. Da Letztere untrennbar mit einer Produktivität verbunden ist, sind wiederum Welt sowie Gemeinschaft (in ihrem traditionellen Sinn) an das Konzept der *Arbeit* gebunden: an die Arbeit am Innen und dessen Verquickung mit der christlichen Religion. In diesem Unterkapitel wird ein innerer Bruch in diesen Annahmen offengelegt, von dem aus sich ein Anderes der Globalisierung als eine postglobale Bedingung oder *Altermundialität* entwickeln lässt.

Désœuvrement: Veräußerung qua Endlichkeit (Jean-Luc Nancy)

Die intensive Auseinandersetzung Nancys mit der Unmöglichkeit und Möglichkeit von Gemeinschaften, auf die auch *FOLK* rekurriert, sowie mit der Unterscheidung von *Politik* und *Politischem*[31] (als der sog. politischen Differenz)[32] machen seinen Ansatz zu einem der Ausgangspunkte in den Geisteswissenschaften insgesamt und der akademischen intellektuellen Linken eines *postfundamentalen* (nicht antifundamentalen) Denkens des Politischen, das auch in den vergangenen zehn bis fünfzehn Jahren nachhaltig die Diskussionen zu Theater und Kunst geprägt hat.[33] Die Wiederverwendung des durch den Nationalsozialismus kontaminierten Terminus *Gemeinschaft* – seit Ferdinand von Tönnies traditionell von dem der *Gesellschaft* unterschieden – seitens Nancys steht ganz im Gegensatz zu der

30 Ebd., S. 11–12 (Herv. i. Orig.).

31 Vgl. Philippe Lacoue-Labarthe / Jean-Luc Nancy: Ouverture (8 décembre 1980). In: Luc Ferry / Jean-Luc Nancy / Jean-François Lyotard / Étienne Balibar et al.: *Rejouer le politique. Travaux du Centre de recherches hhilosophiques sur le politique*. Paris: Galilée 1981, S. 11–28, hier S. 15; dies.: Le ‚Retrait' du Politique. In: Dies. (Hrsg.): *Le retrait du politique.* Paris: Galilée 1983, S. 183–198.

32 Die heute stark rezipierte Unterscheidung zwischen Politik und Politischem wurde von Nancy zusammen mit Philippe Lacoue-Labarthe durch die gemeinsame Arbeit am Straßburger Centre de Recherches Philosophiques sur le Politique Anfang der 1980er Jahre eingeführt. Zur Genealogie der politischen Differenz vgl. Marchart: *Die politische Differenz*, S. 14.

33 Vgl. u. a. Nikolaus Müller-Schöll: Theatre of Potentiality. Communicability and the Political in Contemporary Performance Practice. In: *Theatre Research International* 29,1 (2004), S. 42–56; Stefan Hölscher / Gerald Siegmund (Hrsg.): *Dance, Politics & Co-Immunity. Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts*, Bd. 1. Berlin / Zürich: Diaphanes 2013; Esch-van Kan / Packard / Schulte (Hrsg.): *Thinking – Resisting – Reading the Political.*

traditionellen Verwendung des Begriffes nicht für ein einheitliches Ganzes, sondern für ein immer schon Geteiltes. Nancy setzt mit dem Gemeinschaftsbegriff den Gedanken der Blanchot'schen *partage* fort, um ihn gleichzeitig in einer phänomenologischen Wendung als ein ‚gemeinsames Erscheinen', als *Comparution*, die eben immer schon geteilt ist, hervorzuheben.[34] In dem entsprechenden Aufsatz zur Comparution benennt Nancy das traditionelle Prinzip der Gemeinschaft „als organizistisches oder mystizistisches Konstrukt, d. h. im wesentlichen [*sic*] in allen ihren bekannten, philosophischen oder politischen Formen" als Prinzip von „Ausschluß" oder „Abgrenzung" in Form von „Unterscheidung [...] oder Exil, Verbannung, Opfer, Verachtung, Marginalisierung, Identifizierung, Normalisierung, Selektion, Wahl, Abstammung etc."[35] Daraus resultiert für Nancy eine „‚Doppelheit' ihrer Struktur", weil die Gemeinschaft sich als Grundlage gibt, die verheimlichen muss, keinen Grund zu haben: „*Die Gemeinschaft schließt ihre eigene Grundlage aus* – weil sie nämlich ausschließen will, daß *der Grund verschwindet*, der ihr Wesen ausmacht: das Sein-in-der-Gemeinschaft, unser inter-esse im gemeinsamen Erscheinen."[36] Nancys Gemeinschaft ist eine primäre, vorgängige Verräumlichung (*espacement*),[37] die keine Ontologie als Letztbegründung stützt, weil sie ein Sein vorsieht „radikal jenseits von jeder Ontologie der Substanz, der Ordnung und des Ursprungs"[38] – was sie zu einer (Quasi-)Ontologie jenseits der Ontologie macht.

Bereits in *Die undarstellbare Gemeinschaft* examiniert Nancy, dass eine Gemeinschaft nicht das Produkt eines gefestigten Zusammenschlusses ist, keine Herstellung einer Einheit, sondern vielmehr die Negation eines Werkes[39] und damit im Sinne Blanchots ein *Désœuvrement*:

> Daher kann die Gemeinschaft nicht dem Bereich des *Werkes* angehören. Man kann sie nicht herstellen, man er-fährt [*sic*] sie (oder ihre Erfahrung macht uns aus) als Erfahrung der Endlichkeit. Die Gemeinschaft als Werk oder die Gemeinschaft als auf Werke begründete würde vor-aussetzen [*sic*], daß das gemeinsame Sein als solches (in Orten, Personen, Gesellschaftsordnungen, Diskursen, Institutionen, Symbolen, kurz: in Subjekten) objektivierbar und herstellbar wäre. [...] Die Gemeinschaft findet notwendig in der – wie Blanchot sagte – Entwerkung statt.[40]

34 Vgl. Jean-Luc Nancy: Das gemeinsame Erscheinen. Von der Existenz des ‚Kommunismus' zur Gemeinschaftlichkeit der ‚Existenz'. In: Joseph Vogl (Hrsg.): *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 167–204.

35 Ebd., S. 195.

36 Ebd. (Herv. i. Orig.). Das „*in*" wird von Nancy wohl deshalb kursiv gesetzt, weil er zuvor ein „in" ins Spiel gebracht hat, das für das *désœuvrement* stehen soll. Insofern ist hier in nuce ausgedrückt: Das-Sein-innerhalb-der-Gemeinschaft-das-zugleich-jede-Gemeinschaft-außer-Kraft-setzt-und-eröffnet.

37 Vgl. Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*, S. 45.

38 Nancy: Das gemeinsame Erscheinen, S. 171.

39 Vgl. auch Thomas Bedorf: Jean-Luc Nancy: Das Politische zwischen Gesellschaft und Gemeinschaft. In: Ulrich Bröckling / Robert Feustel (Hrsg.): *Das Politische denken. Zeitgenössische Positionen*. Bielefeld: Transcript 2010, S. 145–157, hier S. 148–149.

40 Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*, S. 69–70 (Herv. i. Orig.).

Die Gemeinschaft ‚besteht' damit nicht in einer „Herstellung oder Vollendung", sondern aus der „Fragmentarisierung", „der Unterbrechung der Singularitäten oder aus der Schwebe, welche die singulären Wesen sind".[41]
Nancy bezieht sich sowohl auf Blanchot als auch auf Descartes, dessen zweifelnde Selbsterkenntnis er gegen Heideggers Lektüre von Descartes Egologie, aber auch gegen Descartes selbst nicht als reine Erkenntnis eines Subjektes, sondern als erste Anzeichen einer Veräußerung interpretiert. Diese Veräußerung offenbart insofern ‚hinter' dem erkennenden Subjekt dessen Kehrseite, die Offenheit der Gemeinschaft: „Insofern wäre das cartesianische Subjekt die umgekehrte Figur der Erfahrung der Gemeinschaft und der Singularität."[42] Die Drehung mit Descartes gegen Descartes lässt aufhorchen: Auch Nancy wendet sich, wie Heidegger (etwa in „Die Zeit des Weltbildes"), gegen eine neuzeitliche Menschwerdung der, wie Blanchot schreibt,

> Immanenz des Menschen im Menschen, was den Menschen zugleich als absolut immanentes Wesen bezeichnet, weil er so ist oder werden soll, daß er vollständig Werk ist, sein Werk, und schließlich das Werk von *allem*[43].

Nancy positioniert sein Gemeinschaftsverständnis als entwerkte / undarstellbare Gemeinschaft gegen mindestens zwei Linien einer Behauptung von Geschlossenheit, die jeweils in zwei Teilbereiche aufgespalten werden können und bei denen es sich unverkennbar um die klassischen neuzeitlichen Souveränitätsfiguren handelt: Der Mensch als Einheit und das Volk als Einheit. Ersteres ließe sich nochmal aufteilen in eine philosophische Behauptung (das denkende Subjekt wie bei Descartes, oder auch die Individuation und Introspektion insbesondere der Figur des Künstlers der Jenaer Romantik[44]) und eine liberalistische Behauptung (der Mensch als merkantiles Einzelwesen)[45]. Der zweite Bereich spaltet sich auf in die Gemeinschaft als mythischem Volkskörper[46] und die Zusammenfassung von Menschen im Terror des Totalitarismus[47] – beide Varianten auf die Spitze getrieben im Nationalsozialismus. All diese Behauptungen der Einheit und Innerlichkeit sind für

41 Ebd.

42 Ebd., S. 69. Diese Veräußerung sieht Nancy jedoch durch das Zum-eigenen-Bild-seiner-selbst-Werden des erkennenden Subjektes.

43 Blanchot: *Die uneingestehbare Gemeinschaft*, S. 11 (Herv. i. Orig.).

44 Vgl. Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*, S. 61. Hier greift Nancy auf seine gemeinsamen Studien mit Lacoue-Labarthe zum *Athenäum* zurück, wonach sich in der „spekulative[n] Ästhetik, in der das SYSTEM-Subjekt kulminiert" eine Umkehrung vollzieht: „Die Philosophie muss sich als Kunstwerk vollenden; die Kunst ist das spekulative *Organon* schlechthin." (Philippe Lacoue-Labarthe / Jean-Luc Nancy: Das System-Subjekt. In: Dies.: *Das Literarisch-Absolute. Texte und Theorie der Jenaer Frühromantik*. Wien: Turia + Kant 2016, S. 49–67, hier S. 64–65 (Herv. i. Orig.).)

45 Vgl. Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*, S. 157–158.

46 Vgl. ebd., S. 97–99.

47 Vgl. hierzu u. a. die lange Fußnote in *Die undarstellbare Gemeinschaft*, in der Nancy ausführt, wie es der NS-Diktatur auch im Schrecken der Konzentrationslager nicht gelingt, die konstitutive Pluralität auszulöschen. Hier wird das Argument Arendts aufgegriffen, es sei das Charakteristikum des totalitären Terrors, Menschen im Plural so zu organisieren, als wären sie ein einziger Mensch. Vgl. ebd., S. 77; Arendt: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, S. 714.

Nancy Immanenzfiguren, die sich im Übrigen in der Figur der *(auto-)poetischen Arbeit* bündeln. Damit behauptet Nancy mit der Gemeinschaft eine (Quasi-)Transzendenz als

> Widerstand gegen die Immanenz. Folglich ist die Gemeinschaft die Transzendenz: Die „Transzendenz", die keine „heilige" Bedeutung mehr hat, bezeichnet jedoch genau genommen nichts anderes als den Widerstand gegen die Immanenz (gegen die Einswerdung aller oder gegen die ausschließliche Leidenschaft eines einzelnen oder einiger weniger, das heißt gegen alle Formen und alle Gewaltakte der Subjektivität).[48]

Gegenüber diesen Schließungsfiguren setzt Nancy, wie Blanchot, dezidiert die Affizierung mit einem Außen der Sprache und in Sprache, die er als „exponierende Mit-Teilung"[49] zeichnet. Die Gemeinschaft ist *entwerkt*, wenn sie ihren grundlosen Grund erkennt, gleichzeitig aber niemals eine unhintergehbare Pluralität negiert, die nicht synthetisiert werden kann. Sie ist dann zugleich auch *undarstellbar*, weil sie

> nicht als Werk, als System oder als organischer Körper darstellbar ist; daß sie also in dem Sinn ‚undarstellbar' ist, wie seit jeher die Darstellbarkeit der Gemeinschaft gedacht wurde (nämlich in ihrem Volk, ihrem Staat, ihrem Geist, etc.).[50]

Wenn die Gemeinschaft *undarstellbar* ist, dann deshalb, weil sie *eine bestimmte Form der Darstellung* nicht zulässt, nämlich ihre (Selbst-)Repräsentation. Was Nancy Gemeinschaft nennt, bezeichnet er als *clinamen*, also das, was Singularitäten nicht zu zusammenhangslosen Atomen macht, sondern Verbindung schafft und Beziehung ist. Die Darstellung, gegen die sich Nancy dadurch wendet, ist die *des Absoluten*:

> Dieses ab-solutum kann auftreten in der Form der Idee, der Geschichte, des Individuums, des Staates, der Wissenschaft, des Kunstwerkes, etc. Seine Logik wird immer dieselbe sein, insofern es ohne Beziehung ist.[51]

Doch die Behauptung des Absoluten führt das so gesetzte Absolute in eine unauflösbare Paradoxie, die selbiges von Innen und Außen her zugleich sprengt, denn ein Absolutes müsste um ab-solut, d. h. ohne Beziehung zu sein, auch seine eigene Grenze, die seine Berührung mit einem Anderen wäre, umfassen. Dies Verhältnis ähnelt der *Limitrophie*, denn es reißt diejenige Darstellungsweise, die ihre eigenen Ränder zu verstecken sucht und sich lückenlos machen will, in eine unauflösbare Krise. Folgerichtig verknüpft Nancy auch in *La Comparution* noch deutlicher die doppelte Frage von Politik und Darstellung der Gemeinschaft. Konventionelle werkhafte Gemeinschaften erzeugen als Vorgang der Identifikation, Gestaltgebung und Figurwerdung einen Ausschluss, weshalb Nancy fordert:

48 Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*, S. 77.
49 Ebd., S. 65.
50 Ebd., S. 5.
51 Ebd., S. 16–17.

> Ausschließen, ohne Figuren zu bilden, heißt, das Fehlen eines Grundes oder einer Voraussetzung des Seins-in-der-Gemeinschaft anzuerkennen. Figuren bilden, ohne auszuschließen, heißt, die Äußerlichkeit als Markierung bestehen zu lassen. Die beiden Seiten ein und derselben Grenze.[52]

Insofern gilt es, in „die Geschichtlichkeit unserer Geschichte" einzutreten und die „Ränder" des Umrisses unseres gemeinsamen Erscheinens „nachzuzeichnen", „der keine Figur annehmen kann".[53] Mit anderen Worten: Es gilt, *limitroph*, eine Figur, die nicht Figur ist, an ihren Rändern immer neu zu teilen.
Nancys Gemeinschaftsdenken ist eine dezidiert zu einem bestimmten geschichtlich-politischen Zeitpunkt (dem Scheitern und Zusammenbrechen des ‚real existierenden Sozialismus') gesetzte Radikalisierung der kommunistischen Frage, die sowohl den als Kommunitarismus missverstandenen Kommunismus wie auch den Individualismus scharf angreift:

> Man kann unsere Epoche nicht erfassen, solange man sie nicht als die Epoche denkt, die die ‚kommunistische' Frage aufgeworfen hat (dies ist der ‚unüberschreitbare Horizont unserer Zeit' wie Sartre zu Recht behauptet hat).[54]

Doch weil der Begriff der Gemeinschaft nicht die beste Wahl für eine solches Denken gegen die Behauptung reiner Immanenz und für eine niemals negierbare Pluralität bietet und „die Akzentuierung eines notwendigen, doch stets ungenügend geklärten Konzeptes zu jener Zeit zumindest einherging mit einem Wiederaufleben kommunitaristischer und zuweilen faschistoider Triebkräfte"[55], geht Nancy Anfang der 1990er Jahre vom Begriff der Gemeinschaft zur *Comparution* und schließlich zum Mit-Sein, zum singulär pluralen Sein über.[56] Diese sich wandelnden Begrifflichkeiten benennen etwas, das in keinem festen Begriff aufgehen kann: „weder Kommunion noch Atomisierung, lediglich das Teilen eines Ortes, allerhöchstens der Kontakt: ein Zusammensein ohne Zusammenfügen"[57]. Und sie setzen Blanchots Gedanken der *partage* noch deutlicher in ein politisch-soziales

52 Nancy: Das gemeinsame Erscheinen, S. 195–196.

53 Ebd., S. 196.

54 Ebd., S. 174.

55 Nancy: *Die herausgeforderte Gemeinschaft*, S. 30–31.

56 *Comparution* wird schon in *Die undarstellbare Gemeinschaft* verwendet. Das *Mit-Sein* entnimmt Nancy Heideggers Denken, radikalisiert es aber, weil für Heidegger das Mit- immer noch im Sein und speziell im Sein einer Gemeinschaft des Volkes aufgeht. Hier werden sowohl das ‚Geschichte machen' des Volkes wie auch dessen Transformation in das Geschick kritisiert, vgl. Nancy: Anhang: Das Mitsein des Da-seins. In: Ders: *Singulär Plural Sein*, aus. d. Franz. v. Ulrich Müller-Schöll. Berlin / Zürich: Diaphanes 2004, S. 151–172, hier S. 157. Insbesondere in *Sein und Zeit* taucht das Mit-Sein auf, dort aber nicht als Pluralitäten gedacht, sondern zusammengefasst im *Geschick* des Volkes, vgl. Heidegger: Sein und Zeit, S. 384. (§74). Lacoue-Labarthe hat diese Passage schon früh kritisiert und darauf hingewiesen, dass Heidegger die Welt zur Bedingung des Politischen mache, dessen Essenz wiederum die Gemeinschaft als Volk sei. Vgl. Lacoue-Labarthe: La transcendence finit dans la politique. In: Ferry / Nancy / Lyotard / Balibar et al.: *Rejouer le politique*, S. 171–214, hier S. 195.

57 Nancy: *Die herausgeforderte Gemeinschaft*, S. 31.

Verhältnis, das geläufige Kategorien der Politik und des Sozialen – wie aber auch der fixierten Definitionen eines Kunstwerkes – aushebelt.[58]
Nancy lässt keinen Zweifel daran, dass diese Weise, Teilungen zu denken, nicht einfach bei vermeintlich kleineren Einheiten als der Gemeinschaft stehenbleibt, da es ihm *nicht* darum geht, Gemeinschaften in ihre ‚individuellen' Mitglieder zu zerlegen. Hier geht Nancy sogar deutlich weiter als Blanchot, da letzterer die Gemeinschaft *ex negativo* als uneingestandenes Verlangen remythologisiert,[59] mitunter als „Schicksalsgemeinschaft"[60] bezeichnet und in einem wesenhaften Nukleus der heterosexuellen und monogamen Paarbeziehung von Mann und Frau verankert sieht.[61]
So zieht Nancy aus der geteilten Korrespondenz über die Gemeinschaft doch sehr andere Schlüsse als Blanchot, indem er sich vor allem deutlicher vom Subjekt abwendet, was Nancy dazu veranlasst, das *Mit* in seiner Nicht-Darstellbarkeit von der zuvor mit dem Gemeinschaftsbegriff evozierten Undarstellbarkeit abzugrenzen. Wohl zeigt sich das Mit nicht *als solches*, ist nicht repräsentativ abzubilden, aber die Behauptung seiner Undarstellbarkeit könnte noch immer den Glauben erwecken, eine negative, entzogene, abwesende (letztlich transzendente) Einheit hinter dem Mit ausmachen zu können:

> Das Mit als solches ist wohl nicht darstellbar. [....] Aber das Mit ist nicht „undarstellbar" wie eine entzogene Präsenz, noch wie ein ANDERES. Wenn es Subjekte nur mit anderen Subjekten gibt, ist das „Mit" selbst kein Subjekt. Es ist oder bildet den Binde- bzw. Trennungsstrich, der selbst weder Bindung noch Trennung als durch den Strich [*trait*] gesetzte Substanzen sich aneignet. Der Strich ist nicht das Zeichen für eine Realität und nicht einmal für eine „intersubjektive Dimension".[62]

‚Mit' bedeutet nämlich nicht, dass einem „Subjekt" eine „Intersubjektitviät" hinzugefügt wird, auch nicht, dass „eine Sozialität oder Alterität" sich „anschickt, die Instanz des

58 Martina Ruhsam hat Nancys Gemeinschaft / Mit-Sein produktiv auf kollaborative Arbeitsweisen in den Künsten bezogen: Martina Ruhsam: *Choreografie als kollaborative Praxis. Die Inszenierung der Zusammenarbeit und ihre Aufführung*. Wien: Turia + Kant 2011.

59 „L'aveau de l'inavouable est aveau du recours au mythe." (Nancy: *La Communauté désavouée*, S. 134–141, hier S. 134–135.)

60 Maurice Blanchot: *Écrits Politiques 1953–1993*. Paris: Gallimard 2008, S. 75. Zwar kehrt sich Blanchot in späteren Jahren eindeutig von seinem frühen antisemitischen, der *Action française* (mit ihrem Ideengeber Charles Maurras) angehörigen Engagement ab, doch Nancy arbeitet eine versteckte Dichotomie Blanchots auch in seinen späten Schriften heraus, die Judentum gegen Christentum ausspielt: Einerseits das Gesetz als Element des Jüdischen (mit Levinas als dessen Vertreter), andererseits Gabe und Vergebung des Christentums. Dergestalt bleibt Blanchot einer „disposition profondement paulinienne" und damit einem „anarchisme aristocratique" verhaftet: „la vraie loie est celle du cœur." (Nancy: *La Communauté désavouée*, S. 139–140.)

61 Vgl. Blanchot: *Die uneingestehbare Gemeinschaft*, S. 34, 80–82. An diese Essentialisierung der Gemeinschaft in der Zweigeschlechtlichkeit lässt sich die Vereinnahmung Blanchots durch Gerd Bergfleth als einen Publizisten der Neuen Rechten anfügen: Gerald Raunig: Etwas Mehr als das Commune. Dividuum und Condividualität. In: *Grundrisse. Zeitschrift für Linke Theorie und Debatte* 35 (2010). http://www.grundrisse.net/grundrisse35/Etwas_Mehr_als_das_Commune.htm (Zugriff am 14.01.2020).

62 Nancy: *Singulär Plural Sein*, S. 100 (Herv. i. Orig.).

Subjekts, begriffen als *solus ipse*, prinzipiell zu durchkreuzen", sondern um eine „KoExistenz", die „sich nicht ‚in' der Welt befindet, sondern das Wesen und die Struktur der Welt bildet"[63]. Weil er von der Teilung ausgeht, interessieren Nancy Singularitäten in ihrem Bezug zueinander, die sich eben nicht einmal mehr auf eine sich verschiebende Innerlichkeit eines Subjektes berufen können, sondern zueinander in einem räumlichen Verhältnis stehen und einander durch *ihre Endlichkeit* veräußert sind.[64] Eine veräußernde Bezugnahme im Innen, ein *Zwischen* und *Unter-Uns*: „Das ‚Mit' bleibt zwischen uns, und wir bleiben unter uns: nichts als wir, aber nichts als Abstand zwischen uns."[65]
Nancy sieht damit ein Innen-Außen im Raum des gemeinsamen Erscheinens: *Der Welt*, die als *Zwischen* Verbindung und Trennung ist. „Es gibt kein Zur-Welt-Kommen, das nicht grundsätzlich gemeinsam wäre."[66] Das bedeutet nun also nicht, dass Nancy in einem simplen Kurzschluss wiederum die Welt als den Raum des gemeinsamen Erscheinens wie eine geschlossene Bühne, einen Container oder „ein Zimmer, in das man eintreten kann"[67], fassen würde: Wenn das Mit-Sein das „Sich-Teilen einer simultanen Raum-Zeit"[68] ist, so ist die Welt (in Anlehnung an Descartes' Bühne der Welt) als Innen-Außen deren „Bühne", die jedoch „nicht bühnenhaft im Sinne eines künstlichen Raums der mimetischen Repräsentation" ist, sondern eben „im Sinne des Ausschnitts und der Eröffnung einer Raum-Zeit der Verteilung von Singularitäten".[69] Nun ist – so muss ergänzt werden – diese Bühne allerdings nicht gegeben, sondern wird, wie auch die Welt, je erst hergestellt – ein Aspekt, der so bei Nancy in der Verwendung der Theaterhaftigkeit des Mit nicht eindeutig artikuliert wird,[70] wohl aber in den Auslegungen zur Produktion der Welt klarer wird.

Arbeit (am Weltinnenraum) – der Immanentismus

Der Vorschlag, Gemeinschaften als nicht in sich selbst geschlossen und damit Teilungen als konstitutiv zu denken, lässt sich also als Widerstand gegen eine reine Immanenz sehen. Deren Verabsolutierung nämlich prägt das Denken der Welt als einen hergestellten, werkhaften ‚Weltinnenraum'.
Nancys Gemeinschafts- wie Weltbegriff stehen in Bezug zu einer Auseinandersetzung mit Arbeit als Produktion eines Ganzen – und damit auch am Rand der politischen Diskurse der Souveränität. Dass Nancy die Welt nicht mehr als eine solche Produktion, sondern als Innen-Außen fasst, geht zum einen aus der Beschäftigung mit der Frühromantik wie auch zum anderen aus der bei ihm (allerdings oftmals versteckten)

63 Ebd., S. 76.
64 Vgl. Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*, S. 64–65.
65 Ebd., S. 101.
66 Nancy: Das gemeinsame Erscheinen, S. 170.
67 Ebd., S. 148.
68 Ebd., S. 105.
69 Ebd., S. 106.
70 Nancy schreibt auch vom „Spektakel der Gesellschaft" (ebd., S. 105–115), womit er auf eine Unüberwindbarkeit medialer Ver- und Entfremdung verweist: Gesellschaft gibt es nicht als eine Eigentlichkeit oder Unmittelbarkeit, sondern ausschließlich in ihrer Erscheinung. Repräsentation ist die historisch bedingte Form dieser spezifischen, d. h. modernen Gesellschaft.

Bedeutung von Hannah Arendts Weltbegriff und ihrer politisch-philosophischen Anthropologie hervor, die immer den historischen Blickwinkel auf die Neuzeit als *Epoche der Arbeit* einnimmt. Während die Arbeit an Werk, Bild, Gemeinschaft oder Weltvorstellung in der Tradition nach Marx allgemein für Produktivität steht, hat Arendt die menschliche Tätigkeit in Arbeiten, Herstellen und Handeln differenziert, die jeweils im Bezug zur Endlichkeit und damit Zeitlichkeit wie auch zur uns umgebenden und *zwischen-uns* stattfindenden Welt stehen.

Für Arendt wie Nancy gibt es, kurz gesagt, zwar etwas außerhalb des Planeten Erde, aber nichts außerhalb *der Welt*, sondern nur eine Öffnung zur Welt.[71] Arendt denkt damit vor, was Nancy vor allem 1996 in *Singulär Plural Sein* ausarbeitet: Das Mit-Sein als aus Heideggers Denken und zugleich gegen Heideggers Engführung des Daseins heraus entwickelte Primordialität des Pluralen und die Welt als das Geflecht dieser Bezüge. Nancys Orientierung an Arendt wird umso klarer, wenn man betrachtet, dass es auch sie ist, die Heideggers *Dasein* als eine „Selbstischkeit [*sic*]" bezeichnet, wonach „die nur sich wollenden Selbste in einem Überselbst organisiert" und das Mit-Sein zum „Man" degradiert werden.[72] Wie Marchart bemerkt, hat damit Arendt drei aufeinander aufbauende Verschiebungen von Heideggers Fundamentalontologie vorgenommen, die diese zugleich selbst wieder verweltlichen: Das Sein vom Anfang her zu denken, das Mit-Sein aufzuwerten und damit die Welt zur Mit-Welt zu machen.[73] An diese Punkte Arendts wird Nancy, ob anfangs bewusst oder nicht, anknüpfen, wenngleich er aufgrund seines Austausches mit Blanchot und seiner Schulung aus der Dekonstruktion deutlicher als Arendt die unentscheidbare Grenze von Immanenz-Transzendenz denkt. Nichtsdestotrotz ist die Nähe von Nancy zu Arendt bis hin zu frappierenden, aber von Nancy beinahe durchweg ungenannten Überschneidungen auffällig.

Gewissermaßen lässt sich sagen, dass Nancy sowohl Arendts als auch Karl Marx' Denken dahingehend aufgreift und zuspitzt, als er den Aspekt der Pluralität wie auch denjenigen der Arbeit als *praxis* so weiterdenkt,[74] dass beides das Marx'sche Metasubjekt *entwerkt*. Denn dort, wo Marx bereits die Vorstellung des autonomen Subjektes entwertet, indem er es als durch die gesellschaftlich-produktiven Kräfte entfremdet darlegt, wertet er es zugleich qua Produktivkraft als Subjekt der Menschheit auf: „Produktivkräfte und gesellschaftliche Beziehungen" sind „beides verschiedene Seiten der Entwicklung des

71 Vgl. Nancy / Sá Cavalcante Schuback: *Being With the Without*, S. 20.

72 Hannah Arendt: *Was ist Existenz-Philosophie?* Frankfurt am Main: Anton Hain 1990, S. 37–38, zit. n. Marchart: *Neu beginnen*, S. 38. Arendt dürfte sich hier wohl vor allem auf §26, S. 126–127 beziehen, wo das Mitsein dem Man zugewiesen und damit der „Abständigkeit, Durchschnittlichkeit, Einebnung" angehört, die „als Seinsweisen" dem zugehören, „was wir als ‚die Öffentlichkeit' kennen" (Heidegger: Sein und Zeit, S. 126–127).

73 Vgl. Marchart: *Neu beginnen*, S. 38.

74 Arendt macht deutlich, dass sich Marx nicht dem Herstellen zuwendet, sondern sich für die „Produktion des Lebens" (ebd., S. 439) qua Arbeit interessiert – in meinen Augen wäre dies aber möglicherweise immer noch eine Form der *poiesis*. Jörn Etzold erkennt bei Marx eine Auflösung der aristotelischen Unterscheidung von *praxis*, *theoria* und *poiesis* wie auch von *bios* und *zoe*. Vgl. Jörn Etzold: Community and Practice. Nancy, Aristotle, Arendt, Marx. In: *Oncurating* 7 (2011): being-with. http://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue7.pdf (Zugriff am 16.02.2020).

gesellschaftlichen Individuums".[75] Arbeit wird mit ihrer massiven Individualisierung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in den ehemaligen Industrienationen durch den Prozess der ökonomischen Globalisierung *total*. Sie sprengt zugleich die Behauptung eines einheitlichen revolutionären Subjektes der Arbeiter*innen, weil nicht mehr Klassen ordnungsstiftende Metanarrative bilden (die Produktionsformen sind wie die Subjektivitäten multipel). Vielmehr führen affektive Bindungen und Erfahrungszusammenhänge zu verstreuten Kollektivitäten.[76] Was für Nancy nach Marx bleibt, ist eine „gemeine Baustelle", weil dessen Denken der „Pluralität" den „gemeinsamen Raum der Hinterfragung des Ökonomischen, des Sozialen, des Rechts, des Politischen, des Ideologischen" angeregt habe.[77] In Abgrenzung von der Behauptung eines bürgerlich-merkantilistischen Individualismus, eines biologischen Rassismus oder eines Ständedenkens setzt Marx dazu an, Entfremdungen als konstitutiv anzusehen und die unentscheidbare Verquickung von gesellschaftlichem Leben, Produktion und Technischem (bzw. beim jungen Marx: Maschinellem) zu untersuchen. Genau jene Richtung und Verbindung ist es, die es mit Nancy wiederzuentdecken und dabei von einem möglicherweise noch bei Marx angelegten Positivismus der Erkenntnis des Gemeinsamen zu befreien gilt.[78] Mit Marx entdeckt Nancy die Verknotung der Produktion des Menschen mit der Produktion der Welt, beide gebündelt im „Weltweite[n] des Marktes, das sich in das Weltweite einer gegenseitigen und wechselseitigen Schöpfung verwandelt oder umstürzt"[79]. Dieses Verhältnis bestimmt das Kapital. Zum Vorgang der Globalisierung wird dieses Verhältnis aber erst, wenn das, was Marx „die Produktion und/oder die Schöpfung des Menschen nennt, sich ganz und gar in ‚dieser' Welt oder als ‚diese' Welt – und folglich vollkommen als die Welt – abspielt"[80]. Eine sich selbst erschaffende Menschheit setzt sich selbst als absoluten Wert im Innenraum der Welt. Nancy nimmt dort wieder Abstand von Marx, wo dieser die „Menschheit" in einer Eschatologie und Teleologie denkt: „Der Mensch als Quelle und Entfaltung des Wertes an sich kommt ans Ende der Geschichte, in der er sich produziert: die Quelle muß also gänzlich ausgebreitet und verwirklicht werden."[81] Und genau dies ist auch die Schnittstelle bei

75 Karl Marx: Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie (Rohentwurf). In: *Marx-Engels-Werke*, Bd. 42: Ergänzungsband Ökonomische Manuskripte 1857/58. Berlin: Dietz 1974, S. 592–594, hier S. 593. Nachfolgend wird die Sigle MEW verwendet. Vgl. die problematisierenden Rückfragen an diese Passage in Jean-Luc Nancy: Arbeit. In: Ders.: *Der Sinn der Welt*, S. 135–145, hier S. 139.

76 Vgl. Paolo Virno: *Grammatik der Multitude. Untersuchungen zu gegenwärtigen Lebensformen*. Berlin: ID 2005, S. 128.

77 Nancy: Das gemeinsame Erscheinen, S. 178.

78 Vgl. ebd., S. 189. Mit Blick auf Marx und Engels Schrift *Die Deutsche Ideologie* bemerkt Nancy, dass die Autoren von einer „wechselseitigen Erzeugung" der Individuen sprechen, die „jedoch nicht ‚wieder spekulativ-idealistisch, d. h. phantastisch […]' als ‚ein einziges Individuum' verstanden werden sollte, […] das das Mysterium vollzieht, sich selbst zu erzeugen'. Die wechselseitige Erzeugung ist nicht das Mysterium eines hypostasierten Subjekts, es ist die wirkliche Bedingung einer wirklichen Vielfalt wirklicher Beziehungen." (Ebd.) Vgl. Karl Marx / Friedrich Engels: Die Deutsche Ideologie. In: *MEW*, Bd. 3. Berlin: Dietz 1969, S. 9–530, hier S. 37.) Insofern gilt es für Nancy, auch keine Positivität für diese ‚wirklichen Beziehungen' zu setzen.

79 Nancy: *Die Erschaffung der Welt*, S. 18.

80 Ebd., S. 21.

81 Ebd., S. 22.

Marx, an der Arendt einsetzt: dort, wo sich eine schiere Alternativlosigkeit dieser Quelle im Innenraum verwirklicht zu haben scheint.

Ähnlich legt auch Nancy mit dem ‚gemeinsamen Erscheinen', der Comparution, das Augenmerk auf die *praxis,* insbesondere in der Folge des uneingelösten Denkanspruches von Marx: Denn schon bei Marx bahne sich „etwas anderes" an als „daß das Denken in die Praxis umgesetzt werden soll und so das Reale das Produkt des Sinns wäre, den ihm die Idee verleiht".[82] Eine solche *praxis* soll sich aber im Gegensatz zum Hegel'schen Denken nicht selbst aufheben, sondern: „Vielmehr *soll* Praxis Denken sein", denn in dieser Geste fallen entsprechend „Kommunismus" und „Verwirklichung der Philosophie" bei Marx in eins.[83] Hält Marx zwar größtenteils an einem Begriff der *praxis* fest, der noch nicht so weit geht wie derjenige der *Entwerkung* bei Blanchot, Foucault und Nancy, so finden sich immer wieder Anzeichen dieser Anbahnung des ‚etwas Anderen'. So lässt sich beim jungen Marx *avant la lettre* in der Entfremdung eine Figur der Negativität ausmachen, vielleicht gar ein plurales Sein der Singularitäten, dort wo er ein Meta-Subjekt sucht, um dem partikularen Subjektivismus zu entkommen. Das Proletariat ist demnach eine „Klasse der bürgerlichen Gesellschaft, welche keine Klasse der bürgerlichen Gesellschaft" und damit die „Auflösung der Gesellschaft als ein besonderer Stand" ist.[84] Das Proletariat konstituiert sich und löst zugleich die Grundlage seiner Konstitution auf – oder entzieht sich der Konstitution. So kann dies als der Moment einer ersten Öffnung im geschlossenen Innenraum der Welt gesehen werden, dort, wo sich eben nicht (mehr) der „Sinn einer Welt auf die Arbeit"[85] reduzieren ließe.

Marx' Kritik der bürgerlichen monadischen ‚Robinsonaden', der Vorstellung autonom schöpferischer Einzelwesen und die Darlegung der allgemeinen Produktivität des Kapitals als Vergesellschaftung trifft sich – folgt man Nancy und seinem engen Kollegen Philippe Lacoue-Labarthe – als *praxis* dort mit dem Romantik-Begriff der *poiesis*, wo es um eine Befreiung der Menschheit geht. Zwar wird in der Frühromantik und speziell im Projekt des *Athenäum* kein explizites Verständnis der Arbeit artikuliert, wohl aber eines der Poetik, das einen schöpferischen Subjektbegriff fundiert: So würde etwa in *Das älteste Systemprogramm des Deutschen Idealismus* eine mimetologisch-poetologische Wendung ins Innen vollzogen, die *spekulativ* diese Innerlichkeit als Ganzheit setze.[86] Der „*spekulative*

82 Nancy: Das gemeinsame Erscheinen, S. 182. Diese Passage erinnert überdeutlich an Arendts Unterscheidung des Handelns (als praxis) und des Herstellens (als poiesis), wonach politisches Handeln nicht durch das Herstellen ersetzt werden darf, wie es aber immer wieder in der Tradition geschehen ist. Vgl. Arendt: *Vita Activa*, S. 278–280. Auch Nancys Gemeinschaftsdenken spiegelt Arendt wider, wenn diese den „Arbeitstrupp" als „Verschmelzung von Vielen in Einen" und damit als genuin „[a]ntipolitisch" wegen ihrer „Aufhebung der Pluralität" problematisiert (ebd., S. 271–272).

83 Nancy: Das gemeinsame Erscheinen, S. 182–183 (Herv. i. Orig.). Bei Arendt allerdings wäre das Denken möglicherweise insofern von der *praxis* zu trennen, als Denken keine Tätigkeit im Sinne der *Vita Activa* ist (wie etwa das Handeln), sondern zur *Vita Contemplativa* gehört. Diesem Komplex geht Leonie Otto nach: *Denken im Tanz. Choreographien von Laurent Chétouane, Philipp Gehmacher und Fabrice Mazliah.* Bielefeld: Transcript 2020.

84 Karl Marx: Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung [1843/44]. In: *MEW*, Bd. 1. Berlin: Dietz 1983, S. 378–391, hier S. 390–391. Für den Hinweis sei Nikolaus Müller-Schöll gedankt.

85 Nancy: *Der Sinn der Welt*, S. 135.

86 Während sich Nancy von diesem verabsolutierenden Gestus des Œuvres abgrenzt, hat bspw. Jacques Rancière grob diese Stoßrichtung der dichterisch-philosophischen Romantik aufgegriffen (wenngleich recht pauschalisierend), um damit eine Aufwertung der Kunst bzw. die Möglichkeit, Kunst als

Idealismus" der Frühromantik sehe „die Möglichkeit der Selbst-Erkenntnis der IDEE als die eigentliche Form des Subjektes" und die „Selbst-Darstellung des Subjektes der Form als die Wahrheit der Welt" – dieses Subjekt müsse aber erst „als die letzte Aufgabe und das letzte Werk der Menschheit" geschaffen werden.[87]
Im Selbstbewusstsein dieses Subjektes finde nun eine Überschreitung Kants statt, zunächst als „Setzung der absoluten Freiheit des Bewusstseins", und sodann als „systematische Programmierung", die sich „durch eine Setzung der Welt selbst als ein Korrelat des Subjekts" behauptet – was noch

> mit Kant letztlich völlig in Einklang stehen [würde], wenn das Subjekt, wie wir bereits festgehalten haben, nicht das freie Subjekt selbst wäre, wenn also die Welt nicht als Schöpfung, das heißt als das Werk des Subjekts gesetzt werden würde[88].

Diese Übersteigerung des kantischen Subjektes der Vorstellung im romantischen *poiesis*-Begriff als Schließung im Absoluten kulminiere in einer Menschwerdung, die ein „Menschheits-Subjekt voraus[setzt], das als Volk gedacht wird"[89], und in einer autopoetischen ‚Weltseele' oder eben dem „Weltinnenraum"[90], wobei die Suche nach einem *absoluten Außen* (statt einem Innen-Außen) als Spiegelung dieser Verabsolutierung aufzufassen wäre.
Ohne eine Kausalkette zwischen Romantik und Nationalsozialismus bilden zu wollen, lässt sich der Versuch einer re-mythologisierten Bezüglichkeit auf ein Subjekt des Volkes als tatsächlicher Versuch seiner Umsetzung für Nancy und Lacoue-Labarthe vor allem im völkischen Totalitarismus des Nationalsozialismus wiederfinden. Hier trägt das Subjekt des Volkes den Gedanken der *poiesis*, d. h. des Werkes, vor allem ganz konkret in einer Apologie der Arbeit in sich. Deutlich schärfer noch als Lacoue-Labarthe[91] und Nancy hat Werner Hamacher die Bedeutung von Arbeit im Nationalsozialismus als „das Normalste und deshalb Unauffälligste und am leichtesten Vergessene", damit aber auch als „das

autonome Kunst und damit als Arbeit wahrzunehmen, zu unterstreichen. Vgl. Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, aus d. Franz. v. Maria Muhle / Susanne Leeb / Jürgen Link. Berlin: b-books 2007, S. 68–69. Diese Behauptung der Kunstautonomie verfängt sich jedoch in der Prämisse des Produktionsparadigmas: Sie muss eine Ganzheit / Einheit behaupten, was dann nicht nur das poetische Subjekt, sondern auch ‚die' Kunst als Absolutes setzen muss. Dann aber wird der psychische Innenraum zum abgeschlossenen Innenraum, der die ebenso geschlossene Welt spiegelt.

87 Lacoue-Labarthe / Nancy: Das System-Subjekt, S. 60–61 (Herv. i. Orig.).

88 Ebd., S. 61.

89 Ebd., S. 66. Lacoue-Labarthe und Nancy sehen diese Entwicklung als „die letzte Wiederholung der abendländischen Eidetik im Element der Subjektivität" und in dessen Wendung ins Ästhetische in Form einer bildhaften Ideenlehre der (Selbst-)Erkenntnis, weshalb sie von der „*Eidesthik*" als „eigentliche[m] Horizont der Romantik" sprechen (ebd.).

90 Vgl. Blanchot: *Der literarische Raum*, S. 137. Blanchot bezieht den Ausdruck „Weltinnenraum" aus Rilkes Gedicht *Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen* – hierauf wiederum referiert auch Sloterdijk in seiner Studie *Im Weltinnenraum des Kapitals* (vgl. Einleitung), ohne diese Zusammenhänge näher zu erläutern.

91 Vgl. die gründliche Auseinandersetzung mit Heideggers „Rektoratsrede": Lacoue-Labarthe: La transcendence finit dans la politique, S. 180–190.

Wirkmächtigste", was „auf den Nationalsozialismus hingearbeitet, sich ihm empfohlen, angedient und ihn begünstigt hat", fokussiert.[92] Ziel der unterschiedlichen Konzeptionen von Arbeit im Nationalsozialismus ist demnach die Konzentration auf das vermeintlich *Eigene* und dessen Herstellung *aus sich selbst* heraus.[93] Diese Begrifflichkeit steht in der Tradition christologischer (Selbst-)Erlösung: Der Satz „‚Arbeit macht frei'" definiert als

> Resurrektionsformel der national-christlichen, nekro-vitalistischen Mythologie des Faschismus [...] den Mord als Arbeit des Lebens an sich selbst, definiert Juden – die Unerlösten –, Kommunisten – die Dualisten des Klassenkampfes –, Zigeuner [*sic*] – die Heimat- und Eigentumslosen – und Homosexuelle – die Nichtprokreativen – als Arbeitsmaterial, nämlich als immer schon vergangenes, totes, unproduktives Volk –, und definiert die Arbeit als Produktion von Leichen auf der einen, und des einen ‚leuchtenden' Spektralleibs auf der anderen Seite.[94]

Hamacher wie Nancy problematisieren die Reduktion eines „Sinn[s] der Welt auf die Arbeit" bzw. eines „Sinn[s] der Arbeit auf die Welt"[95] und erkennen in der Behauptung der Selbstproduktion einer Gemeinschaft (oder eines Volkes) qua Arbeit die Leugnung des Todes und der Endlichkeit. Die Leugnung geschähe zugunsten eines „Willen[s] zur absoluten Immanenz", der „Wahrheit des Todes" als der „einheitsstiftende[n] Verschmelzung".[96] Damit wird aber zugleich die Arbeit der Gemeinschaft zur „Arbeit am Tod"[97], sie wird zur „Todesgemeinschaft"[98]. Hier verbindet sich nun das Denken von Gemeinschaft(en) mit dem einer Weltvorstellung: Spätestens seit der Darlegung des Universums als Unendlichkeit durch Leibniz habe es eine Verdrängung des Todes gegeben, die insbesondere durch die christliche Verheißung eines Lebens nach dem Tod als „Aufhebung des Todes [...] zum höchsten Werk" der christlichen Kultur erkoren wurde, „als wolle sie damit ihre eigene Transzendenz verschlingen".[99] Die Herstellung des geschlossenen Innen der Welt ersetzt so die Endlichkeit durch eine Immanenz, selbst dort, wo scheinbar ein Denken der Transzendenz vorherrscht.[100]

92 Werner Hamacher: Arbeiten Durcharbeiten. In: Dirk Baecker (Hrsg.): *Archäologie der Arbeit*. Berlin: Kadmos 2002. S. 155–200, hier S. 155. Zum von Hamacher erwähnten Verhältnis von Arbeit und Schuld – Arbeit schuldet sich quasi selbst – vgl. näher Jörn Etzold: Die Arbeit der Spekulation. In: Ders. / Martin Jörg Schäfer (Hrsg.): *Nicht-Arbeit. Politiken, Konzepte, Ästhetiken*. Weimar: Bauhaus-Univ. 2011, S. 106–123.

93 Vgl. Julia Schade: Das Versprechen der Selbstproduktion. In: *Nebulosa. Figuren des Sozialen* 7 (2015): Prinzessinnen, S. 107–115.

94 Hamacher: Arbeiten Durcharbeiten, S. 163.

95 Nancy: Arbeit. In: Ders.: *Der Sinn der Welt*, S. 135–146, hier S. 135. Vgl. ebd., S. 139–140 speziell zum Diktum „Arbeit macht frei", zur „Rektoratsrede" sowie zu Ernst Jüngers „Der Arbeiter".

96 Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*, S. 32.

97 Hamacher: Arbeiten Durcharbeiten, S. 157.

98 Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*, S. 33.

99 Ebd., S. 34.

100 Damit stehen Positionen der Dekonstruktion zunächst einmal im starken Kontrast zu Deleuzianischen Ansätzen einer Politik der Immanenz (etwa vertreten durch Rosie Braidotti oder Brian Massumi), und damit auch zu einem positiven Bezug zu Begriffen wie dem *des Lebens*.

Die totalisierte Gemeinschaftsverheißung qua Arbeit und Vernichtungspolitik im Nationalsozialismus ist von der Gegenwart klar zu unterscheiden. Dennoch gibt es in der Konzeption von ‚Arbeit' historische Kontinuitäten, nicht zuletzt hinsichtlich des christlichen Antijudaismus und Antisemitismus – und zu ergänzen wäre: des Rassismus und Kolonialismus. Doch auch versteckter setzt sich das Denken von Arbeit als Erlösung fort. Durch die Arbeit am Ganzen und am Selbst bleibt die spezifische christlich-abendländische, nunmehr weltweit-gewordene Weltvorstellung bestehen: Die Arbeit am Innen bzw. am Weltinnenraum ist die Arbeit an der Synthetisierung jenes lückenlosen Ganzen, das nicht einmal mehr seine Endlichkeit und die Endlichkeit jedes seiner Teilbereiche zu erkennen erlaubt. Für diesen unlösbaren Zusammenhang einer Weltvorstellung mit der artikulierten oder stillschweigenden Verleugnung der Endlichkeit (insbesondere in Form moderner Regierungen) prägt Nancy den Begriff *Immanentismus*. Gemeint ist die Selbstvollendung eines behaupteten ‚Wesens' – sei es in Form des nationalsozialistischen Totalitarismus und des real existierenden Sozialismus oder in Form der Behauptung unverbundener Individuen im Liberalismus und damit selbst auch in ‚liberalen' Demokratien. Diese verallgemeinerte Gleichsetzung birgt allerdings erhebliche Gefahren: Einerseits bilden ‚immanentistische' Gemeinschaften jeweils im Innen eine alleinstehende einheitliche Repräsentation einer Transzendenz aus, *das Eine*,[101] das nichts anderes figuriert als das idealisierte Bild der Gemeinschaft selbst. Eine solche „Selbstrepräsentation als bestimmendes Element eines originären Begriffs der Gesellschaft"[102] finde nicht nur in identifikatorischen Institutionen statt, sondern erhebe seinen eigenen Kern zur „Schicksalsfigur (‚Rasse', ‚arbeitsame Menschheit')"[103], zur Vorstellung des durch Blut verbundenen Volkes oder der auf Gleichheit in ihrer Produktivkraft beruhenden Versammlung der Arbeitenden.

Andererseits: Können derart unterschiedliche Gesellschaftsformen derart pauschal subsumiert werden? Der Vorschlag ergibt nur dann Sinn, wenn „diese Bezeichnung [Immanentismus] nicht mehr nur auf bestimmte Gesellschafts- oder Herrschaftstypen" angewendet wird, sondern man „darin zugleich den allgemeinen Horizont unserer Zeit sieht".[104] Mit ‚Immanentismus' wird das Problem einer neuzeitlichen Denkweise markiert, die den Kern ihres Zusammenhalts negiert. Dieser Kern, darauf hat im Anschluss an Nancy vor allem Roberto Esposito hingewiesen, ist aber ein unauffüllbare Leerstelle, ein Außen im Innen, oder Innen-Außen, gegen das sich Gemeinschaften zu immunisieren suchen.[105] So bleibt auch der Immanentismus gleichzeitig ein phantasmatischer Versuch, so wie die

101 Vgl. hierzu sowie zur zuvor zitierten Passage bei Nancy: Marchart: *Die politische Differenz*, S. 100–101.

102 Nancy: Singulär Plural Sein, S. 81.

103 Nancy: *Die Erschaffung der Welt*, S. 118. Nancy gibt mit diesem Begriff zu bedenken, dass die totalitären Politiken (wie Nationalsozialismus und Sozialismus) entgegen des Verständnisses Foucaults nicht ausschließlich Biopolitiken waren, sondern sich vielmehr eines biopolitischen Begriffes des ‚Lebens' bedienten, um damit als eine solche Schicksalsfigur klassische Begriffe der Souveränität zu ersetzen. Vgl. für eine Sicht, die die positiven Möglichkeiten einer Biopolitik unterstreicht, Roberto Esposito: Vom Unpolitischen zur Biopolitik. In: Bedorf / Röttgers (Hrsg.): *Das Politische und die Politik*, S. 89–104.

104 Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*, S. 14–15.

105 Vgl. Roberto Esposito: *Communitas*. Berlin / Zürich: Diaphanes 2004; ders.: *Immunitas*. Berlin / Zürich: Diaphanes 2004.

lückenlose Repräsentation: Es bleibt stets ein Rest, der das Innen unabschließbar macht. Die Aufgabe von Demokratien, verstanden als ‚radikale' Demokratien, läge dann darin, diesen abwesenden Grund, die nicht vorhandene Wurzel bewusst zu halten.[106] ‚Immanentismus' wäre dann ein Begriff, mit dem Heideggers Weltbild um eine deutlich politischere Nuance erweitert werden könnte, ebenso wie der welt-herstellende Charakter der modernen Auffassung von Arbeit. Wie auch beim Heidegger'schen Weltbild bliebe aber die Gefahr bestehen, diese Begrifflichkeit selbst in der Betrachtung konkreter Phänomene zu verabsolutieren.[107]

Eingedenk dieser Fallstricke lässt sich nichtsdestotrotz zeigen, wie Castelluccis *FOLK* gleich doppelt den Immanentismus behandelt: Einerseits führt es eine immanente Gemeinschaft vor, die sich im religiösen Mysterium zu gründen sucht und daran scheitert. Andererseits findet in der Inszenierung mit der Bildwerdung der Gemeinschaft (und/oder ihres Scheiterns) eine Distanzierung und ein Ausschluss der vorher so ‚umworbenen' sozialen Anderen (der Besuchenden) vor Ort statt. Hier wie da ist es die Menschwerdung als produktiver Akt, die Castellucci untersucht. Mit dem schneidenden Fingerzeig des Alten wird auf die Teilung dieser regulativen Idee verwiesen, die aber zur nächsten symbolisch-sakralen Menschwerdung wird, an der der Alte verständnislos verzweifelt. Das Scheitern dieser Menschwerdung hinterlässt jenseits des Bildes von den hängenden Plastikteilen als *Erfahrung* vor allem dies: Ein Gefühl der Leere, das den geschlossenen Raum des Innen unbewohnbar macht, weil das flüssige Band der Trennung-Teilung zugunsten des eigenen Bildes zerschnitten worden, die *praxis* durch die geronnene Form ersetzt worden ist. Vielleicht liegt hierin doch Castelluccis heimlicher Coup gegen die eigene Bildhaftigkeit: Das unbewohnbare Bild bietet überhaupt keine Welt mehr, nicht mal diejenige eines gegenseitig Trost spendenden Applauses. Allerdings bahnen sich bereits in der Produktion der Welt Risse in ihrem totalisierten Panzer an, die eine Vervielfältigung der Praktiken und neue Möglichkeiten hervortreten lassen, als Veränderungspraxis des Denkens von dem *einen* Weltinnenraum.

Weltlosigkeit und Beziehung (Hannah Arendt 2)

Um einen Faden aus Kapitel 1 wieder aufzugreifen: Für Arendt ist Welt etwas, das sowohl produzierend hergestellt wird als auch in actu, von uns politisch handelnd, je neu ins Leben gerufen wird:

> In der Welt zusammenleben heißt wesentlich, daß eine Welt von Dingen zwischen denen liegt, deren gemeinsamer Wohnort sie ist, und zwar in dem gleichen Sinne, in dem etwa ein Tisch zwischen denen steht, die um ihn herum sitzen; wie jedes Zwischen verbindet und trennt die Welt diejenigen, denen sie jeweils gemeinsam ist.[108]

106 Vgl. Oliver Marchart: *Das unmögliche Objekt. Eine postfundamentalistische Theorie der Gesellschaft*. Berlin: Suhrkamp 2014.

107 Vgl. auch die Studien von Cornelius Castoriadis, der in einem psychoanalytischen Kurzschluss Welt und Subjekt auf dieselbe Stufe setzt und u. a. deswegen eine Fragmentierung der Welt als problematisch wertet: Cornelius Castoriadis: *World in Fragments. Writings on Politics, Society, Psychoanalysis, and the Imagination*, hrsg. v. David Ames Curtis. Stanford: Stanford UP 1997.

108 Arendt: *Vita Activa*, S. 65–66.

Welt ist damit zwar die Dingwelt, aber vor allem die gemeinsame Sphäre, die Menschen in Beziehung setzt und damit ihre Pluralität spiegelt – ‚Welt' ist ein nicht einfach gegebener, sondern stets neu zu haltender und auszuhaltender Zustand. Denn sobald die Dingwelt absolut wird und die gemeinsame Sphäre verdrängt oder letztere zu einem homogenen „corpus"[109] (wie etwa im Urchristentum) wird, so führt dies unweigerlich zu einer Weltlosigkeit bzw. Unweltlichkeit: Ohne verbindend-trennende Bezüge gibt es auch keine Welt – und wir könnten mit Blick auf Nancy und Blanchot ergänzen: ohne *partage* gibt es keine Welt.[110] Wenn die Welt sich schließt und ihr Außen abschafft, so zerfällt sie als Welt – um dieses Paradox und dessen Bedeutung für die Möglichkeit von Darstellung als Bezugnahme auf Andere und ein Anderes soll es daher in diesem Kapitel gehen. ‚Welt' wird hierbei zu einer figurlosen Figur und zum zentralen Begriff eines postfundamentalen Denkens von Theater, wofür Arendt als Vordenkerin gelten darf, selbst wenn der Weltbegriff bei ihr noch im Singular und äquivalent zu demjenigen der *einen* ‚Öffentlichkeit' verwendet wird: „Der öffentliche Raum wie die uns gemeinsame Welt versammelt Menschen und verhindert gleichzeitig, daß sie gleichsam über- und ineinanderfallen."[111]
Arendt übernimmt den Weltbegriff von Augustinus und verändert wiederum denjenigen Heideggers signifikant.[112] ‚Welt' trägt bei ihr der Herstellung der Welt als Dingwelt Rechnung, wie sie sich in der Globalisierung zuspitzt (die *Erde* oder der *Globus*) und steht auch für eine immer mögliche Veränderbarkeit (die *Welt* oder der *Mundus*) – auch aus dem hergestellten Innen heraus. Der Doppelcharakter des Weltbegriffes als hergestellte Einheit und Veränderbarkeit durchzieht Nancys *Der Sinn der Welt* von 1993. Dort stellt Nancy fest, dass die oftmals verlautbarte Forderung nach einer Sinnhaftigkeit der Welt (und der menschlichen Existenz) auf einem Verlangen nach Bedeutung fuße – die Welt müsse demnach „die Bedeutung von Aufenthalt, Schutz, Wohnstatt, Rettung, Intimität, Gemeinschaft, Subjektivität tragen", wohingegen einem solchen Verständnis zufolge „die Globalisierung oder Mondialisierung der Welt, ihr Weltweitwerden, das unser Element und unser Ereignis ist, der ‚Kosmopolitismus' und die Teletechnik den Sinn" enteignen, sie „nehmen ihm sein Bedeuten, reißen ihn in Fetzen."[113] Eine ursprüngliche Geborgenheit würde solchen Positionen zufolge von der rasenden Moderne gesprengt.
Sicherlich stimmt es, dass unter der allgemeinen Bezeichnung der Globalisierung, aber vor allem unter dieser Rubrik als vager Bezeichnung für die Veränderungen der Zeit nach dem Kalten Krieg, massive Veränderungen im geopolitischen Geflecht wie auch insbesondere

109 Ebd., S. 67–68

110 Vgl. ebd., S. 115–116, 165–166. Allerdings können sich über die Dingwelt auch in der Globalisierung Verbindungen zwischen Menschen und damit auch mögliche Politisierungen ergeben, ganz so wie der Tisch in obigem Zitat von Arendt, der verbindet und trennt.

111 Ebd., S. 65–66. Der normative Begriff der Öffentlichkeit wird am Ende von Kapitel *Das Ende der Arbeit an der Welt* kritisiert.

112 Vgl. hierzu die detaillierte Darlegung des Weltbegriffes bei Arendt nach Augustinus in Marchart: *Neu beginnen,* S. 34 bzw. die Endnote 28 auf S. 187. Demnach sieht Arendt die Welt als von Gott gegeben (coelum et terra) sowie als Geschehen von den Menschen mitkonstituiert. Sie verweist an diesem Punkt (als einzigem in ihrem Augustinusbuch) auf Heidegger, demgegenüber sie den zweifachen Charakter hervorhebt.

113 Nancy: *Der Sinn der Welt*, S. 10. Erstaunlicherweise verweist Nancy in diesem Band nur ein einziges Mal knapp auf Arendt: Ebd., S. 21.

Zirkulationen von Menschen und Waren stattfanden und -finden – aber als Erstarrungen vormals beweglicher Bezüge. Wohl verschiebt oder verändert sich etwas in und an den Rändern des globalen Einheitsraumes, doch handelt es sich dabei nicht um das vermeintliche ‚Zersetzen' eines originären Sinnes,[114] sondern vielmehr um etwas, das dem selbst nämlich nicht minder homogenen und homogenisierenden Sinn des Globalen entgeht. Darin findet eine Kulmination jenes epistemologischen Überganges vom Bild- zum Raumdenken und zu einer *Verräumlichung* statt, der Kontingenzen aufscheinen lässt und anstelle eines einzigen Sinnes „keinen nihilistischen Nicht-Sinn" oder „Irrsinn" setzt, sondern „straff, verflochten, eng und streng formuliert" die „Offenheit der Welt" als „die Struktur des Sinns als Sinn der Welt" ausmacht[115]. Mit anderen Worten: Sinn als offene Konstellation. Diese Verschiebung geschieht aber eben innerhalb der Weltwerdung oder, um diesen Begriff wieder aufzunehmen, innerhalb des Immanentismus der globalen Welt. So spiegelt die Doppelung von Arendts Weltbegriff aus Verdinglichung und Veränderung die Spannung der Globalisierung als einer Bewegung in eine Schließung und durch ihre interne Differenz entlang ihrer Grenzen zu einem Innen-Außen hin.

Wie ausgeführt, ist das Innen der Gemeinschaft wie der Welt im neuzeitlichen Verständnis Produkt der Arbeit. Der grundlegende Charakter des im vorigen Kapitel dargelegten Immanentismus[116] liegt nicht in der Extremform totaler Herrschaft mit den Grausamkeiten der Massenvernichtung, sondern im Ausschluss jeder konkreten wie radikalen, undenkbaren Alterität. Die ‚Banalität des Immanentismus' wäre seine geradezu selbstverständliche und konsequente Säkularität einer Selbstgenügsamkeit, wie sie zwar niemals in Reinform erreicht, aber als Ideal, Vorstellung oder Schablone der Empirie durchaus wirkmächtig ist: Der Immanentismus der dominanten Schablone der Globalisierung besteht in der Logik der allgemeinen ökonomischen Äquivalenz und der schematisiert-technologischen Administration (welche politische Entscheidungen im Sinne eines Widerspruches verdrängt). Dieser Weltinnenraum schafft dann nichtsdestotrotz qua Ausschluss wieder ein Anderes oder Außen, das sich aber in seinem Innen befindet.

Arendt hat dies vor allem mit ihrer Analyse der Paradoxien der Menschenrechte in *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* erörtert: Demnach leitet sich zwar die Kategorie der Menschenrechte aus einem abstrakten Menschenwesen ab, diese Kategorie geht aber erst aus den Bürgerrechten der Nationalstaaten hervor. Eine entsprechende ‚Weltregierung' wäre dann das Totalwerden des Nationalstaatlichen auf globaler Ebene. Zwar kann es theoretisch keinen Entzug der Menschenrechte geben, wohl aber bedarf es eines Garanten für die Durchsetzung dieses „Recht[s], Rechte zu haben"[117]. Denn wer in einer

114 Vgl. zum antisemitischen Topos des Zersetzens Oliver Marchart: Ein unbedingter Rationalismus. Derrida, die kommende Aufklärung und der Antisemitismus. In: Lenger / Tholen (Hrsg.): *Mnema*, S. 135–156.

115 Ebd.

116 Nancy und Lacoue-Labarthe bezeichnen zu einem früheren Zeitpunkt in Anlehnung an Arendts Abhandlung *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* den Immanentismus auch als „totalitarisme inédit" (Philippe Lacoue-Labarthe / Jean-Luc Nancy: Annexe. Circulaire de préparations de la discussion du 15 mars 1982. In: Dies. (Hrsg.): *Le retrait du politique*, S. 201–203, hier S. 202).

117 Hannah Arendt: Die Aporien der Menschenrechte. In: Dies: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, S. 452–470, hier S. 461. Für eine frühe Auseinandersetzung mit Arendts Kritik und zugleich Bekräftigung der Menschenrechte durch das Herausarbeiten ihrer Paradoxien danke ich Bennet Gabriel.

Welt der Verortungen und qua Staaten definierten Bodenbezugs seinen „Standort in der Welt verliert, durch den allein er überhaupt Rechte haben kann", fällt in „absolute Rechtlosigkeit".[118]
Noch vor dem Höhepunkt der Globalisierung am Ende des 20. Jahrhunderts handelt es sich um ein Problem, das aus der *Bewegung* der Weltwerdung seit Beginn der Neuzeit hervorgeht, als eine ganz und gar ‚menschliche' und immanente Konfiguration. Wirklich problematisch wird dieser Zusammenhang jedoch erst dadurch, dass ein solcher Garant gegen die Ausstoßung aus der Menschheit überhaupt (ein Staat oder hypothetisch eine Weltregierung) sich auch jederzeit – eben im Namen der Menschheit im Allgemeinen – dazu entscheiden könnte, dass dasjenige das „Recht sei, was gut oder nützlich für das Ganze (im Unterschied zu seinen Teilen) sei"[119]. Eine solche Entscheidung über die *Würde* des Einzelnen oder einer Gruppe als seines *Wertes* im Kontext des ‚Gesamtwertes' des Ganzen kann es nur in einem immanenten System geben, d. h. in einer säkularen, auf sich selbst zurückgeworfenen Welt.[120]
Wer aus der immanenten (oder zumindest immanent-zu-werden-drohenden) Gemeinschaft und damit potentiell auch aus der globalisierten Welt herausfällt, wird *weltlos*. Er/sie ist politisch nicht repräsentierbar, weil er/sie der Logik der Repräsentation entgeht – allerdings mit verheerenden Folgen: Er/sie ist nach Arendt weniger wert (nämlich ohne Wert / Würde) als ein*e Sklav*in.

> [W]ie immer es um die Sklaverei bestellt sein mag, in gewissem Sinne ist der moderne Staatenlose weiter und endgültiger aus der Menschheit ausgestoßen als der Sklave, dessen Arbeit gebraucht, genutzt und ausgebeutet wurde und der dadurch immer noch in den Rahmen des Menschseins einbezogen wurde.[121]

Etzold wiederum zieht hieraus einen darstellungstheoretischen Schluss, den es weiterzudenken gilt:

> Die theatrale Form aber, die der Idee des Rechtssubjekts als vertretbarem entspricht, ist das Drama. Die Form des Dramas beruht auf dem Prinzip der Stellvertretung: Ein Schauspieler stellt eine Figur dar, repräsentiert sie und verleiht ihr dadurch eine Stimme. Wer nicht in einer Figur repräsentiert werden kann, der kann nicht auf die Bühne gelangen.[122]

Insofern scheitert die Darstellung der aus dem Repräsentationsraum Ausgestoßenen am Drama, oder genauer: Der spezifische Erscheinungsraum des Dramas scheitert an ihnen. Mit der Aporie der Menschenrechte werden Geflüchtete / Staatenlose zur Figur einer Alterität, die als Negativität die Immanenz bedroht bzw. jede Bühne unsicher, verhandelbar

118 Ebd.
119 Ebd., S. 465.
120 Vgl. ebd., S. 462.
121 Ebd., S. 463. Vgl. zu den verschiedenen ‚Plateaus' der Sklaverei: Michael Zeuske: *Sklaverei. Eine Menschheitsgeschichte von der Steinzeit bis heute*. Stuttgart: Reclam 2018.
122 Jörn Etzold: *Flucht und Bühne. Stimmungsatlas in Einzelbänden*, Bd. 20: F – Flucht. Hamburg: Textem 2018, S. 46.

und wandelbar macht – also zu just einer der Figuren des Anderen, die keine Figur sein können, wie das Proletariat, die Subalternen, Wahnsinnigen oder sonst Exkludierten, die deshalb auch nicht einfach die Bühne wieder betreten könnten, ohne dass diese verändert würde.[123] Die andere Bühne der Ausgestoßenen, die aber ebenso wenig eine Bühne bietet, ist *das Lager*. Deshalb können in Castelluccis Inszenierung die heterogenen ausgeschlossenen Anderen den engeren Bühnenzirkel, der wiederum weitere Innen ausbildet, nicht betreten, weil sie damit in der figürlich-sichtbaren und klar konturierten Repräsentationsbühne wären. (Sie sind aber symbolisch als sichtbare Schatten auf eine nicht minder repräsentative, aber *schemenhafte* Bühne verbannt.) Das Lager ist „der Rest", den die „restlos aufgeteilte" und erschlossene Welt in sich nicht weiter aufzuteilen weiß.[124]

Als Alteritätsfigur stehen die Geflüchteten dann für einen doppelten Ausschluss: Sie sind kein Teil der Menschheit, weil nicht mehr Teil der Arbeitswelt, und können deshalb nicht repräsentiert werden. Umso unmöglicher aber können sie selbst Zugang zum Repräsentationsraum erlangen, wenn in diesem eine spezifische Form der Sprache vorausgesetzt wird: Eine logische, juridische, urteilende, d. h. römisch-griechisch Sprache des Rechts und der Rechtsvertretung, die kurz gesagt binär in wahr / falsch, Erkenntnis / Täuschung, Umsetzung / Scheitern trennen kann.[125] Der Raum der Politik ist als räumliches Konstrukt, wie Arendt unmissverständlich deutlich macht, seit der *polis* definiert durch den Zugang zu einer freien Sprache, *isología*.[126] In der *polis* mag diese Sprache möglicherweise nicht näher bestimmt sein, Zugang zu ihr haben nur diejenigen, die frei von Arbeit und Herstellung sind. In der Neuzeit aber rückt als Schattenseite der Errungenschaften der Demokratie diese Möglichkeitsbindung des Sprechens an das Politische mit dem Arbeiten und Herstellen zusammen: Wer also nicht sprachlich etwas verfertigt, wer nicht zielgerichtet, determiniert und funktional spricht, dessen Sprechen ist unrepräsentier- und dahingehend auch undarstellbar. Demgegenüber wären aber Klage, Anrede, Hinwendung zu betonen als andere Formen des Sprechens,[127] kurz gesagt alles, was der *Beziehbarkeit* der Sprache, ihren vielfältigen Möglichkeiten der sich ändernden Bezugnahme, Rechnung trägt. Es geht mit der Figur der Staatenlosen um andere Formen des Sprechens, die dieser zielgerichteten, determinierten, urteilenden Sprache entgehen und es ermöglichen würden, nicht aus der festgesetzten, geschlossenen Welt ausgeschlossen zu sein:

123 Allerdings: Für den/die je einzelnen dürfte es einzig darum gehen, schnellstmöglich den Zustand der Weltlosigkeit zu überwinden, um wieder in Bezügen, d. h. erst einmal nationalstaatlichen Bezügen, zu stehen. Denn so wenig erwartet werden kann, „dass diejenigen, die aus allen menschlichen Bezügen herausgeworfen werden, dann allen Anforderungen der sogenannten zivilisierten Gesellschaft nachkommen" (Etzold: *Flucht und Bühne*, S. 46), so wenig kann erwartet werden, dass dieselben Menschen in derart prekärer Lage sich auf ein anderes Bezugssystem als das nationalstaatliche oder ggf. auch das Kapital, das nach Marx zuallererst ein gesellschaftliches Verhältnis ist, verlassen oder ein solches gar aufbauen könnten.

124 Etzold: *Flucht und Bühne*, S. 49.

125 Vgl. Werner Hamacher: On the Right to Have Rights – Human Rights, Marx and Arendt. In: *The New Centennial Review* 14,2 (2014), S. 169–214, hier S. 197–198.

126 Vgl. Hannah Arendt: Einführung in die Politik II. In: Dies.: *Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlaß*. München: Piper 1993, S. 28–136, hier S. 35–37.

127 Vgl. Hamacher: On the Right to Have Rights, S. 200.

> Their language is not the language of world economy, in which the world is shrunk to one dimension of action with information and values. The language of those who have no world can only be the language of the liberation of a world that is other than the world from which they were exiled: it can only be a language for such a world that is not meant, intended, and defined through intentions; not an already known world that is appropriated in its knowledge but rather a world released from aims and securities, a world let free by anyone who relates to it, and only for this reason, *it is absolutely a world – free from all concepts of the world*.[128]

Der Ausstieg aus dem Determinismus und dem Binarismus der Globalisierung wäre damit nicht der Ausstieg aus der Welt, sondern der Beginn von Welt, nämlich als Bezugnahme. „*Anspruch und Entsprechung*" in und durch eine solche Sprache, die eben nicht frei an Welt, sondern an ‚concepts of the world' wäre, wäre zugleich eine absolute „*Unbestimmbarkeit*"[129] – statt Weltlosigkeit die Möglichkeit von Welt im Sinne von Beziehungen. Denn das ‚Recht, Rechte zu haben' ist „gleichbedeutend damit, in einem Beziehungssystem zu leben, in dem man auf Grund von Handlungen und Meinungen beurteilt wird"[130]. Oder wie Arendt später auch schreibt: Das *einzige* Menschenrecht müsste sich „grundsätzlich von den Staatsbürgerrechten unterscheiden"[131], weil es nicht auf einer nur scheinbar essentiellen Würde des Menschen, die faktisch aber eine Logik des Wertes und damit der Tauschverhältnisse ist, beruhen würde. Es müsste ein quasi-transzendentales Gesetz sein, unabhängig von jeder irdischen Instanz.

Das Ende der Arbeit an der Welt

Arendts Einsatz, der immer wieder Bezug zu Marx nimmt, liegt darin, mit der Anerkennung von Pluralität und Bezugnahmen die stillschweigende Prämisse des bürgerlichen Menschenbildes auszuhebeln: Die allgemeinen Äquivalenzverhältnisse der Austauschbarkeit.[132] Wenn sich ‚nach dem Tod Gottes' die Menschen*würde* insofern an einem Wert innerhalb eines Staates bemisst, so lässt sich darin wiederum die direkte Koppelung von Würde als Wert an die Bestimmung des Menschen als schöpferisches Arbeitswesen ablesen, so weit, dass der „absolute Wert [...] in der Tat die Menschheit, wie sie im Werk *[ouvrage]* durch die Arbeit als menschliche Arbeit verkörpert wird"[133], ist. Und Arendts kurz nach *Elemente und Ursprünge* verfasste *Vita Activa* fragt entsprechend: Wie konnte es dazu kommen, dass ab dem 17. Jahrhundert Arbeit total wird und wie konnte „die Gesellschaft im Ganzen in eine Arbeitsgesellschaft"[134] verwandelt werden?

128 Ebd., S. 203 (Herv. L. G.).
129 Ebd. (Herv. i. Orig.).
130 Ebd., S. 462.
131 Ebd., S. 457.
132 Für Marx sind die Menschenrechte das Gegenteil ihrer selbst, insofern sie nicht die Gleichheit aller, sondern nur juristische Äquivalenz, d. h. Austauschbarkeit, sichern. Vgl. Hamacher: On the Right to Have Rights, S. 178.
133 Nancy: *Die Erschaffung der Welt*, S. 24.
134 Arendt: *Vita Activa*, S. 12

Mit dem Beginn der Neuzeit tritt nach Arendt ein so dermaßen epistemischer Umbruch in Kraft, dass das Denken grundlegend auf den Kopf gestellt und das Herstellen, selbst als herstellendes Denken, die bedeutendste Tätigkeit vor dem Handeln wird und sich vor allem das Tätigsein vor die Kontemplation schiebt. Während zu Beginn dieser Untersuchung mit Heidegger und Arendt die philosophischen Kategorien und Episteme dieses Umbruches ausgelotet wurden, greift Arendts Analyse mit der Aufwertung des Herstellens zugleich auch die weltlicheren, nämlich materiellen Produktionsprozesse auf. Wie beschrieben wird das Herstellen deshalb so dominant, weil sein Aufstieg einen massiven Weltverlust oder eine Weltentfremdung gleichursprünglich begleitet. Mit anderen Worten: Die Verdinglichungen verursachen nicht einfach den Verlust der Kontemplation, sie kaschieren eher eine unlösbare Erfahrung der Entwurzelung, mithin jene sich immer stärker anbahnende Erfahrung der Kontingenz. Dieser Aspekt der Analyse der Moderne stellt eine Verbindung zwischen Arendt und Benjamin her. Wo Letzterer von „Erfahrungsarmut“[135] spricht, schreibt Arendt vom „Erfahrungsschwund“[136] in der Moderne. Die hier vertretene These im Anschluss an beide ist, dass darin noch eine Erfahrung stattfindet: Die Erfahrung der Erfahrungsarmut, die ‚Modernitätserfahrung‘[137], der Heidegger nicht ohne Grund mit der Wiederentdeckung der Lebenswelt zu begegnen sucht. In der von Heidegger wie Arendt (ebenso wie Adorno / Horkheimer) dahingehend kritisierten Moderne soll nun just Herstellen diesen Weltbezug wieder einrichten, der (wie es Arendt nennt) *Homo faber* soll sich qua Produkten (und Konsumtion)[138] eine sichere Heimstätte bauen. Zwar wird das Herstellen auf diese Weise dominant, doch Homo fabers mechanistische Weltanschauung, durch die die „Produktivität und schöpferische Genialität, die Götter und Götzen der Neuzeit“, zu den „maßgebenden Ideale[n] für Homo faber und sein fabrizierendes Herstellen“ werden,[139] verdeckt die damit einhergehende Verschiebung, dass schon nicht mehr die Mittel (also das „Wie des Entstehens“) den Zwecken (das „Was des Entstandenen“) dienen, sondern sich klammheimlich immer mehr der Prozess an die Stelle des Produktes setzt.[140]

> Nicht die Erhebung von Homo faber zu dem Rang, den einst die Kontemplation eingenommen hatte, vollendet den Bruch mit der Anschauung als der höchsten Form menschlicher Erkenntnis, sondern die Verabsolutierung des Prozessbegriffs in der Deutung des Herstellens.[141]

135 Walter Benjamin: Erfahrung und Armut. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2: Aufsätze, Essays, Vorträge, hrsg. v. Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 213–218.

136 Arendt: *Vita Activa*, S. 412.

137 Vgl. Nikolaus Müller-Schöll: Theatralische Epik. Theater als Darstellung der Modernitätserfahrung in einer Straßenszene Franz Kafkas. In: Christopher Balme / Erika Fischer-Lichte / Stefan Grätzel (Hrsg.): *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*. Tübingen: Narr 2003, S. 189–201.

138 Vgl. dahingehend die Erläuterungen Nancys zur Kritik am „Spektakel“ seitens der Situationisten: Nancy: *Singulär Plural Sein*, S. 84–86.

139 Arendt: *Vita Activa*, S. 377.

140 Vgl. ebd., S. 379.

141 Ebd., S. 383.

Der Sieg des Homo faber ist demnach aber nur ein scheinbarer – denn nach Arendt übernimmt das Herstellen zunächst immer mehr den Prozesscharakter des Handelns, aber richtet sich statt in den „Bereich des Zwischenmenschlichen" eingreifend, „hineinhandelnd" in die Natur.[142] Und weil die Folgen des Handelns unabsehbar sind, wird das Herstellen ein immer unsicherer und ungewisser Vorgang, während zugleich die eigentliche Domäne des Handelns, das politische Zwischen und die Mit-Welt schwinden. Homo faber wird schließlich von der Arbeit eingeholt: Das *animal laborans*, das unermüdlich arbeitende, d. h. sich am Lebensprozess abmühende Wesen, ersetzt den Produzenten der Welt.

Entgegen der Annahme, Arendt schreibe eine anti-modernistische, dann aber vielleicht umso mehr der Moderne verhaftete, da Rousseau'sche[143] Verfallsgeschichte, wonach die Natur wieder zu ihrem Recht zu kommen habe, geht es hier um die Umkehrung eines ganz anderen Verhältnisses: Nicht Technik / Moderne / Mensch etc. treten an die Stelle der vermeintlichen ‚Natur', sondern durch die mit dem Christentum vollzogene Heiligsetzung *des Lebens* entsteht eine „Umkehrung des Verhältnisses von Welt und Mensch", wodurch „das Leben des Einzelnen nun genau an die Stelle zu stehen kam, an der für das Denken der römischen Antike das ‚Leben' des Gemeinwesens gestanden hatte".[144] Nicht die Emanzipation oder Entfremdung der Menschheit von der Natur steht so mit einer kritischen Betrachtung der Neuzeit zur Debatte, sondern der Effekt, dass durch das herstellendhandelnde Arbeiten erstens ‚der' Mensch als Einzel- und Gattungswesen geformt wird (soweit die Analysen bis hierhin) sowie zweitens (und dieser Aspekt ist neu), dass *das Leben dieses Menschen* Zentrum der Politik, der Ökonomie und ganz besonders auch der naturwissenschaftlichen Forschung werden kann, die nun nämlich erst ‚die' Natur und ‚das' Leben zu ihrem *Objekt* machen, in das überhaupt erst *‚hinheingehandelt' werden kann*.

> Das Handeln wiederum, das erst mit dem Herstellen gleichgesetzt wird, sinkt schließlich auf das Niveau des Arbeitens ab, weil auch das Herstellen, wegen der ihm inhärenten Weltlichkeit und Gleichgültigkeit gegen die Belange des Lebens, nur als eine Form der Arbeit geduldet werden kann, als eine vielleicht komplizierter, aber grundsätzlich von anderen Funktionen nicht geschiedene Funktion des Lebensprozesses im Ganzen.[145]

Der Bereich des Handelns, des Politischen und damit des *Zwischen-Uns* wird nur dort sicht- und sagbar fortbestehen, wo es sich an dem Paradigma des Lebens als Ganzem ausrichtet. Während Arendt den Sieg des Arbeitens und damit des immanenten Lebensstromes als den Untergang der politischen gemeinsamen Welt als Weltverlust darlegt, hat dieser Vorgang im Umkehrschluss erst jenen „Lebensprozess im Ganzen" und den christlichen Zusammenhang, „daß das Leben der Güter höchstes ist"[146], denkbar gemacht. Dieser

142 Ebd., S. 293–294.
143 Vgl. Jacques Derrida: Einleitung in die Epoche Rousseau. In: Ders.: *Grammatologie*, S. 173–177.
144 Arendt: *Vita Activa*, S. 401.
145 Ebd., S. 410.
146 Ebd., S. 401–402.

erlaubt es, einen Globus als ein Ganzes und zwar ganzes Lebendiges zu denken: ‚einen' Globus, ‚eine' Weltwerdung und in der Folge die ‚eine' Globalisierung.[147]
Nun kann der Gedanke der ‚einen Welt' durchaus sinnvolle Überlegungen hinsichtlich der Gefahren, die die Menschheit durch ihr Tätigsein freisetzt, ermöglichen: Der globale Klimawandel etwa wird vor diesem Hintergrund denkbar wie die Bedrohung durch einen atomaren Vernichtungskrieg. Wenn angesichts solcher Bedrohungen die Rede vom ‚Ganzen' den kompletten Erdenplaneten meint, hat diese Zusammenfassung allen Verallgemeinerungen zum Trotz in Teilen auch ihre Berechtigung und Wichtigkeit: Dort nämlich, wo die Ausmaße von menschengemachten Vorgängen anvisiert werden – aber eben *nicht* ein verallgemeinerter Begriff etwa der Schöpfung oder des Lebens. Der italienische Philosoph Roberto Esposito schreibt im Anschluss an Arendt auch von einem *Weltleben* (anstelle der Heidegger'schen Lebenswelt), wobei seine Darstellung leicht Gefahr läuft, als nahezu schicksalhafte Bedrohung (und nicht als Folge menschengemachter Ursachen) verstanden zu werden: „Denn die ganze Welt erscheint immer mehr als einheitlicher Körper, den eine einzige globale Drohung zusammenhält und ihn zugleich mit Zerfall bedroht."[148]
Für Arendt liegt das wesentliche Problem mit dem *animal laborans*, mit dem immanenten, irdischen Lebensbegriff deshalb nicht in der Denaturierung des Menschen,[149] sondern in der *Naturalisierung* dieser hergestellten, d. h. eigentlich politisierbaren Zustände, in der Erschaffung und dauerhaften Bespielung dieses ‚Weltlebens'. Der globale Zusammenhang, den Arendt aufzeigt, wäre der einer Totalisierung unter dem Paradigma des Prozessualen: Eine Vereinheitlichung, die wie ein Organizismus daherkommt, aber – da Arbeit nie im Pluralen gründet – ein Zusammenfallen im einzigen Leben bedeutet. Und das heißt nach dem Ende der von Arendt so bezeichneten Totalitarismen wie dem Nationalsozialismus und dem Aufstieg des von Nancy beschriebenen (liberalistischen) Immanentismus: Nicht mehr das Leben eines mythischen Volkskörpers als Ganzem, sondern eben als Vorstellung eines ‚Weltlebens' wie aber auch zugleich eine Vereinzelung bis hin zur Vereinsamung unter der Drohung des Prekärwerdens. Was Arendt als Weltlosigkeit beschreibt, ist das Herausfallen aus allen (in ihrem Fall ausschließlich: menschlichen) Bezügen. Die ‚Denaturierung' wäre die Negation der Menschen als Viele im Bezug aufeinander. In der Tat dürfte die Blüte des Neoliberalismus in den 1990er und frühen 2000er Jahren mitsamt des Diktats Margret Thatchers ‚There is no Alternative' Arendts Schreckensvision mehr als bestätigt haben. Doch wie sehr dieser Satz nicht nur eine marktliberale Politik, sondern ein epochemachendes Denken der Welt ausmacht, könnte hier allzu leicht vergessen werden: Wenn es nur diese Welt gibt, so erscheint sie in ihrer konkreten Form als unausweichlich. Demnach wird die Einheit der Welt von ihren Befürwortern wie Gegnern gleichermaßen als ausweglos gesehen, weil die Welt nicht als zwischenmenschlich zu

147 Zum Zusammenhang von „ursprünglicher Akkumulation", Christianisierung, Kolonisierung und Globalisierung vgl. die erhellende Studie von Silvia Federici: *Caliban und die Hexe. Frauen, der Körper und ursprüngliche Akkumulation*, aus d. Engl. v. Max Henninger, hrsg. v. Martin Birkner. Wien / Berlin: Mandelbaum 2020, S. 269–296.

148 Roberto Esposito: *Person und menschliches Leben*. Berlin / Zürich: Diaphanes 2010, S. 23. Die im Folgenden angezeigte Biopolitik und die Drohung der Prekarisierung wird von Esposito mit der bürgerlichen Kategorie der „Person" als zusammengehörig gezeigt. Vgl. ebd., S. 29–62.

149 Vgl. zur Erzeugung der Natur aus der Metaphysik – entgegen dem, was man gemeinhin als Denaturierung verstehen würde: Nancy: *Die Erschaffung der Welt*, S. 108–110.

verhandelnder Mundus, sondern als unausweichlich gegebener Globus akzeptiert wird, was das Ende von Politik bedeutet.[150]

Arendts Thesen bieten eine schlüssige Theorie für den Nexus der sich ausbreitenden Produktion der Welt, ihr Weltweitwerden als Schließung und ihren Übergang in einen zirkulären Ablauf im geschlossenen Innenraum. Gleichzeitig fällt auf, dass Arendt dennoch versucht, in einem Rückgriff auf die klassische Antike, Freiheit an eine Autonomie gegenüber den Lebensprozessen zu binden und hierbei erhebliche Vereinfachungen zugunsten der von ihr anvisierten Priorität des Handelns in Kauf nimmt. Das begriffliche Festhalten an der ‚reinen' Sphäre der Politik als ‚der' Öffentlichkeit, die nur denjenigen zugänglich wäre, die nicht mit der Ökonomie sich befassen müssen, erweist sich als normativer Horizont ihres Politikverständnisses – obwohl Arendt ebenso im Begriff des Erscheinungsraumes ein politisches Potential außerhalb dieser Sphäre beschreibt, obgleich nur am Rande: „Ein Erscheinungsraum entsteht, wo immer Menschen handelnd und sprechend miteinander umgehen; als solcher liegt er vor allen ausdrücklichen Staatsgründungen und Staatsformen, in die er jeweils gestaltet und organisiert wird."[151]

Entgegen ihrer „idealisierte[n] Konzeption" bei Arendt (und Habermas) ist jede Öffentlichkeit zudem „durch Sichtbarkeiten und Unsichtbarkeiten geprägt" und „die Möglichkeiten (politischer) Partizipation [ist] reguliert bzw. ein[ge]schränkt" – insbesondere nämlich durch die „Aufteilung des Sinnlichen" im Sinne Jacques Rancières.[152] Hiermit verbunden zeigt sich ein Schwachpunkt der allzu deutlichen Trennung Arendts zwischen Mensch und Dingwelt trotz der Verwiesenheit des Ersten auf die Zweite. Was Arendt nämlich trotz ihres doppelten Weltbegriffes – im Gegensatz zu Nancy, aber auch Derrida – auszublenden droht, ist eine stärkere Verzahnung von menschlichem Leben und Handeln mit Objekten, insbesondere von Technik und Technologien und dem damit bedingten Wandel der Dingwelt bzw. des Bezugssystems zwischen Menschen und Dingen. Menschliches Leben wird zwar zum Objekt, ist aber gleichzeitig schon von technischen Herstellungs- und Vollzugsprozessen durchzogen. Arendts Ansatz bleibt dahingehend eben als Fokus auf den Verlust bzw. die Möglichkeit des ausschließlich zwischenmenschlichen Bezugs anthropozentrisch-anthropomorph, weil die Zwischenwelt nur auf das Zwischen-Menschen bezogen wird – wohingegen sich gerade im Wandel der menschlichen Techniken und Technologien eine weitere „Denaturierung"[153] anzeigen ließe, die sich dann – eben mit Heidegger – wieder auf unseren immer gegebenen, niemals neutralen Bezug zur Lebenswelt als von Menschen und Dingen bevölkerte, beziehen ließe. Eine solche Denaturierung beschreibt Arendt als eine zunehmende Ununterscheidbarkeit zwischen Natur und Technik: Die Automation bildet den Höhepunkt eines instrumentalen Denkens, in dem Objekte und Werkzeuge die (prothesenartigen) Verlängerungen des Menschen dargestellt haben, in dem sich aber spätestens mit dem Atomzeitalter (und der von Arendt noch gar

150 Vgl. Oliver Marchart: Globus / Mundus. Anmerkungen zum Weltbegriff einer möglichen Philosophie der Altermondialisierung. In: Jens Badura (Hrsg.): *Mondialisierungen. „Globalisierung" im Lichte transdisziplinärer Reflexionen*. Bielefeld: Transcript 2006, S. 35–47, hier S. 37, 43.

151 Arendt: *Vita Activa*, S. 193.

152 Francesca Raimondi: *Die Zeit der Demokratie. Politische Freiheit nach Carl Schmitt und Hannah Arendt*. Konstanz: Konstanz UP 2014, S. 183.

153 Nancy: *Die Erschaffung der Welt*, S. 113.

nicht vorhersehbaren Digitalisierung) ein Ende des zweckgerichteten Denkens zugunsten des Prozessualen einrichtet: Qua Technik werden „Kräfte in ihrer Elementargewalt mitten in unsere Welt geleitet“[154]. Weil Naturkräfte in die von Menschen erstellte Welt geführt werden, verändert „die gegenwärtige Technik die Weltlichkeit der Menschenwelt“[155] und wird sie weiter verändern. Natur und Technik werden ununterscheidbar und damit wird das, was Menschenwelt in der Unterscheidung von Dingwelt und (rein zwischenmenschlicher) Mitwelt ist, ebenso untrennbar. Dennoch macht Arendt deutlich, dass dies nicht einfach nur technische Prozesse sind, sondern in die Neuzeit eingebettete Vorgänge, zu denen die Begriffstrias Handeln, Herstellen, Arbeiten nicht in schematischer Anwendung steht, sondern immer wieder neu die Frage stellen lässt, wie sich eine Veränderung der Erzeugung von Welt (etwa als Weltleben) darstellen und wie sich eine Differenzmöglichkeit eröffnen kann.

So verdeutlicht Arendts Ansatz nämlich u. a., dass die Produktion von Welt mit der gesteigerten Sorge um das eigene Wohl angesichts der liberalistischen Vereinzelung und des Prekärwerdens einhergeht (nicht zwangsläufig, aber empirisch).[156] Heute hat sich weniger Arendts Dystopie einer Gesellschaft von „Jobholders“[157] verwirklicht, die alle unpersönlich stumpfe, maschinelle Tätigkeiten ausführen, als deren viel stärker Individualitäten[158] fördernde Variante in der – sichtbaren – Kontrolle des je einzelnen Lebens als prekäres Leben, worin Arbeiten, Herstellen und Handeln zu einem Diktat des Individualismus als Arbeit am Selbst verschmelzen.[159] Nichtsdestotrotz wird dadurch weiterhin eine Gesamtproduktion von Gesellschaft im Sinne einer Bevölkerungsregulation betrieben, vor allem in den westlichen, postfordistischen ehemaligen Industrienationen. Es handelt sich um ein Zusammenfallen von einer Regierungsform der Souveränität (der Staaten) wie auch derjenigen einer gesichtslosen, ‚biopolitischen‘,[160] globalen, unsichtbaren, dezentralen Macht im Sinne Foucaults (s. Kap. 4).

Das von Arendt beschriebene ‚Ende der Arbeit‘ in der Arbeitsgesellschaft ist komplexer, als es eine Verdrängung der Arbeitskraft durch Maschinen beschreiben kann. Arbeit hat diese Welt geschaffen – wo sie endet, müsste dort nicht auch diese Welt enden? Arbeit, ob als Produktion oder Prozess, ist dasjenige, was die Bewegung der Globalisierung maßgeblich mitgestaltet. Ein Ende der Arbeit wäre demnach alles andere als ein beruhigender Umstand, doch zugleich sollte jede Behauptung, dass es in den neuen flexiblen

154 Arendt: *Vita Activa*, S. 176.

155 Ebd., S. 177–178.

156 Zur Prekarisierung im Postfordismus vgl. Bojana Kunst: Das zeitliche Maß des Projektes. In: *Nebulosa. Zeitschrift für Sichtbarkeit und Sozialität* 4 (2013): Maßnehmen / Maßgeben, S. 49–65; dies.: Art and Labour: On Consumption, Laziness and Less Work. In: Dies. / Gabriele Klein (Hrsg.): *Performance Research* 17,6 (2012): On Labour & Performance, S. 116–125.

157 Arendt: *Vita Activa*, S. 410.

158 Vgl. Giacomo Marramao: Passagen. Für eine postmetaphysische Ontologie der Identität und der Differenz. In: Badura (Hrsg.): *Mondialisierungen*, S. 19–34, hier S. 25.

159 Vgl. Isabel Lorey: *Die Regierung der Prekären*. Wien: Turia + Kant 2012, S. 96–97.

160 Dahingehend würde auch ein detaillierter Vergleich von dem, was Arendt als den Zusammenhang des „Lustkalküls“ oder „Glückskalküls“ mit dem „erheblich“ mächtigeren „Prinzip des Lebens“ beschreibt (Arendt: *Vita Activa*, S. 396), mit der Foucault'schen „Sorge um sich“ lohnen. Vgl. Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 3: Die Sorge um sich, aus d. Franz. v. Ulrich Raulff. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.

Arbeitsformen keine Ausbeutungsverhältnisse nach altem, herrschaftlichem Muster mehr gebe, scharf kritisiert werden.[161] Arbeit existiert weiter – obgleich transformiert, an anderen Orten und den Blicken entzogen. Insofern wäre es im Anschluss an Arendt der falsche Schluss, eine neue Verwurzelung (etwa qua Verdinglichung) anzustreben: Dieser Zustand ist unwiderruflich vorbei. Vielmehr wäre die Frage, wie es möglich wäre, dauerhafte Bezugs- und (temporäre) Behausungssysteme aufzubauen, die nicht in einer vermeintlichen Naturalisierung verankert sind – also vor allem nicht in einer Naturalisierung des Bezugs zu einem Territorium oder Boden, somit nicht in einer *polis* bekannter Ordnung und im Verdinglichten der Bildung von Nationalstaaten.[162] Für ein kritisches Denken stellt sich zudem die Herausforderung, von der Fixierung auf einen zugeschriebenen, naturalisierten Ort abzusehen, aber im Austausch mit konkreten Orten zu stehen – von diesen mitbestimmt, aber nie restlos assimilierbar, was eine Bezogenheit im Uneigentlichen meint.[163]

161 Vgl. Jacques Derrida: Globalization, Peace and Cosmopolitanism. In: Ders.: *Negotiations. Interventions and Interviews 1971–2001*, hrsg. u. aus d. Franz. v. E. Rottenberg. Stanford: Stanford UP 2002, S. 372–386.

162 Vgl. hierzu ausführlich Daniel Loick: Wir Flüchtlinge. Überlegungen zu einer Bürgerschaft jenseits des Nationalstaats. In: *Leviathan* 4 (2017), S. 574–591; Jacques Derrida: ‚Ich mißtraue der Utopie, ich will das Un-Mögliche'. Ein Gespräch mit dem Philosophen Jacques Derrida über die Intellektuellen, den Kapitalismus und die Gesetze der Gastfreundschaft. In: *Die Zeit*, 05.03.1998. http://www.zeit.de/1998/11/titel.txt.19980305.xml/komplettansicht (Zugriff am 19.02.2020); ders.: *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort*. Paris: Galilée 1997.

163 Vgl. die Lektüre von Hölderlins *Der Ister* durch Heidegger, der jedoch diese Bezogenheit als „eigentliche[s] Unheimlichsein", das heißt als „Heimischwerden im Unheimischen" deutet und dies nur den Griechen und Deutschen, die in der Gegend ihrer Sprache wohnen, zuerkennt. „Das uneigentliche Unheimlichsein aber sind der Amerikanismus und seine ‚Abart' der Bolschewismus." (Jörn Etzold: Gegend ohne Könige. Die Bühne von Hölderlins Empedokles. In: Eke / Haß / Kaldrack (Hrsg.): *Bühne*, S. 305–328, hier S. 323.) Vgl. Martin Heidegger: *Hölderlins Hymnus „Der Ister". Gesamtausgabe*, Bd. 53, hrsg. v. Walter Biemel. Frankfurt am Main: Klostermann 1993, S. 86, 151.

4
Das Ende der Welt

Wenn das Paradigma der Arbeit als Produktion total wird, wenn sich ein Teil der Menschheit als *der* Mensch und die Welt als *eine* Welt erschafft – wie ließe sich daraus wieder Plurales denken? Durch den zuletzt dargelegten Weltbegriff nach Arendt und Nancy lässt sich nicht nur die immanentistische Ausschlusslogik und deren weltweite Ausbreitung, ihr Globalwerden, behandeln, sondern auch die möglichen Widersprüche des Immanentismus herausarbeiten und mit dem zuvor erläuterten Theaterbegriff kombinieren. In den folgenden Teilen dieses Buches wird nun gezeigt, wie aus dem Denken der einen Welt eine Vielheit an Welten hervorgeht: wie die Vorstellung der einen Welt in sich aus sich aufbricht und es ein Um-Denken durch, in und mit theatralen Praktiken konturiert, das der Veränderlichkeit und Vielheit von Welt Rechnung trägt. Damit ist jedoch eine andere Vielheit gemeint, als die bloße Pluralität von gefestigten Staats- und Organisationsformen.
Während der Theaterbegriff aber eine mehr deskriptiv-analytische Ausrichtung zugunsten einer Suche nach Verräumlichung und Rest erhalten hat, ist der Weltbegriff ‚materialistischer' und bewegt sich näher an den Epistemen der Neuzeit – Produktivität, Sichtbarkeit, Repräsentation, Äquivalenz, Verlauf – entlang. Das mit Foucault und Blanchot eröffnete Denken von Theater wird also nun mit der gemeinhin als Globalisierung bezeichneten Bewegung wieder zusammengeführt.
Dies beginnt nun mit einem Analysekapitel zu *This Variation* von Tino Sehgal, eine Arbeit, die sich an der Schnittstelle von Globalität (der Kunst) und ihrem Umdenken befindet. Die Widersprüche des Globalen wie aber auch dessen Transformation werden dann im nächsten Unterkapitel erörtert. Die spezifische Vorstellung der Welt (als und im Bild) hängt nicht nur mit Arbeit und Produktion zusammen, sondern auch mit einem Glauben an deren Zielsetzung und Selbstvollzug. Dieses Gespann ergibt erst das, was allgemein Globalisierung genannt wird, was Derrida aber treffenderweise als die „*Mundialatinisierung*"[1] bezeichnet. Zugleich führt die Global- oder Mundialatinisierung zu einem Entzug von Welt, einem Ende der Welt, und dabei zu der Notwendigkeit anderer Bezüge. Mit dem daraus erarbeiteten Ansatz der *Altermundialität* werden Verhältnisse zwischen Theater und Welt jenseits einer Abbildungsfunktion eröffnet: Vielmehr stehen im Theater verschiedene Weltzugänge ebenso wie plurale Welten in ihrer Berührung zur Disposition.

1 Jacques Derrida: Glaube und Wissen. Die beiden Quellen der ‚Religion' an den Grenzen der bloßen Vernunft. In: Ders. / Gianni Vattimo (Hrsg.): *Die Religion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 9–106, hier S. 100 (Herv. i. Orig.).

Weil sich diese Welten jedoch asymmetrisch zueinander verhalten, beinhaltet die Altermundialität einen ethisch-politischen Ansatz der Verknüpfungen in der Teilung.

4.1 Ungegründete Begegnungen in *This Variation* von Tino Sehgal, Frank Willens & Co.

Schon bei Castelluccis *FOLK* wurde aufgezeigt, welche Schwierigkeiten die Bearbeitung der Fragen des Zwischen-Uns hervorrufen kann – vor allem in einem Innenraum der Souveränität, der Staaten und der bildhaften Repräsentation. Von dem Themenbereich der Gründungen und verhältnismäßig ‚übersichtlichen' Immanentismen der Nationalstaaten hat sich die Untersuchung hin zu einer erneuten Fokussierung auf die Erzeugung eines unübersichtlichen, aber ebenso organizistisch verstandenen Ganzen der Welt als Erde und Globus weiterbewegt. Nun wird entsprechend eine Theaterarbeit untersucht, die sich mit dem polymorphen *Mit-* und der Möglichkeit neuer Bezüge im Innen der globalisierten Welt beschäftigt und die mit der Kontingenz der Welt szenisch verfährt, dabei aber eine Bühne schafft, die den Bezug Zwischen-Uns nicht-bildhaft bearbeitet.
Was wäre ein konkreter Umgang mit der globalen Bedingtheit? Lässt sich die Möglichkeit einer Haltung, gar einer ethischen Haltung mitverhandeln – oder zumindest einer kritischen Haltung gegenüber den angesprochenen Problemen der totalisierten Arbeitswelt? Diese Fragen werden nun mit *This Variation* von Tino Sehgal in Zusammenarbeit mit Frank Willens und anderen Tänzer*innen / Choregraph*innen angegangen.[2] Dieses Projekt teilt mit *FOLK* den Ausgangspunkt, Gemeinschaft zu befragen und künstlerisch einen Erfahrungsraum zu gestalten, doch ist sonst sehr verschieden: Weil diese Arbeit nicht visuell-bildhaft operiert und zudem eher Fragen nach einer prozessualen, weniger nach einer produktiven Gemeinschaft stellt und dabei das Thema der (künstlerischen) Arbeit noch direkter angeht.

Im ‚Darkroom' der Gesellschaft

Auf dem Gelände des historischen, 1826 gebauten Hugenottenhauses in der Innenstadt von Kassel geht es lebhaft zu: Das Haus hat der amerikanische Künstler Theaster Gates – in Anlehnung an ähnliche, schon länger angelegte Projekte seinerseits in Chicago – mit einer Gruppe Menschen ohne feste Beschäftigungsverhältnisse und aus der Baubranche renoviert und für eine gemeinschaftliche Nutzung hergerichtet. Es gibt künstlerische Probenräume, Kochbereiche, ein Wohnprojekt. Besuchermassen stehen bei *12 Ballads*

2 *This Variation* habe ich bei jeweils sehr langen Aufenthalten am 15. und 16.06. sowie am 15.07.2012 bei der *documenta 13* in Kassel und dann nochmal am 29.07.2015 bei der Retrospektive Tino Sehgals im Martin-Gropius-Bau Berlin erlebt. Dies ist deshalb wichtig, weil es von dieser Arbeit (abgesehen von ein paar heimlich gefilmten, aber schier unkenntlichen Videoaufnahmen bei YouTube und einigen Zeitungsrezensionen) kein fixiertes Material gibt. Mit Frank Willens konnte eine Frankfurter Studiengruppe der Theaterwissenschaft bei der *documenta* diskutieren, ebenso mit Tino Sehgal bei einem Gesprächsabend im Rahmen der Reihe „Andere Produktionsweisen" der Hessischen Theaterakademie am 17.04.2015. Darüber hinaus danke ich Frank Willens herzlich für seine Bereitschaft, konkrete Rückfragen per E-Mail zu beantworten.

for the Huguenot House an und schlängeln sich durch das enge Gebäude. Im schattigen Hinterhof sitzen die teils ziemlich erschöpften Besuchenden unter Bäumen und diskutieren das bisher bei der *documenta 13* Gesehene. Was nicht ersichtlich ist: Der Hof grenzt ebenso an die Rückseite des ehemaligen Grand City Hotels Hessenland, in dessen Inneren laut dem Lageplan und der Homepage der *documenta* eine neue Arbeit von Tino Sehgal zu sehen sein soll. Da aber weder von offizieller Seite genauere Informationen dazu herausgegeben werden noch überhaupt etwas zu Sehgal im Programmbuch zu finden ist – die im Inhaltsverzeichnis dazu angegebenen Seiten 438 und 439 fehlen konsequent in jeder Ausgabe – gibt es nicht wenige Kunstaffine, die draußen auf der Straße vergeblich nach Sehgals Projekt gesucht haben oder noch suchen. Unauffällig, aber keineswegs versteckt, lockt jedoch im Hinterhof ein dunkler Gang aus Wellblech hinein in einen noch dunkleren Innenraum. Zwischen Baugerüsten und einer provisorischen Außentreppe am Hugenottenhaus wirkt dieses Loch wie ein weiterer Bereich von Gates' Projekt.

Das Dunkel des Ganges nimmt die, die sich hereinwagen, sanft auf und schließt sie immer weiter ein, bis sie am Türrahmen eines für die nicht an die Dunkelheit gewöhnten Augen scheinbar völlig schwarzen Bereiches zum Stehen kommen. Zwar kann man nichts sehen, doch umso deutlicher hören und wahrnehmen, dass hier etwas im Gange ist: Es sind elektronische Popsongs zu hören, extrem rhythmisch, sehr basslastig, mit vielen Stimmen. Woher auch immer diese Hits kommen, es handelt sich um andere Versionen als die, die sonst im Radio gespielt werden. Für den/die in der Tür (wie etwa für mich in dem Moment) ist es ein seltsamer Zustand: Darf ich hereingehen?[3] Kann ich überhaupt hereingehen? Über wen oder was werde ich gleich stolpern? Weil aber von hinten neue Besuchende nachdrängen, gibt es keine Wahl und langsam tastend muss der Weg ins Düstere aufgenommen werden. Während meine Augen ganz langsam beginnen, Schemen auszumachen, differenziert sich das Hören deutlich schneller aus: Viele Stimmen singen gemeinsam und imitieren per Beatbox-Mundgeräuschen dazu Bässe, Hi-Hats, Snaredrums, Vokallaute. Ich wage mich weiter durch das Dunkel und fange an, immer besser zu erkennen: Vor mir steht eine mittelgroße Frau mit Zopf, die gerade Passagen aus *The Way I Are* von Timbaland singt: „Baby if you strip, you could get a tip". „Cause I like you just the way you are." – kommt das Echo unter anderem von einem sehr dünnen großen Mann, der an der Wand lehnt. Links neben mir geht jemand ähnlich unsicher wie ich tastend durch den Raum. Langsam ändert sich das Geschehen, auch wenn die entspannte, aber geheimnisvolle Stimmung bleiben wird. Das Lied verstummt und nach ein paar Minuten Stille sagt jemand aus der anderen Ecke des Raumes: „The income derived from producing things of great consequence is of slight consequence." – „No" ertönt es mehrstimmig aus der Mitte, gefolgt von einer einzelnen Variation des ersten Satzes. Jemand beginnt, von seinen wechselnden Tätigkeiten als Tänzer zu sprechen. „Yes" – wieder jemand ergänzt eigene Details. Das geht immer so weiter, ein Spiel aus Kommentaren und Variationen des „Income"-Satzes entspinnt sich. Ohne dass ich es eindeutig registriert hätte, ist der Raum immer besser konturierbar geworden. Ganz schwaches Licht kommt von der gleichmäßig im Viereck ausgeleuchteten hohen Decke. Der Raum muss etwa fünfzehn mal fünfzehn Meter groß sein und er ist voll. Auf dem Boden sitzen Menschen, sie stehen, gehen herum oder lehnen an den Wänden. Wer genau alles spricht oder wer zuhört ist nicht definitiv zu

3 Wie auch schon bei *Situation Rooms* wird eine subjektive Beschreibungsweise in personalem Modus gewählt, hier insb. aufgrund der sehr niederschwelligen und reduzierten Erfahrung.

sagen. Aber dafür ist jetzt sehr deutlich auszumachen, wer schon länger in dieser Dunkelkammer verweilt und wer nicht. An der Tür, für uns nun wie auf einer Bühne gut sichtbar, zeichnen sich die Neuankömmlinge ab, die tapsend-tastend und verschüchtert zu verstehen und vor allem zu begehen suchen, was wir anderen schon, ohne es erklärt zu bekommen, verstanden und internalisiert haben: Dass hier etwas im Gange ist, was wir nie ganz verstehen werden, an dem wir aber teilzuhaben eingeladen sind. Auf einmal endet das Spiel und knapp die Hälfte der im Raum Versammelten beginnt einen frenetischen Tanz, erneut dazu beatboxend. Zu Sounds, die etwa klingen wie „tschaka-tsch, tschaka-tsch" und „dagga-dagga, dagga-dagga, dagga-dagga-da" bewegen sie z. B. ihre auf Brusthöhe angewinkelten Arme leicht mechanisch vor und zurück. Das Ganze steigert sich immer weiter in einem ekstatischen Crescendo, die Tänzer*innen bewegen sich schnell durch den Raum, kommen den Umherstehenden teilweise nahe, entfernen sich wieder. Jetzt berührt mich jemand von den Tanzenden und mir fällt auf, dass ich mich schon lange mitbewegt habe und sicher im Raum wandele. Die Stimmung ist locker und friedfertig, trotzdem ist das Geheimnisvolle des Anfangs nicht gewichen. Wohin treiben wir als nächstes? Was sind die Regeln dieses extrem körperlichen ‚Darkrooms', der unbestreitbar etwas Verführerisches, Verlockendes ausstrahlt, ohne jedoch in eine klar sexualisierte Atmosphäre zu kippen, weil eine gewisse respektvolle Distanz selbst bei Berührungen und sogar Umarmungen gewahrt wird? Auf einmal geht dieser Tanz beinahe organisch über in ein Summen und dann wieder einen Song: „I'm pickin' up good vibrations. She's giving me excitations", es wird wieder polyphon gesungen und gebeatboxt, es ist *Good Vibrations* von den Beach Boys. So geht es gefühlt eine Ewigkeit. Songs ändern sich, mal wird es ruhiger, mal extrem schnell, dann wird wieder das sprachliche Diskussions-Spiel mit dem Anfangssatz gespielt. Menschen kommen herein, sind verwirrt, akklimatisieren sich, steigen ein oder bleiben bewegungslos da, hin und wieder schafft es jemand, sich zu lösen und den Raum zu verlassen. Irgendwann fällt mir ein, dass ich doch heute noch andere Arbeiten sehen wollte und lasse mich auch von der Höhle wieder ausspucken. Wie lange bin ich mit den mir völlig Fremden dort gewesen? Stunden? Den ganzen Nachmittag? Was ist da passiert? Und ist das so überhaupt passiert, wie ich mich erinnere? Die guten Schwingungen aus der Höhle sind auf jeden Fall geblieben und begleiten mich noch Tage lang, sogar Jahre.

Die künstlerische Arbeit an dieser so unbebilderten, unfixierbaren Gemeinschaft im Dunkeln, der man durch den sanften Einlass und das gemächliche Eingewöhnen der Augen beitreten, und doch nie ganz Teil von ihr werden kann, trägt den Titel *This Variation*. Variiert werden Songs (insgesamt 14 an der Zahl), allesamt nach bestimmten Parts auf die Performenden aufgeteilt, die diese aber auch voneinander übernehmen können. Sehgal nennt seine menschlichen Akteur*innen, den sprachlichen Aspekt seiner Arbeiten unterstreichend, übrigens „Interpreters", also Interpret*innen, Übersetzer*innen, Deuter*innen, Dolmetscher*innen, nicht zuletzt, weil sie die Einflüsse der Besuchenden in ihr geprobtes Setting ständig mitaufnehmen, hinein übersetzen und so dieses Setting ständig beweglich und geöffnet halten. Spontan können die Interpret*innen den Auftakt für ein Lied geben, oder auch mit einem sanften Zeichen eine*n der anderen Interpret*innen bitten, anzufangen.[4] Variiert werden auch die choreografierten Bewegungen und vor allem das Zusammentreffen von Menschen: Weder als gänzlich bezugslose Fremde vor

4 Dabei fängt idealerweise der-/diejenige an, der/die von den vorher auf reine Stimmlaute umgeschriebenen Songs den ersten Ton hatte. Geprobt wurde all dies übrigens bei Licht.

einem Kunstwerk, noch als einander persönlich Vertraute im privaten Bereich. Für all dies gibt es einfache Spielregeln, die aber im Detail nur die Interpret*innen kennen, die so als Macht der wissenden und sich untereinander kennenden Teilnehmer*innen immer die Kontrolle über die auch mitunter zahlenmäßig viermal so große Zuschauerschaft haben, die aber doch nur aus lauter mehr oder weniger verwirrten Einzelnen besteht.[5] Vor allem aber reguliert uns das fast nicht vorhandene Licht, um uns nämlich in diese offene, aber auch respektvolle und vorsichtige Stimmung mitzunehmen. Ganz basal ‚sehen' wir im Dunklen anders: Anstelle der Zapfen der photopischen Sehfunktion (Farbsehen) werden nun die Stäbchen des skotopischen Sehens (monochromatisches Nachtsehen) wichtig, die aber unsere *peripheren* Sehzellen sind.[6] So stellt sich der Körper und die andere sensorische Wahrnehmung auf eine viel stärkere Aufmerksamkeit ein,[7] die sonst, zugunsten des Primats optischer Reize, heruntergefahren wird. Die Dunkelheit lässt uns unseren Charakterpanzer, den uns die Sicherheit unserer Augen, aber auch die Möglichkeit der Beobachtung durch andere gibt, herunterfahren. So werden wir verletzlicher, aber auch bezugsfähiger.
Ohne also die konkreten Regeln der Songs, Geräusche, Diskussionsspiele etc. ganz zu überschauen oder die subtilen Regulierungen dieses Settings wie etwa durch das Licht exakt im Blick zu haben, können die Zuschauenden in die jeweiligen Spiele einsteigen. Das gilt vor allem auch für das Spiel mit der Variation des Satzes vom „Income". Wird etwas geäußert, das nicht zu dem Thema passt, so wird dies durch ein „No" gestoppt, egal ob es von Besuchenden oder Interpret*innen kommt. So sind die Themen dieser merk- und denkwürdigen menschlichen Installation im düsteren Zwielicht die Veränderungen und Schwingungen zwischen uns, aber auch, wie sich dies in anderen Bedingungen außerhalb dieses Raumes fortschreiben könnte. Der Satz, der immer wieder variiert und kommentiert wird, lautet: „The income derived from producing things of slight consequence is of great consequence" und entstammt dem Buch *The Affluent Society* des 2006 verstorbenen linksliberalen Keynesianers John Kenneth Galbraith.[8] Dieses dokumentiert die mittlerweile populär gewordene These der Überflussgesellschaft: Die materiellen Bedürfnisse eines Großteils der westlichen, ehemaligen Industriegesellschaften ist gedeckt, woraus die Frage resultiert, wie der Überproduktionsmodus, der den sozialen Frieden zwar sichern soll, dafür aber zu enormer Umweltausbeutung und zu verschärfter Armut als

5 Als sich ein Besucher in dem Raum nackt ausgezogen und auf den Boden gelegt hatte, wurde dieser sofort von den Performer*innen „hinausgetanzt". Dies geschah, wie mir erklärt wurde, damit denjenigen, die neu in den Raum kommen, nicht direkt ein falscher Eindruck entstünde, vor allem nicht, wenn einmal kurz das Licht angemacht würde. Dies wurde manchmal eingesetzt (als ich dort war nur einmal), um unruhige Gruppen von Zuschauenden (z. B. schreiende Schulklassen) zu beruhigen, um ihnen zu zeigen, was im Raum los war (und sie natürlich durch die Möglichkeit, gesehen zu werden, wieder in einen etwas selbst-kontrollierteren Modus zu bringen).

6 Sehgals Arbeit zitiert mit dem minimalen Deckenlicht die berühmten Installationen von James Turrell, etwa *Twilight Arch* von 1991 (zu sehen im Museum für Moderne Kunst Frankfurt), bei denen sich ein*e Betrachtende*r einem in sattem Rot leuchtenden Rahmen im sonst dunklen Raum gegenüberbefindet. Turrel allerdings verwirrt dabei so den Sehnerv und die Augenmuskeln, dass es schier unmöglich wird, noch eine Tiefe auszumachen – der Installationsraum scheint ins Unendliche zu gehen. Bei Turrell wie bei Sehgal wird so die (optische) Wahrnehmung selbst zum Thema.

7 Vgl. zum Licht bei *This Variation* Tim Edensor: Light Art, Perception and Sensation. In: *The Senses and Society* 10,2 (2015): Sensing and Perceiving with Light and Dark, S. 138–157, hier S. 151.

8 John Kenneth Galbraith: *The Affluent Society*. New York: Library of America 2010.

internem Ausstoß dieser Gesellschaft führen kann, nun abzubremsen oder zu transformieren wäre. Wie in seinen früheren Arbeiten auch choreographiert Sehgal eine ökonomisch-soziologische Theorie. Elemente, die sonst traditionell in der produktiven Sphäre keine Dinge wären, wie Bewegungen, Äußerungen, Klänge und – bei *This Variation* im Gegensatz zu seinen anderen Arbeiten – sogar Licht bilden hierzu die Materialien.

Vom Objekt zur Beziehung: Sind Institutionen veränderbar?

Sehgals Arbeit kann – wie sein ganzes Schaffen – als eine Interaktionschoreographie in spezifisch entworfenen ‚konstruierten Situationen' (wie er sie selbst nennt) bezeichnet werden. Im Kern steht immer die Doppelung einer immateriellen Erfahrung und der damit verbundenen Arbeit – nämlich an sich selbst und an Beziehung. Diese Punkte zu Sehgal sind nicht neu, der Künstler zählt spätestens seit seinem Gewinn des Goldenen Löwen 2013 zu den absoluten Superstars der Gegenwartskunst, seine Arbeitsweise ist vielfach beschrieben worden. Es gibt allerdings keine Notizen, Aufzeichnungen oder Dokumente (wie Kataloge) zu seinen werklosen Kunstwerken oder deren Proben. Selbst Verträge über die in Editionen erscheinenden immateriellen Arbeiten werden rein mündlich in Anwesenheit eines Notares geschlossen und die Anweisungen zum Durchführen der Situationen nur mündlich weitergegeben. Sehgals eigener Aussage zufolge geht es ihm um die Frage: „What my work is about is, ‚Can something that is not an inanimate object be considered valuable'?"[9] Dass Sehgal hier übrigens von ‚value' spricht, nicht davon, ob etwas ‚of matter' (von Gewicht / Gewichtung / Bedeutung) sein kann, ist entscheidend: Ihm geht es um gesellschaftliche Wertigkeit im *ökonomischen* Sinne und die Veränderung dieses Verhältnisses, weil dieser Wertschöpfungsdiskurs (der produktiven Arbeit) sich zum dominanten Bewertungsschema entwickelt hat. Durchaus passend zu dem, was Arendt hinsichtlich der neuzeitlichen Dominanz der *Vita Activa* und dem Verfall der *Vita Contemplativa* schreibt, hat Sehgal mehrfach das Anliegen oder die Frage geäußert, wie eine Veränderung unseres Verhältnisses zur Welt und zur Gegenwart eben nicht durch ein Produzieren (von neuen Dingen) geprägt werden kann, sondern durch Teilnahme an Kunst als anderer Erfahrung und einer nicht-materiellen Dauerhaftigkeit – im Sinne eines andauernden Sich-Beschäftigen mit den Erfahrungen und deren Durchdenken. Wenn die Grenzen des Wachstums erreicht sind, wie könnte dann ein gutes Leben aussehen? Wenn sich durch die ökonomische Globalisierung die Produktion ändert und durch die Verweltlichung als Verschiebung der Metaphysik der Wert verschiebt,[10] wie könnten dann neue Werte zwischen uns gedacht werden? Das ‚Income'-Spiel etwa verhandelt so als immanente Befragung einen möglichen Sinn des Arbeitens und seiner möglichen Konsequenzen innerhalb der Welt des ökonomisch verwertbaren und determinierenden Sinns, hebelt aber zugleich dessen Determinismus aus, weil sich in den so geschaffenen Situationen menschliche Interaktionen (als das ‚Material' dieser Arbeiten) anders als in der Politik,

9 Lauren Collins: The Question Artist. Tino Sehgal's Provocative Encounters. In: *The New Yorker*, 06.08.2012. http://www.newyorker.com/magazine/2012/08/06/the-question-artist (Zugriff am 14.02.2020). Vgl. auch Hans Ulrich Obrist: Interview mit Tino Sehgal. In: *Katalog des Kunstpreises der Böttcherstaße Bremen*. Bremen: Stifterkreis für den „Kunstpreis der Böttcherstraße in Bremen" 2003.

10 Vgl. Nancy: *Die Erschaffung der Welt*, S. 35.

im Juridischen oder im Tauschhandel abspielen. Gerade dieser Aspekt dürfte durch die Herausforderung an die visuelle Wahrnehmung und das Aus-Sich-Herausgehen im Dunkeln noch einmal deutlicher auftreten als in Sehgals sonstigen Arbeiten. In *This Variation* wird dieser ‚Motor' von Sehgals Schaffen durch den so affektiven und nur am Rande diskursiven Einbezug der Besuchenden zum zentralen Thema.

Sehgals Einsatz besteht darin, eine Transformation der Werte und des gesellschaftlichen Spiels qua Kunst anzuregen, oder zumindest dies in Kunst zu bearbeiten und deren Kontingenz erfahrbar zu machen. Seiner auf theoretischer Seite schaffenden Ko-Autorin Dorothea von Hantelmann zufolge ist Sehgal Teil jenes *experiential turn* (anstelle der Rede vom *performative turn*), der einerseits jenen Wechsel unseres Blicks auf Kunstwerke beschreibt und andererseits die wirklichkeitserzeugende Komponente der Kunst durch diesen Fokuswechsel auf unsere Erfahrungen.[11] Von Hantelmann begründet nun diesen Umschwung vor allem als sinnvollen Übergang aus der bereits erwähnten Überflussgesellschaft hin zu einer „culture of arrival"[12]. Die globale Ausbreitung des Kapitalismus habe eine Gesellschaftsform geschaffen, in der es möglich sei, „less determined by breaking boundaries and expanding possibilities, and more oriented toward ideas of how to shape and give form to the status quo"[13] zu denken und handeln: „With the increase of both income and leisure, more people can and must engage with techniques and practices of the self – the freedom to choose is also the obligation to choose."[14] Während Museen in ihrer dem neuzeitlichen Theater sehr ähnlichen optisch-panoptischen Tradition[15] einer Formierung des Selbst dienen, findet diese Formierung im Gegensatz zum alten Modell des Museums als konservierender Institution anhand einer chronologischen, kanonischen Reihe nun in den Museen zeitgenössischer Kunst in synchroner Gleichzeitigkeit statt. Diese ist dezidiert eine Erfahrung mit Kunst „in its radical contingency and its dependence on the conditions of the space and its respective situation"[16]. In dieses System setzt nun Sehgal, weniger radikal denn vielmehr konsequent, kommunikative Situationen, die die Arbeit am Selbst der Besuchenden in den Museen zeitgenössischer Kunst noch einmal durch zwischenmenschlichen Bezug forcieren.[17] Insofern hat Sehgal kein Interesse daran, die Museumsgrenzen

11 Dorothea von Hantelmann: The Experiential Turn. In: *On Performativity. Vol. 1 of Living Collections Catalogue*, hrsg. v. Elizabeth Carpenter. Minneapolis: Walker Art Center 2014. http://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn (Zugriff am 15.02.2020). Allgemeiner handelt es sich bei dieser Titulierung also erneut um eine der vielen Wendungen der Analyse von „Ästhetischer Subjektivität". Vgl. Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 280–281.

12 Von Hantelmann: The Experiential Turn.

13 Ebd.

14 Ebd. Die Wahlfreiheit zeigt sich etwa in der Pluralisierung und starken Forderung von Geschmacksentscheidungen beim Produkterwerb, etwas, das bei Arendt unbeachtet bleibt. Entscheidungen des individuellen Geschmacks erhalten eine erhöhte Bedeutung.

15 Vgl. Tony Bennett: The Exhibitionary Complex. In: *New Formations* 4 (1988), S. 73–102.

16 Von Hantelmann: The Experiential Turn. Die Autorin verfolgt die Argumentation von Rosalind Krauss.

17 Diese Verschachtelung von menschlicher Relation und Institution der Kunst wurde vielfach unter dem von Nicolas Bourriaud geprägten Terminus ‚Esthétique Relationnelle' diskutiert und die Bourriaud'sche Theoretisierung – im Gegensatz zu den dabei verhandelten Arbeiten – als in der Zielsetzung einer neuen Gemeinschaftsbildung zu harmonisierend kritisiert. Vgl. Nicolas Bourriaud: *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les presses du réel 2001.

oder andere Grenzen ‚zu sprengen', was ihn deutlich von den Selbstansprüchen etwa der jungen Marina Abramović unterscheidet und was auch ein Hauptgrund dafür sein dürfte, seine Mitwirkenden als Interpret*innen und nicht als Performer*innen zu bezeichnen: Die Logik einer Performance als Leistung würde noch der grenzüberschreitenden Akkumulationslogik verhaftet bleiben. Sehgals Situationen spielen sich in den Rahmen der Institutionen und innerhalb der Ökonomie ab. Das bei jeder scheinbar reinen Bezugnahme zwischen Zweien vermittelnde Dritte, der Rahmen der Institution, der Ökonomie, der symbolischen Codes bleibt stets zugegen. Dabei betont Sehgal in Podiumsdiskussionen häufig, dass das Museum im Gegensatz zum Theater eine Organisationsform der Öffnungszeiten anstelle der Verabredung ermögliche: Aufgrund dieses kulturgeschichtlichen Organisationspotenzials sei es möglich, viel mehr Menschen zu erreichen. Theater mangelt ein quantitatives Organisationspotenzial, das Museum weist demgegenüber eine geringere qualitative Intensität auf – dem begegnet Sehgal, indem er die relationalen Möglichkeiten von Theater[18] als qualitative Steigerung in den Museumskontext überführt.
Es geht für Sehgal nun nicht darum, Kunstinstitutionen zu sprengen, sondern sich ihre rahmende Funktion zunutze zu machen,[19] zugleich aber den Objektstatus, den eine Musealisierung mit sich bringt, zu untergraben. Dafür arbeitet er an einer Wiederholungspraxis, die auf die Iterierbarkeit, die Möglichkeit der Wiederholung selbst, setzt. Weil dadurch die konzeptionelle Verstetigung von Kunsterfahrungen sowie die dafür nötigen rahmenden Institutionen wichtig sind, handelt es sich um eine „Post-Performativität"[20]. Theater wird hierin als die Theatralität von (zwischenmenschlichem) Geschehen gedacht: Zwar finden Sehgals inszenierte Situationen in einem Rahmen statt, doch hinterfragen sie diesen zugleich. Denn die Objekte in diesem Rahmen sind ja die Begegnungen und als solche nicht einfach objektivier- sondern nur erfahrbar. Denn sie benötigen eine dauerhafte Anstrengung, um das, was als ein *Zwischen-Uns* geschieht, ständig in Form zu halten.[21] Sie sind deshalb vielleicht zunächst affektive, niederschwellige ‚Ansteckungen' für die Besucher*innen, doch für die Performer*innen und diejenigen, die näher auf die Spiele einzusteigen versuchen, handelt es sich um aufwendigere Bezugnahmen.
Dabei lässt sich nun das, was in diesen Wiederholungen (v. a. bei *This Variation*) vor sich geht, nicht in einem objektivierenden Blick einfangen und stillstellen, sondern hier sind

18 Als „Theatron-Achse" wurde diese im neuzeitlichen Bildtheater durch die „innerszenische Achse" verdeckt, wie Lehmann ausführt. Der Terminus „Theatron-Achse" ist jedoch irreführend, wird hier die Wesensbestimmung von Theater über den „(real oder strukturell) unterschiedenen Ort des Zuschauers" vorgenommen (Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 230).

19 Vgl. Dorothea von Hantelmann: *How to Do Things With Art? Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst*. Berlin / Zürich: Diaphanes 2007, S. 145–192; Sandra Umathum: *Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs intersubjektiver Situationen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst. Felix Gonzalez-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal*. Bielefeld: Transcript 2011, S. 117–158.

20 Vgl. Nikolaus Müller-Schöll: Die post-performative Wende. Die Arbeiten des Live-Art-Künstlers Tino Sehgal und der Einzug der Performance Kunst ins Museum läuten das Ende einer Epoche ein. In: *Theater heute*, 12/2012, S. 42–45.

21 Vgl. zur Iterierung, zur Spur und zum Rest der Praktiken der Tänzer*innen bei Sehgal als Aufzeichnung oder Speicherung Rebecca Schneider: *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. New York: Routledge 2011, S. 135–136. Vgl. auch die Unterscheidung zwischen Archiv- und Repertoirekultur bei Diana Taylor: *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke UP 2003.

wir, die Besuchenden selbst, der unauflösbare Rest des Materials, als das das Geschehen so deutlich auf uns bezogen ist und wir als träge Körper und noch trägere Masse darin in gedankliche und körperliche Bewegung versetzt werden. Die Frage ist dann nicht, ob wir den Sinn des Darkrooms entschlüsseln können, sondern ob wir als Beschäftigung mit dem, was dort vorgefallen ist, die dort erlebte *praxis* mit uns weitertragen und fortführen.[22] Tun wir dies nicht, so verfällt das Erlebte, genauso wie Dinge mit der Zeit zerfallen und erodieren, wenn sie nicht in konservierenden Praktiken gepflegt werden – also das, was für Objekte solche Institutionen wie Museen oder Archive übernehmen.
This Variation ist ein Angebot, an einem geteilten Ort („this" place) an einem unfixierten Ritual der Variationen teilzunehmen und es gegebenenfalls fortzuführen – mehr affektiv denn kognitiv. Es liegt zumindest zu einem Teil an uns, ob ein Rest bleibt, oder alles dem Vergessen anheimfällt.[23] Wie die Begegnung mit Geistern kann das in der Dunkelheit Erfahrene nicht als phantasmatische direkte Wirkung einer Performativität, sondern als widersprüchliches Nachleben der „Spektralität", dieser sich fortsetzenden minimalen Brechung und Zerstreuung von Licht und Sinnhaftigkeit im Erfahrenen,[24] in uns weitergehen – oder auch schnell wieder vergessen und weggeschoben werden.

Der neue Grund und die stille Macht des Verdinglichten
Sehgals Arbeiten versuchen, eine immer gegebene Veränderung und Instabilität bewusst zu machen und für eine Haltung zur Welt zu sensibilisieren, bzw. geht es ihm um die positive Möglichkeit der Veränderung des (Post-)Globalen durch den Menschen, was ein Gegenstück zu Heideggers und Arendts je unterschiedlich begründeten Positionen darstellt. Dafür nutzt er durchaus die Attraktionslogiken der Live-Art sowie den ‚Container' des Museums, versucht darüber aber anderes Denken und Handeln anzuregen. In seiner späteren Arbeit *These Associations* in der ehemaligen Turbinenhalle der Tate Modern von 2013[25] lässt Sehgal seine Interpret*innen etwas vereinfachte Zitate von beiden Autor*innen singen. Von Arendt wird die Passage aus *Vita Activa* zur menschlich bedingten Leitung der Elementargewalten „mitten in unsere Welt"[26] aufgenommen. Von Heidegger singen die Interpret*innen eine variierte Stelle aus der Rede „Gelassenheit" von 1955: „Thus we ask now: Even if the old rootedness is being lost in this age, may not a new ground be created out of which humans' nature and all their works can flourish

22 Potentiell ist dies selbstverständlich immer für Kunsterfahrung relevant, hier wird es aber zentrales Prinzip.

23 Und es liegt letztlich auch an verdinglichenden Praktiken wie Zeitungskritiken, Künstlerporträts oder (wie hier) wissenschaftlichen Arbeiten.

24 Die Formulierung erfolgt in Anlehnung an Derridas Überlegungen zur Spektralität als Unentscheidbarkeit: Derrida: *Marx' Gespenster*, u. a. S. 150–151. Bei Sehgal könnte man die Spektralität der Begegnungen auch als eine extrem gutgelaunte Heimsuchung der Warenwelt verstehen: Indem uns die Versprechen heimsuchen, die uns angeblich Waren allererst vermitteln sollen, aber zumeist daran scheitern – Lebensfreude, Bezugnahme, Ekstase, Diskussion.

25 Der Ortsbezug zu einem Ort thermodynamischer Bewegungserzeugung und deren Konsequenzen für die Mobilisation von Menschen erinnert an Castelluccis *FOLK*, wird hier aber zum Formprinzip, um zu fragen, was Menschen heute in Differenz zur Industrialisierung bewegt.

26 Arendt: *Vita Activa*, S. 176.

even in the technological age."[27] In diesem Vortrag erweist sich Heidegger jedoch als weitaus weniger technikpessimistisch als anzunehmen wäre. So fragt er, wie es möglich sein kann, „‚ja'" zu „sagen zur unumgänglichen Benützung der technischen Gegenstände" und „zugleich ‚nein'" zu sagen, „insofern wir ihnen verwehren, daß sie uns ausschließlich beanspruchen und so unser Wesen verbiegen, verwirren und zuletzt veröden"[28]. Vielleicht doch etwas ähnlich zu dem, was Heidegger als neuen Grund qua „Gelassenheit" und ‚neuer Bodenständigkeit' – allerdings wie gezeigt in einem Bezug auf das Wesen der Sprache – in einer „*Offenheit für das Geheimnis*"[29] sucht, scheint es Sehgal um eine Gründung zu gehen. Dies wäre aber eben eine postfundamentale Gründung, indem die zwischen Menschen evozierte Austausch- und Verhandlungspraxis wachgerufen werden soll, die an einen anderen, weniger objektorientierten Modus der Lebensführung appelliert, und dabei auf ein affektives Einbinden setzt. In der bei Sehgal ins Zentrum des Geschehens gerückten spezifischen Begegnung und Bezugnahme erfahren wir die Fragilität menschlicher Angelegenheiten und die Möglichkeit, uns gegenseitig eine Stütze, einen Träger zu bieten.
Das beinhaltet zwei Aspekte: Erstens geschieht dies in Bezug auf die spezifische Situierung der dabei involvierten Subjekte. In Sehgals Arbeiten wird der fatalistische Determinismus der Technologien und Institutionen durch eine positive Emphase des Zwischenmenschlichen konterkariert, ohne jedoch den Fehler zu begehen, in Aussagen über die ‚allgemeine Natürlichkeit des Menschen' zu verfallen – Sehgals Situationen sind immer historisch und kontextuell gebunden. Das *Zwischen-Uns*, das gegenseitige Tragen oder Stützen, wird so zum neuen Grund – eine wichtige, wenngleich mitunter schwierige Setzung. Sie beinhaltet nämlich eine radikale Abkehr vom Denken der Kritik – wie Sehgal übrigens auch selbst oftmals in scharfen Worten z. B. gegen die Kulturtheorie der Frankfurter Schule (erster Generation) unterstreicht. Andererseits betont der Künstler mitunter im Anschluss an Jürgen Habermas, dass in einer liberalen Gesellschaft Museen Orte für die Entwicklung neuer Werte seien, die in der Moderne in einer ähnlichen Weise wie etwa Cafés dem Austausch und der Diskussion dienten. Diese Haltung droht allerdings, die überhaupt nicht verschwundenen Ungleichheits- und Ausbeutungsverhältnisse in der Überflussgesellschaft auszublenden,[30] von denen letztlich auch die Infrastrukturen der Begegnungen im Rahmen der Institutionen Museum bzw. Gegenwartskunst profitieren. Auch können anstelle geschlossener verdinglichter Werke ebenso sog. ‚Erlebnisangebote' als immaterielle Waren in Konsumptionskreisläufe eingespeist werden. Und auf den ersten Blick mögen Sehgals Arbeiten mit dem Trend der Gegenwartskunst einer „allgemeinen Attraktionslogik der

27 Das Originalzitat lautet: „Darum fragen wir jetzt: Könnte nicht, wenn schon die alte Bodenständigkeit verloren geht, ein neuer Grund und Boden dem Menschen zurückgeschenkt werden, ein Boden und Grund, aus dem das Menschenwesen und all sein Werk auf eine neue Weise und sogar innerhalb des Atomzeitalters zu gedeihen vermag?" (Heidegger: Gelassenheit, S. 526.)

28 Ebd., S. 527.

29 Ebd., S. 528 (Herv. i. Orig.).

30 So verweist nämlich auch Galbraith bei seiner Darlegung der Attraktivität der neuen Gesellschaftsklasse in den Überflussgesellschaften auf deren Generierung von extremer Armut. Die gesellschaftliche Klasse der Arbeiterschaft im Sinne von körperlicher Erwerbsarbeit, so ließe sich zudem anfügen, ist in der Globalität nicht verschwunden, sondern vielfach aus den sichtbaren Zusammenhängen der ehemaligen Industrienationen in ihre Peripherien verdrängt worden.

spektakulären Partizipation – dem Fetischismus der Lebendigkeit"[31] koinzidieren, in welchem sich auch die Museen längst an *Werke ohne materielles Werk* gewöhnt haben.
Im Gegensatz zu vielen Interpret*innen der Life-Art verweigert Sehgal die weitere Verwertung seiner Arbeit und entzieht sie komplett der aufmerksamkeitsökonomischen Zirkulation von Bildern sowie dem *Secondary Market*[32]. Es ist mehr als deutlich, dass Sehgals Arbeiten als Abkehr vom Theater und Import einiger seiner Motive in das Feld der bildenden Kunst eine extreme Verwirrung hervorgerufen haben. Sehgal hat nicht den einen geschlossenen Container der Vorstellung, also ein Bildtheater, in den anderen geschlossenen Raum der Repräsentation (das Museum) gesetzt, wie dies vielleicht bei *Tableaux Vivants* zu denken wäre. Vielmehr hat er eine Darstellungspraxis der Öffnung erarbeitet, in der die Interpreten nie ganz in einem alltäglichen Gesprächsbezug aufgehen, sondern sich entsprechend der vorgegebenen Spielregeln öffnen, um so einen anderen als den persönlich-individuellen Bezug zu ermöglichen. Diese *praxis* wiederum wird in die Institution verlagert und verweist immer wieder über die Grenzen dieser Institution und Situation hinaus – die Teilnehmenden diskutieren Erwerbsverhältnisse außerhalb ihrer konkreten Tätigkeit als vermutlich bezahlte Tanzende im Hier und Jetzt des Darkrooms. Damit machen sie es sowohl unmöglich, sich in einem distanzierten Modus einer modernrezeptiven Subjektivität gegenüber Werken reflexiv zu positionieren, die Arbeiten sind zugleich aber nicht völlig voraussetzungsfrei in all ihren Komponenten nachzuvollziehen, wie dies etwa bei der relationalen Kunst der Fall wäre.[33] *This Variation* mag aufgrund des affektiven, rhythmisch-melodischen Einbezugs im sonstigen Schaffen Sehgals die Ausnahme bilden, doch auch hier werden in den „Impact"-Games gesellschaftlich situierte Subjekte angesprochen.
Zweitens gerät jedoch leicht aus dem Blick, dass das *Zwischen-uns* als gegenseitiges Stützen oder Tragen innerhalb eines gegebenen Settings stattfindet, das ersteres wiederum stützt. Und hier ist entscheidend, welches Setting thematisiert oder übersehen wird: Wohl tritt bei Sehgal die Institution als Einrichtung einer (bürgerlichen) Stadtgesellschaft in den Vordergrund und wird nicht einfach ausgeblendet, anders verhält es sich aber mit dem Zusammenhang von Institutionen als Netzwerk einer global vernetzten Gesellschaft. Während etwa für Galbraith sich die gesellschaftliche Macht in der Überflussgesellschaft immer mehr in Wirtschaftsunternehmen bündelt, wäre in Sehgals Fall weniger das einzelne Museum als Institution, denn vielmehr das globale Bezugssystem der ‚Gegenwartskunst' von Biennalen und einigen wenigen Global Playern (wie MoMa, die diversen Guggenheim Branches, Tate Modern, *documenta*, *Biennale di Venecia* etc.) dasjenige Feld, das sich relativ unbeschadet diese werklosen Werke (der ‚Liveness') einverleiben und seine eigenen

31 Diedrich Diederichsen: *Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 279. Diederichsen nennt Sehgal nicht explizit, verweist aber auf Ambivalenzen in den Arbeiten von Vanessa Beecroft, Candice Breitz, Carsten Höller und Rirkrit Tiravanija. Deutliche Kritik übt er an Artur Zmijewski.

32 Vgl. Isabelle Graw: Jenseits der Institutionskritik. Ein Vortrag im Los Angeles County Museum of Art. In: *Texte zur Kunst* 5,9 (2005): Institutionskritik, S. 40–52. Graws gegenüber der Politik der Institutionen unkritischen Sicht kann ich mich nicht anschließen.

33 Vgl. zu diesen beiden Modi Diederichsen: *Eigenblutdoping*, S. 266–267.

sozio-ökonomischen Grenzziehungen sichern kann.[34] Deren Macht liegt in zweierlei: Zum einen definiert die Institution, was ‚zeitgenössisch' ist, denn was in ihr erscheint, zählt dazu, was dort keinen Platz hat, wäre partikular oder außerhalb des Zeitmodus dieser global verstandenen Gegenwart. Zum anderen fordert, fördert und verstärkt diese Institution, die selbst eben nicht mehr nur an einem Ort materialisiert ist und nicht von einem einzigen Kopf souverän gelenkt wird, die Idee vom Künstlersubjekt[35] sowie dessen eigene narrative Definitionsmacht über die Arbeiten. Obwohl *This Variation* eine Vielzahl von Beteiligten und Ko-Kreateuren benötigt (wie etwa Frank Willens oder den Komponisten Ari Benjamin Meyers), ist der einzige Name, der sich der Arbeit klar zuweisen lässt, derjenige Tino Sehgals – und vielleicht wäre es nicht völlig abwegig, den Künstlernamen als das neue Werk der werklosen Kunst zu bezeichnen. Wo Castellucci also die Schließung von Gemeinschaften in ihrem Bild nach dem Modell der Souveränität eines Staates thematisiert, dabei aber die eigene Bildwerdung in Kauf nimmt, nutzt Sehgal die neuen Formen von Macht (diesseits oder jenseits der Souveränität) eher, um eine Formation mit einem sehr ernstzunehmenden politisch-ästhetischen Denkanstoß zugunsten von dessen breiter Streuung in einen Rahmen zu setzen, der in seiner selbst globalisierten Verstrickung *als einer der zentralen Akteure der Globalisierung* jedoch wiederum nicht hinterfragt wird. Um welchen institutionellen Rahmen geht es, der hier nicht tangiert wird? Um die sog. ‚Gegenwartskunst', die wie ein universales Transportgefäß fungieren soll, dabei aber repräsentative Institutionen alter Prägung (Souveränität) wie auch ein unsichtbares Gefüge symbolischen Kredits (nach Foucault Macht) benötigt, stützt, verteilt: durch Biennalen, Global Player der Museenwelt und Kunstmessen. So wird bei Sehgal ein Erfahrungsangebot der ‚Liveness' als eine sperrige und ungewohnte Ware – aber dezidiert als Ware – in die allgemeine Zirkulation von künstlerischen Waren und deren allgemein-globalistischen Anspruch eingeführt. Demgegenüber aber steht das seit den 1960er Jahren erstarkte *Dispositiv der ‚Gegenwartskunst'* als abgegrenzter Ort des ‚Jetzt'. Das universale Innen der Welt ist eine ‚Jetzt'-Welt.

Diese kritische Anmerkung kann jedoch nicht über den besonderen Erfahrungsmoment jenseits des Bildlichen bei *This Variation* hinwegtäuschen. Bei dieser Situation handelt es sich auch um eine Art gemeinschaftsstiftendes Ritual für eine nicht-fixierte, wandelbare Bindung und Teilung – nämlich für eine Welt *Zwischen-uns*. Selbst wenn diese Gemeinschaft innerhalb des Dispositivs der Gegenwartskunst stattfindet, so handelt es sich unleugbar um ein Ritual mit anderen Werten als etwa diejenigen der Glaubensgemeinschaft der globalen Finanzökonomie.[36] Dass dieses *Zwischen-Uns* so freundlich, humorvoll und offen daherkommt wie in *This Situation*, ist nun keineswegs vorgegeben. Denn die von Sehgal choreographierte Situation gibt immer eine minimal verunsichernde

34 Vgl. zu dieser Kritik sowie zur Entwicklung der Live-Art Matthias Dreyer: Kritik des Vitalen. Zu den epistemologischen Bedingungen von Liveness. In: Cairo / Hannemann / Haß / Schäfer (Hrsg.): *Episteme des Theaters*, S. 77–88.

35 Vgl. zur Kritik am Künstlersubjekt Nancy: *Singulär plural sein*, S. 87.

36 Vgl. zu dieser Glaubensgemeinschaft den mit Sehgal im Austausch stehenden Ökonomen Hans-Christoph Binswanger: *Die Glaubensgemeinschaft der Ökonomen. Essays zur Kultur der Wirtschaft*. Hamburg: Gerling 2011.

Ahnung davon, dass hier eine Gruppe von Menschen Regeln dieser hier stattfindenden Bezugnahme beherrscht, die keine*r der Zuschauenden kennt und versteht. Bei allem Spielerischen bleibt die mögliche Partizipation asymmetrisch,[37] doch der Unterschied ums Ganze zwischen einem manipulativen Setting und der Offenheit des Bezuges wie in *This Variation* liegt im kleinsten Detail des Verhältnisses jeder*s Interpret*in, sorgsam mit den Besuchenden umzugehen, was hier in der Tat auch geschieht. Andernfalls würde der Bezug in Dominanz, die Offenheit in eine Vereinnahmung und einen objektivierenden Blick nicht von den Besuchenden, sondern den Interpret*innen umschlagen können. Zur Verhandlung stehen bei *This Variation* also veränderbare Bezugnahmen in *dieser immanenten* Welt unter den bestehenden (ökonomischen) Gesetzen, die als neu und anders zu gewichten ausgelotet werden – ohne jedoch die Definitionsmacht des Ortes, an dem sich diese Gesetze zu bemessen haben, als solche anzugreifen.

This Variation ‚zeigt' keine Welt als Bild, sondern arbeitet innerhalb des gesetzten Rahmens am Prinzip einer unübersichtlichen Welt in ständiger Veränderung: an der Erfahrung einer widersprüchlichen Vielheit, ohne dass diese für die Welt ‚als solche' stünde. Anstelle der Verbildlichung eines Ganzen geht es um das ganz Konkrete von Sehgals Arbeiten: kommunikative Praktiken, die die alltägliche Kommunikation mit der Kunstrezeption verknüpfen und so je verändern; keine Darstellung von etwas Äußerem, sondern ein immer neuer Bezug, der thematisiert wird. Zugleich aber auch das Ausblenden der ganz konkreten Rahmung und daraus resultierend das Problem, dass jede innovative Wendung von Institutionen / Organisationen eingeholt werden kann, weil sich konkrete Praktiken eben immer doch in, mit und an ihnen abspielen.

Was ließe sich abschließend aus *This Variation* mitnehmen? Anstelle eines Bildes oder einer anderen Darstellung der ‚ganzen' Welt wird in dieser Performance die Vielfältigkeit der Welt selbst in Schwingung versetzt – entsprechend der ‚Good Vibrations'. Allerdings ließe sich auch kritisch anmerken, dass dies immer noch im selben Rahmen (der Gegenwartskunst) geschieht, der möglicherweise nicht direkt zu verändern, aber stärker zu thematisieren und problematisieren sein könnte.

37 Der Künstler und Unternehmer Dmitry Paranyushkin, der als Gast bei den Proben der Inszenierung zugegen war, hat ein dem Prinzip von *This Variation* verblüffend ähnliches kognitionspsychologisches Spielprinzip auf Grundlage der Netzwerktheorie entwickelt und die Choreographie des vergänglichen Bezugs wieder in Binärcode und Algorithmen übersetzt. Vgl. http://noduslabs.com/cases/embodying-social-networks-workshop/ (Zugriff am 15.02.2020).

4.2 Altermundialität

Veränderbare Bezugnahmen wie in *This Variation* werden auch in den nächsten Kapiteln weiter im Vordergrund stehen. Zunächst dient dieses Kapitel als Zwischenfazit dazu, das Denken der Welt von den Vorstellungen des Einen, Ganzen zu lösen. Stattdessen wird die Welt auf ihre eigene Vielheit als Welten hin geöffnet: Das Kapitel zeigt das Ende der Welt als Beginn der (dieser Studie den Titel gebenden) *Altermundialität*.

Die Diskrepanz des Globalen (Jacques Derrida)

Die Menschwerdung und Verweltlichung nach Arendt beschreiben nur auf den ersten Blick einen Vorgang, der allein für die westliche Hemisphäre relevant sein könnte, doch betrifft dies aufgrund der Durchsetzung des christlich-neuzeitlichen Denkens in die kleinsten Bereiche tatsächlich den weltweit erschlossenen Raum – ganz besonders durch die Ausbreitung dieses Denkens durch den Kolonialismus und sein Fortwirken in neokolonialistischen Ausbeutungsverhältnissen. Denn die Sicht auf die Welt als *eine* Welt im Sinne eines globalen und unendlichen Ganzen wird gestützt oder begleitet vom Sich-Ausbreiten konkreter Staats- und Organisationsformen, die ihrerseits auf eine *allgemeine Äquivalenz*, die Austauschbarkeit von allem mit allem, bauen,[38] ebenso wie auf das Modell des juridischen Sprechens (vgl. Kap. 3.2).

Auf diese durchaus auch widersprüchliche Pluralität unter gleichen Vorzeichen weist vor allem die Entwicklung seit einigen Jahren hin. Bekanntermaßen hat sich durch die ökonomische Globalisierung und ihr kritisches Aufbrechen zu Beginn des 21. Jahrhunderts (d. h. durch neue Konflikte und Terrorismen) nicht ein Weniger an Nationalismen, sondern ein Mehr eingestellt:[39] Ein reaktiv-reaktionärer Prozess von Forderungen nach Souveränität der Nationalstaaten trotz gegenseitiger ökonomischer Abhängigkeit und eine Verschärfung des Postulats territorialer Zugehörigkeit qua Ethnien oder ‚Kulturen'.[40] Das Konglomerat aus Territorien und Nationalismen stellt damit die eine Hürde für eine neue, andere Kohabitation dar. Die andere Hürde liegt in der oben angesprochenen Bestimmung des Menschen als Arbeitswesen. Beide verbinden sich in der erläuterten Selbstproduktion der modernen Gemeinschaften, doch auch in der scheinbar supranationalen oder vermeintlich gar a-nationalen Globalisierung findet dieselbe Verschmelzung statt, nämlich in Form der Vorstellung eines sich selbst qua Ökonomie regulierenden Gesamtsystems – d. h. eines Weltstaates mit schwachen staatlichen Strukturen. Die mit Arendt dargelegte Entwicklung kulminiert in einem Prozess, der das 20. Jahrhundert durchzieht und von dem der kurze Zeitabstand, der gemeinhin ‚Globalisierung' genannt wird, nur einen krisenhaften Ausschnitt dessen darstellt, was man auch als „Verwestlichung"[41] bezeichnen könnte. Dass

38 Vgl. Kap. 1.1 Der globale Container in Rimini Protokolls *Situation Rooms* und speziell darin den Abschnitt Geschlossenheit und Äquivalenz.

39 Vgl. Colin Crouch: *Der Kampf um Globalisierung*. Wien: Passagen 2018.

40 Vgl. zur Logik der Abschottung, die nationale Souveränität bewahren soll, diese aber untergräbt Wendy Brown: *Mauern. Die neue Abschottung und der Niedergang der Souveränität*. Berlin: Suhrkamp 2018.

41 Auf diesen Terminus wird hier weitestgehend verzichtet. Serge Latouche untersucht das Universal-Werden des abendländischen Denkens und des Kolonialismus als Prinzip, gleitet dabei aber mitunter in gefährliche Nähe eines Ursprünglichkeitsdenkens ab, das diese Verwestlichung mit einer

deren verheißungsvolle Versprechen nunmehr in die Krise geraten sind, ist unübersehbar, doch trotz alledem wirkt diese Weltwerdung weiter fort. Gleichzeitig kann dieser Gesamtvorgang jedoch nicht nur als negative Fatalität beschrieben werden: Wie gezeigt, erhöht dieser Prozess auch bestimmte Möglichkeiten von Kontingenzen und deren Bewusstwerdung, er macht (zumindest potentiell) etwas anderes als nur das Ökonomische und nur das Innen wieder denk- und verhandelbar.
Der weltweite Zusammenhang, das Gewahrwerden dessen sowie die damit zu Tage tretenden Widersprüche sind deshalb nicht einfach negativ – doch wären sie eben anders als ‚globalistisch' zu denken. Das Hauptcharakteristikum der Hochphase der sog. Globalisierung in den 1990er und 2000er Jahren liegt in dem Allgemeinwerden des Produzierend-Prozessualen. Zugleich geschieht auch etwas anderes, das sich bereits in der zuvor genannten Doppelung des Weltbegriffes andeutet. Wie Peter Osborne im Anschluss an Nancys *Die Erschaffung der Welt* – allerdings stärker mit Blick auf Theorien von Geschichtlichkeit und das Konzept von Gegenwart – hervorhebt,[42] meint Globalisierung nämlich

> a new spatialization of historical temporality: a mapping of planetary wholeness as ‚globe' on to the irreducibly phenomenological concept of ‚world' that emerged in the course of European colonialism to provide the geographical space of the concept of history[43].

Das Globale bezeichnet nicht nur eine Einheit(svorstellung), sondern wird so zur „transcendental idea" und darin *weltbildend*. Allerdings folgt Osborne auch dahingehend Nancy, als er den in diesem Prozess auftauchenden doppelten Weltbegriff unterstreicht, der eine ständige Spannung generiert: Weil Globalisierung als abstrakte und transzendentale Idee „literally uninhabitable" ist, entsteht eine Diskrepanz zur Spezifik der durch diese Weltbildung hervorgebrachten Subjektpositionen – was Osborne zwar primär auf das nunmehr verabsolutierte Konzept von Modernität bezieht, dabei aber den aufgeworfenen Widerspruch explizit als „expressed spatially" beschreibt:

> This contradiction is expressed spatially as a contradiction between the abstract ideal and literally uninhabitable ‚absolute' or infinite subject position of the globe (which is a kind of Romantic absolute) and the necessarily ‚located' multiple subject positions of its worldings. The main way in which it appears within the structure of the ‚artworld' – note the phenomenological connotation of that term in this context – is a structural contradiction between its cultural-economic (or ‚cultural-industrial') global aspects and its individualizing cultural-artistic functions.[44]

„Dekulturation" (Serge Latouche: *Die Verwestlichung der Welt. Essay über die Bedeutung, den Fortgang und die Grenzen der Zivilisation*. Frankfurt am Main: dipa 1994, S. 68) und „Entwurzelung (u. a. ebd., S. 89) gleichsetzt.

42 Vgl. in Kapitel 5.1 den Abschnitt „Gegenwartskunst und (Un-)Sichtbarkeit".

43 Peter Osborne: *The Postconceptual Condition. Critical Essays*. London / New York: Verso 2018, S. 13.

44 Ebd.

Dieser Widerspruch markiert nach Osborne die Spezifik unserer historischen Gegenwart und aufgrund dieser Diskrepanz – so kann ergänzt werden – scheitert die Behauptung eines linear-skalierbaren oder dialektischen Verhältnisses von Globalem (als Allgemeinem) und Lokalem (als Besonderem).
Einerseits wird also die *Vorstellung*, d. h. das abendländische Denken und Repräsentation, damit einhergehend die Logik der Ökonomie und Produktion, als Denken der Ganzheit welt*weit* welt*bildend*. Andererseits trifft sich diese Bewegung mit einer zwar immer schon gegebenen, aber historisch im Zuge jenes neuzeitlichen Denkens verdeckten Kontingenzerfahrung, die nun umso deutlicher zu Tage tritt. Aus dieser Gleichzeitigkeit von Ganzheitsanspruch und dem darin auftretenden Widerspruch ergibt sich die historisch spezifische Schärfe dessen, was Globalisierung als Problem aufwirft: Das Scheitern von Vermittlung, Darstellung und überhaupt der Annahme des Verhältnisses von Partikularem und Ganzem.
Insofern kommt es nicht nur zu einem Aufbrechen von Konflikten im Weltinnenraum, sondern auch zu einer Erosion des als universal geglaubten Sinnes: „Die sich formende Kluft ist die des Sinns, der Wahrheit oder des Wertes."[45] Der Sinn dieser vereinheitlichten Welt gerät angesichts der Kontingenzerfahrung ins Wanken, und so „muß man unablässig eine Welt denken, die auf langsame und zugleich jähe Weise aus all ihren erworbenen Bedingungen von Wahrheit, Sinn und Wert heraustritt"[46]. Dass diese Kontingenzerfahrung nun so deutlich hervortritt, lässt sich im doppelten Sinn als eine Gegenerzählung zum Hegel'schen Geschichtsmodell der Entwicklung verstehen. Denn einerseits handelt es sich bei diesem u. a. von Arendt beschriebenen Prozess um einen Weltverlust. Die fortschreitende Weiterentwicklung menschlicher Tätigkeit entfernt immer mehr von einem Weltbezug. Andererseits ist es auch Arendt, die das *Neu Beginnen* als höchstes Gut innerhalb der menschlichen Tätigkeiten behauptet. Und hierin liegt der positive Kern der zunehmenden Kontingenzerfahrung, nämlich der erhöhten Sensibilität für eine Nicht-Notwendigkeit menschlicher Lebenswelten. Genau diese Doppelung stellt jenen Umbruchsvorgang von der Metaphysik und ihren Resten hin zu deren Anderem dar, um den es in diesem Kapitel gehen soll und der nicht nur eine politische oder epistemische Verschiebung bezeichnet, sondern vor allem auch eine der *Darstellung*.
Das oben beschriebene Wiederaufkommen von Nationalismen (bzw. auch von Terrorismen) ist kein einfacher Rückfall in das Denken eines anderen Zeitalters, sondern Teil dieser stattfindenden Weltwerdung selbst, die globale Ausbreitungsbewegung des neuzeitlichen abendländischen Modells des prozessualen Herstellens hin zu einem Einheitsraum und die Reaktion als Rückkehr zu Partikularismen und Abschottungen gehören derselben Logik an. Wenn sich ein Bruch in der Globalisierung vollzieht, so geht es „darum, eine Welt zu denken, die in sich selbst und durch sich selbst zerbrochen ist. Ihr Bruch kommt aus dem entlegensten ihrer Geschichte her [...]"[47]. Und dies hängt mit dem bereits diagnostizierten Rückzug der Religion, dem Säkularwerden der Neuzeit, zusammen. Die Fragen der Gemeinschaft wie auch die Aporien der Menschenrechte sowie das Expansiv-Werden des Herstellend-Prozessualen-Vorstellenden scheinen immer wieder um einen ‚Glutkern' der Religion zu kreisen – insofern es sich bei der ‚Verwestlichung' oder dem Ausbreiten

45 Nancy: *Die herausgeforderte Gemeinschaft*, S. 11.
46 Ebd.
47 Ebd., S. 16.

der Prinzipien des Abendlandes um eine Verquickung mit dem Monotheismus handelt, der aber einem „Absentheismus“[48] gleicht: Das Heilige wurde mehr oder weniger direkt durch ‚den Menschen‘ als dieses Heil selbst ersetzt. Nach Marx denkt das Christentum nicht einfach die Menschheit im Gesamten als Heil, sondern jeden einzelnen Menschen als *souverän*, als das Höchste.[49] Insofern denkt sich das Christentum aber nicht als *eine* Religion, sondern als universelle Religion, *als Religion aller Religionen*.[50] Mit diesem Allgemeinwerden setzt sich das Christentum als eine Expansionsformel, die zugleich ihren Charakter einer politischen Gemeinschaft (aufgrund des Universalismus) ablehnt und dadurch aber wiederum zu einer politischen Gemeinschaftsbildung der Allumfassung wird:

> The res publica, and hence the politics of the city and of the worldly state, were foreign to Christians; in contrast, the sole thing that mattered to them was the thing that is common to all: the world. This meant nothing less than that, from this moment onward, the human was not only a political being but additionally, and, above all, a world-social being.[51]

Die Paradoxie der Vermenschlichung Gottes liegt darin, innerweltlich eine Schöpfung durch den Menschen auszurufen, die wiederum in das Werk-Werden und das prozessuale Herstellen dieser Menschlichkeit übergeht. An diesem Punkt setzt der Gedanke der *Mundialatinisierung* an: Derrida beschreibt damit „jenes eigentümliche Bündnis des Christentums als Erfahrung von Gottes Tod mit dem fernwissenschaftlichen (*télé-techno-scientifique*) Kapitalismus“, das „eine hegemonische Position einnimmt und zugleich an ihr Ende gelangt, übermächtig und fast schon erschöpft.“[52] Dabei handelt es sich dezidiert „um eine Latinisierung, um eine weltumspannende Bewegung – nicht um eine Weltumspannung“[53] –, die den juridischen, politischen, religiösen Diskurs weltweit bestimmt.[54] Die *religio* ist für Derrida die griechisch-christliche Verbindung aus Glaube und Wissen, vor allem aber aus Erfahrung des Heiligen, Heilem und Treue, Glauben, gutgläubigem Vertrauen an ein(en) ganz Anderen/s. Auch in ihrem Atheismus oder ihrer Atheologie entwickelt sich dergestalt ein *telos* der Menschwerdung als Selbstproduktion weiter, die sich als juridisch-theologisch-politische Formation immer mehr durch technische und technologische Entwicklungen global ausbreitet.
In der Mundialatinisierung mag es zu einer Loslösung von Gott oder gar *Entwerkung* von Gott[55] und der Ontotheologie kommen,[56] doch führt dies nicht nur zu einem *telos*

48 Ebd., S. 10.

49 Hamacher: On the Right to Have Rights, S. 171. Hamacher zitiert hierbei Karl Marx: Zur Judenfrage. In: Ders.: *MEW*, Bd. 1. Berlin: Dietz 1976, S. 347–377.

50 Vgl. ebd., S. 170–171.

51 Ebd.

52 Derrida: Glaube und Wissen, S. 25 (Herv. i. Orig.).

53 Ebd., sowie u. a. S. 101.

54 Ebd., S. 51.

55 Vgl. „Es hatte ‚Götter und Menschen‘ gegeben, und dann gab es ‚Gott mit uns‘, es gibt fortan ‚uns unter uns‘, ‚uns zwischen uns‘.“ (Jean-Luc Nancy: *Die Anbetung. Dekonstruktion des Christentums 2*. Berlin / Zürich: Diaphanes 2012, S. 66.)

56 Für Derrida gibt es im Umgang mit der Religion zwei zu vermeidende Versuchungen, die beide die Ontotheologie umkreisen: eine Ontotheologie nach Hegel, „die das absolute Wissen als Wahrheit der Religion bestimmt“, und eine nach Heidegger, jenseits der Ontologie, was „Opfer und Gebet

der Menschwerdung, sondern durch den Glauben an diese Menschwerdung und Verweltlichung auch zu einem unerschütterlichen Konglomerat aus *Glaube und Wissen*,[57] deren Zusammenhang deshalb gerade durch keine ‚Säkularisierung' durchbrochen werden kann.[58] Von Derrida werden in der Mundialatinisierung zwei Elemente als Teil des ‚abendländischen', d. h. griechisch-römisch-christlichen Denkens zusammengedacht, die beide durch binäre Schemen geprägt sind: Das Juridische, v. a. als juridisches, determinierendes Sprechen und Urteilen sowie die mathematische, digitale Technologie. An deren konkret wahrgenommene Durchsetzungsleistung und das damit scheinbar sich selbst beweisende Universalisierungspotential heftet sich ein Glaube, selbst wenn er nicht als solcher wahrgenommen wird: Das Abendland als fortschreitende Erlösungsgeschichte.

Diese Diagnose meint zweierlei: Eine Weltwerdung nach dem lateinischen Modell der Stadt Rom als Imperium,[59] das nicht irgendein Teil der Welt, sondern schlicht *die Welt* ist,[60] und eine *autoimmunitäre* Reaktion darauf (Fundamentalismen, ‚Integrismen' oder Terrorismen),[61] die aber zugleich in der *formalen Logik* dieser Weltwerdung als eines Prinzip der „Überbietung"[62] verhaftet bleiben. Zunächst zum römischen Modell als Weltdenken in Form des Stadt-Staates als ganzer Welt,[63] d. h. als Immanentismus: Dessen Ausbreitung liegt in der Anwendung der gleichen juridisch-theologisch-politischen Schemen, vor allem in Form derselben *urteilenden, juridischen Sprache*. Auch die Religion als *religio* ist als Begriff schon Teil dieser Sprache, weswegen Derrida vermerkt: „Aber schon sprechen wir Lateinisch."[64] Der juridisch-sprachliche Zusammenhang bedingt eine Logik der Setzung und einen Automatismus seines eigenen Ausbreitens.[65] Dabei ist vor allem die Durchsetzung eines theologisch-politischen Modells aus seiner griechisch-christlich-römischen Herkunft zu beachten,[66] insofern als insbesondere bei dem, was etwa Carl Schmitt als das reine Wesen des Politischen bestimmt, es sich „bei den von ihm aufgefundenen, dem

unberücksichtigt läßt" (Nancy: *Die Anbetung*, S. 27–28). Demgegenüber will Derrida eine Quasi-Transzendenz des bezeugenden Gebets als Wendung an den Anderen mittels des Levinas'schen *autrui* behaupten, vgl. ebd., S. 102–104. In der vorliegenden Untersuchung wird mit Nancy eine immanent-transzendente Position (des *Mit*) bevorzugt.

57 Vgl. ebd., S. 11.

58 Vgl. Jacques Derrida: Le siècle et le pardon. In: *Le Monde des Debats,* 12/1999. http://hydra.humanities.uci.edu/derrida/siecle.html#mondilatin (Zugriff am 23.01.2020)

59 Vgl. Michael Hardt / Toni Negri: *Empire. Die neue Weltordnung*. Frankfurt am Main / New York: Campus 2003.

60 Vgl. Derrida: Glaube und Wissen, S. 50–51. Nancy spricht korrespondierend vom päpstlichen Segensspruch des *Urbi et Orbi*, die Stadt und der Weltkreis, also das römisch-katholische *Hier* und *Überall*. Vgl. Nancy: *Die Erschaffung der Welt*, S. 13–14.

61 Vgl. Derrida: Glaube und Wissen, u. a. S. 74.

62 Ebd., S. 24–25.

63 Vgl. Nikolaus Müller-Schöll: Global(atin)isation. Mondialisation – Latinisation. La catastrophe (de l') humanitaire dans l'oeuvre de Heiner Müller. In: *Théâtre/Public* 160–161 (2001), S. 37–41.

64 Derrida: Glaube und Wissen, S. 50; vgl. auch S. 70.

65 Weswegen Derrida auch von „dem performativen Charakter der Wissenschaftstechnik oder der Tele-Technologie" (ebd., S. 34) schreibt, zugleich aber darauf verweist, dass ein solcher performativer Akt ganz im Gegensatz zu seiner sprachtheoretischen und kulturwissenschaftlichen ubiquitären Verwendung nicht einen Einzelakt eines souveränen Individuums meint, sondern nur aufgrund der bekundeten Glaubensschenkung seitens Dritter in diesen Akt funktionieren kann. Vgl. ebd., S. 72–73.

66 Vgl. Derrida: Glaube und Wissen, S. 16.

Anschein nach reinsten politischen Kategorien um das Erzeugnis einer Verweltlichung oder einer-theologisch-politischen Vererbung handelte“[67]. Wenn es sich bei der Mundialatinisierung nur um eine falsche oder missverstandene, weil rein derart hegemonial gedachte Weltwerdung handelt,[68] weil das Weltweite nur als schlechte Verwirklichung einer allgemeinen Wertwerdung oder Verwertung auftaucht,[69] so kündet der *Rückzug des Religiösen* als ein *Retrait*, d. h. ein ‚doppelter Zug‘, zugleich von einer *Rückkehr des Religiösen*, wenngleich wiederum einer verschobenen und veränderten Rückkehr. Der durch den Tod Gottes in die Menschwerdung freigesetzte Glaube wendet sich für Derrida so hin zu einem Expansivwerden der *Technologien im Namen dieser Menschwerdung* (als Liberalisierung der Märkte, Demokratisierung, etc.). Daher „begleitet ‚die‘ Religion die kritische und fernwissenschaftstechnische Vernunft, sie geht ihr voraus, sie wacht über sie, als wäre sie ihr Schatten.“[70] So greift ein im Kern religiöser „Wirtschaftsfundamentalismus“[71] in seinem Erschöpfen immer weiter um sich und breitet jene äquivalente Austauschbarkeit von allem mit allem weiter aus. Zugleich bleibt er dabei darauf zurückverwiesen, dass sein Sinn, nämlich der einen endlosen Akkumulation und Wertschöpfung, nicht mehr trägt:

> Was uns widerfährt, ist eine Erschöpfung des Denkens des Einen und einer einzigen und einzigartigen Bestimmung der Welt: Es erschöpft sich in einer einzigartigen Abwesenheit von Bestimmung, in einer unbegrenzten Expansion der allgemeinen Äquivalenz oder rückwirkend in den gewaltsamen Zuckungen, die die Allmacht und Allgegenwart des Einen, das zu seiner eigenen Monstrosität geworden – oder wieder geworden – ist, erneut bekräftigen.[72]

Die Schöpfung wird zur Erschöpfung, sie öffnet sich zwangsläufig für ihre eigene Grundlosigkeit, ihre Kontingenz, ihre Denaturierung, ihren Entzug oder auch ihre Entfremdung – die aber nicht mehr als Verdecken eines originären Grundes oder Fundaments gedacht werden können, sondern als konstitutiver Zustand, mithin ein Sich-Fremdwerden als Wiederkehr dessen, was im europäischen Projekt des sich ausbreitenden, weltweit-machenden Universalismus bereits als Widersprüche angelegt war.[73]

67 Ebd., S. 45. Vgl. Carl Schmitt: *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Staatssouveränität*. München / Leipzig: Duncker & Humblot 1934.

68 Vgl. Jacques Derrida: Autoimmunity: Real and Symbolic Suicides. A Dialogue With Jacques Derrida. In: Giovanna Borradori: *Philosophy in a Time of Terror. Dialogues With Jürgen Habermas and Jacques Derrida*. Chicago: U of Chicago P 2003, S. 85–123, hier S. 121–123.

69 Vgl. die kritische Wendung, die Nancy dahingehend Marx’ Annahme einer Entwicklung des Werts und der Werte als Vollendung eines finalen Wertes der Menschheit gibt: Nancy: *Die Erschaffung der Welt*, S. 22–23. Nancy hat sich in dieser Weise sukzessive in seinem Schreiben von einer bestimmten Position bei Marx, die er noch in *Die undarstellbare Gemeinschaft* geteilt hat, entfernt. Vgl. Jean-Luc Nancy: The Existence of the World Is Always Unexpected. Jean-Luc Nancy in Conversation With John Paul Ricco. In: Heather Davis / Étienne Turpin: *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. London: Open Humanities 2015, S. 87–92.

70 Derrida: Glaube und Wissen, S. 71.

71 Jean-Luc Nancy: Le poids de notre histoire. In: Ders.: *Que faire?* Paris: Galilée 2016, S. 105–119, hier S. 107.

72 Nancy: *Die herausgeforderte Gemeinschaft*, S. 9–10.

73 Vgl. zu dieser Expansionsbewegung sowie zum Zusammenhang dieser Vorstellung mit der Vorstellung Europas Denis Guénoun: *Hypothèses sur l’Europe: Un essai de philosophie.* Paris: Circé 2000; Esa Kirkkopelto: Expansion of the End. On Friedrich Hölderlin’s Geo-Poetics. In: Marcia Sa Cavalcante

Das Erschöpfen ruft weiterhin die autoimmune Reaktion des Christentums hervor, ihr Heiliges zu schützen:

> Dieselbe Bewegung, die es verwehrt, die Religion von der fernwissenschaftlichen Vernunft und ihren kritischsten Aspekten zu scheiden, reagiert zwangsläufig *auf sich selbst*. Sie sondert ihr eigenes Gegengift ab, aber auch ihre eigene autoimmunisierende Kraft.[74]

Die Religion ist das autoimmune Sich-Widersetzen gegen „all die Kräfte der Abstraktion und der auflösenden Trennung (Entwurzelung, Entortung, Entkörperlichung, Formalisierung, verallgemeinernde Schematisierung, Objektivierung, Telekommunikation usw.)", sie ist „reaktive[r] Antagonismus" und „überbietende reaktive Selbstbehauptung", also Gegenbewegung und Fortsetzung der Herstellend-Vorstellenden, wogegen sie sich wendet.[75] Insofern verwundert es nicht, dass die reaktiv-reaktionären Tendenzen, die sich den Entfremdungen jener falschen Versprechen zu entledigen suchen, sich gleichzeitig auf dieselben Technologien stützen.[76] Das heißt andererseits aber auch, dass jeder ‚vernünftige' Versuch, sich einer zunehmenden Durchdringung der eigenen Lebenswelt durch Technologien in einer *kritischen Geste* zu erwehren, selbst wiederum an einen Glauben gebunden ist, was ein Bewusstsein um die eigene Setzung und das Vertrauen in diesen Glauben erfordern würde.[77]

Die gelebte Paradoxie der Mundialatinisierung (die nicht zuletzt gerade im zweiten Jahrzehnt des zweiten Jahrtausends zunehmend auch die politische ‚Landschaft' prägt) läge insofern darin, dass eine zunehmende Abstraktion und Weltlosigkeit (qua Komplexität und Vernunft) zu einer zunehmenden Anbindung an die als *konkret empfundene* Welt führt. Insofern sind, wie Derrida bemerkt, die Fanatismen und Integrismen auch nicht ‚unvernünftig', sondern Teil der Mundialatinisierung, ebenso wie der unbedingte Glaube an die Möglichkeit ihrer Fortsetzung als unendliche Wertschöpfung und Einswerdung. Als solche Reaktionen auf eine Entwerkung des Einen, in Form des Staates, der erschlossenen Welt oder der Souveränität, durch das Zerbrechen oder Scheitern der Mundialatinisierung in sich selbst, prägen „die Identitätsparanoia, die alle Identitäten zerstört" und „das

Schuback / Susanna Lindberg (Hrsg.): *The End of the World. Contemporary Philosophy and Art*. Lanham: Rowman & Littlefield 2017, S. 125–146. Auch Ott betont mit Susanne Lüdemanns Derrida-Lektüre die Selbstdifferenz und Fremdheit, wonach Europa „‚eine Autoimmun-Krise durchmache', was heißt: ihre Immunität gegen Wandel und Transformation einbüße" (Ott: *Welches Außen des Denkens*, S. 173–174).

74 Derrida: Glaube und Wissen, S. 71 (Herv. i. Orig.).

75 Ebd., S. 10. „Der Kampf von Technokratie und Nationalismus bildet einen neuen Schauplatz für das Ringen um Souveränität." (Brown: *Mauern*, S. 23.)

76 Vgl. Derrida: Glaube und Wissen, S. 76. Derrida sieht zwei Tendenzen der „religiöse[n] Reaktion" auf die Entfremdungen der Tele-Technologie: „*entweder* eine eifrige und eifernde Rückkehr zur nationalen Staatsbürgerschaft" oder „ein universales, kosmopolitisches und ökumenisches Bekenntnis: ‚Ökologisch Gesinnte, Humanisten, Gläubige aller Länder, verbündet Euch in einer Internationalen des Anti-Tele-Technologismus!'" (Ebd., S. 93.)

77 Derrida hat diesen Punkt anerkannt, indem er auf die Aufgabe der Vernunft, der Aufklärung und der Toleranz im Lichte der gewaltsamen Rückkehr der Religionen (im Sinne von Fundamentalismen) verweist, wobei diese Aufgabe nur innerhalb der durch die Technologien und Globalisierung transformierten Bedingungen möglich wäre. Vgl. Derrida: Autoimmunity, S. 125.

Management, das gar nichts managt" die zwei großen Muster des Sich-Gegenüberstehens in der sich eröffnenden Welt:[78] Einerseits die Rückkehr zu den geschlossenen Gemeinschaftsformen wie die der Nationalstaaten und andererseits das unerschütterliche Festhalten an deren Überwindung, ohne ein anderes Gesetz des Zusammen-Seins als das des Marktes denken zu können.

„Die Welt ist fort, ich muss dich tragen"

In der Bewegung des Aufbrechens der Mundialatinisierung geht die Behauptung einer einzigen Welt in ihr Ende über: Wenn die Welt als die Einheit einer regulativen Idee (nämlich eines Universalismus der Vernunft) gedacht wurde, die wiederum jene gemäß dieser Idee vereinheitlichte Welt im Vorhinein legitimiert, so Derrida in *Schurken*,[79] dann ist heute die Möglichkeit eines solchen Einzigen als Regulativem nicht mehr gegeben – stattdessen gibt es das Ende der Welt. Das Ende der Welt bezeichnet selbstverständlich nicht den Untergang unseres Planeten, sondern vielmehr das *Enden* des Sinn-Horizonts der neuzeitlichen Vorstellung. Für Derrida, der Heideggers Weltbegriff folgt, bedeutet das Ende der Welt das Ende nicht nur des souveränen Subjekts, sondern auch das Ende der kategorialen Unterscheidung zwischen Mensch, Tier und Stein, wie sie Heidegger trifft, um einen Weltbezug bzw. eine Armut an Welt oder eine Weltlosigkeit markieren zu können. Derrida führt dies über in das Verfahren der *Limitrophie.* Nancy wiederum insistiert auf dem Weltbegriff, um damit die Möglichkeit der Veränderbarkeit der Welt angesichts der unhintergehbaren Bedingung des *Mit-* wachzuhalten. Die vorliegende Arbeit führt den Weltbegriff fort und versucht, auch diesem limitroph zu begegnen: als *Welten*.

Dieses Abarbeiten am Ende eines allgemeinen oder wie bei Heidegger existenzialontologischen Seinsbezugs als Weltbezug durchzieht Derridas späte Texte und Vorlesungen, insbesondere durch den immer wieder auftauchenden Verweis auf die Verszeile „Die Welt ist fort, ich muss dich tragen" aus Paul Celans Gedicht *Große, glühende Wölbung* aus der Sammlung *Atemwende*.[80]

> Zu all den Prämissen, die uns das Ende des kalten [*sic*] Krieges hinterlassen hat, gehört es, daß die vorgebliche Globalisierung [mondialisation] mehr Ungleichheit und Gewalt erzeugt denn je, also eher „vorgeblich" als global [mondiale] ist; daß es *die* Welt [*le* monde] nicht gibt, daß wir weltlos* sind, daß wir eine Welt nur vor diesem Hintergrund von Nichtwelt *formen*; daß es keine Welt gibt, nicht einmal Weltarmut* (wie Heidegger sie den Tieren zubilligte) in diesem Abgrund von Weltlosigkeit gibt, […][81]

Diese ‚Globalisierung', die Unrecht reproduziert und keinen Bezug herzustellen vermag, macht uns zu Weltlosen. Und Derrida fährt unmittelbar fort, diesen „Abgrund von Weltlosigkeit" zu erläutern,

78 Nancy: *Die Erschaffung der Welt*, S. 140.

79 Vgl. Derrida: *Schurken*, S. 164 (vgl. das der vorliegenden Untersuchung vorangestellte Zitat).

80 So etwa in Jacques Derrida: *The Beast and the Sovereign,* Bd. 1. Chicago: U of Chicago P 2009, S. 9. Vgl. Paul Celan: Atemwende. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 2: Gedichte II, hrsg. v. Beda Allemann / Stefan Reichert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 7–108, hier S. 97.

81 Derrida: *Schurken*, S. 210 (Herv. i. Orig.).

> [...] in dem es ohne einen Träger und unter der Voraussetzung des Fehlens einer Stütze, eines Grundes, eines Bodens oder Fundaments so scheint, als ob einer den anderen *trüge*, als ob ich mich ohne Träger und ohne Hypothese vom anderen und zum anderen getragen fühlte, so wie Celan sagt: „Die Welt ist fort, ich muß dich tragen"*; daß es vielleicht keine Welt mehr gibt, daß es die Welt noch nicht gibt, daß die Welt sich vielleicht entfernt, in der Ferne verliert, erst noch kommen soll.[82]

Weil die Global- oder Mundialatinisierung sich als ihre eigene Kluft zeigt, eröffnet sich in ihr jener Abgrund der Kontingenz bzw. der Grundlosigkeit. Die Weltweitwerdung der Vorstellung des Globalen offenbart durch das Fehlen eines sinnhaften Grundes der Welt einen Abstand, der zugleich etwas anderes eröffnet: Wo kein Grund mehr trägt, wird dennoch eine Welt geformt. Es braucht ein Tragen durch und von dem/der Anderen, oder zumindest den Versuch, *als ob einer den anderen trüge*. Und hier beginnt die Verantwortung für den Anderen. *This Variation* macht ein solches ungegründetes Tragen, Stützen oder Halten erfahrbar: Die Notwendigkeit, in Abwesenheit von einem anderen (Bedeutungs-)Träger (wie etwa Objekten), uns gegenseitig eine Stütze zu geben, uns immer neu sinnhaft tragen zu können, wird hier zum ungegründeten Grund der Performance selbst – ungegründet, aber nicht wiederum selbst gestützt: Denn wie angemerkt sind es die konkreten Museen wie auch vernetzten Infrastrukturen, die *This Variation* selbst stützen und so helfen, dass durch die Begegnungen eine Bühne für einen wechselseitigen Bezug entstehen kann.

Celans Vers bündelt jedoch eine wirklich massive Verunsicherung in sich, die andere Aspekte tangiert als es das lustvolle Spiel bei *This Variation* unternimmt und deren Tragweite hier nur verdeutlicht, nicht aber erschöpfend behandelt werden kann. Welches Gewicht die Konsequenz des ‚Endes der Welt' hat, wird nur ersichtlich, wenn das, was in der Globalisierung als eine erneute Sinnfrage geschieht, eben nicht als ‚auf einmal' auftauchend verstanden wird und auch nicht ausschließlich als Teil eines globalgeschichtlichen Entwicklungsprozesses. Sondern vielmehr taucht in der Mundialatinisierung als dem Enden eines Sinnhorizonts auch das verlängerte Nachbeben einer in jeder Hinsicht fundamentalen Erschütterung auf: Der Sinnhorizont der (‚abendländischen') Neuzeit, die *eine* Welt, ist schon fort, insofern seine Sinnhaftigkeit mit der planmäßigen und rational betriebenen Auslöschung der rassifizierten oder anderweitig ausgeschlossenen ‚Anderen' (Juden, Sinti, Roma, Homosexuellen, Behinderten, sog. ‚Asozialen') durch den Nationalsozialismus zerschellt ist – und, so ließe sich ergänzen, schon vorher durch die kolonial verübten Verbrechen und Genozide an ebenso rassifizierten ‚Anderen' hätte zerschellen müssen.[83] Wenn die Neuzeit sich in ihrer Expansion beständig mit ihrem Ungedachten beschäftigt und diesen Bereich weiter zu erhellen gesucht hat, so bündelt Celans Gedicht demgegenüber den Moment, nachdem diese Vernunft mit der formalen Logik der Vernichtung unleugbar auf ihr Undenkbares, ihre Grenze, gestoßen ist. Die Abwesenheit eines letzten Grundes erweist sich auf einmal als so denkbar, weil selbst das für die Vernunft

82 Derrida: *Schurken*, S. 210 (Herv. i. Orig.). Derrida geht übrigens in der Folge dieses Ausschnitts auf die zwei Formen der weltweiten Immunisierung ein: „öffentliche Gesundheit und militärische Sicherheit".

83 Es geht mir nicht darum, Analogien oder gar Äquivalenzen zwischen Genoziden herzustellen. Auch ist die Spezifik des Antisemitismus von derjenigen des Rassismus zu unterscheiden.

Undenkbare in Auschwitz konkret geworden ist: der Schrecken dieser Grundlosigkeit ist möglich geworden, es ist geschehen – und dennoch geht es *nach* diesem Einbruch, in dem die volle Konsequenz einer Welt ohne den sicheren Bezug auf ein Außerhalb zu Tage tritt, trotzdem weiter.

Dies ist mitnichten die einzige Bedeutungsebene dieses Gedichts, doch es ist der immer wachzuhaltende Hintergrund einer Verpflichtung. Mit der ganzen Schwere dessen, was Celan hier mitschwingen lässt, nämlich die Möglichkeit der gänzlichen Vernichtung der Welt durch die Vernichtung des Anderen und der Anderen, aber auch mit der Offenheit dieser Zeilen, entsteht für Derrida eine Wendung *an* den Anderen. Vor allem in einem Aufsatz für Hans-Georg Gadamer hat Derrida Celans Gedicht eine tiefgreifende Interpretation gewidmet, bei der er die doppelte Möglichkeit des Tragens sowie die drei gleichzeitigen Ebenen der Welt, die *fort* ist, dargelegt hat: diejenige Freuds, Husserls und Heideggers.[84] Dies geschieht für Derrida vor allem in der offenen Frage, ob das Fortsein der Welt alle diese Thesen und Kategorien nicht aushebeln würde: „Müßte man dann nicht den Gedanken der Welt selbst von diesem *Fort*sein aus denken, und dieses wiederum ausgehend von dem, was es heißt, *Ich muß dich tragen*?"[85] Und Derrida schließt den Text mit einem Hölderlin-Zitat, das auf das *Mit-* oder die *Teilung* verweist und von welchem er meint, er hätte es an den Anfang seines Textes als Anrede an den Anderen (in diesem Fall: den konkreten Anderen, Gadamer) stellen sollen: „*Denn keiner trägt das Leben allein (Die Titanen).*"[86] Ähnlich heißt es in „Glaube und Wissen":

> Wenn der Glaube der Äther des Verhältnisses zum ganz anderen und der an ihn gerichteten Anrede ist, so erweist er sich als dieser Äther in der Erfahrung einer Unbezüglichkeit oder einer absoluten Unterbrechung (Anzeichen: ‚Blanchot', ‚Levinas' …).[87]

Das Fehlen jedes Grundes eröffnet die Möglichkeit, einen ganz und gar grundlosen Bezug zum Anderen zu denken – für Derrida geht dies aber über diese bloße Möglichkeit hinaus: Weil die Abwesenheit jedes letzten Sinnes die Möglichkeit der Tötung, der Auslöschung beinhaltet, gilt es gegenüber diesem Schrecken und dem Schrecken darüber, *dass es trotz allem weitergeht*, dass es nichts gibt, was die ‚historisierbare Abgeschlossenheit' der absoluten Auslöschung des Anderen und der Anderen garantiert, nichts, was deren Möglichkeit, *wieder* zu geschehen,[88] ausschließen kann, die *Undenkbarkeit* des Anderen wach zu halten. Der ethische Anspruch der undekonstruierbaren Gebote wie Gerechtigkeit, Gastfreundschaft oder der Möglichkeit der Dekonstruktion selbst – allesamt Figuren nicht von Essenzen, sondern von Bezugnahmen und Verhandlungen *zwischen uns* – ist das, was die Ausgesetztheit gegenüber der Kontingenz erfordert.

84 Vgl. Jacques Derrida: Der ununterbrochene Dialog. Zwischen zwei Unendlichkeiten, das Gedicht. In: Ders. / Hans-Georg Gadamer: *Der ununterbrochene Dialog*, hrsg. u. mit einem Nachwort v. Martin Gessmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 7–50, hier insb. S. 44–46.

85 Ebd., S. 50 (Herv. i. Orig.).

86 Ebd. (Herv. i. Orig.).

87 Derrida: Glaube und Wissen, S. 104.

88 „Es ist geschehen, und folglich kann es wieder geschehen: darin liegt der Kern dessen, was wir zu sagen haben." (Primo Levi: *Die Untergegangenen und die Geretteten*. München / Wien: Hanser 1990, S. 205.)

In Nancys Begriffen wiederum bedeutet das geteilte Tragen: das Fehlen eines Grundes eröffnet einen Bezug nicht zu *dem* einen absoluten Anderen, sondern zum *Mit-*, zu *den* Anderen, den pluralen Singularitäten.[89] Wenn die Mundialatinisierung nun zu einem Höhepunkt und zugleich zu ihrem langsamen Erschöpfen kommt, so zeigt sie nicht zuletzt in ihrer sukzessiven Steigerung des Technologischen, in das sich zunehmend das herstellend-prozessuale Vorstellen hineinverlagert, einen Wandel des Verhältnisses von Einfluss und Macht an, weil sich zunehmend ihre Kontingenz und Ungegründetheit wie aber auch des Rechts selbst offenbart.[90] Allerdings darf kein Zweifel daran bestehen, dass das sich Aussetzen in der Ungegründetheit nicht in einem harmonischen, neokommunitären Miteinander gedacht werden kann: stattdessen entsteht „eine Konfrontation und eine Opposition, ein Vor-sich-selbst-Hintreten, um sich herauszufordern und zu erproben, um sich in seinem Sein zu teilen mit einem Abstand, der auch die Bedingung dieses Seins ist"[91]. Die „Zerrissenheit" der globalen „einzig(artig)en Zivilisation" erweist sich als „das Nichthandhabbare des Mit-Seins", das sich keinerlei Hypostase unterwerfen lässt.[92] So ist der Bezug des *Mit* so grundlos, dass er selbst eben nur in einem Glaubensakt bestehen kann, um der möglichen Destruktivität etwas entgegenzusetzen. Dies bedeutet ein Vertrauen, *credo,* oder Kredit als Voraussetzung wie auch als Akt der Öffnung:[93] „die Affirmation des nackten Vertrauens, der vertrauenden Nacktheit: exponiert, ausgesetzt, zerbrechlich, unsicher"[94]. Das Ende der Welt ist zugleich der Umschwung von der Schließung zum Sich-Öffnen für den Bezug zu den Anderen, das nicht als Zusatz zur Welt stattfindet, sondern in und mit ihr: „Es geht nicht um ein ANDERES (unvermeidlich ‚großes ANDERES') *als* die Welt, es geht um Alterität – oder Alteration – *der* Welt."[95] Was Derrida als Ende der Welt beschreibt, koinzidiert deshalb mit Nancys Forderung einer *Alteration der Welt*, weswegen Nancy nicht zuletzt in *La Creation du monde ou La Mondialisation* zu der Erschaffung der Welt – als Globalisierung / Mundialatinisierung – die Möglichkeit einer anderen Welthaftigkeit, eines anderen Weltwerdens, nämlich der *Mondialisation* hinzufügt – aber als mit der ersten *verwoben*.[96] Und Osborne ergänzt hierzu, dass „*[m]undus* / world is associated with finitude and mortality – as opposed to the otherworldly divine – while *globus* / globe carries the geometrical associations of infinity and

89 Vgl. Nancy: *Singulär plural sein*, S. 61.

90 Vgl. Jean-Luc Nancy: Nothing but the World. An Interview With *Vacarme*. In: *Rethinking Marxism* 19,4 (2007), S. 521–535, hier S. 533.

91 Nancy: *Die herausgeforderte Gemeinschaft*, S. 37.

92 Ebd., S. 37

93 Vgl. Nancy: *Die herausgeforderte Gemeinschaft*, S. 42. Vgl. zu Glaube und Kredit Samuel Weber: *Geld ist Zeit. Gedanken über Kredit und Krise*. Berlin / Zürich: Diaphanes 2009.

94 Ebd., S. 44. Vgl. Nancy: *Die Anbetung*, S. 43.

95 Nancy: *Singulär plural sein*, S. 33 (Herv. i. Orig.). Diese Passage und S. 34–38, v. a. aber S. 44, 46 u. 126–127 verdeutlichen, dass sich Nancy eben nicht gegen Levinas, sondern gegen Lacans Anderen als „theologisierenden Rückstand, der ‚Soziation' bezeichnen soll" (ebd., S. 77), wendet (und dabei insb. auf dem Levinas'schen ‚il y a', dem ‚es gibt' des Bezugs, insistiert).

96 Diese Unterscheidung ist in der deutschen Übersetzung teilweise schwer nachvollziehbar, weil hier für die erschaffende, produzierte Globalisierung mitunter ‚Agglomeration' verwandt wird, für die Mondialisation hingegen ‚Globalisierung'. Da Nancy an anderer Stelle aber auch im französischen Original erstere als ‚Globalisierung' bezeichnet, entsteht Konfusion. Etwas deutlicher wird die Unterscheidung in Nancy: *Die Erschaffung der Welt*, S. 19.

perfection."[97] Die Verknüpfung dieser beiden Bedeutungen und mithin die Suche nach einer Alteration der Welt richtet sich als Aufgabe an das Denken und Darstellen. Denn dies betrifft nicht nur die Mundialatinisierung in der Form der ökonomisch-politischen Globalisierung als homogenisiertem Gesamtraum, sondern ebenso ihre erneute Verschiebung hin zu einer Gleichzeitigkeit von weltweiter technologisch-ökonomischer Verwiesenheit wie auch dem Comeback von Nationalkapitalismen.

Das Unweltliche

Was der Welt als Einheit entgeht, ist das gemeinhin Unweltliche und aus diesem wäre eine Wendung gegen die Geschlossenheit zu suchen. Derridas Behauptung vom Ende der Welt erweist sich nicht als eine (wie oft in Bezug auf Derrida fälschlicherweise behauptet) Negierung der sog. ‚äußeren Realität', vielmehr geht es ihm mit dem Verlust eines einzigen entschlüsselnden Verständnisses der Welt (in der Metaphysik) oder eines existenzialwesensmäßigen Weltbezuges (in der Ontologie) darum, dem *je singulären Weltbezug* Rechnung zu tragen.[98] Doch weil ein solches Singuläres für Derrida nicht mehr ausgehend von einem Weltbezug zum Sein und zum Seienden gedacht werden kann, richtet er sein Augenmerk auf das Unweltliche: „L'immonde"[99], dasjenige, das weder in der Ordnung eines Globus noch eines einzigen Mundus (noch eines *kosmos*) aufgeht, weil es deren sauberen Ordnungen zuwiderläuft. „L'immonde" meint im Französischen das Ekelhafte, Unweltliche, Unheilige, Dämonische – womit Derrida je limitrophe Figuren an den Rändern des Weltinnenraums untersucht.[100] Wenn die Mundialatinisierung sich nunmehr erschöpft, so trägt damit wiederum für Nancy auch ihr Modell der Welt als Staat und als Stadt nicht mehr: Statt einer *cité* oder *polis* , die als Leitbild der Menschwerdung und dieser Globalisierung dienten und ebenso für die Modelle der Öffentlichkeit (egal ob nach Arendt oder Habermas) Pate stehen, statt einer *urbs*, eines geordneten, vermessenen *globus*, wäre die Welt eher deren unheimliches Doppel. Wie es Nancy nennt, wäre sie ein wuchernder „*Glomus*"[101], ein Geschwür der Agglomerationen, das als nie auflösbares Verwickeltsein ebenso unentwirrbar in den *globus* eingebunden ist. Diese Beschreibung mag abwertend und biologistisch klingen, doch Nancy weist damit eher darauf hin, dass ein nicht-intentionales,

97 Osborne: *The Postconceptual Condition*, S. 14 (Herv. i. Orig.).

98 Vgl. Timothy Clark: What on World Is the Earth? The Anthropocene and Fictions of the World. In: *The Oxford Literary Review* 35,1 (2013), S. 5–24, hier S. 19. So bleibt aber, wie Sean Gaston angemerkt hat, auch in der Dekonstruktion und im ‚Ende der Welt' immer auch ein Restbestand eines Weltbegriffes. „While it has let go of God and the self, Continental philosophy still keeps this old metaphysical friend alive. It cannot let the world go." (Sean Gaston: *The Concept of World From Kant to Derrida*. Lanham: Rowman & Littlefield 2013, S. 169.) Für Gaston stellt sich die Frage, ob es überhaupt möglich sei, eine Philosophie ohne Weltbegriff zu denken.

99 Jacques Derrida: *The Beast and the Sovereign*, Bd 2. Chicago: Chicago UP 2011, S. 9.

100 Nancy geht dem „*Immonde*", dem „Widerwärtigen" und „wider-weltig[en]", als Teilung der „Welt der Körper" nach in Jean-Luc Nancy: *Corpus*, aus d. Franz. v. Nils Hodyas / Timo Obergöker. Berlin / Zürich: Diaphanes 2003, S. 89–94. Vgl. die Studie zu einer Politik der Endlichkeit, die sechs Figuren des Unweltlichen stark macht (Angestarrte, Reste, Schutzbedürftige, Brüder, Tiere, Unmenschliche): Martin Crowley: *L'Homme sans. Politiques des la Finitude*. Paris: Lignes 2009.

101 Nancy: *Die Erschaffung der Welt*, S. 13.

nicht von einem höheren Plan gesteuertes Wachsen die *eine* Welt der Vorstellung aus sich heraus wie ein sich verzweigendes Netz aus Schlingpflanzen durchzieht und verändert. Anstelle eines organizistischen Staats- oder Weltkörpers im Sinne einer kohärenten Weltbildung ‚wuchert' so die Vielheit: „In mehr als einer Hinsicht endet die Welt [*monde*] des Sinns heute im Abstoßenden, Widerweltlichen [*immonde*] und im Nicht-Sinn."[102] Dieser Pfad der Verzweigungen selbst dessen, was es mit einer limitrophen *praxis* zu kritisieren gilt, macht es aber umso schwieriger, einen Ansatzpunkt der Kritik zu entwickeln.
So entstehen zwei Schwierigkeiten: Tendenziell bleibt Derrida bei seinen Ausführungen zur Mundialatinisierung, aber auch in seinen letzten Vorlesungen bei all der von ihm aufgenommenen Klarheit der Analysen und auch Bedeutung seiner ethischen Folgerungen einem rest-souveränen Denken verschrieben was wirkt, als gäbe es einen Akteur oder Souverän. Das macht es zwar möglich, die vorhandenen Residuen und Kontinuitäten der Souveränität speziell innerhalb von Institutionen sichtbar zu machen. Zugleich droht aber bei diesem Blick ins Innen der Organisation ein bestimmter Typus von Institution verhandelt zu werden (derjenige gegründeter Institutionen), ein anderer ausgeblendet zu werden (derjenige von netzwerkartigen Zusammenhängen). Der Moment der Gründung wird somit als konstitutiver Moment fortgeschrieben, das aber ebenso existierende, weniger zentral organisierte, vielmehr wuchernde ‚Sich-Fortpflanzen' ehemals souveräner Strukturen gerät aus dem Blick.[103] Kurz: Das stupide, maschinelle, rein operationable Sich-Fortpflanzen der Repräsentationslogiken macht es zwar dringend nötig, an einer Haltung wie sie Derrida einfordert zu arbeiten, doch deren Verortung wird umso unmöglicher, je mehr der Agent, an den es sich zu richten gilt, angesichts vieler Technologien der Mundialatinisierung verschwindet.
Das Enden der Metaphysik in der Mundialatinisierung verdreht und verzerrt den philosophischen Diskurs, mit dem sich Derrida beschäftigt, aber immer weiter, und zwar tatsächlich auf einem dermaßen technischen Level, dass nicht nur ‚das' Theater die Vorstellung der einen Bühne, sondern auch ‚die' Philosophie gegenüber *manchen* Prozessen ihre Begriffsmöglichkeiten verliert. Wenn eine gesehene Welt eine vorgestellte Welt ist, so kann dies allzu leicht darüber hinwegtäuschen, dass das Schwinden einer Überschaubarkeit, die schon zuvor nie ‚einfach so gegeben war', sondern mittels der neuzeitlichen Bühne aufwändig hergestellt werden musste, nicht per se ein Ende der Repräsentationslogiken bedeuten muss. Vielmehr transformieren sich diese. Als Steigerung der gesehenen Welt, des Weltbildes, aber auch deren Umschlagen in das Symbolische, Binäre, Juridische, in den Code erzeugt das Enden der Globalisierung eine Minimalisierung des Repräsentationsdenkens in alle Kleinstbereiche. Dadurch wird es zwar umso schwerer, Ganzheiten zu erkennen, und der Eindruck, es käme zu einer ‚zersetzenden', verunsichernden Fragmentierung der Welt mag zwar stärker werden, doch entsteht hier eine neue, schematische Ganzheit. Diese ist nicht minder flächig als diejenige Ganzheit des alles zur Ansicht bringen wollenden Tableaus, jedoch eher flächig in seiner Nivellierung von Eigensinn und kleinster Besonderheit. Dadurch handelt es sich um eine Flächigkeit ohne (transzendentales) Weltsubjekt,

102 Nancy: *Der Sinn der Welt*, S. 17 (Herv. i. Orig.); vgl. auch: Ders.: *Die Erschaffung der Welt*, S. 15.
103 Andererseits ist es gerade Derrida, der diese nicht-souveräne Logik schon früh in Kritik an Hegel denkt. Vgl. Jacques Derrida: Der Schacht und die Pyramide. Einführung in die Hegelsche Semiologie. In: Ders.: *Die différance*, S. 150–218, hier S. 204.

das überblicken kann, sondern vielmehr ein (quasi-)transzendentales Funktions- und Äquivalenzdenken.
Nancys Sicht auf die pluralen Singularitäten (als die zweite Schwierigkeit) kann mitunter dazu neigen, dass die Unterscheidung zwischen der Teilung des *Mit-* und den überhaupt nicht offenen, sondern determinierenden symbolischen Austauschverhältnissen nicht deutlich genug wird. Der souveräne Restbestand der Apparaturen, Institutionen und Organisationen droht ganz unsichtbar zu werden. Dann kann es fälschlicherweise umso mehr wirken, als sei das räumliche Denken Teil der globalistischen Vernetzungslogik.[104]
Die Technologie wäre die Fortsetzung des *telos* oder des Sinns der produzierend-prozessualen Neuzeit – das, was Heidegger das *Ge-stell*[105] nennt. Wobei Derrida hier tendenziell dem Denken einer instrumental angewandten, nicht totalitär und quasi-autonom gewordenen Technik als Auto-Reproduktivität verhaftet bleibt.[106] Nancy untersucht zunehmend eine *Ökotechnik* oder „*Ökotechnie*, die weltweite Strukturierung der Welt als vernetzter Raum"[107], die jedes „‚Selbst-' im allgemeinen" unmöglich macht, weil alles untrennbar wird „von einer Gesamtheit an Bedingungen, die man als ‚technisch' bezeichnet".[108] Doch gleichzeitig macht es die Ökotechnik, das Alles-Durchdringen des Technologischen umso schwieriger, anstelle einer Berufung auf eine ‚natürliche' Eigentlichkeit ohne Technik vielmehr im Durchgehen durch die Technik einen Ausweg aus dem Ganzheitlichen zu suchen. Diese Ausweglosigkeit jedoch fußt in der stillschweigenden Analogie des Körperhaften der Welt und des je eigenen Lebens, die vermeintliche Deckung des Weltkörpers mit ‚unserem' Körper. Arendts Denken verdeutlicht, das die Produktion von Welt mit der gesteigerten Sorge um sich selbst in einem liberalistischen Prekärwerden als Vereinzelung einhergeht – nicht zwangsläufig, aber empirisch. Und wenn Arendt eine Entfremdungstheorie von den ‚natürlichen' Prozessen vorlegt, die aber von der Naturalisierung eines auf die Welt projizierten Lebens eingeholt wird, so wäre doch zu fragen,

104 Zur neoliberalen und postpolitischen Ideologie der ubiquitären, aber selektierenden Vernetzung vgl. die erschreckend unverblümte Position des ehemaligen Polit-Beraters der Obama-Administration Parag Khanna: *How to Run the World. Charting a Course to the Next Renaissance.* New York: Random House 2011; ders.: *Connectography. Mapping the Future of Global Civilization.* New York: Random House 2016.

105 Vgl. Heidegger: Die Frage nach der Technik, S. 21.

106 Derrida bemerkt Heideggers starken Gebrauch des Wortes *halten* und sieht den Halt als eine Struktur oder „eine Art Universalie" (Derrida: *Glaube und Wissen*, S. 81) der Religiosität. Sehr deutlich kritisiert Derrida Heideggers Betonung des *Halts* gegen die beiden gleichermaßen als verwerflich gesetzten Pole der Religion und des Gestells. Dabei verweist Derrida lange vor dem Erscheinen der *Schwarzen Hefte* auf die Bedeutung der das Heilige in Heideggers Augen bedrohenden „Machenschaften" (ebd., S. 90), allerdings ohne deren dezidiert antisemitische Konnotation pointieren zu können.

107 Nancy: *Der Sinn der Welt*, S. 144.

108 Nancy: *Die Erschaffung der Welt*, S. 119. Hier zeigt sich eine vielleicht treffende Unterscheidung der Herangehensweise: Derrida scheint die Mundialatinisierung vermittelt über die Sprache, d. h. konkret das Lateinische, mit Blick auf die Quasi-Akteure Amerika und Europa zu denken, wobei er anmerkt, „daß die Welt heute Lateinisch spricht (*meistens* in der Form des Anglo-Amerikanischen)" (Derrida: *Glaube und Wissen*, S. 47 (Herv. L. G.)). Demgegenüber denkt Nancy allgemeiner das weltweite Wuchern als Frage des Okzidents und damit als Frage des Monotheismus. Beide sehen jedoch den religiösen Fundamentalismus und damit auch den Islamismus als eine der (reaktiven) Doubletten dieser Weltwerdung. Die Mundialatinisierung ist keine Amerikanisierung, zumindest nicht, wenn man nicht gleichzeitig eine Europäisierung und Rationalisierung hinzufügt.

wie sich diese Entfremdung nicht als negative Entfremdung von einem phantasmatischen natürlichen Selbst bekämpfen ließe, sondern gegen den Glauben an das sog. ‚Ganze' ins Felde zu führen wäre. Denn ist nicht jene Ganzheit der Welt, die ‚fort' zu denken wäre, eine neue, transformierte „Identifikationsfigur[]" des neuzeitlichen „abendländische[n] Bewusstseins"?[109]

An diesem Punkt kommt Foucault erneut ins Spiel, insofern die Analysen der ‚immanenten' Macht auch auf die Frage abzielen, wie ein anderes Leben möglich wäre. Speziell anhand der Frage der *parrhesia*, des Wahrsprechens, unterscheidet Foucault in der Veranstaltung „Der Mut zur Wahrheit. Die Regierung des Selbst und der Anderen II" die platonische Philosophie von der Askese des Kynismus. Diese nämlich denkt nicht *die andere Welt* (*l'autre monde*) als Zugang zur Wahrheit wie in der Metaphysik oder wie im Christentum,[110] sondern vermittels *des anderen Lebens* (*l'autre vie*) als eine andere Lebensführung, andere Lebenspraxis: „Die andere Welt und das andere Leben waren, so scheint mir, die beiden großen Themen, die beiden großen Grenzen, zwischen denen die abendländische Philosophie sich unablässig entwickelte."[111] Damit arbeitet Foucault zwei Formen heraus, die sich philosophisch dem Anderen (*alterité*) nähern. Foucaults Schaffen und konkret die Vorlesung wurden von seinem Tod abgebrochen, so blieb seine von der Beschäftigung mit dem Kynismus aufgeworfene Frage, die „sowohl zentral als auch randständig ist", unbeantwortet: „Kann und muß nicht das philosophische Leben, das wahre Leben notwendig ein radikal anderes Leben sein?"[112] Eine Kombination beider Modi (*l'autre monde* und *l'autre vie*) sieht Foucault in der christlichen Askese, doch scheint es relevanter, was er in einer schwer übersetzbaren und nur am Rande auftauchenden minimaldifferenten Formulierung „*un monde autre*"[113] nennt: diese Welt hier, aber radikal anders gedacht, gelebt, geformt, praktiziert. Letztlich eine Welt, die sich nicht auf die Festlegung und Schließung, nichts anderes sein zu können, reduzieren lässt, eine *praxis* der Kohabitation.[114] Diese Spannung zwischen einer (in der Vorstellung) geschlossenen Welt und ihrer Öffnung (in der Darstellung) zeichnet den Übergang von den Grenzen der Vorstellung zum Theater der *Altermundialität* aus. Anders als Foucaults Rede es nahelegen könnte, ist der Schritt aber nicht der von ‚dem einen' Leben zu ‚dem anderen' Leben, sondern eine Veränderung als Pluralwerden, um die ‚Identifikationsfigur' der Welt zu umgehen. Diese stellt die

109 Nancy: *Die Erschaffung der Welt*, S. 121.

110 Vgl. Michel Foucault: *Der Mut zur Wahrheit. Die Regierung des Selbst und der anderen II – Vorlesungen am Collège de France 1983/84*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012, S. 412.

111 Ebd., S. 320.

112 Ebd., S. 322.

113 Ebd., S. 374 (Herv. i. Orig.). Die Formulierung wurde in der deutschen Übersetzung eingeebnet. Sie findet sich deutlich hervorgestellt bzw. mit einem dankenswerten Kommentar versehen (S. 244) in der englischen Ausgabe: Michel Foucault: *The Courage of Truth. The Government of the Self and the Others II. Lectures at the Collège de France. 1983–1984*. New York: Palgrave Macmillan 2011, S. 287; vgl. ders.: *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France. 1983–1984*. Paris: Seuil / Gallimard 2009, S. 264. In Foucaults späten Schriften zu den Sorgetechniken bleibt ein Denken der Endlichkeit virulent. Diese wird nur dort kritisiert, wo sie von der Philosophie mit einer *projektiven Zeitstruktur* versehen wird (ich danke ganz besonders Sebastian Kirsch für unseren kollegialen ‚Disput'). Vgl. Foucault: *Der Mut zur Wahrheit*, S. 16, 30.

114 Vgl. Roland Barthes: *Das Neutrum. Vorlesung am Collège de France. 1977–1978*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

Aufgabe, nicht das *Bild* eines Metasubjektes entweder in der „Betonung des Lebens allein" oder einer „gemeinsam wieder angeeigneten Politik", die beide wieder Figuren des einen wären, zu entwerfen.[115] Das „von der Demokratie aufgeworfene Problem" liegt darin, „die Abwesenheit einer trennbaren Gestalt und die Abwesenheit eines erkennbaren Zweckes" zu denken, die nicht dem Modell der sichtbaren Bühne entsprechen, d. h. nicht der „Phänomenalisierung einer Teleologie und der Teleologie einer Phänomenalisierung"[116]. Wohl aber gibt es noch Phänomenalisierungen ebenso wie Teleologie(n) – doch ist womöglich deren Verhältnis gebrochen.
Gegen den ‚Weltkörper' artikuliert etwa Roberto Esposito das

> Aufbrechen der geschlossenen und organischen Vorstellung des politischen Körpers zugunsten der Vielfalt des ‚Leibs der Welt' und schließlich eine Politik der Geburt, aufgefasst als kontinuierliche Produktion von Differenz und entgegen jeder Identitätspraxis.[117]

Während Derrida auf die reaktiven, destruktiven Teile der Mundialatinisierung als autoimmunitäre Wendung gegen sich selbst verwiesen hat, sieht Esposito einen „potentiell affirmativen"[118] Umgang mit der Autoimmunität: „Indem sie sich in Form von Autoimmunität gegen sich selbst wendet, neigt die Dynamik der Immunisierung dazu, in Widerspruch mit sich selbst zu geraten und sich einer möglichen Veränderung zu öffnen."[119] Esposito bleibt hinsichtlich dieser Strategien vage und der allgemeine Lebensbegriff scheint für ihn eine zentrale Funktion einzunehmen. Zwar spielt sich die Weltwerdung als Prozess der Herstellung eines Ganzen, Totalen ab, doch ist dieses nicht homogen. Dem Totalwerden der Vorstellung in ihrer nicht-mehr-phänomenologischen-Ganzheit ist deshalb also nicht durch eine totale Antwort im Großen und Ganzen zu begegnen, wie etwa einer Politik des Lebens als Ganzem.[120]
Während die von Derrida anvisierten autoimmunen Reaktivismen (Nationalismus, Terrorismus) eine Antwort im Ganzen anstreben, ließe sich dem im Sinne Espositos mit einer autoimmunen Bewegung der Teilungen antworten, in denen nicht mehr ganze Körper gedacht werden, sondern Partikel, die sich auf einer nicht-bereitgestellten Bühne begegnen, versammeln, auseinandergehen – ggf. wie bei Sehgal auch mit einer gut überlegten und geprobten Strategie. Nichtsdestotrotz: So interessant und wichtig ein solcher immanenter Ansatz einer positiven Politik des Autoimmunen wäre, so wichtig ist es, diese nicht in eine rein *reaktive* Position kippen zu lassen. *This Variation* etwa steuert nicht einfach

115 Nancy: *Die Erschaffung der Welt*, S. 121.
116 Ebd., S. 121–122.
117 Esposito: *Person und menschliches Leben*, S. 28.
118 Esposito: *Vom Unpolitischen zur Biopolitik*, S. 100.
119 Ebd.
120 ‚Leben' fungiert allzu schnell, ähnlich wie das Schiller'sche Spiel, indem es als Gegenfigur zu allen Zweckrationalitäten erscheint, als definitorische Größe aber auf die Arbeit verwiesen bleibt. Vgl. zu dieser Funktionalisierung des Spiels Martin Jörg Schäfer: *Die Gewalt der Muße. Wechselverhältnisse von Arbeit, Nichtarbeit, Ästhetik*. Zürich / Berlin: Diaphanes 2013, S. 134–149. Ein Teil des Problems der Mundialatinisierung liegt gemäß Arendt darin, die Trennlinie zwischen unfreier Arbeit / Produktion und ungeformtem Leben nicht mehr ziehen zu können.

gegen eine Objektkultur an, sondern macht ein zwar wieder vermarktbares, aber zugleich einen *Überschuss an Sinn* generierendes Angebot.
Der Übergang der Welt von der Ausrichtung auf einen Sinn hin zum Wuchern der Welt erlaubt deshalb keinen Rückzug in den Nihilismus, sondern erfordert ein Sich-Aussetzen gegenüber dieser *Uneigentlichkeit des Sinns* in der Welt:

> Solange die Welt wesentlich im Bezug zu anderem stand (zu einer anderen Welt oder zu einem Urheber der Welt), konnte sie einen Sinn *haben*. Aber das Ende der Welt ist, dass es diesen wesentlichen Bezug nicht mehr gibt, und dass es wesentlich (das heißt existenziell) nicht mehr gibt als die Welt „selbst". Also *hat* die Welt keinen Sinn *mehr*, sondern sie *ist* der Sinn.[121]

Dieses Sinn-Sein der Welt kann als reine Erfüllung der sich erschöpfenden allgemeinen Akkumulation der Werte missverstanden, oder aber als Möglichkeit des Sinns als Sinnpluralität aufgenommen werden. Die Mundialatinisierung eröffnet in sich ihre Differenz, es zeigt sich, *„[w]ie das Ende der Welt des Sinns die* praxis *des Sinns der Welt eröffnet"*[122]. „Welt" bezeichnet so als *praxis* nicht mehr Ganzheit, sondern „Bezug, Beziehung, Anrede, Sendung, Präsentation, Schenkung *an*"[123].
Das Ende der Welt beschreibt das Ende eines einzigen Erfahrungsraumes, jenes Containers der Neuzeit, mitsamt seinen unsichtbaren Grenzziehungen. Wenn Derrida auf ‚L'immonde' und Nancy auf die Pluralität des Sinnes verweist, zeigen sie je neue Möglichkeiten von ‚autoimmunen' Grenzziehungen und -verschiebungen auf, auch dort, wo es im geschlossenen Innenraum keine zu geben scheint bzw. wo die Vorstellung des Globalen als Absolutem und Einzigem es unmöglich macht, überhaupt *Grenzen dieser Vorstellung* zu denken.[124] Dies jedoch, das Grenzen-Denken, -Suchen und die nicht verschwundenen Grenzziehungen zu verschieben, scheint der weiter zu verfolgende *verzweigte* Pfad statt des Weges einer ‚großen Politik' zu sein.

Vielheit der Welt(en)
So stellt sich für diese Betrachtung die Aufsplittung eines einzigen Sinnes dem Denken der Welt als Plurales des Sinns an die Seite.

> [L]e sens n'est pas assignable dans l'unité d'un tout, que celui-ci soit collectif ou individuel (c'est une des conséquences de la ‚mort de Dieu', laquelle est donc la vie du sens), le sens est dans le partage et dans le passage entre nous.[125]

Das Nichts an Welt weist auf den Sinnüberschuss in der Pluralität der Welt(en). So sieht auch Nancy das Ende der Vorstellung der Welt – und dies durchaus im Gegensatz zu Arendt in dem Sinne, dass es nicht die eine, allen gemeinsame Öffentlichkeit (mehr) gibt,

121 Nancy: *Der Sinn der Welt*, S. 16 (Herv. i. Orig.).
122 Ebd. (Herv. i. Orig.).
123 Ebd., S. 15 (Herv. i. Orig.).
124 Vgl. die in der Einleitung zitierte Problematisierung des Globalen bei Stäheli.
125 Jean-Luc Nancy: Entretien. In: *Le Philosophoire* 7,1 (1999), S. 11–22.

wenn es sie denn je gegeben hat.[126] Die Kluft oder Sinnverschiebung der Mundialatinisierung ist Gipfel einer langsamen, tektonischen Verschiebung, die – genau wie in anderen Epochen- oder Epistemewechseln – es nicht ermöglicht, eine „hervorspringende Position"[127] zur Betrachtung dieser Verschiebung einzunehmen und ihr einen tieferen Sinn, ein *telos* o. Ä. einzuschreiben. Die Verschiebung kennt keinen neuzeitlichen zentralen Flucht- oder Betrachterpunkt.

> Die Welt ist nunmehr aus der Vorstellung [représentation], aus ihrer Vorstellung und aus einer Welt von Vorstellungen herausgetreten, und das ist wohl der Weg, auf dem man zur zeitgemäßesten Bestimmung der Welt gelangt.[128]

Statt (wie es Heidegger denkt) In-der-Welt als „*être-dans-le-monde*" zu sein, und damit „einer Topologie von Behältnis und Inhalt zu gehorchen", ist die Welt *in* sich zugleich *zu* sich: „*être-au-monde*".[129] Dieses *au* als *in, zwischen und zu* „verschiebt alles in ein anderes Szenario, dem eine im Voraus gegeben und bereitgestellte Bühne fehlt"[130] – ebenso wie ein einheitlicher Körper.

Anders nun als Heideggers Verfallsgeschichte des Vernehmens des Seins mitsamt der apodiktisch formulierten Hoffnung auf dessen Wieder-Vernehmen bis hin zu dem von Heideggers Geschichtsvorstellung nicht ablösbaren Irrweg des ‚seinsgeschichtlichen Antisemitismus', eröffnet diese Verschiebung des Sinns im Übergang von der Vorstellung in ein Wuchern oder eine Vielheit etwas anderes: „einen anderen Spiel- (und Gefahren-)raum"[131], dessen Aufgabe darin besteht, die Welt in ihrer Grundlosigkeit als eine Frage zu verstehen. Es geht darum, neue, andere und sich ändernde Verknüpfungen und Bezugnahmen zu denken und unsere Situation in den Blick zu nehmen, Verräumlichung politisch zu denken, anstelle einer Souveränität der Nationalstaaten oder eine Beherrschung ohne Souveränität (der immanenten Welt).[132] Das räumliche Denken der Kontingenz wird nicht zuletzt bei Derrida und Nancy zu einem Denken der Differenz / différance, das sich auf die Welt-als-ihre-eigene-Differenz bezieht. Alterität liegt „at the heart of being"[133] und so eröffnet sich ein Anderes im Inneren der Welt: Als *praxis* der je neuen Frage nach dem Bezug, die sich nicht durch einen Solipsismus oder einen fundamentalen Bezug auf ein

126 Als Aristotelikerin behauptet Arendt den unbedingten Anspruch auf einen Raum der Freiheit, der nicht vom *oikos* bestimmt ist, nach Vorbild der attischen Agora. Nancy sieht demgegenüber den öffentlichen Raum im Zerfall bzw. denkt einen solchen nicht zwangsläufig nach dem Vorbild der Agora. Vgl. Jean-Luc Nancy / Michel Gaillot: *Sens multiple. La techno, un laboratoire artistique et politique du present*. Paris: Les presses du réel 1999.

127 Jean-Luc Nancy: *Das nackte Denken*. Berlin / Zürich: Diaphanes 2014, S. 169.

128 Nancy: *Die Erschaffung der Welt*, S. 34.

129 Ebd., S. 35 (Herv. i. Orig.). Nancy zeigt leider nicht klar genug, dass dieses eine Wendung gegen Heidegger bedeutet.

130 Ebd., S. 36.

131 Ebd., S. 48.

132 Vgl. Nancy: Singulär plural sein, S. 67.

133 Vgl. Daniele Rugo: *Powers of Existence. The Question of Otherness in the Philosophy of Jean-Luc Nancy.* Dissertation, Goldsmiths, University of London, 2010, S. 5. http://eprints.gold.ac.uk/2643/ (Zugriff am 30.01.2020).

Äußeres im Sinne einer gegebenen Letztbegründung beantworten lässt. Wie Nancy explizit schreibt, gibt es nicht diesen dem Konzept des Anderen inhärenten *einen* Ursprung, „sondern der Ursprung ist punktuelle und diskrete Verräumlichung *unter [entre] uns*, ebenso wie *zwischen [entre] uns* und *dem Rest der Welt* und *unter allen Seienden*."[134] Daraus folgt aber eben keine Wendung weg von der Transzendenz zur Immanenz, wohl aber eine Differenz zu Levinas in Form eines Weiterdenkens der Alterität, über den Anspruch des Anderen hin zur Ko-Existenz und dem Anspruch der Anderen: Der „Außer-Ort des Sinns *in* der Welt"[135] liegt in der „*Transimmanenz*"[136] der Welt, im *Zwischen* des *Mit*, in dem sich Unendlichkeit und Endlichkeit berühren, aber auch Ethik und Politik berühren können. Weit davon entfernt, dieses *Mit-* zu harmonisieren oder zu einem intersubjektiven Bezug zu machen,[137] wird durch das *Mit-* die vormalige Behauptung eines Absoluten als Gesetz der Welt (wie dies auch bei Levinas geschieht), zum „einzige[n] Gesetz der absoluten Aufteilung"[138]. Diese Aufteilung der pluralen Singularitäten betrifft damit weitaus mehr als einen menschlichen Horizont und ist eine weitere Wendung der An-Anthropomorphisierung der Welt[139] – während Heidegger ebenso wie Arendt und letztlich auch Levinas einer immer noch von einem Rest-Subjekt aus gedachten Welt verhaftet bleibt. Zwei Punkte gilt es an dieser Stelle hervorzuheben, um diese abschließend auf eine mögliche Veränderung der Mundialatinisierung in der Darstellung – und speziell in theatralen Praktiken der Darstellung – zu beziehen. Erstens ist die Grundlosigkeit der Welt als nicht-anfänglicher, sondern immer wieder neu gegebener Ursprung (anders als bei Levinas) selbst keine Ethik vor der Ontologie, weil sie kein ethisches Gesetz vor das einzige Gesetz der Aufteilung stellt, wohl ist sie aber „– jenseits jeglicher Vorstellung eines *ethos* oder eines *habitus* – der Überschuß einer Haltung"[140] und bietet so den grundlosen Grund für die Möglichkeit einer ethischen Haltung:

> Die Welt ist die endliche Öffnung einer unendlichen Entscheidung: Der Raum der Verantwortung des Sinns, und zwar einer Verantwortung, der nichts vorausgeht, kein Anruf, keine Frage. Sie kommt sich zuvor und über-rascht [*sic*] sich selbst, und eben das ist das Faktum der Welt.[141]

134 Nancy: Singulär plural sein, S. 44 (Herv. i. Orig.).

135 Nancy: *Der Sinn der Welt*, S. 82 (Herv. i. Orig.).

136 Ebd., S. 83 (Herv. i. Orig.).

137 Ein gängiger Vorwurf gegen Nancys *Mit-* lautet übrigens, Nancy reduziere im Gegensatz zu Levinas Alterität auf ein harmonisches Seite-an-Seite anstelle eines gänzlich Anderen im Face-to-face, er betreibe letztlich eine *Neutralisierung* des Anderen in der Tradition der Hegel'schen Anerkennung. Simon Critchley: With Being-With? Notes on Jean-Luc Nancy's Rewriting of Being and Time. In: *Studies in Practical Philosophy* 1 (1999), S. 53–67, hier S. 66. Vgl. ebenso Robert Bernasconi: On Deconstructing Nostalgia for Community Within the West: The Debate Between Nancy and Blanchot. In: *Research in Phenomenology* 23 (1999), S. 3–21, hier S. 12.

138 Nancy: *Die Erschaffung der Welt*, S. 151.

139 Vgl. Nancy: *Der Sinn der Welt*, S. 83.

140 Nancy: *Die Erschaffung der Welt*, S. 41 (Herv. i. Orig.).

141 Nancy: *Der Sinn der Welt*, S. 213. Es handelt sich hier um eine der wenigen Textstellen, an denen Nancy dezidiert seine Differenz zu Levinas deutlich macht.

Wenn die Welt von ihrer Aufteilung oder Teilung bestimmt ist, durch die sie ihre eigene Differenz ermöglicht und vollzieht, so ist zweitens eine Welt nie nur *eine Welt* und auch mehr als *eine andere Welt*, sondern sie ist „immer die Pluralität der Welten: Konstellation, deren Kompossibilität identisch mit dem Zersplittern ist, Kompaktheit eines Puders aus absoluten Splittern."[142] Anstelle der „Pluralität", die noch allzu sehr an den Pluralismus erinnert, wäre jedoch vielmehr von der *Vielheit der Welt(en)* zu sprechen. Der im Folgenden gewählte Begriff für diese Bedingung der Vielheit an Welten (als andere, heterotope *mundi*) vor dem Hintergrund des gegebenen materiellen Globus und auch in Verwebung mit diesem ist derjenige der *Altermundialität*.[143] Mit ihm wird die Möglichkeit der Pluralität an Welten und die Bezugnahme auf diese in theatralen Praktiken gedacht, die eine Verschiebung der Vorstellung versuchen, denn:

> Die Einheit der Welt ist nichts anderes als ihre Verschiedenheit, und diese wiederum ist eine Verschiedenheit an Welten. Eine Welt ist eine Mannigfaltigkeit an Welten, und ihre Einheit ist die Aufteilung und die gegenseitige Exposition aller ihrer Welten in dieser Welt.[144]

Die Mannigfaltigkeit an Welten stellt die Fiktion der einen Welt samt ihrem Ziel in Frage. Deshalb grenzt sich auch die hier vorgeschlagene Altermundialität von der von Nicolas Bourriaud vorgeschlagenen „Altermodernität" ab: Letztere sieht immer noch als Bezugspunkt eine Modernität mit einem (teleologischen) Ziel, die eine gemeinsame Welt als gegebenen Sinnzusammenhang voraussetzt. Dagegen nimmt das hier vorgeschlagene Konzept die heterogene Verwiesenheit, die erst Gemeinsames bildet und wieder auflöst, zur grundlosen Grundlage. So schreibt Bourriaud von einem neuen „Konstruktionsplan", der „die Frage der Destination" stellt: „‚Wohin?' Das ist die moderne Frage schlechthin."[145] Sein Fernziel ist die „Erfindung einer gemeinsamen Welt, um die praktische und theoretische Realisierung eines weltweiten Raumes des Austausches"[146] in die Tat umzusetzen. Was er damit gegen den Strohmann des ‚Multikulturalismus' ins Feld führt, entpuppt sich als eine Habermas'sche Öffentlichkeit ohne Politik – doch was würde diese von derjenigen der ökonomischen Globalisierung strukturell unterscheiden? Anstelle eines solchen Einheitsphantasmas im neuen Gewand wird mit der *Altermundialität* als Möglichkeit zugleich insistiert, dass jedes Gemeinsame notwendigerweise einer politischen Vermittlung bedarf.

142 Ebd. Mit der „Kompossibilität" wird auf Leibniz' Weltbegriff angespielt.

143 Marchart spricht im Gegensatz zur Anti-Globalisierungsbewegung von der Altermondialisierung und Jens Badura benutzt den Begriff der Heteromundialität für die Denknotwendigkeit von pluralen Welten. Hier wird der Begriff „Altermundialität" in Anlehnung an beide Positionen verwendet. Vgl. Marchart: Globus / Mundus; Jens Badura: Heteromundus. In: Ders.: *Mondialisierungen*, S. 49–67. Der Begriff ist jedoch abzugrenzen vom beinahe homonymen Begriff der „Altermodernität", den Nicolas Bourriaud geprägt hat. Vgl. Nicolas Bourriaud: *Radikant*. Berlin: Merve 2009, u. a. S. 22–43.

144 Nancy: *Die Erschaffung der Welt*, S. 147. Dies darf nun keineswegs mit dem alten und höchst fragwürdigen Gegensatzpaar des Globalen und Lokalen verwechselt werden, das weiterhin der Logik von Allgemeinem (Totalem) und Besonderem verhaftet bleibt. Gerade topologische Ansätze verfangen sich oftmals in dieser relativ offensichtlichen Fortsetzung eines Containermodells, vgl. Serres: *Atlas*, S. 34–36, 96–97.

145 Bourriaud: *Radikant*, S. 39.

146 Ebd., S. 203.

Die Altermundialität eröffnet eine Denkweise von Möglichkeiten, nicht einfach andere, utopische Welten zu erträumen, die aber wieder geschlossen sind. Es geht nicht darum, einem Bild ein anderes gegenüberzustellen, sondern den Moment der Verräumlichung selbst zu untersuchen, dort wo sich mögliche Veränderungen auftun.[147] Die Alteration der Welt kann im Gegensatz zur Annahme von Bildern als Fixierungen oder Ideen durchaus ein anderes Verständnis des Bildlichen unterstützen – und wird selbst durch ein solches gestützt: So ist ein Bild in diesem dekonstruktiven Verständnis bereits an sich nichts Stabiles, sondern eine Ansammlung vieler anderer Bilder und Erzählungen, die sich immer schon in Vielheiten aufteilen.[148]
In der Globalisierung das Andere der Welt und Anderes-als-das-Globale zu denken, heißt, die Arbeit an der nicht nur abstrakten, sondern konkret immer möglichen Potentialität aufzunehmen, einen anderen Weg einzuschlagen und neue (Sinn-)Verknüpfungen zuzulassen: eine ständige Verzweigung von Möglichkeiten, zu denen wir je unterschiedlich Bezug nehmen. In der scheinbar grenzenlosen Ausbreitung der regulativen Idee der Welt als Einheit durch das Globale findet sich dennoch die Öffnung der Teilung, des Zwischen-Uns oder Unter-Uns. Allerdings folgt daraus keine Entwicklungslogik, keine Norm, keine Verbindlichkeit und keine festgeschriebene Ethik: Nichts garantiert, dass sich diese Öffnung zu einem ‚Besseren' fortschreibt.

Teilung als Darstellungspolitik: Verschränkungen
Ganz im Gegensatz zu den Versprechen einer gemeinsamen Welt hat das Weltweitwerden der europäischen Moderne als *das* Globale massive Ungleichheiten und Trennungen befördert – zwischen Staaten und über ehemalige Staatengrenzen hinweg. Nun läge das Missverständnis nahe, solcherlei Spaltungen seien die Teilungen der *partage* – was gerade nicht der Fall ist: Solcherlei Differenzen, die ständig produziert und im Zeichen des Globalen zunehmend fixiert werden, sind das Gegenteil der Teilung, die vielmehr einen immer veränderlichen Vorgang der Differenz im vermeintlich Eigenen wie Fremden meint.[149] Es gehört just zum europäischen Denken der Moderne als einer „Maschine" des Binären, immer Effekte „der ausschließenden Spaltung" hervorzubringen.[150] Zu dieser „duale[n] Logik]" zählt auch die Spaltung von Transzendenz und Immanenz, weshalb es nach Esposito eine „Immanenzebene" brauche, „die der Transzendenz nicht entgegengesetzt ist, sondern mit ihr zusammenfällt".[151]

147 „Es entsteht die Ahnung einer äußersten Berührung, die Ahnung, das zwischen Bild und Bild kein Bild ist, sondern seine pure Möglichkeit." (Ulrike Haß: Jenseits der optischen Höhle. Vom Rhythmus des Sehens. In: Dies. (Hrsg.): *Heiner Müller Bildbeschreibung. Ende der Vorstellung*. Berlin: Theater der Zeit 2005, S. 199–211, hier S. 200–201.)

148 Vgl. Boyan Manchev: *L'Altération du Monde. Pour une esthétique radicale*. Paris: Lignes 2009, S. 252.

149 Vgl. Anil K. Jain: Differenzen der Differenz. Umbrüche in der Landschaft der Alterität. In: Hito Steyerl / Encarnacion Gutiérrez Rodríguez (Hrsg.): *Gesellschaftstheorie und postkoloniale Kritik*. Unrast: Münster 2003, S. 259–269.

150 Roberto Esposito: *Zwei. Die Maschine der politischen Theologie und der Ort des Denkens*. Berlin / Zürich: Diaphanes 2018, S. 293.

151 Ebd.

Anstelle jener falschen Teilungen, die eine Ungleichheit an Chancen, Lebensbedingungen sowie Güterverteilung und damit eine Privatisierung als Prekarisierung ins Werk setzen, wäre auf dem zu insistieren, was in der erschlossenen Welt verborgen ist und einen teilend-getrennten Bezug ermöglichen kann: ihr „*weltweites Existenzial*" als „Widerstand gegen die Geschlossenheit der Welten in der Welt genauso wie gegen die Geschlossenheit der jenseitigen Welten, in jedem Augenblick Bahnung dieser Welt *hier*."[152] Dieses weltweite Existenzial liegt nicht in einem fernen Außen, aber auch nicht allein im Immanenzraum – sondern ist die Möglichkeit zur Veränderung als transversale oder *transimmanente praxis*.[153] Es bleibt, „die plurale Spannung zu verschärfen, indem die Teilung in Differenz übersetzt wird – und das Eine nicht mehr auf die Zwei bezogen wird, sondern auf die Vielen, aus denen es besteht".[154] Es gibt in der Tat einen geteilten Bezug – auf diesem Planeten – , jedoch nicht als sinnstiftendes Gefäß und als Bezug auf Distanz.[155]
Anschließend an das hier dargelegte positiv konnotierte Verständnis von Teilung (nicht zu verwechseln mit jenen ‚falschen Teilungen') möchte ich drei Arten/Richtungen solcher Teilung nennen, die eine politische Relevanz haben und im Sinne einer *Darstellungspolitik* emanzipatorisch gewendet werden können. a) Sind wir immer schon geteilt: Dividuen, nicht Individuen, wie es bereits bei Brecht[156] heißt und wie jüngst etwa Gerald Raunig erörtert hat[157] – ich habe diese Teilung in und durch jede*n von uns vor allem in dem langen Kapitel zu *ABeCedarium Bestiarium* erörtert. b) Gilt es, Fragen der Teilhabe an sozialen, politischen, etc. Praktiken zu artikulieren, mithin die Frage, wem zuerkannt wird, Teil des Menschseins zu sein. Die „(Nicht)Teilhabepraktiken" und die „transkulturelle[] Verwiesenheit" des Humanen lassen sich exponieren, „um das zeitgenössische Weltwerden verwickelter und komplexer zu denken und weitere, auch epistemische Gewaltausübungen an der nicht-westlichen / -nördlichen Welt möglichst zu unterbinden".[158] c) Ist Kunst selbst eine geteilte Praxis, die ihre eigenen Teilungen offenlegen kann. Diese drei Punkte führen noch einmal auf Arendts Trias des menschlichen Tätigseins zurück, die trotz ihres produktiven Ansatzes heute zu modifizieren sind.

152 Nancy: *Der Sinn der Welt*, S. 167 (Herv. i. Orig.).

153 Transimmanenz und plurale Welten sind kategorial von dem sog. ‚Ethnopluralismus' der Neuen Rechten zu unterscheiden, wonach es jede Menge verschiedener Welten gebe, nämlich diejenigen verschiedener Kulturen, die sich aber gegenseitig in Ruhe lassen sollten. Insofern ist insb. unter dem Aspekt der Altermundialität jeder Versuch, im Namen der Vielfalt von Welten eine geschlossene, einheitliche Welt auszurufen, als Abschottungs- und Eigenheitsphantasma zurückzuweisen. Vgl. „Wenn also von einer *anderen* Welt die Rede ist, wird man im Konkreten immer fragen müssen, *welche* andere Welt gemeint ist." (Marchart: Globus / Mundus, S. 45 (Herv. i. Orig.).) Und v. a. in doppelter Kritik am beiderseitigen Festhalten von kulturellen Essenzen im Multikulturalismus (wie etwa bei Richard Rorty) wie auch im Nationalismus: Ders.: *Die politische Differenz*, S. 347, 358.

154 Esposito: *Zwei*, S. 293.

155 Vgl. hierzu das Schlusskapitel.

156 Vgl. Bertolt Brecht: Individuum und Masse. In: Ders.: *Schriften 1. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 21, S. 359.

157 Gerald Raunig untersucht – allerdings aus immanenzphilosophischer Sicht – die Logiken und Funktionen des Dividuums bzw. Dividuellen, des Geteilten-Teilenden. Er unterscheidet drei Arten der Teilung als „drei Aspekte ein und derselben Sache": Partition, Partizipation, Division. Raunig: *DIVIDUUM*. S. 89.

158 Ott: *Welches Außen des Denkens*, S. 205.

Der mit der Verschiebung der Global- oder Mundialatinisierung hervorgerufene Zustand mit seinen neuen (politischen) Konflikten und seiner neuen inneren Zerrissenheit bei gleichzeitiger Verwiesenheit auf das Zwischen-Uns in dieser Welt macht es notwendig, anstelle der Bildung neuer Ganzheiten, aber auch anstelle der Detotalisierung von Ganzheiten, die Gleichzeitigkeit von Trennung und Teilhabe zu denken, um neue Möglichkeiten der Verwebungen und Bezüge zu gestalten. Das zielt nicht auf einen modernistischen Gedanken der versöhnten Menschheit in der Kunst oder um schöngeistige Ausblendungen von Ungleichheiten im Zugang zu Bildung, gesellschaftlicher Teilhabe und Information. Diese „materiellen Mittel" jenseits eines konsumistischen Materialismus wären nämlich zuallererst „im Raum einer atheologischen Politik – oder des unendlichen Bandes –" Einsatzpunkt für „die Verpflichtung, ‚die schweifende Arbeit des Sinns', das heißt die Arbeit des Denkens, insofern sie die Arbeit aller ist, zu erlauben".[159]

Diese Forderung wird nicht hinfällig oder weniger wichtig, nur weil geopolitische Machtkämpfe und nationalstaatliche Reaktionismen wieder den Eindruck erwecken könnten, es gäbe ein ‚Zurück' vor die Globalisierung / Mundialatinisierung. Dennoch wäre es eine Universalisierung, würde man annehmen, dass es *nur noch und ausschließlich* darum ginge, die *praxis* des Denkens zu gewähren. Vielmehr bildet die Forderung nach der schweifenden Arbeit des Sinns einen Zusammenhang mit anderen Forderungen: der Möglichkeit für „ein annehmbares Leben" (als Verpflichtung an den Souverän des Theologisch-Politischen) und die „Aneignung der Mittel" für die „Erzeugung des Menschen durch den Menschen" (als Pflicht eines „laizisierten Theologisch-Politischen"). Die drei Bereiche sind ineinander verzahnt, da sie auf je unterschiedliche Weise ein Primat des Bandes anstelle eines Partikularismus unverbundener Individuen oder eines diktatorischen Totalitarismus formulieren.[160]

Während Arendt einen allgemeinen „Erfahrungsschwund"[161] in der Neuzeit und besonders im 20. Jahrhundert ausmacht, so sieht sie zugleich auch die geringe Möglichkeit, andere Weisen des Herstellens, Handelns und Sprechens am Leben zu halten. Anders als Arendt dies jedoch nahelegt, lassen sich Ding- und Mitwelt nicht mehr so sauber scheiden – oder ließen sich vielleicht nie so auseinanderhalten. Die je spezifische Welt, mit der wir verwoben sind, wäre der flimmernde, unscharfe Zustand, der sich so einstellt, wie wenn man die Augen beinahe schließt und so die scharf konturierte Sicht ungenau wird:[162] Ein Dämmerlicht, das Veränderungsmöglichkeiten und Verschiebungen im globalen Innenraum

159 Nancy: *Der Sinn der Welt*, S. 163. Das heißt aber nicht, dass Kunst diese Aufgabe übernehmen müsste. Mit normativen Forderungen belegt, würde Kunst sonst als Sphäre von Idiosynkrasie, Abgründigem und Austesten mit ihrer eigenen Möglichkeitsbedingung kurzgeschlossen.

160 „Weit davon entfernt, einander auszuschließen, summieren sich diese drei Verpflichtungen von nun an oder sehr bald für zwei Drittel des Planeten. Denn für zwei Drittel des Planeten ist zuallererst überhaupt die Möglichkeit eines Bandes, *wie auch immer es beschaffen sein mag*, verwüstet. Und wenn die Verwüstung weitergeht, steht bald das Band aller auf dem Spiel – und tut es bereits." (Ebd., S. 163–164 (Herv. L. G.).)

161 Arendt: *Vita Activa*, S. 412. Arendt schreibt Künstler*innen nur die Herstellung verdinglichter Werke zu. Hier erweist sich ihre (modernistische) Kunstauffassung als überholt (vgl. die folgenden Seiten).

162 Für die Idee zu dieser Veranschaulichung danke ich Ulrike Haß, die damit schon zu einem frühen Zeitpunkt dieses Projektes den Bezug zwischen räumlichem Denken und Sichtbarkeitsverhältnissen erkannt und unterstützt hat.

sich unfigürlich abzeichnen lässt, indem man in neue Konstellationen wie bei *This Variation* hineintapst und sich jedes Mal neu zurechtfinden muss, ohne eine Anschauung des Ganzen herstellen oder eine klare Synthese, die von den Kontaktaufnahmen und dem Involviertwerden abkapseln könnte, entwickeln zu können. Während das globale Innen immer von Dingen geprägt und bevölkert ist, könnte man Arendts Zwischenwelt auch so verstehen, dass diese nicht einen irgendwo gegebenen oder zu schaffenden Raum des Öffentlichen ausmacht. Sondern vielmehr könnte das Zwischen, das Politische bei Arendt ähnlich dem, was Foucault als *un monde autre* (s. o.) beschreibt, eine spezifische, aber je verschiedene Form der Lebensführung bedeuten, um sich im *Mit-* der Kontingenz oder Abwesenheit von Sinn und Bedeutung auszusetzen,[163] aber dennoch in Bezügen je andere Sinnkonstellationen zu entwerfen.

Für ein Festhalten an Kunst als Herstellung von Werken und ein modernistisches Kunstverständnis, in welchem Kunst als Geborgenheit spendende Stütze, nicht als verunsichernde Frage aufgefasst wird, steht allerdings auch ganz besonders Arendt, ihren sonst so wichtigen und folgenreichen Thesen zum Trotz, in verblüffender Kurzsichtigkeit für einen geradezu normativen Funktionalismus ein. So wie die Dingwelt der Zwischenwelt Beständigkeit geben soll, so werden Kunstwerke von ihr als Verdinglichungen aufgefasst, die gegen einen Weltverlust absichern sollen.[164] Kunst soll Ganzheiten bieten, die die Welt nicht mehr gewähren kann.[165] Letztlich koinzidiert dieses Problem mit dem des nicht ausgearbeiteten Sprachdenkens bei Arendt, aus dem auch das universalistische Missverständnis in der Rezeption der „Aporien der Menschenrechte" resultiert: Arendt selbst macht wenig Anstalten, Sprache anders als funktional und damit wiederum deterministisch zu denken. Ganz im Gegensatz zum Denken von Sprache in Differenz hält Arendt an der langen Tradition von Sprache als „lebendigster Geist" und Schrift als „toter Buchstabe" fest.[166] In dieser anthropomorph-vitalistischen Übertragung (die sich speziell gegen jeden Vitalismus wenden soll) kann das Mortifizierte nur als die Fixierung des „zersetzende[n] Einfluß[es], den Naturprozesse auf alles Gegenständliche ausüben"[167], erscheinen. Passagen wie diese sind es, die Arendt entgegen ihrer sonstigen Position so darstellen können, als argumentiere sie für Stillstellung und Konservierung als Bastionen gegen Prozesshaftigkeit überhaupt.

Demgegenüber lohnt es daran zu erinnern, dass für Arendt eine Dinghaftigkeit nur notwendig ist, um die in ihrem Verständnis genuine Unproduktivität des Handelns (da nicht von Dauer) auszugleichen und dieses für andere und die Nachwelt erfahrbar zu machen: „Tat, Wort und Gedanken bedürfen, um sich in der Welt anzusiedeln, immer einer ganz anderen Tätigkeit, als die war, die sie hervorgebracht hat."[168] Das ist einerseits hellsichtig, weil auch viele Vertreter*innen der Performance Art in eine Strategie medialer Diskursivierung und Dokumentation eingebettet waren (welche mitunter direkt von den Galerien

163 Vgl. zum konstitutiven Fehlen eines letzten Sinns der Politik Arendt: *What is Politics?*, S. 110–111.
164 Vgl. Arendt: *Vita Activa*, S. 201–203.
165 Vgl. ebd., S. 412.
166 Ebd., S. 204.
167 Ebd., S. 202.
168 Ebd., S. 113–114.

in Auftrag gegeben wurden). Andererseits vergisst Arendt in ihrer Analyse der *Reification* (so der englische Begriff für Verdinglichung), die Sprachlichkeit von Sprache selbst und damit die *Reiteration*. So sind wir immer schon in Sprache verstrickt und formen sowie verschieben diese zugleich jedes Mal neu wiederholend-sprechend. Sprache wäre so ein nicht-abschließend-verdinglichtes Ding, das ständig wieder in Herstellung ist und immer schon erodiert. Anders als ein Ding und dafür umso mehr eben als Teil des Handelns, was Arendt Zwischenwelt nennt, durchdringt uns Sprache aber immer schon.
Die ‚andere Arbeit' der Kunst greift ausgehend von diesem Sprachdenken als räumliches Denken nicht nur Sprache, sondern ihr gesamtes Geschehen als Mit-Teilung auf. Sie teilt sich in und durch Sprache mit, aber auch als *Geste* in Bewegung. Anders als die Behauptung der Kunstautonomie dies nahelegt, ist sie durchsetzt mit ihrer Heterogenität, auch derer ihrer Arbeitsteilungen. Kunst kann nur dann als autonom missverstanden werden, wenn auch hier das Stückwerkhafte und die rahmenden Bedingungen, dank derer Kunst entstehen kann, ausgeblendet werden. Das Lob der Kunst als produzierende Arbeit und als Autonomie blendet die soziale Sphäre als Außen der Kunst aus – von dieser Sphäre ist die Kunst aber durchzogen. Dagegen steht das Verständnis von Kunst als Teil der Arbeit und damit als Veränderung qua *praxis*: Eine Verwebung von ästhetischer Autonomie und sozialer Relation.[169]
Von der *Detotalisierung* oder *Entwerkung* ist also ein Übergang *zur Verknüpfung / Verwebung* denkbar, die jedoch keine neuen Totalitäten oder Werke herstellt, als vielmehr eine *praxis* des Bezugs mit sich bringt. Dem sich bei Arendt andeutenden Fatalismus ließe sich anstelle des Produzierens, des Prozessualen oder auch sog. Performativen[170] ein Durchlaufen der eigenen Verfangenheit entgegnen, das (um im Bild zu bleiben) nicht die dabei auftauchenden Fäden abzuschneiden versucht, sondern deren Verbindungen nachgeht oder auch lose Fäden zu neuen Verbindungen knüpft.

> Man würde damit eine Politik ohne Auflösung des (Handlungs-)Knotens* verlangen – das heißt vielleicht auch eine Politik ohne theatrales Modell, oder ein Theater, das weder tragisch noch komisch, noch eine Inszenierung der Gründung wäre –, eine Politik des unablässigen Verknüpfens von Singularitäten miteinander [...], ohne dass ein einziges Verknüpfen oder die Totalität der Verknüpfungen je selbstgenügsam genannt werden könnte (es gäbe „Totalität" nur in der Verkettung).[171]

Verknüpfen heißt nicht nur, Abschied zu nehmen von einem theatralen (Handlungs-) Modell. Es heißt eben auch ein anderes Theater, bzw. nicht ‚ein', sondern viele Theater, die immer nur in ihren Bezügen, nicht als präfigurierte Identität, aufzufassen sind: Nicht das Verständnis von ‚einem' Theater, in das Konfigurationen *hinein*gebracht werden, sondern von Theatern und Theater(begriffen), die als Konzept und Konkretion zunächst einmal anders als jedes Modell und jede Vorstellung sind, weil sie immer neu geschaffen werden. Um dies mit der verhandelten Nähe von Weltbegriff und dem hier verwendeten

169 Vgl. Shannon Jackson: *Social Works. Performing Art, Supporting Publics.* New York: Routledge 2011, S. 60; Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 239–240.
170 Vgl. u. a. Hamacher: Arbeiten Durcharbeiten, S. 185–186; ders.: Affirmativ, Streik, S. 357.
171 Nancy: *Der Sinn der Welt*, S. 157.

Theaterbegriff deutlich zu machen: Wenn wir immer noch und weiterhin *in* einer strukturierten, geformten Welt sind, die wie ein geschlossener Körper wirkt und zunehmend ununterscheidbar von der ‚Natur' oder ‚Erde' erscheint, so sind wir immer schon zugleich *mit*, *an* und *zur* Welt verwoben, was etwa Haraway auch als Sympoiesis im Gegensatz zur Autopoiesis versteht: Das heißt als eine „Mit-Verweltlichung, Verweltlichung mit Genoss-Innen"[172]. Wir stehen in *variierenden* Bezügen zu der nie einfach nur gegebenen, sondern symbolisch und technisch hergestellten Materialität der Dinge und der Erde sowie zu ihrer möglichen Andersheit, was ‚die Welt' vielmehr zum Bündel vieler Welten macht.

Die Verräumlichung der Welt und ihre Vielheit können nicht bedeuten, viele kleine Versuchsfelder aufzubauen, die alle irgendeinen kleinen Teilbereich weiterentwickeln und ‚voranbringen' oder gar „Biotope für Kontingenz und Notwendigkeit"[173] böten, würde dies doch nur die Logik der einen Welt durch die vielen kleinen Welten, die ja auch wieder im Metaraum ihres allgemeinen Prinzips gefasst wären, perpetuieren. Vielmehr entwickeln die (vielen) Theater der Altermundialität ständige Verschränkungen, die als *praxis* eine ständige Aufstörung von einem festgeschriebenen Sinn erzeugen. Dadurch werfen sie aber zugleich die Frage auf und testen aus, was dann *tragen* kann, wenn es keinen Grund mehr gibt. Indem sie die eigenen Bezüge, Grenzen und die ständige Teilung des Sinns bearbeiten, entwickeln die hier verhandelten Inszenierungen als *Detotalisierung* der Bühne neue Bühnenformen und bieten weiteren Anknüpfungen an die das ‚Eigene' durchziehenden Praktiken an. Wie Bettine Menke darlegt, ist bereits die antike *skēnē* ein Ort der „Sch(n)eidung", an welchem ein Bezug von Darstellung zu dem davon „Abgeschiedenen"[174] gehalten wird: „Die Szene und jede szenische Darstellung ist derart nicht in sich abgeschlossen begrenzt, sondern (unverortbar) in sich ‚selbst' entzweit."[175] Zugleich wird diese Szene, die Figurierungen durch Abscheidungen hervorzubringen erlaubt, erst ermöglicht durch ihre Konfiguration als Bühne mit der Orchestra. Denn der Chor „eröffnet den Schauplatz"[176], weil er seinerseits an seinen „äußersten Enden eine andere Erfahrung des Grenzens verwahrt, des Angrenzens an eine unverfügbare und verborgene Fremde, die nicht in ‚unserer Welt' spielt", „einer transhumanen Ordnung, die bei den Griechen *kosmos* hieß".[177]

Eine solche Sicht auf Theater widerlegt auch die Behauptung einer sog. „autopoietischen Feedbackschleife" als Teil der demnach für Theater konstitutiven „Kopräsenz", d. h. der gleichzeitigen physischen Anwesenheit von Akteur*innen und Zuschauer*innen als selbst-produzierende (Sinn-)Einheit.[178] Letztere perpetuiert einen Theaterbegriff

172 Donna Haraway: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chtuluzän*, aus d. Engl. v. Karin Harrasser. Frankfurt am Main / New York: Campus 2018, S. 85. Vgl. auch das Verständnis von ‚Kontamination als Kollaboration' bei Anna Lowenhaupt Tsing: *Der Pilz am Ende der Welt*, aus d. Engl. v. Dirk Höfer. Berlin: Matthes & Seitz 2019, S. 45–56.

173 Stäheli: Die Dekonstruktion des Globalen, S. 59.

174 Bettine Menke: Agon und Theater. Fluchtwege, die Sch(n)eidung und die Szene – nach den aitiologischen Fiktionen F. C. Rangs und W. Benjamins. In: Dies. / Juliane Vogel (Hrsg.): *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*. Berlin: Theater der Zeit 2018, S. 203–241, hier S. 209.

175 Ebd.

176 Haß: Die zwei Körper des Theaters, S. 142.

177 Ebd., S. 144–145.

178 Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 284–293.

geschlossener Innenräume zugunsten einer quasi-ontologischen Bestimmung von Theater (um den Preis, damit die Frage auszuschließen, *wie* jeweils die konkreten theatralen Versammlungen *politisch* zu fassen wären). Altermundiale Verschränkungen oder Bezugnahmen erlauben es hingegen, Theater im Sinne Haraways sympoietisch, d. h. offen und plural, sowie zugleich das darin Verwobene situiert, d. h. spezifisch und politisch, zu denken.[179] Teil einer solchen inhärenten Politisierbarkeit ist jedoch die Anerkennung von Situierungen[180] und die Verhandlung bestehender Asymmetrien (auf die schließlich dekoloniale, diskriminierungskritische und queer-feministische Ansätze schon lange hindeuten), um nicht die Behauptung zu wiederholen, jede Position wäre äquivalent austauschbar. Altermundiale Bühnen tragen vielmehr einer *Ethik der Asymmetrie* Rechnung, in der ich mich eben nicht nahtlos an die Stelle einer/s Anderen begeben kann, sondern vielmehr mir dessen, was uns verbindet und trennt, gewahr werde.

Nicht mehr die Suche nach einer festen Form oder deren Ent-Formung, als vielmehr ganz wie in *This Variation* der unabschließbare Formierungs- oder besser Verzweigungsprozess steht damit zur Debatte. Die Verwebung *mit*, *an*, *durch* und *zu* der Welt als Praxis der Verschränkung von Welten aufzuzeigen, erlaubt es, die Textur des scheinbar unveränderlich Gegebenen aufzubrechen und neue Verknüpfungen zu entdecken. Die vielen immer neuen, anderen Welten werden nicht von einem utopischen Außen oder einer Bezüglichkeit auf ein Transzendentales, sondern von den Widersprüchen *dieser* globalisierten Welt hier, ihrer nie stillzustellenden Schwingungen, Vielheit und Doppelbödigkeit her gedacht – von ihrer Transimmanenz. Die Rede von der Vielheit an Welt als Resonanz der einen Welt ist wörtlich zu nehmen. Zunächst sind Resonanzen das, was in Schwingung versetzt, in sich beweglich macht und zitternd-vibrierend Unruhe erzeugt: Ein unbeständiger ‚Rhythmos' des vormaligen Weltkörpers, der sich in Schlägen, „*battements*", als einem „lebendigen Sinn" äußert und „*Beziehungen* und *Zusammenhänge*" samt ihrer „– immer problematischen – *Bedingungen*".[181] Resonanzen veräußern im Innen und lösen Verunsicherungen aus, sie sind keine Sinnerzeugung einer vitalistischen Einheit, sondern verzweigende Vorgänge des ständigen (Um-)Denkens, ohne gleich ein gefestigtes Denken der Vorstellung zu werden: Räsonieren ohne Räson.[182] Die Welt als Resonanzraum, als viele Welten aufzufassen, heißt nicht, dass diese vorher einheitlich war und nun zerstört ist, sondern, dass die ‚Kompossibilität' der Welt schon immer aus einer Vielheit bestand.

179 Vgl. Haraway: *Unruhig bleiben*, S. 81.

180 Vgl. zur strukturellen Asymmetrie hinsichtlich der Menschenrechte, Staaten und Zivilgesellschaft Spivak: *Righting Wrongs*.

181 Vgl. Samuel Weber: Zäsur als Unterbindung. Einige vorläufige Bemerkungen zu Hölderlins ‚Anmerkungen'. In: Etzold / Hannemann (Hrsg.): *rhythmos*, S. 39–62, hier S. 41–42 (Herv. i. Orig.).

182 Vgl. zum hier nur ‚anklingenden' Aspekt des „Denkens (auf) der Bühne" Nikolaus Müller-Schöll: Raisonner sur scène. Über zwei Arbeiten Laurent Chétouanes. In: Karsten Lichau / Viktoria Tkaczyk / Rebecca Wolf (Hrsg.): *Resonanz. Potentiale einer akustischen Figur*. Paderborn: Fink 2009, S. 291–306. Dieser Ansatz wird gewinnbringend aufgegriffen, durch Arendts Begriff des Denkens erweitert und auf den sog. ‚Konzepttanz' als ‚Tanz als Diskurs' bezogen von Leonie Otto: Laurent Chétouanes *Hommage an das Zaudern*. In: Cairo / Hannemann / Haß / Schäfer (Hrsg.): *Episteme des Theaters*, S. 379–387.

5
Konstellationen der vielen Welten

Wenn die Welt fort ist und diese von ihrem Fortsein aus als Plural zu denken ist – was heißt das, wenn wir dennoch in Bezügen leben und nicht im Absoluten oder in einem ‚Nichts'? Was heißt es, wenn Bühnen immer veränderliche Konfigurationen sind? Welche Haltepunkte bieten sich dann überhaupt noch? Die Vielheit der Welten bedeutet nicht, dass wir uns ‚jenseits' einer spezifischen Position befänden. Vielmehr begegnen wir hier dem ‚weltweiten Existenzial' der Welt(en) in ihrer unexistenzialistischen Bedingtheit: Es gibt immer konkrete, aber nicht restlos bestimmbare Bezüge, die zu einem Engagement mit ihnen, aber auch zu Distanznahmen (nicht einer ‚objektivistischen' Loslösung) einladen und auffordern – ein *Bezug zur Endlichkeit*, dem unter anderem in diesem Kapitel nachgegangen wird.

Die Kontingenz der Welt ist das katastrophale Nicht-Vorhandensein eines letzten sicheren Grundes oder Sinn / Bedeutung verleihenden Etwas. Dies meint keine Relativierung von humanitären oder politischen Katastrophen – wie etwa Genoziden – und erst recht nicht von deren je spezifischer historischer und kontextueller Singularität, sondern vielmehr, dass das Fehlen eines Grundes zwar immer durch andere bedeutungshafte Sinngebungen verdeckt werden kann, doch wo sich diese als neue Letztbegründungen setzen, können (und werden) diese immer wieder neu – *katastrophisch* – zusammenbrechen. In diesem Kapitel werde ich zunächst die Vielheit der Welt(en) unter Berücksichtigung der immer drohenden Gefahr ihrer Vereinheitlichung anhand der Arbeiten *Scratching on Things I Could Disavow* (*SOTICD*), *Those That Are Near. Those That Are Far.* und *Les Louvres and / or Kicking the Dead* des amerikanisch-libanesischen Künstlers Walid Raad untersuchen. Daraufhin werden mit Kate McIntoshs Projekten *Untried, Untested* und *In Many Hands* entstellt-entstellende Konstellationen zwischen humanen und nicht-humanen Welten als *pluriversale Momente* gezeigt.

5.1 *Entzug* und *Bezug*: Walid Raads *Scratching on Things I Could Disavow*

Raads Performance S*cratching on Things I Could Disavow: A History of Art in the Arab World*[1], die schwerlich in Einzelkategorien wie Performance, Lecture, Theateraufführung, Ausstellung oder Live Art passt, greift die Fragen nach der Möglichkeit von Sinn nach der Erschütterung des einen Sinns wieder auf, die schon bei Sehgal diskutiert wurden – allerdings aus einem Blickwinkel, der unsicher darüber werden lässt, ob sich dieser Sinn nur zwischen uns als Menschen abspielt. Die Performance thematisiert das Dispositiv der ‚Gegenwartskunst' mit seinen Gesetzen der Darstellung und sucht einen anderen als den objektivierenden Blick der Vorstellung – der nicht zuletzt immer in binäre Oppositionen spaltet. Wenn sich der eine Sinn der Welt verflüchtigt hat, immer wieder aufs Neue absentiert und gefunden werden muss, so verhandelt *SOTICD* sowohl, was als ein Rest dieser Sinnsuche bleibt, als auch, was jene Sinn-Erschütterung der Gegenwart, die zugleich der Fixierungen, aber auch neuen Veränderungsmöglichkeiten gewahr werden lässt, erfahrbar macht.

Teil 1: Eine denkwürdige Verkettung?

Ein schlanker, etwas reserviert-höflicher Mann etwa Mitte 40 mit kahlem Haupt und randloser Brille empfängt seine Besucher*innen mit einladendem Kopfnicken und geleitet sie zu Klappstühlen vor einer riesigen Wand aus dem typischen Rigips, wie er für Museumsumbauten bei wechselnden Ausstellungen für Trennwände verwendet wird. Darauf findet sich eine schier unüberschaubare Vielzahl an leuchtenden, sich teilweise bewegenden Details aus aufgeklebten Schnipseln, Fotos und Projektionen, darunter Gesichter, eine Hand, die irgendetwas zwischen ihren Fingern präsentiert und Aufnahmen wie von Überwachungskameras. Während noch einzelne Besuchende nachkommen, lässt sich die Wand zwar etwas vom Sitzplatz in Augenschein nehmen, doch es ist schlicht zu viel und meist einfach zu kleinteilig, um irgendwie einen ‚Sinn zu ergeben'. Eine wilde Anhäufung von Partikeln steht uns dort als Fläche gegenüber. „Hello, my Name is Walid Raad, welcome to *Scratching on Things I Could Disavow. A History of the Art in the Arab World*. Part 1: Translator's Preface: Artist Pension Trust in Dubai" – der freundliche Mann, der tatsächlich der Künstler Raad ist, und im Folgenden stets von sich („I", „my", „myself") sprechen wird, beginnt also diesen ‚ersten Teil', diesen ‚*Translator's* Preface', als Präsentation vor der Wand, dabei auf diese verweisend und sie erklärend.

1 Bei der Analyse beziehe ich mich auf meine insgesamt drei Besuche der Arbeit am 12.05.2011 beim *Kunstenfestivaldesarts* in Brüssel, am 15.06. und 15.07.2012 bei der *documenta 13* in Kassel sowie auf die variierte Lecture, den Workshop und die persönlichen Gespräche mit Raad am 10./11.10.2013 im Rahmen von *IMPACT13: Someone Missing* auf PACT Zollverein. Die Homepage http://www.scratchingonthings.com/, auf der es möglich war, neben Fotos auch Raads Lecture als Audiodatei herunterzuladen und auf die neben dem Skript von *Scratching on Things I Could Disavow* auch zurückgegriffen wurde, existiert mittlerweile nicht mehr. Außerdem stützt sich die Analyse auf die selbst als künstlerische Arbeit gestaltete Publikation aus losen Blattsammlungen in verschiedensten Formaten: Walid Raad: *Walkthrough*. London: Black Dog 2014. Für eine intensive Beschäftigung mit *SOTICD* empfiehlt sich die parallele ‚Lektüre' dieses ‚Bandes'.

„In October 2007, I received a phone call from a woman named November. November's picture is up here, she's in the blue circle. November calls me and asks whether I am interested in joining a retirement plan just for artists, something she referred to as the Artist Pension Trust." Raad situiert die Zuschauenden direkt in *medias res* sowohl innerhalb seiner Narration, als auch mittels einer klaren Verortung auf der animierten Schautafel: Wir werden nicht nur zeitlich platziert – wobei die Erwähnung des Namens November und der Hinweis auf den Oktober, d. h. *nach* dem September, bereits alles andere als zufällig sein dürfte – sondern auch in das von Raad für die Präsentation entwickelte Netzwerk, diese Karte der verwickelten Gegenwart, lokal situiert.

Ebenso werden dort die zwei Gründer dieses *Artist Pension Trust* (APT) verortet: Der Unternehmer Moti Shniberg (gelber Kreis) und der Experte für Risikomanagement sowie ehemalige israelische Geheimdienstgeneral Dan Galai (roter Kreis). Deren Geschäftsmodell sowie seine eigene Faszination dafür legt Raad zunächst detailliert dar. Es handelt sich um ein perfekt austariertes System einer, wie man sagen könnte, Mischung aus privater Altersvorsorge, Gewerkschaft und Lobbygruppe einerseits, der größten privaten Kunstsammlung andererseits. Der APT definiert Regionen, kontaktiert dort jeweils eine*n Kurator*in (wie November), die je ein Portfolio mit 250 ausgewählten Künstler*innen erstellt. Wer als Kunstschaffender einwilligt, zum Trust zu gehören, ‚zahlt' über 20 Jahre 20 seiner Kunstwerke ein. Von deren Verkaufserlös gehen 40 Prozent direkt an den/die Künstler*in zurück, 28 Prozent an APT und 32 Prozent landen im Fond, der kontinuierlich unter den 250 Künstler*innen aufgeteilt wird. Das Risiko einer plötzlichen Armut, wenn (wie jederzeit möglich) das Interesse an den eigenen Kunstwerken plötzlich sinken sollte, wird somit minimiert. Gleichzeitig baut der Trust Kurator*innennetzwerke auf, die von APT zu Beratungszwecken an Kunstinstitutionen verliehen werden und Ausstellungen mit den Künstler*innen des Trusts vermitteln bzw. organisieren. Was APT also faktisch unternimmt, ist eine Verwalterposition von künstlerischer Kuration unter marktwirtschaftlichen Kriterien, bei der laut Raad vor allem dafür gesorgt wird, „to increase the value of curators, artists and artworks under contract". Bei 99 Kurator*innen (eine*r habe gekündigt), über 1.300 Künstler*innen und 5.000 Kunstwerken bislang muss Raad anerkennen: „I have to admit that this is not bad."

Nun aber beginnt für Raad das eigentlich Interessante, wie er wiederum mit Verweisen auf seine grafische Darstellung berichtet. Nachdem er immer mehr zu den Gründern gegoogelt und recherchiert habe, sei er darauf gestoßen, dass diese nicht nur APT, sondern auch ein Softwareunternehmen namens ImageID besäßen (deutlich auf der Karte als Punkt vermerkt und mit Aufnahmen von Überwachungskameras verknüpft), das auf Gesichtserkennung spezialisiert sei, sowie dass viele der dort jeweils Beschäftigten früher beim israelischen Geheimdienst gearbeitet hätten. Dies sei aber ein Problem für ihn als libanesischer Staatsbürger, da ihn im Libanon jede nachweisbare Verbindung zum israelischen Militär in Gefahr bringen könnte – beide Staaten sind bis heute im Kriegszustand. Jeder Kontakt sei da bereits eine Gefahr, selbst zu liberalen Israelis, zum Militär aber besonders, wie Raad bemerkt: „any link will be trouble". Gleichzeitig aber haben ihn drei Fragen nicht mehr losgelassen: Wer finanziert APT? Warum wird ein Trust im Mittleren Osten, der Dubai Trust, ins Leben gerufen (zu dem auch Raad gehören könnte), und für welche 250 arabischen Künstler*innen? Und schließlich: Wie ist genau die Verbindung des Trusts zum Geheimdienst? Mit diesen drei Fragen, die immer unbeantwortet blieben, habe er

sich langsam über November, dann ihre Vorgesetzte bis zu einem Treffen mit Shniberg durchgearbeitet. Und jetzt dürfte Raad alle Anwesenden mit seiner Kriminalgeschichte des digitalen Zeitalters und der Kunstmärkte gepackt haben, in die er sich immer mehr verwickelt, auch und gerade, weil fast jeder Punkt des Erzählten irgendwo Fragezeichen aufwirft: Kann das alles genau so sein?

Nach 18 Monaten der Recherche sei Raad also endlich am Ziel, um Shniberg zu treffen – und dann entpuppte sich dieser nicht als „Mr. Israeli Military Intelligence" sondern als „the most beautiful man I have seen in my life".[2] Und nach einem kurzen, gewöhnlichen Gespräch über den Israel-Libanon-Krieg in den 1980er Jahren,[3] habe ihm dieser Mann auf seine Fragen hin nicht nur eröffnet, dass APT von Investoren aus den Vereinigten Arabischen Emiraten finanziert würde (ohne jedoch spezifischer zu werden), sondern ihm nach einem brüsken Verweis auf die Verknüpfung von Militär und Kultur[4] wiederum überaus freundlich erklärt, was eigentlich hinter APT stehe. Dies sei nämlich ein noch viel größeres Netzwerk mitsamt Onlineservice namens *MutualArt.com*, das auf Grundlage von Big-Data-Analysen von semantischen Clustern und der Kategorisierung von Kunstwerken etwa *nach Farben* (und Farben werden noch weiter relevant bleiben) treffsichere Prognosen über Kunstauktionen geben kann: Wann ist der beste Zeitpunkt zu kaufen? Oder gar: „What percentage of black must a Picasso painting from 1946 contain in order to increase in value by 37 percent over the next 60 months?" Erst als er sich verwirrt verabschiedet habe sei ihm eingefallen, dass er ganz vergessen habe, Moti „about the September 11 thing" zu fragen. Shniberg habe nämlich noch am Nachmittag des 11. September 2001 versucht, ein Patent auf den Ausdruck „September 11, 2001" anzumelden. Warum habe er ihn also nicht gefragt: „How do you train for this?" Wie übt man so schnell zu sein, um Geschäftschancen überall zu wittern? Er habe nicht gefragt und es auch nicht nochmal fragen wollen, denn er sei müde gewesen – und erleichtert. Vor allem aber, und das erstaunt völlig, nachdem Raad sein wildes, aber ganz und gar nicht unwahrscheinlich erscheinendes ‚Übersetzervorwort' so facettenreich und ausführlich entsponnen hat, sei dies alles zwar absolut intelligent, aber letztlich völlig bekannt, banal, erwartbar und keineswegs „insidious". Dies sei schlichtweg nichts, was es wert sei, ein Kunstwerk daraus zu machen:

> After all, do we really need another artwork to show us (as if we didn't already know) that the cultural, financial and military spheres are intimately linked? No. No, we don't. This may be intelligent, but it is not insidious, and it is certainly undeserving of more of my words.

Was, das soll es gewesen sein? Wie kann es jetzt nach soviel Verwirrung einfach abbrechen? Bevor der zweite, noch verwirrendere Teil von *SOTICD* dargelegt wird, bedarf es eines kurzen Zwischenstopps: Raads Geschichte über den Kunstfond wurde so ausführlich

2 Das Treffen mit Shniberg ist übrigens der erste Moment, an dem sich Raad innerhalb seiner Schilderung selbst verortet: „A few weeks later I find myself going to the APT headquarters in Manhattan, somewhere Midtown."

3 Wie immer, wenn Raad als Libanese einen etwa gleichalten Israeli treffe.

4 So Shniberg angeblich zu Raad: „Please don't tell me that you are not of those naïve left wing, head-in-the-sand pontificators who actually think that the cultural, technological, financial, and military sectors are not, and have not always been intimately linked? Please tell me this is not who you are and what you think?"

dargelegt, um die vielen, so präzise verlegten Hinweise auf Geschehnisse einer technologischen Gegenwart, aber vor allem die Leichtigkeit deutlich zu machen, sich in deren Textur, diesem eindeutigen und allzu logisch erscheinenden Gewebe zu verlieren. Big Data, Überwachung, Spekulationen und nicht zuletzt Verschwörungstheorien, haben sich zum Zeitpunkt als *SOTICD* Premiere hatte (i. e. 2010) bereits deutlich abgezeichnet, sind heute aber umso geläufiger. Alle von Raad genannten Personen oder Organisationen lassen sich googelnd nachforschen und finden.[5] All das kann je nach Standpunkt kommentiert, kritisiert oder gelobt werden, es bleibt aber ambivalent. All das hätte zwar wirklich das hervorragende Potential, von hier aus immer tiefer in den Kaninchenbau einer Weltverschwörung zu kriechen – Raads geschickte Platzierung von Schlüsselbegriffen, um eine solche für seine westlichen, kunstaffinen Zuhörer attraktiv zu machen, sind fein säuberlich gestreut: Angefangen von der ominösen Dame November (in Referenz an diesen grauen, seriösen Monat) über den israelischen Geheimdienst bis hin zu den präzisen Pausen, rhetorischen Fragen und der Lebendigkeit des Vorgetragenen (‚als ob es gerade gegenwärtig alles nacheinander so geschähe' – dabei werden erzählend 18 Monate überbrückt) und schließlich dem beiläufigen Einstreuen von 9/11 (‚Damit muss es doch etwas auf sich haben?'). Doch genau diese Äquivalenzkette, diese plane Sicht auf eine Welt, wie sie die Erzählung mitsamt dieser Karte anbietet, verweigert *SOTICD* – und der brüske Schnitt, den Raad vollzieht, sollte all jene umso mehr verwirren, die aller Zweifel zum Trotz dachten, einem Sherlock Holmes zu folgen. Denn nichts wird letztlich so deutlich, wie der markante Bruch mit dieser flächigen Sicht und dieser linearen Erzählung. Nicht, weil sie per se falsch wäre, sondern weil ihre narrative, logische *Form* selbst, als allabendliche Nachricht oder als vermeintlich aufklärerische Geheiminformation, bereits zum Gewöhnlichsten gehört: Ihre glatte Präsentationsform, so verwirrend sie zunächst sein mag, mitsamt des die Komplexität erläuternden Spezialisten. Dies war nur ein Vorwort des Übersetzers, über Dinge, die wir alle mehr oder weniger kennen sollten bzw. die es zu wissen lohnt, die aber – und das unterscheidet Raads Arbeit schon hier von einer Verschwörungstheorie – keinen einzelnen Aktanten hinter allem ausmachen, sondern sauber recherchierte Netzwerke zeigen. Und entsprechend wichtiger als die Intrige ist die Komplexität der *graphischen* Form ihrer Präsentation, die übrigens die politisch-ökonomischen Machtsoziogramme von Mark Lombardi, der seine Werke selbst als ‚narrative Strukturen' bezeichnete, oder die palimpsestartigen Karten von Julie Mehretu zitiert, an der sich keine Gesamtübersicht einstellen, sondern wie bei einem Wimmelbild nur ein „ephemerer Blick"[6] in seinem Nicht-Sehen des Ganzen umherwandern kann. Doch auch diese Verwirrung des Blicks greift noch zu

5 Der APT ist mittlerweile die größte private Kunstsammlung, Shniberg hat tatsächlich versucht, ein Patent auf „September 11, 2001" einzureichen, ImageID wurde medienwirksam an Facebook verkauft und bei MutualArt.com kann man sich umsonst mit persönlich zugeschnittenen Nachrichten zu Ausstellungen und Auktionen versorgen lassen. Die Folgefirma von ImageID namens FDNA betreibt heute eine App, die über die Umrechnung von Kinderporträts und das Abgleichen mit Datenbanken mögliche Diagnosen für Erbkrankheiten vorschlägt. Es handelt sich also um ein phänotypisches Scansystem, das dann genotypische Dispositionen sucht. Diese algorithmenbasierte Umsetzung des Gesichts wird als „facial gestalts" [*sic*] bezeichnet. Insbesondere das cyberintelligente Abgleichen von Erscheinung und vermutetem Gendefekt kann mit gutem Grund beunruhigen. Gleichzeitig bleibt aber auch dieses Projekt ambivalent.

6 Vgl. Buci-Glucksmann: *Der kartographische Blick der Kunst*, v. a. S. 218–219.

kurz. Zu übersetzen gilt es anderes, nämlich Dinge, die man allzu leicht verleugnen (*disavow*) könnte und die die Besuchenden wie auch Raad anders verorten.

Teil 2: Eine verwirrende Museumstour

Raads Arbeit führt also zunächst wieder mitten in das Geschehen der Fragen vom Anfang dieser Untersuchung – allein über die simplen Mittel der Erzählung und der Karte –, nimmt dabei aber gleich mehrere, verzweigte Pfade in diesem ‚planetarischen Labyrinth' auf. Während der klar konturierte erste Teil eine fast schon paranoide, in jedem Fall Konspirationen witternde, aber vergebliche Bildung von Äquivalenzketten mit einer klaren Verortung versucht, beginnt hier schon gleichzeitig ein Zweifel an dem Gehörten und Gesehenen: Kann das wirklich sein? Sind nicht bereits auf der Karte lauter wuselige, heterogene Teile – auch wenn es noch eine Gesamtkarte ist? Darauf aufbauend öffnet sich der zweite Teil so weit, dass es eigentlich nicht möglich ist, von einem ‚zweiten Teil' zu sprechen, als vielmehr von vielen, angerissenen Episoden. Denn von der klaren, erzählenden Form, die multiple Stränge zusammengeführt hat, werden langsam eher die losen Fäden oder *fragmentarische Reste* weitergedacht, und von diesen just nicht die, die man erwarten könnte, sondern neue Assemblagen. Dies funktioniert aber gerade deshalb, weil sich die Schilderungen aus dem ersten Teil als so möglich und wahrscheinlich erwiesen haben. Zunächst führt Raad weg von der Vortragspositionierung der Zuschauenden und auf die dahinter liegende Ausstellungsfläche, wo er signalisiert, dass man sich vor einer Leinwand hinstellen (oder mit den Klappstühlen hinsetzen) möge. Auf dieser läuft ein Video, bei dem computeranimierte Modelle von offenbar Museumsinnenräumen ineinander überblendet werden.

Unterhalb der Leinwand findet sich zudem eine seltsam flache Skulptur: Es handelt sich um die Konturlinien und Bordüren zweier Türen sowie der dazugehörigen Zierabschlüsse von Wänden am Boden, wie man sie aus sehr gepflegten, teuren Interieurs kennt – allerdings mit zwei Besonderheiten: Erstens fehlen die Wände in diesem abgeflachten Blick auf einen Innenraum, zweitens ist dieses plastische Reliefbild zwar perspektivisch konstruiert, aber dort, wo der Fluchtpunkt wäre, ist nichts. An dieser Station mit dem Titel *Section 88: Views from Inner to Outer Compartment* setzt Raad zunächst an, sein Interesse an den Entwicklungen der Kunst im arabischen Raum zu erläutern: Was sei das spezifische Interesse der Scheichs, arabische Kunst zu fördern? Etwa mit dem Bau eines Guggenheim durch Frank Gehry, einem Louvre von Jean Nouvel, dem Sheich Zayed National Museum von Foster + Partners, einem Maritimen Museum von Tadao Ando, einem Performing Arts Center von Zaha Hadid und dem NYU-Campus von Rafael Viñoly – allesamt auf dem 27 Millionen Dollar Projekt der Saadiyat Insel in Abu Dhabi? Zwei zentrale Interpretationen seien aus diesem Umstand hervorgegangen: Erstens, das Ganze sei ein zynisches Projekt, um sich noch mehr Geld sowie die Partnerschaft mit dem Westen zu sichern, für den Fall eines weiter eskalierenden Konflikts in der Golfregion mit der Atommacht Iran. Die zweite Möglichkeit wäre einfach eine arabische Renaissancebewegung, die den Wert von Kunst und Bildung erkannt habe. Doch wie auch der digitalisierte Kunstmarkt, so interessierten ihn diese zwei Optionen nicht – darüber könne er schlicht nichts sagen, wahrscheinlich sei beides irgendwie der Fall: „I assume these are complex people, and like

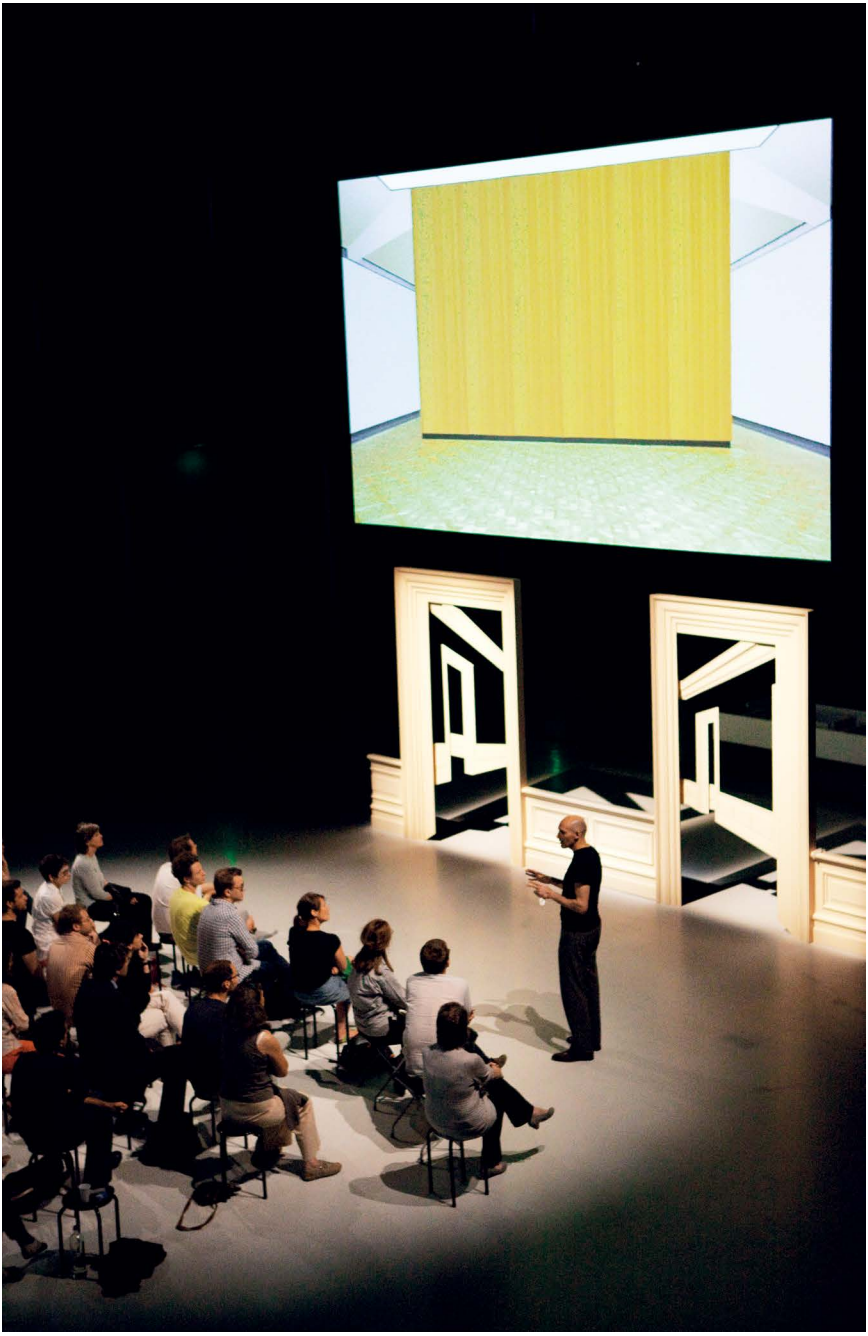


Abb. 11: Der Rundgang vor einer Leinwand und den flachen Bordüren.

all complex people, they make contradictory decisions." Doch dafür wisse er etwas ganz Anderes mit absoluter Sicherheit.
Genau hier macht Raad einen unmerklichen Sprung in einen anderen Erzählmodus: Grammatikalisch im Präsens bleibend, situiert er auf einmal seine Schilderung „sometime between 2014 and 2024" in der Zukunft. Ein lokaler Bürger würde ins Guggenheim Abu Dhabi laufen, aber auf einmal wie vor einer Wand stehenbleiben: „literally hit a wall". Seine Warnungen an die anderen Besuchenden, die ganz normal hineinliefen, würden sofort von den Museumswärtern gestoppt, der Mann geschlagen, in Handschellen gelegt und in eine psychiatrische Anstalt gebracht. Am nächsten Tag sei in der Zeitung zu lesen: „Demented Man Disturbs Opening: Claims World is Flat." Dass all dies bereits geschehen, die Überschrift bereits geschrieben sei, darüber sei er, Raad, absolut sicher. An diesem Punkt dürften sich die meisten Besucher bereits verwirrt den Kopf kratzen: Was hat er eben gesagt? Zunächst unmerklich hat Raad eine Verunsicherung aufgebaut, die Raum und Zeit verdreht: Dies soll in der Zukunft sein, ist aber schon passiert, und wir hören davon als sei es jetzt? Und wieso soll die Welt flach sein – bzw. wenn sie es wäre, wie sieht man dann von der ‚Innenschachtel' zur ‚Außenschachtel' (was im Titel anklingt)? Diese Verdrehung oder raumzeitliche Krümmung wird sich noch weiter ausbreiten.
Die nächste Station auf Raads ‚Durchgang' findet sich wieder direkt hinter den Zuschauenden, genau in der Mitte der Ausstellungsfläche. Dort ist ein weißes Architekturmodell aufgebaut, das Raad mit „Section 139: The Atlas Group (1989–2004)" betitelt. Das Modell entpuppt sich als ein sehr genauer Nachbau einer Galerie mit einem schönen Holzboden und sehr vielen, sehr großen weißen Wänden. An denen sind, kaum erkennbar, winzige Arbeiten befestigt, auf einer Wand läuft gar ein Video. Während es zunächst also wirkt, als sei dies eben nur ein Modell, erklärt Raad, dass die Galeristin Andrée Sfeir-Semmler, mit der er in Hamburg zusammenarbeite, 2005 eine neue Galerie in Beirut eröffnet habe, genaugenommen im Viertel Karantina, das einst Schauplatz eines brutalen Massakers war. Dies sei, so könnte man sagen, „the white cube of white cubes". Die Galerie habe ihn mehrfach gebeten, seine Arbeiten aus dem Projekt The Atlas Group dort auszustellen – bislang habe Raad dies aus ihm unerfindlichen Gründen nicht gewollt, aber 2008 habe er nach konstanten Bitten über einige Jahre hinweg schließlich eingewilligt. Nachdem alle Arbeiten sorgfältig nach Beirut versandt worden seien, habe Raad zu seinem Schrecken vor Ort feststellen müssen, dass diese auf 1/100 ihrer Größe geschrumpft seien.
Hier passiert etwas Interessantes in der Erzählweise Raads: Für einen kurzen Moment gibt er einen Hinweis, der ihn unglaubwürdig, d. h. möglicherweise verrückt erscheinen lässt: „given my psychological history, I thought my mind was playing tricks on me". Doch diese Unglaubwürdigkeit wird umso schneller dadurch eingefangen, dass Raad seine darauf aufbauenden Fachkenntnisse von Halluzinationen erwähnt und ebenso, dass Andere dieselbe Wahrnehmung geäußert hätten: Die Arbeiten seien geschrumpft. Der Moment, der Raad sofort zu der Einsicht gebracht habe, dass seine Kunstwerke wirklich geschrumpft seien, und der ihn überzeugt habe, sie dann in einem zu dieser Größe passenden ‚Ausstellungsraum' zu zeigen, sei der Satz eines seiner Mitarbeiter, gewesen: „Your works look better small anyhow, when one cannot see them well."
Die vierte Station führt zu einer ausgerissenen und fragmentierten Wand, die wirkt, als sei sie entweder aus einem Museum mitgenommen worden, oder aber das Museum drum herum abgerissen worden – bei manchen Führungen weist Raad darauf hin, dass diese

Abb. 12: Die geschrumpften Kunstwerke. Im Hintergrund ist die Wand aus ‚Part 1: Translator's Preface: Artist Pension Trust in Dubai' zu sehen. Anm.: Bei dem abgebildeten Darsteller handelt es sich um Carlos Chahine, der Raad in den französischsprachigen Aufführungen vertritt.

Bruchkanten der Aufgabe, genau diese Wand hierher zu transportieren, geschuldet seien. Auf dieser Wand ist nur ein einziger aufgesprühter und verlaufener roter Punkt zu sehen. War schon die vorige Station wirklich verwirrend, so wartet Raad jetzt nicht darauf, bis sich dieser Eindruck legen könnte. „Index XXVI: Blue and Red and Green an Yellow and Orange" beginnt direkt mit dem Hinweis auf die beinahe unsichtbare Linie aus weißen arabischen Lettern auf dem weißen Grund der Wand – tatsächlich befindet sich der gesprühte rote Punkt genau auf einigen Schriftzeichen. Was die Verwirrung aber perfekt macht, ist Raads unmittelbare Erklärung in sehr schneller Sprechweise, dies sei eine Linie mit Namen von libanesischen Maler*innen und Bildhauer*innen des letzten Jahrhunderts, die er von Künstler*innen aus der Zukunft telepathisch empfangen habe. Nun seien alle, die wie er Erfahrung mit telepathischer Wahrnehmung hätten, daran gewöhnt, dass man diesen nie trauen könne, da sie immer von *etwas anderem*, einem *Rauschen* begleitet seien. Aus diesem Grund ließe sich Raad solche Signale immer von Köch*innen, Künstler*innen, Tänzer*innen oder etwa Schriftsteller*innen bestätigen. Ein hochgradig unsympathischer Starkoch (Raad wechselt diese Funktion jedes Mal in seiner Erzählung, es kann auch mal ein Tänzer etc. oder gar ein Kunstkritiker sein – es scheint jedoch zumindest ein männlicher Akteur zu bleiben) habe aber wütend mit der roten Farbe einen Namen markiert und darauf hingewiesen, dass auf respektlose Weise der Name des Künstlers Johnny Tahan

Abb. 13: Vor der Wand mit dem markierten Namen Johnny Tahans und einigen Dokumenten. Anm.: Bei dem abgebildeten Darsteller handelt es sich um Carlos Chahine.

falsch geschrieben worden sei. Davon getroffen habe Raad zwei Jahre damit verbracht, über Tahan zu recherchieren und obwohl er allerhand gefunden habe, sei er trotzdem zunehmend der Meinung gewesen, dass hier etwas nicht stimmte und nicht überzeugend war: Es ginge gar nicht um Tahan. Der Vorwurf, Tahan ignoriert zu haben, lenke als „call for compassion" von einem „more insidious scenario" ab (hier also sind wir (endlich) bei der ‚eigentlichen' Verschwörung gelandet). Das Falschschreiben des Namens müsse ihm von den Künstler*innen aus der Zukunft absichtlich so übermittelt worden sein, denn diese bräuchten die rote *Farbe*, mit der der Name markiert worden sei. Genau dieser Farbton sei ihnen nicht mehr verfügbar, nicht weil sich etwa die Pigmente nicht mehr finden ließen oder eine nukleare Katastrophe diese zerstört hätte, sondern weil die Farbe *immateriell* betroffen sei. Und dieser Moment habe Raad „face to face" mit etwas im Kontext der libanesischen Kriege gebracht, das er nie vorher bedacht hätte.

Diese Schilderung verdichtet so hochkonzentriert diverse Punkte, dass zum besseren Verständnis zwei davon aufgegriffen werden sollen, die Raad direkt gar nicht bzw. so selbstverständlich nennt, dass die Besuchenden nicht schnell genug merken, was geschieht. Etwa, dass das Thema der Telepathie, dieser andere, mit Störgeräuschen, Sounds und Noise versehene *Call*, letztlich als Wiederholung des Telefonanrufs von November wieder auftaucht: das Rauschen der Telepathie muss in seiner Verzerrung gedeutet werden, in der eine gar nicht sinnhafte, sondern auf das Material in einer immateriellen Weise bezogene „Mit-Teilung" stattfindet.[7] Des Weiteren zeigen die Dokumente zu Tahan, dass seine Kunstwerke, von denen Raad einige Abdrucke und Dias ausgestellt hat, psychedelische Grenzwanderungen sind, verschlungene Träume, die vielleicht am besten von einem Begriff aus den ebenso dort an die Wand gehefteten Zeitungsberichten von 1972 beschrieben werden: als „sonorités graphiques", grafische Schwingungen.

Zügig wendet sich Raad für den letzten Teil des Durchgangs, den Anhang oder Wurmfortsatz *Appendix XVIII: Plates 22–257*, in welchem wir also endlich nach der Intrige die Wahrheit erfahren sollen, zu einer weiteren großen, ‚ausgerissenen' Wand (je nach Aufführungsort die Rückseite der vorigen Wand oder eine andere Wand etwa direkt gegenüber). An dieser sind rund 54 gerahmte Bilder angebracht, fast alle beinahe monochromatisch und bei genauerer Betrachtung mit winzigen Details versehen. Diese Station hebt das Sehen noch deutlicher hervor als die anderen, da sie direkt mit den Worten eingeleitet wird: „You can see it here, and here and here." Raad zeigt auf einige der Bilder. „Take a close look. Do you see?" Doch man sieht *nichts* – also natürlich sieht man etwas, nämlich Farben, Buchstaben, Schriftzeichen. Aber eben nichts, was von Bedeutung sein könnte.

Raad erklärt nun, dass er speziell durch seine Arbeit mit The Atlas Group erfahren habe, wie die Kriege im Libanon das Leben und die Städte zerstört haben, aber die Auswirkung auf Farben, Linien, Konturen und Formen nicht bedacht habe. Manche seien für immer zerstört und unwiederbringlich verloren, andere seien subtiler betroffen. Zum einen gebe es da die, die von Künstler*innen (etwa laut Raad von einer bestimmten, nicht benannten Malerin) so behandelt würden, als ob sie physisch betroffen seien. Wieder andere jedoch – und das seien die, die man auf den Tafeln sehen könnte – würden in bestimmten Fällen eine kommende Gefahr spüren und fliehen. Sie würden nicht in anderen Kunstwerken

7 Vgl. zur Mit-Teilung Jean-Luc Nancy: *Die Mit-Teilung der Stimmen*. Zürich / Berlin: Diaphanes 2014.

Abb. 14: Installationsansicht nach Ende des ‚Walkthrough'. Vorne rechts die ‚ausgerissene' Wand mit dem Namen Johnny Tahans, verdeckt auf deren Rückseite diejenige mit den sich zurückziehenden Farben, Linien, Konturen und Formen sowie hinten links die Wand aus dem ersten Teil.

überwintern, sondern in akademischen Dissertationen, in Buchcovern, in Katalogen, in Kostenkalkulationen, Briefköpfen, Sponsorenlogos, Lageplänen, Visitenkarten. Mit Fingerzeig auf die Wand führt Raad aus:

> Here, a condition report. No. This is a shape taking refuge in a condition report. – Here, this is not a book, but a form dissimulating as a book. – And of course, this is not blue. – This is not yellow. – This is not black. – These are the colours, lines, shapes and forms that compose the 54 plates displayed here. – Thank you.

Damit endet die Tour und hinterlässt jedes Mal eine reichlich verwirrte, durchaus aber auch belustigte Gruppe von Besuchenden, von denen die meisten noch mehrfach staunend und *zweifelnd* durch die Ausstellung laufen: Blicke ich einfach nicht mehr durch oder wo war der Punkt, an dem ich die Übersicht über das Gehörte verloren habe? Aber das da sind doch erkennbar Farben – oder nicht?

Anders als Tatsachentexturen

Scratching on Things I Could Disavow: A History of the Art in the Arab World steht als eine plurale (Schau-)Anordnung mit Museumsführung in Kontinuität mit Raads früheren

Lecture Performances (ein Ausdruck, den Raad wegen des Performance-Begriffes vermeidet).[8] Schon dort hat Raad an den Spuren des Krieges und der (Un-)Sichtbarkeit gearbeitet und mit dem (Un)Glauben bzw. Zweifel der Zuschauenden gespielt.[9] *SOTICD* ist gleichzeitig deutlich ‚musealer' und heterogener. Der Atlas der Paranoia, der sich im ersten Teil entspinnt, ist bereits selbst als eine heterogene Bühne von verwobenen Fragmenten durchzogen, was im zweiten Teil noch deutlicher wird (wer sich nach Raads Führung erneut verwirrt der Karte nähert, wird feststellen, dass hier noch viel mehr widersprüchliche Details zu finden sind).[10] Die Ränder dieser Verwebung sind nicht sauber, aber gleichzeitig braucht es eine Erzählung, um sie zunächst zueinander in Beziehung zu setzen und darüber wieder einen Zweifel an ihrer Vernetzung hervorzurufen, vor allem aber einen Zweifel daran, ob sich das, was Raad eröffnet, wirklich so einfach verleugnen ließe, oder ob nicht in dem Rauschen der Führung irgendetwas verpasst wurde, was es vielleicht doch, ‚ganz normal erklärlich' macht.

Zunächst einmal fällt die simple Wahl der Mittel auf: Ein Botenbericht,[11] der das allgegenwärtige und seltsam gleich ablaufende Format des Artist Talk zum Ausgangspunkt nimmt. Raad hat dieses Prinzip unter anderem aus der Verwunderung über die Rolle der ihre Arbeiten erklärenden Künstler*innen entwickelt, die zugleich mit diesen Vorträgen eine ‚Anwesenheit ihrer selbst' verkaufen, während die Werke zunehmend weniger produktiven, d. h. handwerklichen Herstellungsaufwand erfordern.[12] Dabei wechselt ständig der Eindruck, der von Raad entsteht, ohne dass er schauspielen würde: Nuancen seiner Stimmlage oder auch das Tempo des Vortrags und das Insistieren auf bestimmten Punkten lassen ihn je nachdem kalkuliert, verwirrt, erleichtert, misstrauisch etc. erscheinen.

8 Vgl. u. a. Walid Raad / Achim Borchardt-Hume (Hrsg.): *Miraculous Beginnings*. London: Whitechapel Art Gallery 2010; Walid Raad / Kassandra Nakas / Britta Schmitz: *The Atlas Group (1989–2004). A Project by Walid Ra'ad*. Köln: König 2006; André Lepecki: After All, This Terror Was Not Without Reason. In: *The Drama Review* 50,3 (2006), S. 88–99. Sowie speziell mit Blick auf Raads Videoarbeit *The Bachar Tapes* dessen Dissertation *Beirut… (à la folie). A Cultural Analysis of the Abduction of Westerners in Lebanon in the 1980's*. Rochester: Rochester UP 1996.

9 Vgl. hierzu auch die Arbeiten von Rabih Mroué, Lina Saneh, Akram Zataari, Khalid Joreige / Joana Hadjithomas, Tony Chakar, Lamia Joreige oder Rana Hamadeh. Vgl. zu Mroué Nikolaus Müller-Schöll: Posttraumatisches Theater. Rabih Mroués Theater der Anderen. In: Baumbach / Darian / Heeg / Primavesi et al. (Hrsg.): *Momentaufnahme Theaterwissenschaft*, S. 75–90; Julia Schade: Gegenwart und Entzug. Entwurf einer Grenzhaltung in Rabih Mroués *Riding on a Cloud*. In: Ebert / Holling / Müller-Schöll / Schulte et al. (Hrsg.): *Theater als Kritik*, S. 59–68. Zu Zataari vgl. Julia Schade: Beyond History. Other Historiographies in Akram Zataaris *Letter to a Refusing Pilot*. In: Didier Plassard / Gerald Siegmund (Hrsg.): *Narrativités et intermédialités sur la scène contemporaine*. Frankfurt am Main: Lang, im Erscheinen.

10 Vgl. vor allem zum Detail des „Dubai Mords" die gründliche Analyse von *SOTICD* in Olivia Ebert: Scratching on Things I Could Disavow. Narration und Dekonstruktion bei Walid Raad. In: *Studentische Theaterkonferenz 2013*. Frankfurt am Main: Institut für Theater-, Film und Medienwissenschaft 2014, S. 61–67.

11 Vgl. Rabih Mroué: Botenbericht. In: *100 Jahre Hebbel-Theater. Angewandtes Theaterlexikon nach Gustav Freytag*. Berlin: HAU 2008, S. 15.

12 Raad bezieht sich mit seiner Rolle nach eigener Aussage auf Howard Singerman: *Art Subjects. Making Artists in the American University*. Berkeley: U of California P 1999. Vgl. auch ders.: Portraits of the Artist. If Today There Is No Longer Any Particular Set of Skills That Must Be Learned in Order for One to Make Art, How Does One Become an Artist? In: *Lapham's Quarterly*, o. D. http://www.laphamsquarterly.org/ways-learning/portraits-artist (Zugriff am 23.03.2020).

Die detaillierte Schilderung konnte hoffentlich zeigen: In *SOTICD* sind viele der zuvor eingeführten Themen dank Raads Verwirrung stiftender Erzählung verflochten. Nur auf den ersten Blick mag konkrete wie abstrakte Räumlichkeit in *SOTICD* obsolet erscheinen. Doch wird aus der scheinbar bloßen Schilderung einer Museumsführung heraus ein Strudel erzeugt, der mittels eines Rückzugs, für den sensibilisiert wird, auch die Möglichkeit einer räumlichen Veränderung entsteht. Das geschieht vor allem durch den Bezug auf das sich immateriell zurückziehende Material der Formen, Linien, Farben etc. In diesem *Rückzug* bündelt sich das, was als Erfahrung einer der Reste in der Altermundialität sein könnte: Die Performance macht diesen Rest zwar vermittels sprachlicher Darlegung erfahrbar, aber letztlich jenseits der Sprache, dort wo die Sprache nicht reicht oder fehlt. Raad arbeitet daran, wie sich mit der Kontingenz der Welt, der Abwesenheit eines letzten Plans oder Sinnes, umgehen lässt, ohne in Verschwörungstheorien oder Ontologisierungen zu verfallen, aber trotzdem sensibel für das zu sein, was geschieht. Hat, so ließe Raads Arbeit weitergehend befragen, die Altermundialität vielleicht Auswirkungen, derer wir einfach nicht gewahr werden, so wie langsame tektonische Verschiebungen, nicht wie ein plötzlicher Bruch? Davon nicht nur zu berichten, sondern für ihn zu sensibilisieren, wäre entsprechend die Aufgabe von Raad als Erzähler und Künstler – und stellt sich Raad ähnlich dem Begriff, den Sehgal für seine Performer*innen als Interpret*innen verwendet, nicht als ‚Translator', also Übersetzer, vor? Wie Raad auf dem begleitenden Faltblatt bei der *documenta13* zusätzlich zu seiner Führung anmerkt, ist die Besonderheit des Libanon, als Region von jahrzehntelangen Konflikten, aber auch von rasanten Restrukturierungen einen „rich yet thorny ground for artworks" zu bieten. Ein solcher geformter, nicht essentialistischer Boden bietet, in den hier vorgenommenen Begriffen, einerseits die Gefahr, durch eine ständige Veränderung bei gleichzeitigem Stillstand die fixe Tatsachentextur immer nur weiter zu verhärten – das dürfte genau die Logik von Krisen sein. Doch anstatt zu Ontologisierungen zu führen, kann ein solcher Zustand des „everyday 9/11", das „time and space" ändere, aber auch eine besondere Sensitivität für allgemeinere Erschütterungen, Veränderungen und Umbrüche auslösen.[13]

Die Terrains, Felder und Räume, die *SOTICD* behandelt, sind gleich mehrere: Zunächst also der Staat Libanon im (Nach-)Kriegszustand, eine *Radical Closure* oder „völlig abgeschottete Welt"[14], wie der mit Raad befreundetet Schriftsteller Jalal Toufic es nennt. Von Toufic stammt auch das Konzept, das Raad hier so verwirrend in Szene setzt, und auf das im nächsten Unterkapitel noch einmal länger eingegangen wird: *Der Rückzug der Tradition nach dem unermesslichen Desaster*. Die Ortsspezifik des Libanons wird nach Toufic bestimmt durch „die labyrinthische Raum-Zeit seiner Ruinen, die das Zeit- und Ortsspezifische zunichte macht."[15] Das erschafft eine Herausforderung: Einerseits die Schließung, andererseits das Labyrinth – und dazwischen, so sei hier sukzessive dargelegt, die

13 So Raad bei dem Workshop „Someone Missing" am 11.10.2013 auf PACT Zollverein Essen.

14 Jalal Toufic: Demnächst erscheinend. In: Ders.: *Vom Rückzug der Tradition nach einem unermesslichen Desaster*. Berlin: August 2011, S. 41–90, hier S. 79. Vgl. auch Walid Raad: Letter from 26th of July 2006. In: Ders. / Silvia Kolbowski: *Between Artists*. [o. O.:] A. R. T. 2016.

15 Jalal Toufic: Ruinen. In: Nakas / Schmitz (Hrsg.): *The Atlas Group (1989–2004)*, S. 27–33, hier S. 28. Vgl. Alan Gilbert: Walid Raad's Spectral Archive, Part I: Historiography as Process. In: *e-flux journal* 69 (2016). https://www.e-flux.com/journal/69/60594/walid-raad-s-spectral-archive-part-i-historiography-as-process/ (Zugriff am 02.03.2020).

Möglichkeitsbedingung dieser Räume, die Vorstellung, die selbst (beinahe) zum Kollabieren gebracht wird. Daran knüpft sich bereits ein zweites Feld, dasjenige vom Libanon und den Sichtbarkeitsepistemen der Neuzeit. Der Libanon, das macht Raad in all seinen Arbeiten deutlich, ist zwar ein geschlossener Raum, aber kein homogener, auf den sich der (westliche) Stempel des Okzidents, des Islamischen etc. oktroyieren ließe, sondern ein in sich bereits verwobener Ort: Christentum, Schiiten, Sunniten und Drusen prägen die religiös-repräsentative Struktur (früher ebenso das Judentum), mitunter mit erheblichen Spannungen. Und auch nach dem Ende der Kriegshandlungen ist dieses Labyrinth in seiner Stillstellung nicht nur von den Folgen der Gewalt, sondern insbesondere von neuen Investitionen und dem spezifischen Machtgefüge der Region (vor allem den Spannungen zwischen Iran und Saudi-Arabien) durchzogen. Dahingehend greift Raad jene Fortsetzung der Repräsentationsordnung in den binären Logiken von Algorithmen – das mathematische Paradigma als Fortsetzung desjenigen der Sichtbarkeitsepisteme aber auch als Veränderung dessen – auf. Dass die Welt flach wird, beinhaltet eine *Äquivalenzen* erzeugende, segmentierende und mitunter ins digitale verlagerte ‚Sehweise'.

Raads Performance begeht nicht den Fehler, die Ursprünglichkeit von fixierten Kulturen oder Regionalismen gegen die Hegemonie der Globalisierung / Mundialatinisierung auszuspielen, sondern denkt Kultur selbst als damit verschränkte transversale Praxis.[16] Raad geht die normierenden Faktoren des Kunstmachens in einem globalisierten White Cube durch, indem seine Museumstour sowohl einen neokolonialen Zugriff auf Kunst in Schließungspraktiken (wie etwa die Louvre Branche in Abu Dhabi) zeigt als auch die Möglichkeit, neu zu bedenken, was überhaupt arabische Kunst ist oder sein könnte.[17]

Nach narratologischen Kriterien wäre Raads Vortrag in *SOTICD*, wie es Gérard Genette nennt, eine „Metalepse"[18], d. h. der Eingriff von der eigentlich extradiegetischen Ebene des Erzählers in seine Diegese. Während aber bei Genette die beiden sauber getrennten Bereiche von narrativem Raum der Diegese und ‚der äußeren Realität' intakt bleiben, lässt Raad es unmöglich werden, zwischen dem Inhalt seiner Erzählung, der Präsentation seiner Arbeiten und sogar gegen Ende der Führung der Involvierung in diese Arbeiten seitens der Zuschauenden zu unterscheiden. Raads Arbeiten mit der fiktiven Atlas Group haben diese als eine „spekulative Gemeinschaft"[19] konzipiert, bei *SOTICD* wird die Aufmerksamkeit auf einen spekulativen Zusammenhang von menschengemachten Konflikten und mehr-als-menschlicher, immaterieller Reaktion gelenkt. In seinen früheren Arbeiten hatte Raad (fiktive) Dokumente und Ereignisse als *Symptome* behandelt: Jenseits von historischer Evidenz im Sinne eines Beweises von ‚genau so war es' entstehen diese auch

16 Vgl. mit der hier vertretenen transversalen Praxis auch Homi K. Bhabha: *Die Verortung der Kultur*, aus d. Engl. v. Michael Schiffmann / Jürgen Freudl. Tübingen: Stauffenburg 2000; Günther Heeg: Das transkulturelle Theater. Grenzüberschreitungen der Theaterwissenschaft in Zeiten der Globalisierung. In: Baumbach / Darian / Heeg / Primavesi et al. (Hrsg.): *Momentaufnahme Theaterwissenschaft*, S. 150–163.

17 Vgl. Chad Elias: The Museum Past the Surpassing Disaster: Walid Raad's Projective Futures. In: Anthony Downey (Hrsg.): *Dissonant Archives Contemporary Visual Culture and Contested Narratives in the Middle East*. London / New York: Bloomsbury 2015, S. 215–231.

18 Gérard Genette: *Die Erzählung*. 3., durchges. u. korr. Aufl. Paderborn: Fink 2010, S. 152.

19 Peter Osborne: *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*. London / New York: Verso 2013, S. 34. Für den Hinweis danke ich Lorenz Aggermann.

als ‚hysterisch' bezeichneten Symptome aus einem Überschuss an Bedeutung und Konnotation. Sie verweisen jedoch nicht wie ein psychologisches Symptom auf einen pathologischen Kern, sondern sprengen ein scheinbar gänzlich geschlossenes, determiniertes System (wie dasjenige des radikal geschlossenen Libanon oder der immanenten Welt), indem sie neue Deutungen fordern.[20]

> [W]e have always urged our audience to treat our documents as ‚hysterical documents' in the sense that they are not based on any one person's actual memories but on ‚fantasies erected from the material of collective memories'.[21]

Die Symptome sind somit *Supplemente*, die, ähnlich der Erinnerungsspuren bei Marcel Proust, anhand eines Objektes blitzartig und unweigerlich eine Erinnerung wachrufen können, und zudem beständig den Erinnerungsraum verändern und erweitern. Auch die sich zurückziehenden Farben, Formen, Linien und Konturen in *SOTICD* können als solche Symptome verstanden werden, aber auch speziell das störende Rauschen, von dem Raad bei der Schilderung der angeblich telepathischen Sendungen von Künstler*innen aus der Zukunft berichtet, entspricht einem überdeterminierten Bedeutungsfeld, aus dem symptomhaft ein Mehr ‚hervorspringen' kann – wie der Name Johnny Tahans.
Die teils fingierten Symptome meinen nun gerade keine Relativierung der Vergangenheit oder gar eine Negation der Toten und der Verbrechen. Vielmehr stellen die Symptome die politische und weltanschauliche Indienstnahme der Vergangenheit in Frage.[22] In einem Interview jüngeren Datums hat Raad hinsichtlich der Verunsicherungsstrategie von The Atlas Group bemerkt:

> My sense is that numerous concepts and terms were created by artists, writers, scientists, and others to express the range of meanings, feelings, attitudes, and relations that emerge along the ‚true' to ‚false' continuum. It also seems to me that I, and many around me, rarely live our lives only on the extreme edge of this continuum.[23]

20 Der Gedanke der ‚Hysterie' meint gerade nicht einen Bezug zu einem naturalisierten Raum (wie es etymologisch der ‚Uterus' nahelegen könnte), sondern zu einem hergestellten Raum, der der Herstellung des Ganzen und normierenden Zurichtungen zu entgehen sucht: Denn die psychoanalytische Hysterie ist eben nicht eine biologistische Erkrankung des Uterus, sondern eine psychosomatische Reaktion auf eine schier unerträgliche Einschließung. Hier findet sich bei Raad eine (zugegebenermaßen eigenwillige, nicht unbedingt ideale) Terminologie für eine ‚Exophilosophie', ein Denken des Auszugs und Überschusses selbst im Immanentismus.

21 Alan Gilbert: Interview with Walid Raad. In: *BOMB Magazine. Artists in Conversation* 81 (2002). http://bombmagazine.org/article/2504/walid-ra-ad (Zugriff am 14.03.2020).

22 Vgl. ebd.: „We are concerned with facts, but we do not view facts as self-evident objects that are already present in the world. One of the questions we find ourselves asking is, How do we approach facts not in their crude facticity but through the complicated mediations by which they acquire their immediacy?"

23 Walid Raad: InConversation (with Seth Cameron). In: *The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture*, 09.12.2015. http://brooklynrail.org/2015/12/art/walid-raad-with-seth-cameron (Zugriff am 20.03.2020).

Gestützt wird dieses Kontinuum durch Institutionen wie das Archiv, das zugleich erinnert und vergisst,

> man könnte sogar sagen, dass es ein systematisches Vergessen erinnert. Das Archiv rettet nicht unbedingt einzelne Stimmen und Ereignisse, die auf immer vergessen sein können. Aber der Kontext dieser Ereignisse sowie die Ordnung, die ihr Vergessen organisiert, sind im Archiv meist gespeichert.[24]

Als innerer Schutzraum gegen das Vergessen erzeugt es eine Ordnung, die die Verortung der damit definierten Welt erzeugt. Die Symptome verwirren diese Ordnung ebenso wie der von Raad beständig evozierte *Zweifel*. Almut Shulamit Bruckstein Çoruh, die mit ihrem Projekt *Taswir*, einem künstlerisch-wissenschaftlichen Institut für diasporisches Denken, die Arbeiten von Toufic und Raad (aber auch von Antonia Baehr) seit einigen Jahren begleitet, sieht im Zweifel die Möglichkeit für einen Bezug zu einem anderen Jetzt, einer anderen Gegenwart. „Der Zweifel sagt: Die Welt müsste ganz anders aussehen: wiederhergestellt, das Zerschlagene zusammengefügt."[25] Diesem Wunsch geben Raads Arbeiten allerdings nicht nach. Und hier ist auch eine gewisse Vorsicht geboten: In meinen Augen widersetzt sich der durch Raads Performances hervorgerufene Zweifel einer allzu schnellen, harmonisierenden Schließung oder Reparation der Widersprüche selbst, denn er regt ja gerade dazu an, darüber nachzudenken, was im Zusammenfügen zwangsläufig fehlen würde. Hier zeigt sich auch eine ethische Haltung, die ansetzt, dasjenige wiederzuerwecken, was die Tatsachentextur der Gegenwart in den unterschiedlichen Dispositiven, die einem deutbaren oder vorgegebenen Sinn verschrieben sind, vergisst.

Der Rückzug der Tradition und der Zweifel

Dieser Gedanke lässt sich mit dem bereits erwähnten Konzept Jalal Toufics vom *Rückzug der Tradition* fortführen, das Raad in *SOTICD* verarbeitet hat und das tatsächlich eine De-Ontologisierung und Verräumlichung geschlossener Räume durch Figuren des Überschusses wie zugleich des Entzuges behandelt. Jedoch setzt Raad Toufics Idee nicht schlicht um, sondern verändert sie auch, u. a. indem er sie um die geopolitischen und kulturpolitischen Neustrukturierungen in der Region des Nahen Ostens erweitert.

Toufic beschreibt mit dem *Rückzug der Tradition nach einem unermesslichen Desaster* einen immateriellen Entzug. Geschehnisse schlagen sich nicht nur im Subjekt nieder, sondern affizieren die Welt als ein Verhältnis selbst. Das, was das Desaster genau ‚ist', wird von Toufic nicht definiert. Im Gegensatz zur Katastrophe des Sinns, die mit Nancy dargelegt wurde, geht es Toufic *nicht* um ein kategoriales Denken des Desasters,[26] sondern vielmehr

24 Steyerl: *Die Farbe der Wahrheit*, S. 27.

25 Almut Shulamit Bruckstein Çoruh: ‚Irrer stört Eröffnung. Behauptet Welt ist flach.' Über Walid Raad bei T-B A21, Wien, und im Theater Hebbel am Ufer, Berlin. In: *Texte zur Kunst* 83,9 (2011), S. 247–251, hier S. 251.

26 In einer leicht missverständlichen Passage hat Nancy hierzu auch Blanchots Buch *Die Schrift des Desasters* gezählt, wodurch der spezifische Bezug auf die Shoah unklar wird und diese schlimmstenfalls als Teil einer schicksalhaften Kette interpretiert werden könnte. Im Gegenteil geht es beiden um

um spezifische Desaster, für die er als Beispiele immer wieder die Shoah,[27] wie auch den Genozid in Ruanda, die Massaker in Bosnien und die schier unzähligen Kriege im Libanon wählt,[28] aber auch auf eine ganze Linie von Desastern im Islam und im Judentum deutet.[29] Ähnlich dem Desaster, von dem Blanchot in *Die Schrift des Desasters* schreibt, jedoch auch in deutlicher Abgrenzung dazu,[30] betrifft das unermessliche Desaster eine Logik der Katastrophe, jedoch nicht die *eine* Katastrophe (der Shoah). Betrifft dieses eine Desaster bei Blanchot alles, so meint Toufic verschiedene Desaster in ihrer jeweiligen Auswirkung auf „die Gemeinschaft derer, die von ihm betroffen sind"[31] (woraus sich ansatzweise Blanchots ‚negative Gemeinschaft' herauslesen lässt). Diese Desaster sind also nicht durch ein einziges Ereignis definiert, noch lässt sich bestimmen, was diese Tradition sei, die sich zurückzieht, vielmehr bedingt sich beides:

> Dem irgendwie künstlichen Prozess der Kanonisierung zum Trotz ist sie [die Tradition] normalerweise eine eher nebulöse Größe, die erst durch das unermessliche Desaster eine feste und präzise Bedeutung erhält. Tradition ist, was das unermessliche Desaster materiell überlebt, sich in seiner Folge immateriell entzogen hat und dann glücklicherweise von Künstlern, Schriftstellern und Denkern zu neuem Leben erweckt wurde – und zwar ist sie dies alles zugleich.[32]

Während die verschiedenen unermesslichen Desaster verschiedene ‚immaterielle' Rückzüge hervorrufen, lässt Toufic aber keinen Zweifel daran, dass ein solcher Entzug in Beziehung zur Möglichkeit des Sehens bzw. zur (Un)Sichtbarkeit steht: Diese Auswirkung, dieses Symptom, bringt Toufic mehrfach mit dem Satz des japanischen Mannes an die französische Frau aus Alain Resnais' Film *Hiroshima Mon Amour* zum Ausdruck: „You have seen nothing in Hiroshima."[33] Kunstwerke arbeiten demnach den Entzug der Sichtbarkeit heraus:

die Konsequenz der radikalen Grundlosigkeit – die es möglich macht, die industriell organisierte Auslöschung hervorzubringen. Vgl. Nancy: *Der Sinn der Welt*, S. 64; Maurice Blanchot: *Die Schrift des Desasters*, aus d. Franz. v. Gerhard Poppenberg / Hinrich Weidemann. München: Fink 2005, S. 57.

27 Vgl. Toufic: *Vom Rückzug der Tradition*, S. 55–56.

28 Vgl. ebd., S. 72.

29 Vgl. ebd., S. 41–53.

30 Dennoch kreuzen sich beide Texte immer wieder. Blanchots Buch ist ein eindeutiger Referenzpunkt für Toufic. Für Blanchot sind die Konzentrationslager Orte an denen „das Unsichtbare sichtbar geworden ist", also die Logik der Arbeit: „Der Sinn der Arbeit ist dann die Zerstörung der Arbeit bei der und durch die Arbeit." (Blanchot: *Die Schrift des Desasters*, S. 102.) Für Toufic ist die „Hölle" der Lager nicht jenseits der Sprache, aber „die implizite, dieses Sprechen begleitende Missachtung des Rückzugs, der auf solche Desaster zu folgen pflegt", müsse Anstoß erregen (Toufic: *Vom Rückzug der Tradition*, S. 41).

31 Ebd., S. 106. Das macht Toufics Text aber selbst insofern problematisch, als „die atomare Verwüstung von Hiroshima, de[r] Völkermord von Ruanda, Auschwitz, die Herrschaft der Roten Khmer in Kambodscha zwischen 1974 und 1977 und die völkermordenden, auf Betreiben der USA verhängten UN-Sanktionen gegen den Irak" (ebd., S. 41) somit unterschiedslos wirken können.

32 Ebd., S. 81.

33 Ebd., S. 41.

> In Bezug auf das unermessliche Desaster verhält es sich mit der Kunst wie mit dem Spiegel in Vampirfilmen: Sie enthüllt, dass sich uns etwas entzieht, von dem wir glauben, es sei noch vorhanden. „Du hast nichts gesehen in Hiroshima" (Duras' *Hiroshima mon amour*, 1961). Bedeutet dies, dass man keine Aufzeichnungen machen sollte? Keinesfalls. Man sollte dieses „Nichts" aufzeichnen, das erst nach der Wiedererweckung wieder zur Verfügung stehen kann.[34]

Etwas ist betroffen und daher für unser Sehvermögen nicht verfügbar, was wir vielleicht gar nicht mal bemerken. Man muss an diesem Nichts arbeiten, um herauszufordern, was als sichtbar angesehen wird, sich tatsächlich aber – etwas schematisch formuliert – aus jedem Wahrnehmungsrahmen herausbewegt. Bestenfalls würde es dann nach Toufic möglich, ein „Zu-neuem-Leben-Erwecken der Tradition", eine „Auferstehung [*resurrection*]" entstehen zu lassen.[35]

Toufics Texte bieten ihre eigenen Tücken und mir scheint ein kurzer Einschub geboten: Sein hochkomplexes, an Sufi-Schriften und der Kabbala geschultes Schreiben geht einerseits einem „Rückzug der Heiligkeit"[36] nach und benennt andererseits konkretes politisches Unrecht, etwa „dass kein Krieg, zumindest kein moderner Krieg, dazu führt, dass nicht wenigstens einige Soldaten, insbesondere unter den Siegern, sich damit beflecken, dass sie genießen."[37] Dennoch gerät dabei mitunter die politische Analyse gegenüber dem mystischen Denken zu kurz: Seine Texte weisen bisweilen nicht zu leugnende schwere Ressentiments gegen die Politik Israels als eine ‚Schließung' auf. In der Tat erkennt Toufic die Verbrechen der Shoah, allerdings tendiert er zu einer essentialisierenden Sicht auf politische Zusammenschlüsse,[38] die als Schicksalsgemeinschaften gelesen werden – was vielleicht bereits in seiner an die Linie Heidegger-Blanchot angelehnte Definition von Gemeinschaften ex negativo als Entitäten begründet sein könnte. Insbesondere seine *absolute* und darin wieder essentialisierende Verbundenheit zu einer Denktradition des Diasporischen führt zu problematischen Aussagen.[39] Vielleicht macht aber gerade dies noch einmal die Schwierigkeiten deutlich, die sich schon bei Heidegger gezeigt haben: wie schnell sich eine Auseinandersetzung mit der ‚abendländischen Frage' der Metaphysik selbst wieder in der Nähe zu Schließungsgesten wiederfinden kann.[40]

34 Ebd., S. 72.

35 Ebd., S. 90.

36 Ebd., S. 57.

37 Ebd., S. 124.

38 Toufics Kritik am Staat Israel als Verleugnung des unermesslichen Desasters sowie als Hauptvertreter einer „anti-arabischen Bigotterie" und damit eines „Anti-Semitismus" (Jalal Toufic: *Forthcoming (Second Edition)*. Berlin: Sternberg 2014, S. 242) ist zurückzuweisen – wobei Toufic dem Staat Israel nicht die Legitimation abspricht. Während Levinas das Diasporische in Israel inkarniert sieht, sieht es Toufic dort verraten. Vgl. die Kritik Micha Brumliks an der Politik Benjamin Netanyahus ebenso wie an der sich als universal setzenden, vom eigenen, sicheren Standpunkt absehenden ‚Israelkritik'. Micha Brumlik: *Wann, wenn nicht jetzt? Versuch über die Gegenwart des Judentums*. Berlin: Neofelis 2015.

39 Vgl. Toufic: *Vom Rückzug der Tradition*, S. 55–68.

40 Toufic scheint dahingehend die Gründe für eine ‚Radical Closure' mit Blick auf Israel allein in den diese Schließung betreffenden ‚inneren' Ursachen zu sehen, nämlich als Reaktion auf das die jeweilige Gemeinschaft betreffende und durch diese definierte Desaster. Das aber ist historisch und politisch als Analyse schlichtweg falsch und unzureichend. Dieses Problem mit Toufics ‚Radical Closure' als Focus auf ein *Unbewusstes* (vgl. Toufic: *Vom Rückzug der Tradition*, S. 88) ähnelt an diesem Punkt der

Das ist aber nur die eine Seite: Mit der Denktradition von Entzugsstrukturen und vielleicht auch dem Entzug dieser Tradition selbst, zeigt Toufics Rhetorik jenseits der politischen Anklagen ein Bemühen um eben ein jüdisch-arabisch-islamisches Denken der Mystik und des Kabbalismus, das sich mit einer nicht repräsentativen Sprache befasst, mithin auch einem Fehlen der Sprache, und einem Bezug zu einem Anderen. Diese *Tradition* könnte als nicht-repräsentatives, nicht-einheitliches Denken auch als verbindendes Element dienen und Toufics Texte lesen sich vor allem als ein aus dieser Tradition hervorgegangenes *säkulares* Denken, das zugleich einen Einspruch gegen die ‚Heilsgeschichte' der Säkularisierung erhebt.

Nun zählt es vielleicht zum besonderen Geschick von Raad, dass er die Ansätze seines „untimely collaborators"[41] Toufic hinsichtlich einer künstlerischen Sensibilität für den Rückzug aufnimmt, seine eigenen Arbeiten aber von konkreten Anklagen, tagespolitischen Statements oder Parteinahmen in einem mehr als verfahrenen Konflikt freihält – und darüber hinaus nicht an definierbaren Gemeinschaften interessiert ist. Vielmehr wird bei Raad der Rückzug der Tradition als unsicher und selbst nicht klar erkennbar gedacht, zugleich als nur in Verwebungen mit Dispositiven der Darstellung denkbar. Im Gegensatz zu Toufic, der wie erwähnt über eine ‚Auferstehung' des Zurückgezogenen schreibt, verwendet Raad deshalb eher eine Strategie, der stets verändernden „recitation"[42] (mit dem Zweifel als Leitprinzip), um nicht den Anschein zu erwecken, eine scheinbar ‚originäre' Vergangenheit wiederzuentdecken.

In der Tat kommt dem Zweifel eine zentrale Rolle in Raads Arbeiten zu und der Hinweis auf die sich zurückziehenden *Farben* ist durchaus als Referenz auf den *cartesianischen* Zweifel zu verstehen.[43] Das mag verwirren, führt dies doch scheinbar zum *Cogito* und zum *subjectum* als *fundamentum inconcussum* zurück.[44] So kritisiert Heidegger wie erläutert die *Schließungs*operation in der Verstandesoperation des Subjektes, die Descartes vollzieht (und nach ihm die philosophische Tradition bis einschließlich Nietzsche).[45] Während die Kritik am Weltbild als Schließung und objektivierende Festsetzung weiterhin aufrechtzuhalten ist, gibt es in dem so von Heidegger problematisierten Vorgang auch eine widerständige Wendung, in deren Kern just der Zweifel liegt: Denn das Subjekt ist selbst das Produkt dieser Schließung. Es muss sich selbst als Grund dort setzen, wo letztlich aber

Übertragung einer psychoanalytischen Theoriebildung auf gesellschaftliche Phänomene. Vgl. etwa Reimut Reiche: Von innen nach außen? Sackgassen im Diskurs über Psychoanalyse und Gesellschaft. In: *Psyche* 3 (1995), S. 227–258.

41 Toufic: *Vom Rückzug der Tradition*, S. 16 (die deutsche Übersetzung schreibt von einem „unzeitgemäßen Mitarbeiter").

42 So Raad bei *Someone Missing* auf PACT Zollverein.

43 Vgl. René Descartes: *Meditationes de prima philosophia.* Hamburg: Meiner 2008, S. 33 (Erste Meditation); Jacques Derrida: Cogito und die Geschichte des Wahnsinns. In: Ders.: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 53–101, hier S. 79.

44 Hier klingt deutlich die Derrida-Foucault-Debatte über die Komplexität des Zweifels bei Descartes an. Vgl. u. a. Derrida: Cogito und die Geschichte des Wahnsinns, v. a. S. 99–102; Michel Foucault: Mein Körper, dies Papier, dies Feuer. In: *Kulturrevolution* 27 (1992), S. 31–41, hier S. 41.

45 Vgl. Martin Heidegger: *Die Grundfragen der Philosophie: Ausgewählte „Probleme" der „Logik" (1937/38). Gesamtausgabe*, Bd. 45. Frankfurt am Main: Klostermann 1984, S. 106, 149.

nur Zweifel ist.[46] Das Subjekt ist für Descartes deshalb irrtumsanfällig, weil das Ich als Mittler zwischen Nichts und Gott (als nicht-irrendem Absoluten) fungiert, „insofern ich gewissermaßen auch am Nichts, bzw. am Nicht-Seienden teilhabe, will sagen: insofern ich nicht selbst ein höchstes Seiendes bin, und mir außerordentlich viel mangelt“[47]. Das Subjekt wird vom Zweifel als der „Auflösung der Illusion“, dass es selbst sicher und gefestigt sei, „von Beginn an wie sein Double“ begleitet.[48] Ob die Dinge Fakten oder Fiktionen sind, ist damit Teil der Unsicherheit des Subjektes über seinen eigenen Status, auch wenn ihm seine eigene Unsicherheit und Unabschließbarkeit „doch erst später, gleichsam nachträglich, als solche erkennbar“[49] wird.

Die nachträgliche Infragestellung dieses nur scheinbar gesicherten Subjektes selbst findet nun allerdings im Zeichen dessen, dass wir uns zunehmend der Abwesenheit letzter Gründe bewusstwerden, womöglich umso mehr und öfter statt. Zugleich verlagert sich die Repräsentationsordnung aus den direkten Sichtbarkeitsverhältnissen in die symbolisch-mathematischen Strukturen (Algorithmen). Das produziert andere Subjektivierungen, andere Täuschungen und neue Zweifel. Wenn die Welt zur Welt wurde, weil sie im Zuge dieser neuzeitlichen Subjektivität als *mundus est fabula* sowohl Fabel und (bildhaftes) Theater,[50] als damit auch Geschichte, Tableau, Fenster und *Spiegel* sein konnte, so geht ‚das Ende der Welt‘ korrespondierend mit einer ganz alltagspraktischen Erfahrung der polymorphen Rahmungen und verzerrten Spiegelungen einher: Zu einer Reflexion und spiegelbildlichen Reflektion kämen dann feedbackgesteuerte Bestätigungen des ‚Ich‘ hinzu.

In Raads Arbeiten ist nun der Zweifel zwar die dauerhafte Möglichkeit des „Irrtums“[51], aber (anders als bei Descartes) kein „Mangel“[52] eines gottgegebenen Vermögens, sondern eine konstitutive Verkennung durch unser Verfangensein *in* und *mit* vielfältigsten Bezügen / Verstrickungen. Das macht den Zweifel bei ihm zu einem grundlosen Grund, einer Position, die nicht im Subjekt fundiert ist – weshalb es auch die Dinge sind, die sich zurückziehen, und nicht einfach eine bestimmte Erkenntnisfähigkeit ‚abstumpft‘. *Der Rückzug der Tradition* beschreibt, wie bestimme Geschehnisse (darunter nicht nur, aber eben insbesondere auch rohe Gewalt wie in Kriegen) die Welt soweit affizieren, dass merklich wird, dass es sich anstelle der einen, einheitlichen Welt um eine Welt als ein veränderliches Verhältnis handelt, die möglicherweise in Bezug zu anderen Welten steht. Philosophisch bleibt Raad dabei jedoch interessanterweise innerhalb eines kantischen Denkens, obgleich einem, das sich durch den Rest als Verpflichtung gegenüber einer Endlichkeit auf der Grenze des eigenen Denkens bewegt, wo Sensibilität und Intelligibilität

46 Vgl. Jean-Luc Nancy: *Ego Sum*. Berlin / Zürich: Diaphanes 2014, S. 22; ders.: Über die Seele. In: Ders.: *Corpus*, S. 105–126, hier v. a. S. 117–121; ders: *Ausdehnung der Seele*. Berlin / Zürich: Diaphanes 2010, S. 84.

47 Descartes: *Meditationes de prima philosophia*, S. 109 (Vierte Meditation).

48 Nikolaus Müller-Schöll: Das postfaktische Ich. Die Selbst-Inszenierung und ihr körperlicher Rest im digitalen Zeitalter. In: *Theater heute*, 2/2017, S. 32–37, hier S. 35.

49 Ebd., S. 36.

50 Vgl. Nancy: *Ego Sum*, S. 93. Vgl. auch zum Ausgang aus der *Welt als Theater* als verstanden als *Theater der Wahrheit* Nancy: Theaterkörper, S. 170.

51 Descartes: *Meditationes de prima philosophia*, S. 109.

52 Ebd., S. 111.

ununterscheidbar werden können.[53] Raad vertritt den Rückzug des Materials mit völliger Ernsthaftigkeit und nicht als Metapher, ebenso wie Toufic, der mit Blick auf die Arbeiten Vito Acconcis oder Michael Snows schreibt, dass „das Verschwommene bzw. die zufälligen Bildeinstellungen" in deren Werken „keine formale Strategie [seien], sondern dem Rückzug des Materials und dessen damit verbundener Nichtverfügbarkeit für das Sehvermögen geschuldet".[54]
Der Rückzug der Tradition scheint bei Raad sowohl das Desaster nach Toufic als auch die Katastrophe des Sinns wie bei Nancy zu betreffen und immer auch einen Zweifel wachzuhalten, was denn nun eigentlich den Rückzug auslöse: Die thematisierten Vorgänge umkreisen (ohne diese als ‚das' Desaster zu benennen) sowohl die Folgen des Krieges, wie aber vor allem auch den Punkt, dass alles zu ‚immaterial data' wird und sich neue ‚museale Machtzentren' bilden. In *SOTICD* haben wir es nicht mit dem Nachbericht einer (‚traumatischen') Erfahrung etwa eines Krieges zu tun (wozu Raad weit entfernt auch die Arbeit mit The Atlas Group zählt): Vielmehr sensibilisiert diese Performance für etwas *nach* dem Desaster, für den Rückzug selbst.[55] Um diesen Rückzug wahrzunehmen bedarf es – allem Anschein nach – einer gewissen *Over-Sensitivity*[56], einer Sensibilität für unsichtbare Vorgänge.

Gegenwartskunst und (Un-)Sichtbarkeit

Scratching on Things I Could Disavow ist in seiner scheinbar nüchternen Vortragsform – ganz anders als etwa Sehgals *This Variation* – ein eher unsinnlicher Zugriff auf Fragen einer globalisierten Welt und ihrer darin stattfindenden anderen Möglichkeiten. Mit seiner Thematisierung kybernetisch-technologischer Prozesse wirft Raad Fragen auf, die sich auch im Anschluss an Rimini Protokolls Arbeit in Kapitel 1 diskutieren lassen, ebenso aber das limitrophe Verfahren wie auch die Verzahnung von Kunst und Globalisierung. Raad regt an, über ein rezipierendes Subjekt hinauszudenken – und zwar nicht als Selbstzweck, sondern um der Reduktion auf ein rein persönliches Erleben zu entgehen und mit einer anderen Welt, die eben nicht ‚unsere' ist, aber die von dem, was geschieht, in Mitleidenschaft gezogen ist, in Kontakt zu kommen, um in der Altermundialität eine mehr-als-menschliche Welt zu berühren. Das ‚Desaster' könnte nicht zuletzt auch in einer radikalen Schließung entweder als Fixierung auf bestimmte Bezüge oder als Bezugs*losigkeit* bestehen, in der wieder neue Bezüge entdeckt werden müssen.
Die Figur Walid Raad spielt die Rolle eines Künstlers, der seine eigenen Werke präsentiert. Noch allgemeiner markieren Raads Werke den fiktiven, „vorläufigen" Status eines

53 „What I have always found generative with the concept of disavowal is that it designates both the cognizance of and the inability to register an experience, event, feeling, etc. It is as if one cognitive faculty knows and another does not know. What you don't know, or register consciously, you do unconsciously." (*IMPACT13: Someone Missing. Workshopdokumentation*. Essen: Pact Zollverein 2014, S. 14.)

54 Toufic: *Vom Rückzug der Tradition*, S. 83.

55 Vgl. Nikolaus Müller-Schöll: Katastrophe des Spiels. In: Ottmar Ette / Judith Kasper (Hrsg.): *Unfälle der Sprache. Literarische und philologische Erkundungen der Katastrophe*. Wien: Turia + Kant 2014, S. 159–174.

56 Vgl. Jalal Toufic: *Over-Sensitivity*. [o. O.:] Forthcoming Books 2009.

jeden sprechenden Subjektes – ein „abgeleiteter Effekt einer nachträglichen Metalepse, die das aufgerufene geschichtliche Vermächtnis von Anrufungen im Subjekt als ‚Ursprung' der Äußerung verbirgt".[57] Wir als Zuschauer*innen und Zuhörer*innen werden mit der abgründigen Erfahrung konfrontiert, dass es der Zweifel ist, der verhindert, dass das (cartesianische) Subjekt vollständig bei, in und mit sich selbst ist. Und tatsächlich betrifft diese inhärente Kritik des Status des Subjekts in Raads Performance auch die Annahme einer einzigen Sichtbarkeit: Der Bezug zu Formen, Linien, Konturen und Farben hinterfragt den Ort ihrer gewohnten Rezeption und ihrer Erkenntnisverhältnisse – das heißt ihrer Sichtbarkeitsverhältnisse. Mehr noch als in den vorhergehenden Analysen tritt in Raads Performance eine bestimmte Sichtbarkeit zurück und eine andere, nicht formierte Sicht- oder Unsichtbarkeit hervor – ohne selbst ‚sichtbar' werden zu können. Dies betrifft vor allem einen auf den ersten Blick gar nicht per se visuell verfassten Aspekt: Die Gegenwärtigkeit der Gegenwartskunst.

Allen Grenzüberschreitungen der Genres im vergangenen Jahrhundert zum Trotz mag für den bildenden Künstler Raad die Konzeptkunst als genealogischer Hintergrund eine größere Rolle spielen als für Künstler*innen mit einem Hintergrund in den darstellenden Künsten. Nun hat die Konzeptkunst der 1960er und 1970er Jahre die Sichtbarmachungsfunktion von Ausstellungen und die Thematik der Sichtbarkeit schon länger zum Thema gemacht bzw. gar versucht auszuhebeln, wie sich insbesondere an Robert Smithsons Schaffen, seiner Ablehnung des Skulptur-Begriffes sowie der von ihm eingeführten Unterscheidung von „site / sight" und „non-site / non-sight" zeigen ließe.[58] Kurz gefasst stellt Smithson – zumindest wenn man Peter Osborne in einer jüngeren, stark rezipierten kunsttheoretischen Publikation folgt – implizit die Frage, was einen Ort zum Ort macht. Er bestimmt den non-site als dasjenige, was in der Untersuchung einer spezifischen site *Konzepte extrahiert*, diese Konzepte ausstellt und damit implizit auch das Nicht-Sehen des jeweiligen Ortes am Ort des Ausstellens zeigt:[59]

> This critical primacy of the non-site derives from its recoding of the museum / gallery space as the location of an essentially abstract cognitive experience, a non-place. […] This non-place is produced by specific combinations of representations of the ‚site / sight' itself […].[60]

An dieser Definition von Konzeptkunst könnte allerdings leicht übersehen werden, dass der Weiße Kubus der Kunsthallen als non-site nicht nur alle möglichen Konzepte hervorbringt, sondern auch das *Konzept des Sehens selbst*, mithin den bereits bei Sehgal thematisierten objektivierenden Blick. Das Problem der Gegenwartskunst bleibt die Behauptung

57 Judith Butler: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 81.

58 Vgl. hierzu ausführlich Osborne: *Anywhere or Not at All*, S. 108–109; zu neueren Projekten, die an Smithsons Praktiken, insb. an seine riesige Installation aus Geröll *Spiral Jetty* anknüpfen André Eiermann: Beyond the Scope of Human Vision. Bühnen für andere Blicke. In: Eke / Haß / Kaldrack (Hrsg.): *Bühne*, S. 115–145, hier S. 128–130.

59 Osborne: *Anywhere or Not at All*, S. 109. Osborne hält dies für die wichtigste Idee Smithsons: „It anticipates institutional critique, for example, as the investigation of specific non-sites (qua sites), at these non-sites themselves – the extraction of the concepts of ‚museum', ‚gallery', ‚biennale' and so on." (ebd.)

60 Ebd., S. 112.

von deren Gegenwart. Sie muss ihre eigene Ungegründetheit *verleugnen* oder *verwerfen* (siehe Raads Titel: *… I Could Disavow*), um alle möglichen Sites an dem *einen* Non-Site zusammenführen zu können:

> The concept of the contemporary involves a disawoval – a disavowal of its own futural, anticipatory or speculative basis – to the extent to which it projects into existence an actual total conjunction of times.[61]

Osborne erkennt diese Problematik, ohne sie jedoch wiederum in einen Zusammenhang mit der Konstruktion des Sehens zu stellen. Dabei ist die Gegenwartsbehauptung des Non-Site Teil der Annahme eines sich als neutral gebenden Sehens und Erkennens. Mit den telepathischen Signalen aus der Zukunft, dem Rückzug der Tradition, dem Wieder-zum-Leben-Erwecken *in*, *mit* und *durch* Kunst, markiert Raad *strukturell*, dass jeder non-site dennoch ein site ist. Dabei wird zweierlei anvisiert: Erstens kommt es im ‚Verbundsystem' der Gegenwartskunst, das von bestimmten ‚Global Playern' und der transnationalen „art industry"[62] dominiert wird, dahingehend zu einer Vereinheitlichung von Zeiten, als dass dieser Verbund als „defining qualitative novelty"[63] das ‚Jetzt', das Gegenwärtigsein der Kunst bestimmen kann – was Raad mit seiner Strategie der ‚Recitation' unterwandert. Zweitens deutet er auf die ‚Katastrophe der Gegenwartskunst' hin, insofern diese sich alles einverleiben kann, Äquivalenzen herstellt und zu einem ‚flattening out' führt. Um diese Funktionsweise globaler Gegenwartskunst zu verhandeln, situiert Raad seine Arbeiten in Auseinandersetzung mit diesem Apparat. Kunstschaffende, Kurator*innen und Institutionen sind speziell mit der Globalisierung parallel zur ‚Entgrenzung' der Künste zu einem „global transnational" geworden, was bedeutet, dass „increasingly, the fiction of the contemporary is primarily a global or a planetary fiction".[64] Oder, wie Osborne an anderer Stelle formuliert: „[C]ontemporaneity is the temporality of globalization: a new kind of totalizing but immanently fractured constellation of temporal relations"[65].
Als Ausformungen einer Verabsolutierung der *einen* Gegenwart hat Haß zwei vor allem auf das Theater bezogene Allgemeinplätze kritisiert: den Glauben an ein ausschließliches Hier und Jetzt, der mit Alexander Kluge gesprochene „Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit"[66], sowie den der ungeteilten ‚Ko-Präsenz' – was sich im Übrigen deutlich von der hier vertretenen *partage* und von der Bezugnahme unterscheidet. Denn die Ko-Präsenz wird „mit der Disposition, ihrer Gliederung oder Definition, die das Aufführungs-Dispositiv

61 Osborne: *Anywhere or Not at All*, S. 23. Vgl. auch Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst*, S. 186: Gegenwart sei mit Osborne und Terry Smith als „Con-Temporalität" zu verstehen, „im Sinn einer Koexistenz unterschiedlich gelebter Gegenwarten".

62 Osborne: *Anywhere or Not at All*, S. 162–164.

63 Ebd., S. 195.

64 Ebd., S. 26.

65 Osborne: *The Postconceptual Condition*, S. 16. Vgl. zu zeitlichen Relationen Julia Schade: *Widerständigkeiten in der Zeit. Zum Denken von Zeitlichkeit in künstlerischen Arbeiten von William Kentridge, Rabih Mroué, andpartnersincrime und Eva Meyer-Keller*. Unveröffentlichte Dissertation, Goethe-Universität Frankfurt am Main, 2020.

66 Haß: Gegenwartsdiagnostik und die Zeit des Theaters, S. 96.

selbst vornimmt, identifiziert“[67]. Sie ist ein historisch hervorgebrachtes Produkt eines bestimmten zentralperspektivischen Theaters. Und wie sich mit Haß pointierend ergänzen lässt, ist es dieser Fluchtpunkt in seinen unterschiedlichsten ideologischen Fortführungen, der tief in den Schichten des Denkens über Theater und Gegenwartskunst, aber eben auch in ihren Bauten, sedimentiert ist und der die äquivalente Austauschbarkeit des von ihm eingeschlossenen garantiert: „Der Fluchtpunkt versiegelt die Zeiten. […] Im Kern des Fluchtpunktes wirkt mithin schon das Prinzip einer allgemeinen Äquivalenz.“[68] Anstelle dessen denkt Haß über eine andere „Zeit des Theaters“ nach, die als „Koexistenz“ das „Vorher und Nachher nicht ausschließt, sie aber nicht nacheinander anordnet, sondern *übereinanderschichtet*“.[69]

Beginnend mit dem Zweifel eröffnet *SOTICD* eine Verunsicherung der Welt, indem die eigene Bedingtheit und die eigenen Widersprüche (etwa der ‚Gegenwartskunst‘) in Resonanz versetzt werden, dass sich *nach* oder besser *im* ‚Desaster des Sinns‘ – diesem Desaster, das immer stattgefunden haben wird und dem wir ausgesetzt sind, – ein Bezug zu anderen Welten eröffnet, die ihrerseits wieder Gegenwartskunst wie Theater betreffen. Was Raads *Walkthrough* als spekulativer Ansatz zu denken gibt, ist die Wirkmacht, die sich auf alles, was eine Welt ausmacht, auswirkt, wenn diese durch ein Ereignis, ein Geschehen, einen langsamen Veränderungsvorgang berührt wird – wenn eine Welt nicht eine Einheit bedeutet, sondern einen Zusammenhang, der sich auflösen und neu bilden oder sich vielmehr als immer andere Verzweigungen bilden kann.

Nun ließe sich die Performance angesichts des bisher Geschriebenen so verstehen, als ginge es darum, eine Fiktion des ‚Als-Ob‘ zu kreieren: Als ob sich Dinge entzögen, Kunstwerke geschrumpft seien. Doch anstelle dessen plädiere ich dafür, vielmehr den konstellativen und symptomatischen Charakter des Geschehens hervorzuheben: Was Raad in seine Performance einbaut, muss als Teil dieses Settings und dieser Kunstform selbst gesehen werden, um so das Weltverständnis, den Zusammenhang, das, was ‚eine Welt‘ genannt werden kann, selbst zu hinterfragen. Denn die Frage, die Raads Performance aufwirft, ist nicht, wie wir davon ausgehen können, dass Formen, Linien, Konturen und Farben in Kunstwerken überwintern (oder wie Kunstwerke ‚Gesichter tauschen‘ können, siehe nächstes Kapitel). Innerhalb der vorgegebenen Rahmen von ‚Fiktion‘ und ‚Realität‘ ist die Verteilung dessen, was passieren kann oder nicht, klar. Durch die Konstruktion einer solchen zweifelhaften Erzählung werden die Grenzen zwischen den beiden Sphären jedoch immer mehr verwischt und zugleich verwoben.

SOTICD trägt einer Veränderung Rechnung, die sich in einer rasanten Neustrukturierung der Welt äußert. Wie mit der Mundialatinisierung gezeigt, findet diese Neustrukturierung in der Ausbreitung technologischer Prozesse statt – und ist deshalb oftmals nicht greifbar. Die neue Flächigkeit, die sich einstellt, markiert jene problematische Nivellierung und zugleich das Allgemeinwerden des Bildlichen, das den Betrachtenden festsetzt. Doch zugleich ist die Erfahrung, dass die Welt eine flache Welt geworden ist, nicht einfach offenkundig, sondern bedarf einer besonderen Aufmerksamkeit. Dieses Flachwerden,

67 Ebd., S. 97.

68 Ebd., S. 96.

69 Ebd., S. 98–99 (Herv. i. Orig.). Vgl. zu dieser Wendung Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Was ist Philosophie?* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 68.

dieses Schrumpfen oder dieser Entzug der Sichtbarkeit kann wahrnehmbar werden. Neben der stattfindenden, vielleicht in der Globalisierung allererst zunehmenden Unsichtbarkeit von Prozessen, für die kein visuell gefasster Theaterbegriff mehr das Modell stellen kann, gibt es noch eine andere Unsichtbarkeit. Während Raad also eine Bühne für kontingente Vorgänge einrichtet, die allzu leicht vernachlässigt werden könnten, die aber in der Neustrukturierung einer Region *unsichtbar* vonstattengehen, entsteht zugleich eine Welt, die einem anderen Sehen oder Wahrnehmen gewidmet ist. Ein Sehen außerhalb der Vorstellung, ein Sehen der Unsichtbarkeit, wenngleich nicht jener unsichtbaren Prozesse, die schlechterdings im Verborgenen ablaufen oder als mathematisch-technologische Prozesse nur schwerlich visuell dar- oder vorgestellt werden können.
Raad zeigt, dass das neue, in der Ausbreitung begriffene Dispositiv der Gegenwartskunst durch den ‚networked space' und die globale, transnationale Kunst vielleicht deshalb so komplex zu verstehen ist, weil es das Sichtbare selbst angeht. Gerade weil Raad in seinen Performances so aufwendig und deutlich die Sichtbarkeit von etwas, das keine Sichtbarkeit mehr hat, angeht und dafür eine Bühne allererst baut, kann er thematisieren, dass sich das ‚Theaterhafte' im traditionellen Sinn, d. h. das In-Erscheinung-Treten auf einer gegebenen Bühne, selbst zurückzieht oder zumindest verändert. Etwas wird *als-etwas* kenntlich gemacht und zugleich wird ‚umspielt', dass selbst diese Erscheinungsform nicht mehr gegeben ist, sondern sich entzieht. Das hieße, dass Theater nicht mehr ein Geschehen ‚spiegelnd' zur Reflexion anbietet, sondern allererst Wahrnehmungsmöglichkeiten angesichts eines Erfahrungsschwunds erzeugt: Eben eine ‚over-sensibility' für das, was der *Gegenwart* entgeht. Dieses Theater macht etwas erfahrbar, das sowohl der Sichtbarkeit als auch dessen selbst unsichtbarer Bedingung entgeht, ohne es konkret an einer einzigen Sache oder einem Sachverhalt dingfest machen zu müssen.

5.2 Affizierbarkeit: Walid Raads *Those That Are Near. Those That Are Far.* und *Les Louvres and / or Kicking the Dead*

In diesem zweiten Kapitel zu Walid Raad werde ich die zuvor formulierten Punkte in einem größeren Bogen zu dem zusammenführen, was ich als *Affizierbarkeit* bezeichnen möchte. Anschließend stelle ich die Performance in einen Kontext mit zwei Folgeprojekten von Raad. Dafür ist hervorzuheben, dass sich die zuvor beschriebene Unsichtbarkeit (des Nichts-Sehens-in-Hiroshima) von jener anderen Unsichtbarkeit der technologischen, digitalen Prozesse unterscheidet. Denn während erstere nicht im Binären, nicht im Erkennen stattfindet, bildet zweitere eine Verlängerung oder Erweiterung des *scopic knowledge* oder *skopischen Regimes*, da gemäß der Logik der objektifizierenden Sichtbarkeit als spezifische dominante Form des Weltzugangs operierend. Die Bedingungen dieser Sichtbarkeit sind selbst als solche nicht sichtbar, wie Derrida hervorgehoben hat, obwohl innerhalb dessen, was er die „Künste des Raumes" nennt, eben eine Unsichtbarkeit oder eine andere „Sichtbarkeit, die nicht in der Objektivität oder in der Subjektivität gesetzt wird", stattfinden kann.[70]

70 Jacques Derrida: Denken, nicht zu sehen. In: Ders.: *Denken, nicht zu sehen. Schriften zu den Künsten des Sichtbaren. 1979–2004*. Berlin: Brinkmann & Bose 2017, S. 41–61, hier S. 54. Vgl. auch ders.: *Préjugés. Vor dem Gesetz*. Wien: Passagen 1992. Hier schreibt Derrida sogar von einem „Theater des

Endlichkeit: Drei Arten des Bezugs

Um Verwirrung zu vermeiden, wäre in Bezug auf die Möglichkeit des anderen Sehens besser von einem *Berühren* oder vielmehr *Affiziert-Werden* oder eine *Affizierbarkeit* zu sprechen. Dazu geben vor allem Raads und Baehrs Arbeiten, mithin auch auf subtile Weise Tino Sehgals *This Variation*, Anlass. Schon Baehrs Af-finitäten und die entstellte Ähnlichkeit haben auf ein solches Affiziert-Werden durch eine Bezugnahme hingedeutet. Unter Affizierbarkeit verstehe ich die Möglichkeit des Bezugs überhaupt, eine Erfahrung, die sich nicht direkt abbilden oder zeigen ließe, sondern der sich nur als Praxis immer wieder angenähert werden kann. Zwar ließe sich diese Erfahrung auch als ‚Berührbarkeit' bezeichnen, nichtsdestotrotz ist eine gewisse Vorsicht mit den philosophischen Konzepten der Berührung geboten, nämlich dort, wo diese in Nähe eines vermeintlichen ‚Kontaktes mit dem Eigentlichen' kommen (allerdings wird es im nächsten Kap. 5.3 durchaus auch um Praktiken konkreter Berührungen gehen).

Daniel Heller Roazen hat einem ‚inneren Sinn' als Sinn der Berührung nachgespürt. So wie das Sichtbare immer ein Unsichtbares beinhalte,[71] so beinhalte das Berühren zugleich ein Unberührbares als seine eigene Möglichkeitsbedingung.[72] Doch anders als das Epistem der Sichtbarkeit[73] handelt es sich hier nicht um einen spezifischen Wahrnehmungs*modus* mit einer modalen Richtung oder primär um ein Erkenntnisinstrument, sondern für Heller-Roazen sogar um das Vermögen, überhaupt wahrnehmen und denken zu können: Das Berühren sei selbst das Organ des Wahrnehmens und Denkens.[74] Sein Bestandteil sei das, was gar nicht berührt werden kann, ein gänzlich Anderes oder Außen, was aber zugleich zugegen sei. Nun meint ein solches Berühren keinen essentialistischen Bezug zum Eigentlichen, gerät aber dennoch in dessen Nähe. Die Dekonstruktion des Sehens in der Folge Heideggers und Blanchots offenbart nach Derrida genau hier ihre Schwierigkeiten, denn „das Privileg des Sehens war beständig gestützt und begründet, es war selbst umfasst vom Privileg des Berührens"[75]. Daher müsse, so Derrida, das nicht-konkretistisch-essentialistische Berühren von einem „Haptozentrismus"[76] unterschieden werden, der oftmals wiederum jenen Helio- oder Logozentrismus stütze. Ein solcher Haptozentrismus fände insbesondere in der Behauptung des philosophischen Berührens der Wahrheit anstelle ihres

Unsichtbaren". Derridas direkte Verwendung des Wortes ‚Theater' ist allerdings im Gegensatz zu der Wendung ‚Künste des Raumes' nicht ganz ablösbar von einem Modell der geschlossenen, vom Betrachter getrennten Bühnenform (ebd., S. 72).

71 Vgl. Ulrike Haß: Horizonte. Bestimmen und Bestimmt-Werden. Mit einem Blick auf die *Bildbeschreibung* von Laurent Chétouane. In: Brandstetter / Wiens (Hrsg.): *Theater ohne Fluchtpunkt*, S. 106–129.

72 Vgl. Daniel Heller-Roazen: *Der innere Sinn. Archäologie eines Gefühls*, aus d. Engl. v. Horst Brühmann. Frankfurt am Main: Fischer 2007, S. 384.

73 Bei Descartes rücken Sehen, Berühren, Riechen etc. in der Differenz zum erkennenden Erfassen des Geistes zusammen, wie sein berühmtes Beispiel des Wachses in der Hand zeigt. Descartes: *Meditationes de prima philosophia*, S. 63 (Zweite Meditation).

74 Vgl. Heller-Roazen: *Der innere Sinn*, S. 382–383.

75 Derrida: Denken, nicht zu sehen, S. 57. Derrida entwickelt nach eigenen Angaben diesen Gedanken aus der Arbeit an dem Nancy gewidmeten Band *Le Toucher. Jean-Luc Nancy*. Paris: Galilée 2000.

76 Derrida: Denken, nicht zu sehen, S. 57.

Erblickens statt (bei Kant, Husserl, Maine de Biran, Bergson),[77] bzw., wie zu ergänzen wäre, in der Behauptung eines Kontakts mit dem ‚Objekt an sich'. Dieser Haptozentrismus findet sich auch – und diesen Punkt erwähnt Derrida an dieser Stelle nicht – in der Tradition der „philosophische[n] Aufrüstung der Hand"[78] seit Hegel und besonders deutlich in Heideggers Technikkritik und dem damit einhergehenden Versuch „sich eine ‚Hand' zu erfinden, die im permanenten Entzug – passiv *vor* Technik und Welt bleibt"[79], wodurch Denken zum *Handeln* wird. Doch ein anderes Berühren hieße, Abstand von der *philosophischen* Hand nehmen, ebenso wie von der *instrumentellen* Hand[80] – und ein nähergehendes, ‚nicht-handhabbares' Berühren und Berührtwerden, d. h. eine *Affizierbarkeit*, zuzulassen.

SOTICD entwirft einen spezifischen Weltzugang, der es erfordert, eine Wahrnehmung für Schließungsprozesse zu schärfen (in Form der digitalen Trusts oder der Neubauten von Museen) und dennoch eine minimale Differenz als einen Moment der Veränderung *darin* zu suchen (erst nachdem er vom Schrumpfen der eigenen Arbeiten berichtet hat, führt Raad seine Gäste noch weiter an den Rückzug heran). Dieser szenische Parcours, den Raad auch als ‚Walkthrough' bezeichnet, verhandelt einen transimmanenten Bezug zu dem, was als Rückzug oder Entzug der immanenten Logik der geschlossenen (Schau-)Räume entgeht. Erst durch den Rück- oder Entzug erscheint jedoch die Möglichkeit des Bezugs selbst – d. h. das, was hier Affizierbarkeit genannt wird – inmitten der eigenen Bedingtheit im Dispositiv der globalisierten Gegenwartskunst. Die Bezugsmöglichkeit weist quasitranszendental auf andere Bezugnahmen in der Immanenz und macht dies als vielleicht kaum merkliche Differenz erfahrbar, indem *SOTICD* dem nachgeht, was nicht-sichtbar bleibt, aber dennoch als Praxis neu aufgezeichnet und bearbeitet werden kann.

‚Nichts-Sehen' heißt dann, aufnahmefähig für etwas zu werden, das nicht dem Raster des ‚Sehens', d. h. nicht der gängigen Wahrnehmung entspricht, darin auch keinen Platz und keine Welt hat.[81] Es heißt, sich diesem Nichts anzunähern und diesem gegenüber empfänglich zu sein, um es immer wieder neu zu verhandeln und somit wiederzuerwecken, so wie dies Raad (mit Verweis auf Toufic) unternimmt. Als eine minimale Verschiebung, eine Entwindung aus der ausschnitthaften Bühne des geordneten Sehfeldes, bietet *SOTICD* eine Sensibilisierung für den Rückzug und für die bloße Möglichkeit an, affiziert zu werden. Eine solche Möglichkeit des Bezugs beschreibt keinen neuen Wahrnehmungsmodus oder ein Erkenntnisinstrument, sondern ein schwaches, minimales Vermögen, von einem

77 Vgl. Derrida: Denken, nicht zu sehen, S. 57.

78 Risthaus: *Onto-Topologie*, S. 201.

79 Ebd., S. 192 (Herv. i. Orig.). Vgl. Martin Heidegger: *Die Technik und die Kehre*. Pfullingen: Neske 1991, S. 40, sowie vor allem die Untersuchung, in der sich Derrida diesem Punkt bei Heidegger annähert: Jacques Derrida: Heideggers Hand (Geschlecht II). In: Ders.: *Geschlecht (Heidegger). Sexuelle Differenz, ontologische Differenz – Heideggers Hand (Geschlecht II)*. Wien: Passagen 2005, S. 43–99.

80 Vgl. Risthaus: *Onto-Topologie*, S. 197: „Die Parole der Fundamentalontologen lautet: die Hand nicht aus der Hand geben!"

81 Ein solches anderes Wahrnehmen bezeichnet Maurice Merleau-Ponty als eine Wahrnehmung, für die „noch die Philosophie fehlt", die keine „Ansichten über die Welt äußert" und für die das „Sehen zur Geste" wird (Maurice Merleau-Ponty: Das Auge und der Geist. In: Ders.: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Hamburg: Meiner 1984, S. 13–44, hier S. 31). Er bezieht sich hierbei vor allem auf ein nicht-figürliches Verhältnis von Paul Cézanne zur *Farbe*.

Rest oder eher vielen *Resten* berührt zu werden, die uns sonst entgehen und nie ansichtig und manifest werden. Ein Rest ist weder Ursache noch Wirkung, weder diese oder jene Entität noch Überbleibsel von dieser oder jener Entität. Er ist weder restlos erkennbar, noch lässt er sich – eben als Rest – auflösen: Er ist das, was bleibt. Wenn Raad nun den Rückzug und das Nichts aufzeigend aufzeichnet, so deutet er auf Marginalien, die mehr sind als ausschließlich Farben, Formen, Linien und Umrisse, aber weniger als kohärente Einheiten für sich. Die Reste sind das, was bei dem Vorgang des An-den-Dingen-Kratzens (*Scratching*) hervorkommt, doch sind sie eben mehr ein bloßes Kratzen im Sinne eines Vorganges denn eine Sache an sich. *SOTICD* schärft das Vermögen, affiziert zu werden, indem Anordnungen geschaffen werden, die das (Kunst-)Wahrnehmen selbst kontextualisieren und zugleich vorsichtig die verändernden Möglichkeiten anderer Bezugnahmen auftauchen lassen: Im spekulativen Spiel der Verschränkung von Zeitebenen (das Beirut des Bürgerkriegs, die libanesische Kunstgeschichte, die Gegenwart, die Künstler*innen der Zukunft etc.) wie auch der Verschränkung von menschlichen und mehr-als-menschlichen Welten.

Die Reste entziehen sich aufgrund des unermesslichen Desasters, aber können uns tangieren, ohne begrifflich oder anschaulich zu werden, ohne bereits Teil unserer wie auch immer verfassten Welt zu sein.[82] Das, was von einer radikalen Schließung und dem Verlust vormals unerschütterlicher Gründe betroffen ist, kann insofern eine minimale Wirkung entfalten, die sich nicht in einem direkten Ansprechen, Angehen oder Berühren äußert, nicht in einem Erfassen und einer direkten Kontaktaufnahme – sondern nur in der Wahrnehmung der Affizierbarkeit als Bezugsmöglichkeit, ohne diese zu determinieren und einem fixierten Sinn oder Wesensgrund zuzuschreiben.[83] Dieses Wahrnehmen unterscheidet sich vom Erkennen oder Begreifen, denn es lässt merken, dass immer schon die Möglichkeit besteht, in einen verändernden Kontakt durch ein Anderes zu treten,[84] ohne es ‚als solches' erfassen zu können.

Raads Inszenierung verweist auf diese unassimilierbaren und uns zugleich angehenden Reste. Sie umgeht dabei die Falle, mittels einer unmittelbaren Involvierung oder eines Betroffen-Machens direkte Effekte des Einwirkens erzielen zu wollen und setzt vielmehr auf ein langsameres, ungleich weniger zielgerichtetes und letztlich auch offenbleibendes Affizieren der Zuschauenden. Mag es auf den ersten Blick so scheinen, als handele es sich bei *SOTICD* um ein weiteres Beispiel für den Einzug der sog. *Live-Art* ins Museum, so hebelt die Arbeit just jene Wirkweise der Schnittstelle von *Live-* und *Visual-Art* aus, bei der der objektivierende Status von Kunstwerken mit dem vermeintlich ereignishaften Auftritt des/der Künstler*in sowie dessen/deren Deutungsautorität über das eigene Werk

82 So beschreibt Toufic auch an anderer Stelle Gebilde, die älter als die Welt seien („entities, older than the world"), sogar älter als das Universum, ohne ihm historisch vorauszugehen (Toufic: *Forthcoming*, S. 165–169, hier S. 168).

83 Vgl. hierzu und zu dem telepathischen Rauschen bei *SOTICD*: „Das Denken ist denkbar auch in einer Bewegung, durch welche es gerade zu kommen aufruft, es ruft, es uns ruft, selbst wenn man nicht weiß, woher der Ruf kommt, was der Ruf bedeutet." (Derrida: Denken, nicht zu sehen, S. 49.)

84 Vgl. Karen Barad: Berühren – Das Nicht-Menschliche, das ich also bin (V.1.1). In: Susanne Witzgall / Kerstin Stakemeier (Hrsg.): *Macht des Materials/Politik der Materialität*. Berlin / Zürich: Diaphanes 2014, S. 163–176, hier S. 171.

kombiniert wird[85] – indem es ihn scheinbar bedient. Stattdessen nutzt Raad diese Ausgangssituation, um vielmehr Raum für die Wahrnehmung des Rückzugs zu schaffen und so die Affizierbarkeit als einen Theatervorgang selbst ins Denken zu bringen und dabei das Denken mit dem zu affizieren, was von ihm ungedacht bleibt: Er tritt vor einem Publikum auf, weckt dabei aber zugleich den *Zweifel* an seiner Autorität und hebt die Konstruktion des Auftrittes sowie dessen institutionelle Bedingungen hervor, und darüber hinaus den größeren, dem Auftritt voraus- und nachgehenden Zusammenhang. Er zeigt Objekte – und wird als Künstlerfigur selbst zum Objekt –, nur um auf deren Nicht-Handhabbarkeit und den Entzug hinzuweisen, der sogar mehr und anderes als die Dinge selbst umfasst.[86]
Wo kann die Möglichkeit der Affizierung angesichts der Bedingungen der Erscheinung von Kunst stattfinden? *SOTICDs* spekulativem Versuch zufolge in der Wahrnehmung des Entzugs selbst; in einem Theater, das zugleich seine Bedingungen ausstellt und die bloßen Möglichkeiten einer Veränderung eröffnet.
Das hier skizzierte szenische Denken eröffnet einen Bezug zu etwas, was der Logik der Gegenwart entgeht. *SOTICD* kann auf singuläre Weise als exemplarisch verstanden werden für einen größeren Kontext an künstlerischen Arbeiten, die sich als Praxis der Frage stellen, was in ihrer eigenen Bedingtheit denkbar, aber ungedacht ist – und die sich dabei im Sinne der Nähe von Philosophie und Theater mit der Frage der Endlichkeit beschäftigen. Konkret heißt das bei *SOTICD*: Statt das Andere zum Eigenen zu machen, wird es in seinem instabilen, schwachen Kontakt angedeutet. Nicht nur ein bislang Ungedachtes kommt hier ins Spiel, sondern auch ein *Undenkbares*, d. h. ein Wissen um die uns teilende Endlichkeit.[87]
So wird über den Bezug zu den uns angehenden Welten zugleich ein anderer Bezug möglich, der jedoch weder in der konkreten Versammlung noch spekulativen Gemeinschaft liegt. Die bildhaften Gemeinschaften der Neuzeit, deren Paradoxien Castellucci aufzeigt, orientieren sich an der *gegründeten* Form der (Kunst- oder Theater-)Institution und der konkreten Versammlung (z. B. der Repräsentation in Parlamenten). Hinsichtlich der neuen Repräsentationsräume der globalen Kunst („namely the new forms of transnational interconnections"[88]) erweist sich diese auf Überschaubarkeit ausgerichtete Bezugsweise nicht mehr als ausreichendes Beschreibungsmodell.

85 „The general tendency in art discourses and institutions [is] to reify artistic agency as fully intentional and determinable through reasoned interpretative methods. Even with time-based works such as live performances, the visual arts world, relying on these structures of belief and value, tends to turn the living body into an object." (Amelia Jones: Material Traces. Performativity, Artistic ‚Work', and New Concepts of Agency. In: *TDR: The Drama Review* 59,4 (2015): New Materialisms and Performance Studies, S. 18–35, hier S. 26.)

86 In dieser Wendung, die den objektifizierenden Zug der Diskurse und Institutionen der Gegenwartskunst verschiebt, kann *SOTICD* auch als ein Gegenstück zu Arbeiten wie etwa *The Artist is Present* von Marina Abramović (2010) gesehen werden. Eine Arbeit, die nach Jones genau diesen Zug exemplifiziere. Vgl. ebd.

87 Auch dahingehend wendet sich *SOTICD* nicht einfach gegen die eigenen Bedingungen, sondern verschiebt diese jeweils ein wenig. Michel Foucaults einschlägiger Epistemologie zufolge ist das „ganze moderne Denken" neben einem Bezug zur Endlichkeit von dem „Gesetz durchdrungen, das Ungedachte zu denken" (Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, S. 394).

88 Osborne: *Anywhere or Not at All*, S. 195.

Demgegenüber stehen daher als zweite Bezugsweise die verketteten, sich ständig umformierenden Formen der Organisation, des transnationalen Verbundes, des technologischen Netzwerkes, der neuen Repräsentationsräume der globalen Kunst und ihrer „globalen transnationalen spekulativen Gemeinschaften" („global transnational speculative communities")[89] oder auch der sog. ‚*stakeholder*' (von Aktieninhabern bis Zeitungsabonnenten und Twitter-Followern). Solche *spekulativen Gemeinschaften* dürfen deshalb eben nicht mit einer konkretistischen Ko-Präsenz verwechselt werden, als ob die pure Versammlung (etwa der Besucher der *documenta 13*) vor Ort bereits eine Gemeinschaft sei: Denn

> das ‚Ko' oder das ‚Mit' entziehen sich jeglicher Garantie. Sie bedürfen jenseits der geschehenden Gegenwart einer uneingelösten, potenziellen Gegenwart, in der etwas, auf dessen Annäherung kein Verlass ist, eine Verhältnisnahme nämlich, allererst gegenwärtig *wird*.[90]

Diese beiden Bezugsweisen, die in einer technologisch vernetzten, globalisierten Welt immer verbunden sind, werden in *SOTICD* in der Form des gemeinsamen Rundganges und durch die Kontextualisierung in den Kunstdispositiven durchaus verhandelt. Aber die leicht zu übergehende besondere Note von Raads Führung liegt darin, eine (weder neue noch alte, sondern immer als Möglichkeit zu suchende) gänzlich formlose Bezugsform der Affizierten, Betroffenen, Bezugnehmenden anklingen zu lassen: derer, die wie Raad sensibel für den Rückzug nach dem Desaster sind, die von ihm affiziert werden und dadurch auf minimale Weise versammelt und etwas teilend sind.[91] Sie stellen eine womöglich gar nicht bewusste, gar nicht sich zeigende dritte Bezugsart her: ein Bezugnahme *unter uns* als die Endlichkeit teilende,[92] die aber dennoch Bedeutung tragen kann, ohne jemals in eine Repräsentationsform von sich selbst eintreten zu müssen. Zwar teilen wir jene Endlichkeit, doch zugleich sind wir qua Endlichkeit zugleich *unendlich* geteilt. Diese bei *SOTICD* mögliche Ebene einer Bezugnahme unter denen, die affiziert werden, bleibt damit Teil der Inszenierung, doch notwendigerweise unartikuliert und latent. Ihr Aussprechen erfolgt erst im Akt des Weiterdenkens entlang der von der Inszenierung aufgeworfenen Fragen – so etwa: Wieso verschränken sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, speziell in dem, was Raad von Künstler*innen aus der Zukunft berichtet? Wie setzt sich die Befragung der Institutionen der Kunst fort? Wo ließe sich andernorts ein solcher Rückzug erfahren? Wie ließe sich dieses hier praktizierte Denken auch in einem weiteren Kontext politisch wenden? Ebenso offen bleibt die Frage nach der Manifestierung dieser latenten Bezugsweise in Form der beiden anderen, d. h. der konkreten oder der ‚spekulativen' Versammlung.
Raad behandelt einen Bezug zu den Anderen, zum Zwischen-Uns oder Unter-Uns, aber nicht als konkreten Bezug. Stattdessen ist das, was Raad (mit Toufic) anregt, ein Zwischen-Uns derer, die für eine ‚over-sensitivity' gegenüber dem Rückzug angesichts der Gewalt

89 Ebd., S. 195.

90 Haß: Gegenwartsdiagnostik und die Zeit des Theaters, S. 97 (Herv. i. Orig.). Ausgerechnet Osborne erweist sich hinsichtlich der Ausschließlichkeit dieser Gegenwart als überraschend unkritisch.

91 Vgl. Derrida: Die Künste des Raumes, S. 32.

92 Bei der hier eingebrachten Endlichkeit ist diejenige *finitude* jeder/s einzelnen, auf die wir zurückverwiesen sind, gemeint (Endlichkeit nach Heidegger, aber auch nach Kant), nicht die *finité* (Endlichkeit als Mangel an Unendlichkeit bei Hegel). Vgl. Nancy: *Der Sinn der Welt,* S. 47–51.

der Gegenwart und ihrer Repräsentationsmechanismen bereit sind. Anders als Osborne dies zu sehen scheint,[93] setzt sich das Zwischen derer, die auf jene von Raad artikulierte Erfahrung reagieren, von denjenigen, die die globale, ökonomische-technologische Vernetztheit der *Ökotechnie* oder „*Struktion*"[94] herstellt, ab. Einfach ausgedrückt: Diejenigen, die sich von Raads Wahrnehmung für den Rückzug affizieren lassen, sind nicht deckungsgleich mit all denjenigen, die etwa Teil des Artist Pension Trust sind oder Mutualart.com nutzen (oder um die Liste entsprechend fortzusetzen: nicht mit allen, die eine Crowdfunding-Kampagne mitfinanzieren oder Atomstrom beziehen oder Bitcoins produzieren oder einen *Twitter*-Post teilen etc.). Diesen qualitativen Unterschied ‚wachzuhalten' dürfte den politischen Einsatz im Anschluss an Raads Arbeit ausmachen – also die Aufgabe derer, die sich affizieren lassen. Dazu werden wie angekündigt zwei weitere Projekte analysiert, die eine Affizierung qua Destabilisierung und Verräumlichung hervorrufen.

Those That Are Near. Those That Are Far.

In diesem Unterkapitel, wie auch in 5.3, wird nun – vielleicht etwas überraschend – eine Bühne für die Alteration der Welt auch dort gezeigt, wo wir es mit einer ‚klassischen' Trennung von Zuschauer*innen und Bühnenfläche zu tun haben. Die Arbeit *Those That Are Near, Those That Are Far.* in Kooperation mit dem Architekturbüro *Situ Studio* aus Brooklyn (Absolventen der Cooper Union, an der Raad als Professor tätig ist), erweist sich als teils begehbarer, teils auf Distanz haltender baulicher Eingriff in die ehemalige Synagoge der Gemeinde Stommeln (NRW).[95] Dabei geht Raad wieder in eine bildliche, ‚schaubühnenhafte' Anordnung über, bei der jedoch das Sehen durchkreuzt und das Gerade-Nicht-Sehen-Können thematisiert wird.

Auch wer die Synagoge noch nie zuvor betreten hat und erstmalig das restaurierte Tor mit den hebräischen Schriftzeichen durchquert, das sich so unauffällig zwischen der westdeutschen Idylle aus Klinkerhäusern und Pflastersteinen platziert, sowie den Empfangsraum und den Hinterhof passiert hat, bemerkt sofort die überall mit Brettern vernagelten Fenster des Gebäudes. Durch die schmale Tür lässt sich eintreten, doch auch hier erblicke ich erst einmal einen zugezimmerten Verschlag, über eine daneben befindliche Treppe komme ich nach oben auf die Frauenempore des früheren Gebetshauses. Von hier stellt sich ein faszinierender, schier verrückt machender Anblick ein: In der Mitte des Raumes und somit geradeaus vor dem Platz des Thoraschreins befindet sich ein Schacht, der in eine leuchtende Tiefe führt, darüber ein metallenes Dreibein zum Lastenheben, dessen Zugkette ins Verborgene dieser Höhlung hineinläuft. Bei aller Anstrengung ist es unmöglich, in den Schacht von der Empore aus tiefer hineinzusehen. Was auch immer dort unten sich befindet, entzieht sich der Sicht. Der Schacht ist so auffällig und faszinierend, dass

93 Vgl. Osborne: *Anywhere or Not at All,* S. 195.

94 Jean-Luc Nancy: Von der Struktion. In: Erich Hörl (Hrsg.): *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011, S. 54–72.

95 Diese Synagoge wurde 1937 aufgegeben und an den Landwirt Anton Pütz verkauft, der sie als Abstellkammer nutzte, was sie vor den Pogromen schützte. Seit 1983 finden hier Kulturveranstaltungen statt, seit 1991 wird jedes Jahr ein*e Künstler*in für eine ortsspezifische Arbeit beauftragt. Mit Smithsons gesprochen wäre sie site und non-site zugleich, der einerseits global transnational erfolgreiche Künstler*innen empfängt und ihnen andererseits abverlangt, sich mit dessen Hintergrund auseinanderzusetzen.

Abb. 15: Installationsansicht.

möglicherweise erst als nächstes bemerkbar wird, warum der ehemalige Gebetsraum nicht vom Erdgeschoss zugänglich war. Denn das Innen der Synagoge scheint meterhoch mit Erde aufgeschüttet (es kann aber nur etwa ein halber Meter sein), auf deren Oberfläche sich Eindrücke oder Spuren abzeichnen – aber nicht von Menschen, sondern von geometrischen Formen. Waren das Kisten? Was stand hier einmal?
Those That Are Near. Those That Are Far. baut für das Unendliche der Schließung in Folge eines unermesslichen Desasters eine Bühne. Die Dinge dieses Innenraumes sind geflohen, haben sich zurückgezogen – doch anstatt diesen Gedanken einfach zu ‚bebildern' wird auch hier der Rückzug mit einem ‚Rauschen' verbunden. Erst einmal handelt es sich bei diesem ganz und gar spezifischen, überhaupt nicht global beweglichen, nicht transnationalen Ausstellungsort in der zweiten Reihe einer sehr verschlafenen deutschen Kleinstadt um ein etwas verstecktes, aber auch wieder ‚leichter zugängliches' Projekt: Einerseits stärker an ein lokales Bezugssystem gebunden, andererseits auch ‚sinnlicher', weil sich hier erdige und metallische Gerüche wahrnehmen lassen, das Licht durch die vernagelten Ritzen fällt und es schlicht viele Details gibt, die Assoziationen hervorrufen.[96] Sowohl das

96 Dazu zählen auch bewusst naive, direkte Fragen: „Wo führt der Tunnel hin? Wird etwas hinauf- oder hinabtransportiert? Sind Menschen im Tunnel?' Fragen, die Walid Raad Kindern bei der Besichtigung der Installation stellen würde, so die zuständige Leiterin der Kulturabteilung, Angelika Schallenberg." (Simone Scharbert: Licht am Anfang des Tunnels. In: *HaGalil. Jüdisches Leben online*, 12.09.2016. http://www.hagalil.com/2016/09/stommeln/ (Zugriff am 22.03.2020).)

Themenfeld der Entwendung durch Diebe oder auch der Raubkunst der Nazis klingt an, wie auch dasjenige von Flucht und Vertreibung oder wiederum von Schmugglern und unerlaubtem Übertritt. Je länger das Erdloch unergründlich bleibt, desto mehr Fragen wirft es auf und desto zahlreicher werden die Assoziationen: War da nicht etwas mit einem erst kürzlich entdeckten Tunnel in einem der baltischen Staaten, durch den Juden im Zweiten Weltkrieg flohen? Gibt es da nicht Ausgrabungen in Ost-Jerusalem, die sog. Davidsstadt, wegen der ein Viertel abgerissen wurde? Ist nicht kürzlich ein Video der Hamas von einem ihrer Tunnel im Gazastreifen aufgetaucht, die sie für ihre Angriffe wie auch für den Schmuggel mit Gütern nutzen? Und wo genau lag nochmal diese mittelalterliche Stadt unter der Erde in der Türkei? Die Reihe könnte ewig weitergehen und doch sind dies allesamt Assoziationen, die sich nicht am ‚kleinteiligen' Material der Formen, Linien, Farben etc. wie in *SOTICD* entwickeln, sondern an der spezifischen, in sich schon immer sinnhafte Möglichkeiten aufscheinen lassenden, auf multiple Weisen deutbaren Assemblage. Denn schließlich geht *Those That Are Near. Those That Are Far.* wie bereits erwähnt deutlich aus einer bildhaften Komposition hervor, die jedoch verunsichernd wirkt. Denn von der Tribüne aus stellt sich vor allem eine Ansicht dar. Deren Erwartung wird durch das Verbarrikadieren und den ebenfalls tunnelartigen Aufgang auf die Empore noch gesteigert, da man erst eindringen muss in diese geheimnisvolle Höhle. Die Ansichten, die von der Tribüne aus eingenommen werden können, sind gerade nicht so, dass sie jede beliebige Möglichkeit einer Betrachtung böten. So wie Stommeln ein konkreter Ort mit einer konkreten Geschichte ist, so wie diese ehemalige, paradoxerweise durch ihre Entweihung und Verweltlichung erhalten gebliebene Synagoge ein konkreter Ort ist, dessen Gegebenheiten sich (wie alles) zwar langsam ändern können, aber gerade zugunsten der Erinnerung ‚am Leben gehalten' werden, so sind die Besuchenden auf ihre konkrete, erst einmal nur geringfügig änderbare Position zurückverwiesen. Einem psychoanalytischen *Widerstand* vergleichbar, der auf das neue Durcharbeiten insistiert, werden die Gäste erneut auf ihre kontingente, aber in Bezügen stehende Weltsicht zurückgeworfen.

Und dennoch: Das unergründliche Loch im Boden wirft immer wieder die Deutungen wie den eigenen Standpunkt durcheinander.[97] *Those That Are Near. Those That Are Far.* erinnert noch einmal daran, dass sich der Rahmen der Vorstellung nicht kurzerhand überwinden oder sprengen lässt, jedoch aber durch die bloße Unergründlichkeit dieses Tunnels, dieses Lochs in einer Radikalität verunsichert wird, die aus dem Container der Vorstellung beständig hinauszieht – ohne je über die verunsicherte Grenze ganz hinüberzusteigen. So verunsichert die Installation also den ganz klaren Standpunkt, um zugleich auf eine Verortung in und mit einer Welt als einem Zusammenhang aufmerksam zu machen. Ähnlich dem, was mit der Verschränkung von Ordnungen auch bei *ABeCedarium Bestiarium* untersucht wurde, lässt sich hier ein Zwischen-zwei-Ordnungen erfahren, nämlich zwischen einem Hier und einem Andernorts, einem Wahrnehmungsmoment und seiner Durchdringung durch zeitliche Schichten. Schon bei *SOTICD* tauchten zwei Ordnungen auf: Die Gefüge des Sichtbaren der Schauanordnung der Kunst und die nicht-mehr-bildhaften, unsichtbaren, digitalen Gefüge. Beiden entgeht aber das, was

97 Vgl. Nikolaus Müller-Schöll: Die zweite Geschichte. Zwei Arbeiten von Rabih Mroué, Lina Majdalanie und Walid Raad erkunden das Fremde im Eigenen. In: *Forschung Frankfurt. Das Wissensmagazin der Goethe-Universität* 2 (2016), S. 67–71.

durch diese Ordnungen hindurch schemenhaft sich ahnen lässt: Die Affizierbarkeit und ein Wissen um die Endlichkeit.[98] Eine solche Endlichkeit kennt die Phänomenologie, die nicht vom Sehen, sondern von der Fremdheit des Anderen ausgeht, als eine Responsivität, d. h. sich an den unerreichbaren Ort des Anderen in der geteilten Welt zu denken, die wir in der Teilung allererst formen.

Hierbei soll nicht verschwiegen werden, dass die Installation auch als politisches Statement gelesen werden kann. Raads / SITUs kondensierter Titel *Those That Are Near. Those That Are Far.* deutet auf Nähe und Ferne des Bezugs, zugleich zitiert es möglicherweise aber auch die alttestamentarische (d. h. einen jüdisch-christlichen Bezug herstellende) Bibelpassage Ezekiel 22:5: „Those that are near, and those that are far from thee, shall mock thee, thou defiled of name and full of tumult." Es ist die Passage, in der der zürnende Gott das Vergessen seiner Gebote straft und über Jerusalem richtet: Solange es Ungerechtigkeit dort gibt, kann sich die Heiligkeit nicht schließen, solange kann es keine ‚Rückkehr' aus der Diaspora geben.[99] Wurde also in der verweltlichten Synagoge am Ende ein Ort für das Mahnen gegen Israels Regierung[100] gebaut oder eine Anklage gegen die qua Religion definierte Staatszugehörigkeit'?

Ich will eine solche hermeneutische Deutung aus dem Titel heraus nicht per se ausschließen, doch die Form der Installation selbst im Sinne einer Erfahrungsästhetik spricht gegen sie. Die Deutung ist als ein semantischer Strang unter mehreren möglich, sie ist aber eben nicht als Verständnisschlüssel oder ‚Aussage' zu verabsolutieren. Denn mit dem Fokus *allein* auf diese Deutung wären wir schon direkt wieder nur im Bild, in der Eindeutigkeit, in der ‚kritischen' Anklage und in der platonischen Höhle des Sinns (wie auch seiner Katastrophe). All das ist eine (wenngleich auch nicht einfach arbiträre) mögliche Deutungslinie unter vielen. Als Erfahrungsmoment des Zweifelns daran, was es mit dem Schacht auf sich hat, als sich ausbreitende Verunsicherung in der Verortung deutet Raads / SITUs Arbeit – letztlich Raads gesamtes Schaffen als Verunsicherung von Aussagen und binären Oppositionen – in meinen Augen in andere Richtungen: Nicht die einseitige Anklage und Vereindeutigung als lesbare Botschaft steht im Vordergrund, vielmehr behandelt die Installation in ihrer Form als Erfahrungsangebot just die Prekarität der Öffnungen, die Probleme der Lagerbildung und Kriegslogik, die Schwierigkeiten, überhaupt einen Bezug herzustellen. Der Schacht im temporären Schuppen im Hinterhof erinnert an das Denken vom Unverortbaren und Nicht-Heimischen. Jenseits von Plattitüden der ‚Völkerverständigung' oder des ‚Religionsdialogs' lässt sich eine vage Hoffnung auf einen neuen jüdisch-arabischen Bezug entdecken,[101] nämlich in der Tradition eines Denkens des Anderen und der

98 Vgl. u. a. Bernhard Waldenfels: *Topographie des Fremden – Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.

99 Vgl. Almut Shulamith Bruckstein Çoruh: Those that are near. Those that are far. Walid Raad & SITU Studio's Synagoge Project. Eröffnungsvortrag, Synagoge Stommeln, 08.06.2016. http://house-of-taswir.org/2016/06/walid-raad-situ-studio/ (Zugriff am 28.11.2020).

100 Situ Studio arbeitet übrigens in Kooperation mit Forensic Architecture um Eyal Weizman schon lange mit Menschenrechtsorganisationen zusammen, die neben vielen anderen Projekten forensische Ermittlungsarbeiten zur Anklage gegen Rechtsbrüche seitens des israelischen Militärs erstellen.

101 Vgl. auch das Buch zur jüdisch-arabischen Ausstellung Almut Shulamit Bruckstein Çoruh: *House of Taswir. Doing and Un-doing Things – Notizen zur epistemischen Architektur*. Paderborn: Fink 2014, u. a. S. 16.

Endlichkeit. Anstelle eines Raumes des Sehens / Erkennens wird ein Raum der Wahrnehmbarkeit/Affizierung betreten – oder zumindest beide. Ein Raum, der nicht nur eine platonische Höhle wäre, sondern auch eine Krypta oder eine *chōra*[102] – wofür nicht zuletzt jene Linien oder Konturen auf dem Boden sprechen könnten, jene *pathemata*, „Eindrücke"[103] wie es im *Timaios* heißt. Die Synagoge wäre so ein anderer Ort, eine Heterotopie, doch keine des Einschluss-Ausschlusses, sondern des Verräumlichens, denn das von der theaterhaften Empore ausgehende erkennende Sehen wird von einem anderen Sehen / Wahrnehmen durchkreuzt.
Während Raad und SITU Studio klar mit Bildern von konkreten Tunneln spielen, schlagen sie ebenso vor, den Begriff des Tunnels weniger wörtlich denn vielmehr als einen Weg zu betrachten, sich von einem festen Bild zu entfernen, um somit eine Vielzahl von Möglichkeiten zu bieten:

> These material tunnels are complemented by immaterial ones, a tunneling of vision, sound, light, and heat. No need to physically traverse space to reach the other side. Just send a wavelength through bodies, walls, floors, and ceilings and see what lurks on the other side.[104]

Diese Geste ist bemerkenswert, da es nicht die Aufgabe des Kunstwerks ist, diese „andere Seite" zu erkunden, sondern uns zu anzuregen, uns auf etwas anderes als unsere Seite, unsere Welt, unsere Logik zu beziehen. Wenn *Ezekiel 22* die Passage eines Urteilsspruchs des Herrn ist, so lässt die zweifelnde Position auf der Empore dieses Urteilen nicht zu. Sie führt aber auch nicht einfach nur in eine Unentscheidbarkeit. Die Installation fordert zu einer Haltung auf, verweist uns auf unsere jeweilige Position und entzieht doch auch wieder die Gewissheiten von Position und Haltung. Dieser kritische Einsatz des Tunnels als einer Destabilisierung setzt sich wiederum in der nächsten Arbeit Raads fort.

Les Louvres and / or Kicking the Dead

In seinem neuesten Buch beschreibt Toufic in einer etwas merkwürdig anmutenden Wendung Kunst als einen Weg, etwas in unserer Welt sichtbar zu machen, das unter normalen Umständen nur in einer anderen Welt registriert werden kann – oder, wie er es nennt, in einem anderen „Zweig des Multiversums":

102 Vgl. zum Timaios und der chōra Samuel Weber: Die denkende Bühne. In: Gabriel / Müller-Schöll (Hrsg.): *Das Denken der Bühne*, S. 249–272; Derrida: Glaube und Wissen, S. 36–37; Meike Hinnenberg: Ausstreichung der Bühne. Überlegungen zum Ort der Bühne im Anschluss an Derridas *chōra*. In: Eke / Haß / Kaldrack (Hrsg.): *Bühne*, S. 329–344.

103 Vgl. Platon: *Timaios*, aus d. Griech. v. Thomas Paulsen / Rudolf Rehm. Stuttgart: Reclam 2003, S. 133–135. Zur Bezugnahme Walter Benjamins auf die im Timaios verhandelte andere, ‚materialistische' Ideenlehre Platons vgl. Müller-Schöll: *Das Theater des konstruktiven Defaitismus*, S. 167–168. Vgl. Heller-Roazen: *Der innere Sinn*, S. 24. Die *pathemata* eignen übrigens laut Platons Theaitetos den Menschen wie Tieren gleichermaßen, um den Bogen zu *ABeCedarium Bestiarium* zu schlagen. Vgl. Platon: *Timaios*, S. 115.

104 Installation at Stommeln Synagogue. In: *Situ Studio*, 19.10.2016. http://www.situstudio.com/blog/2016/10/19/stommeln-synagogue/ (Zugriff am 25.06.2020; Übers. L. G.).

> [...] Paul Klee's counsel ‚not to render the visible, but to render visible' has to be qualified, since one of the tasks of art then is, through creatively building universes that don't fall apart ‚two days' later, to render visible what, while being visible in another branch of the multiverse, would otherwise be invisible to us in our branch of the multiverse.[105]

Diese Idee erscheint insofern bemerkenswert, als Toufic eine gegebene Vielzahl von Welten bestätigt und gleichzeitig die Notwendigkeit hervorhebt, weitere Welten aufzubauen. Mit anderen Worten: Kunst reflektiert Realitäten jenseits unseres Bereichs der sog. einen Realität. Dabei schafft sie sogar mehr von diesen verschiedenen Realitäten. Dies wäre allerdings immer noch eine bloße Pluralisierung geschlossener Räume oder Systeme, wenn Toufic nicht auf der Möglichkeit bestehen würde, etwas *sichtbar* zu machen, das sonst in unserer Welt unsichtbar wäre. So ermöglicht die neue Schöpfung, verborgene, aber bestehende Beziehungen zwischen Welten aufzuzeigen, d. h. die miteinander *verwobenen* Zweige des Multiversums.

Mit diesem Kapitel möchte ich abschließend zu Raads Arbeiten diesem weiteren Impuls Toufics folgen und auf Raads neueste Arbeit *Les Louvres and / or Kicking the Dead*[106] eingehen. Raad entwickelt hier erneut eine Möglichkeit, über Bezugnahmen nachzudenken, die über die moderne Gegenüberstellung eines stabilen Betrachtungssubjekts und eines stabilen Objekts, das gesehen wird, hinausgehen und stattdessen wechselseitige Affizierungen zwischen verschiedenen Welten vorschlagen – einige sichtbar, andere unsichtbar.

„It has been a little cold in here. And there was a strange smell." Nun, zumindest jetzt riecht hier nichts mehr seltsam. Und im Allgemeinen gibt es auf dieser Bühne nicht viel außer dem freundlichen Mann – wieder einmal Raad selbst – mit der schwarzen Baseballkappe, der gerade das Publikum begrüßt hat. Warum erwähnt er den seltsamen Geruch, der ihm zufolge im Raum gewesen war? Wie auch immer, es bleibt keine Zeit, sich zu wundern, da Raad uns direkt in seine Performance hineinführt. Er steht vor scheinbar nichts als einer riesigen Projektionswand und gibt drei Warnungen bezüglich der folgenden 70 Minuten aus: Viele Namen und Nummern würden erwähnt und er würde zwischen den Abschnitten springen, aus denen diese Inszenierung besteht. Darüber hinaus trüge er die schwarze Baseballkappe, da sie seine Augen schütze und daher wirke sie als sein persönliches „Gegenmittel" gegen die Panikattacken, die er erleide und die während der Arbeit an diesem Projekt begonnen hätten.

Insgesamt besteht die Performance aus einem längeren Vortragsteil, einer Führung durch einen Ausstellungsteil (wo das Publikum zusammen mit Raad herumläuft), einem erneuten kürzeren Vortragsteil und schließlich einer zweiten Führung. Nach den einleitenden Worten und genau wie angekündigt springt Raad direkt in den ersten einer Reihe von unsortierten Abschnitten: „Footnote 117: Jack in Ypres". Raad steht vor seiner Präsentationsprojektion und erzählt uns, dass er einen Vietnam-Veteranen namens Jack getroffen habe, der als Führer in der Gedenkstätte an den Ersten Weltkrieg in der belgischen Stadt Ypres arbeite. Dieser Ort sei nicht nur Schauplatz des ersten Nervengasangriffs, sondern

105 Jalal Toufic: *What Was I Thinking?* Berlin: Sternberg 2017, S. 135.

106 *Les Louvres and/or Kicking the Dead*, Konzept und Performance: Walid Raad, Premiere am: 23. September 2017 im Palais Attems als Teil des Festivals *steirischerherbst* (Graz). Ich habe die Aufführung zweimal besucht – am 27. und 28. April 2019 im Hebbel am Ufer Berlin (HAU 1).

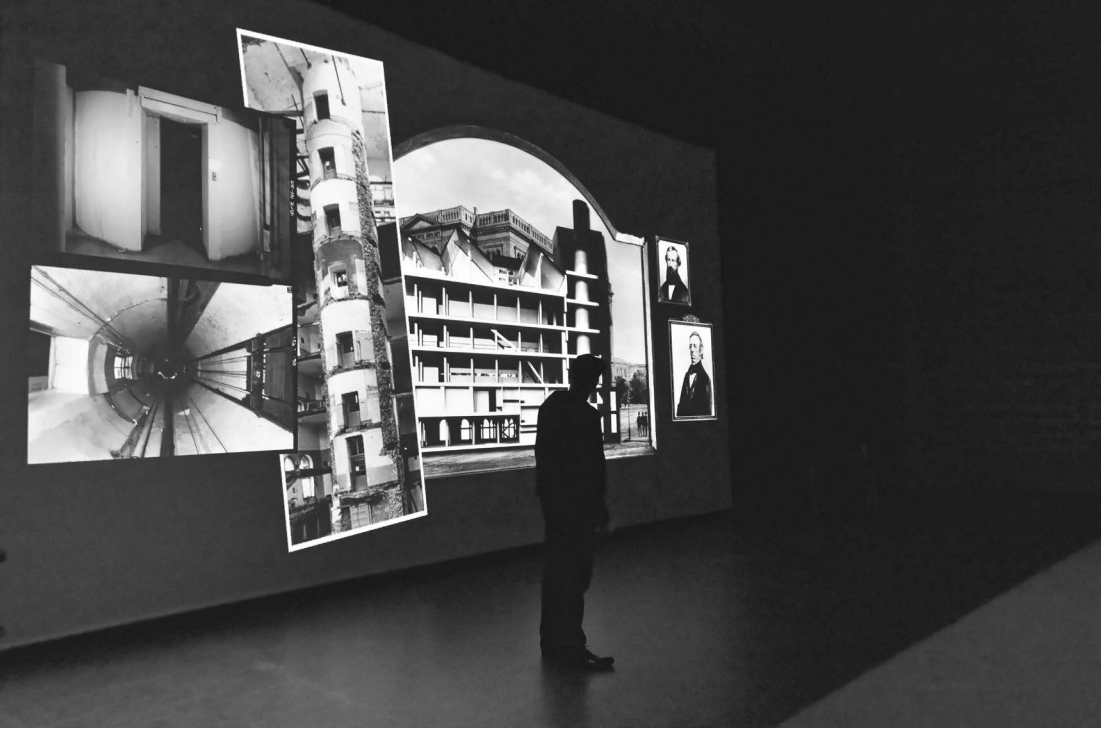


Abb. 16: Der erste Vortragsteil, hier mit Schilderungen über The Cooper Union.

beherberge heute auch die Kunstsammlung Erich Maria Remarques. Als begeisterter Leser von Remarques *Im Westen nichts Neues* habe Jack diesen Ort gewählt, um hier nach seiner Pensionierung zu leben, und er müsse auch „seinen Geistern entkommen".
Bereits in diesem ersten Abschnitt werden einige Motive eingebaut, die in den folgenden Teilen wieder auftauchen werden: die Überreste von Kriegen, Kunstmuseen (insbesondere die Remarque-Sammlung), (unheimliche und eindringliche) Geister und Gas (beginnt Raad nicht den Abend mit der scheinbar spontanen Frage nach einem seltsamen Geruch?). Darüber hinaus wird die Räumlichkeit selbst angesprochen: Raad positioniert uns und sich selbst durch seine Fragen am Anfang an einem bestimmten Ort (dem Ort, an dem wir uns für diese Aufführung treffen) und lokalisiert sich so als Erzähler. Und er lokalisiert Jack, der ihm seine Geschichte erzählt, in Ypres. Durch das Zusammenspiel von Text, Bildern, der Ansprache an das Publikum und insbesondere ihrer Bewegung innerhalb der Installations- oder Ausstellungsteile steht die Performance im Gegensatz zu Gérard Genettes Behauptung, „dass die zeitlichen Bestimmungen der narrativen Instanz offenkundig viel wichtiger sind als ihre räumlichen"[107].
Eine zweite Motivreihe wird im nächsten Abschnitt „Footnote 47: The Cooper Union" vorgestellt: Die Immobilieninvestitionen und (erfolglosen) Schnäppchen der Kunsthochschule *The Cooper Union* (wo Raad selbst als Professor arbeitet), insbesondere die Relevanz

107 Genette: *Die Erzählung*, S. 139.

des Geländes, auf dem das MetLife-Gebäude (im Besitz der Firma Tishman Speyer und früher als PanAm-Gebäude bekannt) in New York errichtet wurde. Als drittes Motiv sehen wir in einem Video namens „Section 7" die Restaurierung eines Perserteppichs, während wir lesen, dass dieser Teppich „seine Stimme verloren hat", was dann aus unbekannten Gründen zu „seinen Biss verloren hat" korrigiert wird.

Nach diesen drei anfänglichen Erzählabschnitten, von denen jeder ein bestimmtes Themenfeld eröffnet (die Überreste des Krieges, die Investitionen in Kunst, Bildung und Immobilien und die Reaktion der Kunst auf Ereignisse), werden die folgenden Abschnitte noch verwirrender. Raad beschreibt und spielt manchmal sogar leicht nach, wie Jack als leitender forensischer Ermittler arbeitete, der bestimmte Farben, Formen und Gerüche mit verschiedenen Arten von Todesfällen in Verbindung gebracht habe (insbesondere die Farbe „Mauve", die Jack „Mauveine" nenne). Außerdem habe Jack die Idee gehabt, dass die jeweilige Person nicht einmal wirklich tot sei, wenn er keinen Tod bescheinigen würde. Das bedeutet: Er oder sie sei laut Jack *un*tot, was zu der seltsamen Anekdote führt (die einen Teil des Titels der Aufführung erklärt), dass er die kopflose Leiche einer selbstmörderischen Person buchstäblich mehrmals als Strafe wegen des Selbstmordes in die Hoden getreten habe, weil der Selbstmord auf eine Weise begangen worden war, die das eigene Kind des Selbstmörders hätte dazu bringen können, die Leiche zu entdecken (genau hier ahmt Raad einige Gesten nach). Ein zweites Video wird gezeigt: Wir sehen zwei Arbeiter, die Kisten mit Kunst durch einen Tunnel unter dem Pariser Louvre fahren, und lesen, dass in diesem Tunnel zwei islamische Kunstartefakte „Gesichter getauscht" hatten, während sie darauf vorbereitet wurden, in den Louvre Abu Dhabi transportiert zu werden. (Dieser Abschnitt ist von besonderem Interesse, da er eine *räumliche Alteration* bietet, wie ich noch näher erläutern werde.)

Raad fährt mit einem weiteren Abschnitt innerhalb des Vortragssettings fort, in dem er den Prozess des „Austauschs von Gesichtern" von Kunstobjekten entwickelt. Dieses Konzept dient als Trick, da völlig unklar bleibt, wie dieser Prozess tatsächlich abläuft: Laut Raad werden zwei Objekte übereinandergeschichtet und ändern somit ihre Form und Farbe. Um den Prozess und die neue Form zu verstehen, erklärt er außerdem: „you have to look at the things through extensions", d. h. durch Rahmen, die durch Zeichnungen erweitert werden, die über die Rahmengrenze hinausgehen, wie in historischen islamischen Gemälden. Raad fasst zusammen: „As you know: Where two objects change faces, it has consequences."

Obwohl wir – oder zumindest ich – nichts davon wussten, bleibt nicht viel Zeit, um uns über diese seltsame Annahme zu wundern, da wir jetzt alle Raad folgen müssen. Die Führung beginnt, in der er uns drei dieser seltsamen Objekte zeigt, von denen jedes in Form der „Erweiterungen" an einer farbigen Wand angebracht ist. Raad fordert seine Zuschauer auf, sie genau zu beobachten und zeigt auf eine gemalte „Umbra" (also ein gemalter Schatten, neben den beiden echten Schatten). Er erklärt, er müsse die „Umbra" vortäuschen, um die „optische Umbra" zurückzubringen, die die Objekte verloren hatten.[108]

Danach führt uns Raad zu mehreren riesigen dekorativen Tapeten, die alle mit ausgeschnittenen Köpfen wichtiger Persönlichkeiten aus Kunst, Design, Politik usw. sowie mit

108 Krassimira Kruschkova schlug dankenswerterweise vor, dass dies eine Referenz sein könnte auf Jonathan Crary: *24/7. Schlaflos im Spätkapitalismus*. Berlin: Wagenbach 2014.

Abb. 17: Eines der ‚face-changing' Objekte mit echtem und gemaltem Schatten.

wichtigen Wolkenkratzern und/oder Symbolen gefüllt sind. Er habe Tapeten gewählt, erklärt er, da seine Mutter eine Tapetentesterin gewesen sei, die prüfen musste, ob Tapeten häuslichen Missbrauch, d. h. Verschmutzung mit Blutflecken, überstehen würden (ein makabrer Moment, der zu Lachern führt – insgesamt könnte *Les Louvres* die bisher lustigste, wenn auch wie hier eher sarkastischste Arbeit von Raad sein). Nun kommen die Motive rund um Kunstinstitutionen und Investitionen wieder ins Spiel: Die ausgeschnittenen Köpfe sind alle mit der sog. globalen *FIRE economy* verbunden – Finanzen, Versicherungen, Immobilien. Auch frühere Motive wie der Erfinder des ersten Nervengases (in Ypres verwendet), die synthetische Farbe Mauveine, das MetLife-Gebäude und andere werden wieder aufgegriffen. Und insbesondere erklärt Raad, wie sich die FIRE economy bei ihren risikoreichen Investitionen auf zeitgenössische Kunst konzentriert: „Nichts kühlt eine FIRE-economy besser als zeitgenössische Kunst."
Der nächste Abschnitt bleibt thematisch bei diesem Komplex, aber Raad stellt das Publikum und sich selbst wieder vor die Leinwand ebenso wie zu Beginn des Abends (dies ist der zweite und kürzere Vortragsteil). Jetzt erläutert Raad seine Untersuchungen zum neuen Louvre Abu Dhabi – die Verträge zwischen Frankreich und den Vereinigten Arabischen Emiraten, das Gebäude von Jean Novel, die Arbeitsbedingungen bei extremer Hitze[109] und

109 Als Mitglied der NGO Gulf Labour und wegen seines politischen Einsatzes für Arbeitnehmerrechte wurde Raad die Einreise in die VAE verweigert.

einige bizarre technologische Verbesserungen, die es ermöglichen würden, Energie aus menschlichem Schweiß zu erzeugen. Schließlich kehrt Raad zum Thema Kunst zurück: Seine Freundin Hanaan habe die Kunstsammlung von niemand anderem als Erich Maria Remarque für deren neuen Besitzer, den Emirati Sheikh Sayed, verwaltet (nach Remarques Tod gehörte die Sammlung seiner Frau Paulette Goddard, später Yves Saint Laurent und Pierre Bergé, schließlich dem Scheich).
Dies führt zu einem allerletzten Abschnitt (der zweiten und kürzeren Führung), die jetzt vor einer Menge Holzkisten stattfindet, die alle mit Kopien von Kunstwerken aus der Remarque / Goddard-Sammlung bemalt sind. Laut Raad habe Hanaan einen seltsamen Geruch von den Kunstwerken und ihren Kisten wahrgenommen. Und obwohl der Scheich die Sammlung loswerden wollte, sei es unmöglich gewesen, sie zu verkaufen: Die Werke wanderten immer wieder in ihre Kisten zurück. Schließlich hätte Hanaan herausgefunden: Die Kunstwerke „starben vor dem Sterben" (auch ein Terminus, den Raad von Toufic aufgreift) und seien somit untot. Hanaan sei es gelungen, diese vampirähnlichen Kunstwerke daran zu hindern, immer wieder zurückzukehren, indem sie a) deren Spiegelbild als „Umkehrmagnet" auf die Kisten zeichnete und b) sie in eine attraktive Landschaft geschickt habe, i. e. in das Museum des Ersten Weltkriegs in Ypres, wo ein bestimmter Vietnam-Veteran namens Jack arbeite. Seitdem sei „kein einziges Kunstwerk zurückgekehrt". Mit diesen Worten verlässt Raad seine Besucher, damit sie die Kisten, die Tapeten und die Objekte, die das Gesicht tauschen, weiter erkunden können.

Szenen des Unsichtbaren als verunsichernde Affizierungen

Les Louvres bietet eine komplexe Darstellung der Überreste von Kriegen und Gewalt, des globalen Kunstmarktes und der FIRE economy. Aber der Performance zufolge kann Kunst auch als Träger einer anderen Sache vorgestellt werden, die unsichtbar und unerkannt ist, sowie die sich von der Logik der zeitgenössischen Kunst und ihres Marktes zurückzieht. Raads Erzählung hat keinen einzigen Kern oder Hauptplot. Sie besteht vielmehr aus einer Reihe von scheinbar marginalen Anmerkungen zu einem nicht vorhandenen zentralen Text oder einer „Quelle" (siehe die Titel einiger Abschnitte als „Fußnoten"). Trotzdem bietet uns die Inszenierung wie auch *SOTICD* die Möglichkeit, über den (zweifelhaften) Punkt nachzudenken, dass bestimmte Ereignisse und auch die FIRE economy selbst Dinge / Objekte / Artefakte beeinflussen.
Insgesamt schlage ich vor, etwa 10 Abschnitte zu zählen, einige als Teile der Präsentation im Vortragsstil und einige als Führung oder Besichtigung. Alle diese Abschnitte sind über die zuvor genannten Motive, die auch Beziehungen untereinander bilden, akribisch miteinander verbunden: Jack und das Nervengas des Ersten Weltkriegs sind beispielsweise über den Topos von „Mauve" / „Mauveine" verbunden; derjenige der Untoten verbindet *Im Westen nichts Neues* mit der untoten Kunst, die sich wiederum auf den Topos des Geruchs bezieht. Die Cooper Union (und ihre Geschichte) ist über die Wolkenkratzer eindeutig mit dem Louvre Abu Dhabi verknüpft. Die beiden Arten von Objekten sind beide über die Vampir-Ähnlichkeit miteinander verbunden (die Objekte, die das Gesicht tauschen, haben ihren Schatten / „Umbra" verloren, die untoten Kunstwerke sind „wie Vampire, die an ihre Kisten gebunden sind") – sogar die Tapeten können als mit Jacks

Abb. 18: Eine der Tapeten mit den ausgeschnittenen Köpfen aus der FIRE economy.

Geschichte verbunden angesehen werden, eine selbstmörderische Leiche zu treten, weil in beiden Blutflecken hervorgehoben werden.
Strukturell sind diese Tapeten mit den Ausschnitten ein gutes Beispiel für Raads Art, Geschichten zu erzählen: Viele verschiedene Motive werden zusammengeführt und verknüpft. Um *Les Louvres* besser zu verstehen, muss man diese Performance selbst auch durch verschiedene ‚Erweiterungen' sehen und über vorhandene Rahmen hinausgehen, genau wie Raad es mit den ihre Gesichter tauschenden Objekten tut. *Les Louvres* ist in sich selbst verwoben, hängt aber auch mit Raads laufenden Arbeiten zusammen. Wie im vorigen Kapitel beschrieben, hat Raad seit seinen frühen Lecture Performances den *Zweifel* als Prinzip, als Antriebsmotor, für seine Arbeiten verwendet, da seine Erzählung immer Lücken hinterlässt und Sprünge macht.[110] Früher oder später wird bei allen Zuschauenden der Zweifel geweckt, wo der fiktive Teil der faszinierenden Geschichten begonnen haben könnte – und sogar welche Rolle und Position diese Person spielen könnte, die sich als ‚Walid Raad' vorgestellt hat. Weil seine Figur als Künstler, seine Rolle als Performer und seine Funktion als Erzähler so eng miteinander verbunden sind und er den fiktiven Status eines jeden sprechenden Subjekts aufzeigt, wäre er wohl am besten als *spekulativer*

110 Philipp Schulte: Das Echte im Falschen. Die angebliche Rekonstruktion der Kriege im Libanon in den Arbeiten der Atlas Group. In: Eva Ulrike Pirker (Hrsg.): *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen*. Bielefeld: Transcript 2010, S. 287–300, hier S. 299.

Ermittler zu bezeichnen: Er bezieht sich auf verschiedene Welten und Formen des Weltzugangs, die über die Dichotomie zwischen Realität und Fiktion hinausgehen.
Und wie in den vorigen Arbeiten werden in *Les Louvres* das angeblich betrachtende Subjekt und das angeblich beobachtete Objekt in Beziehung gesetzt, weil ihr Status beiderseits in Zweifel gezogen wird. Auch in *Les Louvres* wird die Kritik der Objektivierung der Sichtbarkeit und insbesondere der Objektivierung der Sichtbarkeit in Kunstinstitutionen fortgeführt, indem Raad erneut den ‚Rückzug der Tradition' untersucht: Unter dem Einfluss von (früheren) Kriegen und/oder Gewalt[111] sowie als dasjenige, was ‚arabische Kunst' heutzutage sein könnte, unter Berücksichtigung des schnellen Wachstums und Aufbaus unter globalisierten Bedingungen.[112]
Obwohl jedes der Motive von Raads Performance eine längere Untersuchung verdient, möchte ich mich insbesondere auf „Section 11" (das Video im Tunnel unter dem Pariser Louvre) und anschließend auf „Preface to the Third Edition: Acknowledgements" (zu den ihre Gesichter tauschenden Objekten) konzentrieren, da dies den Wendepunkt oder Moment darstellt, an dem die Performance ihre eigene Erzählung verändert und ihre eigenen Ordnungen in Frage stellt. Es ist just der Tunnel, der ja bereits das zentrale Motiv in *Those That Are Near. Those That Are Far.* bildete und durch den diese Änderung der narrativen räumlichen Ordnung stattfindet: Durch ihn ändern sich die Formen der Gesichter tauschenden Objekte aufgrund ihrer Überlagerung und der „Erweiterungen".
Wie in *Those That Are Near. Those That Are Far.* findet sich auch in *Les Louvres* die suchende Geste nach verändernden Bezugnahmen. Nun führt der Tunnel nicht in eine andere Welt mit anderen Regeln. Stattdessen fungiert er als (schwarzes) Loch, das unsere kohärente Welt und ihre Ordnung kollidieren lässt.[113] Die Performance nimmt sodann die verstreuten Teile auf und bringt sie, den Erzähler Raad sowie uns zusammen mit ihnen – innerhalb der Performance – in eine neue Konstellation, die (in Toufics oben genannten Worten) mit einem anderen Zweig des Multiversums in Kontakt steht. Wir werden sozusagen von der Inszenierung bewegt (tatsächlich bewegen wir uns ab dem Abschnitt mit dem Tunnel), aber wir bewegen uns nicht in eine andere, getrennte Welt. Vielmehr wird uns angeboten zu erfahren, dass *diese Welt hier* möglicherweise bereits aus verschiedenen anderen Welten besteht und mit diesen verstrickt ist.
Sowohl das Loch / der Tunnel als auch die betroffenen Objekte, die wir durch den geführten Rundgang besuchen, lassen die Aufführung über die Trennung in eine fiktive Welt dort und der sog. äußeren Realität hier hinausgehen. Wir als Zuschauer*innen werden durch die reagierenden Objekte mit einem anderen Zweig des Multiversums in Kontakt gebracht. Der Tunnel lässt uns keine Grenze in eine andere, eigenständige Welt überschreiten. Er verschiebt das, in dem wir uns befinden, und zeigt dessen immer existierende Beziehung zu anderen Welten. *Les Louvres* bietet uns an, über eine solche Unsichtbarkeit oder andere Sichtbarkeit nachzudenken, indem wir die eigenen Bedingungen zeitgenössischer

111 Vgl. Chad Elias: *Posthumous Images. Contemporary Art and Memory Politics in Post-Civil War Lebanon*. Durham: Duke UP 2018, S. 228–230.

112 Vgl. Alexandre Kazerouni: *Le miroir des cheikhs. Musée et politique dans les principautés du golfe Persique*. Paris: PUF 2017.

113 Zu schwarzen Löchern vgl. auch Jalal Toufic: A Hitherto Unrecognized Apocalyptic Photographer: The Universe. In: Ders.: *Forthcoming*, S. 209–223.

Kunstinstitutionen hinterfragen. Der zentrale Punkt von *Les Louvres'* Spiel mit unseren Zweifeln ist nicht, dass die Objekte, die das Gesicht tauschen, ‚echt' oder ‚falsch', ‚glaubwürdig' oder ‚unplausibel' sind, sondern dass zweifelhaft wird, ob es überhaupt solche Kriterien innerhalb dieses Ortes gibt – was bedeutet, dass die Aufführung über die betroffenen Objekte die Frage aufwirft, wie die ‚globale transnationale' zeitgenössische Kunst bestimmte Wahrnehmungsformen aktiviert oder deaktiviert. Könnten wir mit anderen Zweigen des Multiversums in Kontakt treten, während wir uns in diesem spezifischen Zweig des Multiversums befinden, der als Gegenwartskunst bezeichnet wird? Raad nutzt seine Performance als theatralisches Mittel, um diese Frage nicht zu lösen, sondern sie vollständig zu entwickeln und offenzulegen.

Als künstlerische Praxis arbeitet die Performance in Form einer verwobenen Erzählung verschiedener Szenen und kontrastierender Weltzugänge (von denen wir einige vielleicht gar nicht kennen), die selbst bereits verwickelt sind[114] und somit offen für ihre Veränderung. Das bedeutet, dass ihre Verstrickung möglicherweise offen für eine Politisierung ist. Als solches bietet *Les Louvres* eine Verhandlung über die Altermundialität: die Möglichkeit vieler verwandter Welten und das immer mögliche Umdenken dessen, was wir ‚eine Welt' nennen. Eine szenische Praxis der Altermundialität bzw. die Arbeit an anderen Zweigen des Multiversums bedeutet nicht, fiktive ‚andere Welten' zu erschaffen, im Gegensatz zu der vermeintlich stabilen Welt der ‚Realität'. So sehr ich den Ausführungen zu The Atlas Group z. B. von André Lepecki folge, so würde ich Begriffen wie „Verzauberung" oder „magischer Realismus" bezogen auf Raads Arbeiten widersprechen.[115] Jene implizieren vielmehr das Spiel mit der Andersartigkeit unserer Welt, die zu jedem Zeitpunkt immer schon existiert. Über eine Erzählung, die sich mit der Wechselbeziehung vieler verstreuter Teile befasst, eröffnet *Les Louvres* die stets gegebene Möglichkeit der Transformation.

Die Inszenierung schafft eine Bühne oder Szene für das, was *noch nicht* gesehen wurde oder sogar immer unsichtbar bleiben wird – etwas, das in Bezug auf Toufics Vorstellung von den Zweigen des Multiversums verstanden werden kann:[116] Das Zitat vom Anfang des vorigen Unterkapitels aufgreifend kann es tatsächlich notwendig sein, auch „to render the visible" – um unsere Wahrnehmung zu verändern und damit das sichtbar zu machen, was der Logik der zeitgenössischen Kunst und ihrer Ökonomie entgeht. Dementsprechend besteht eine Szene des Unsichtbaren aus mehreren Ebenen: Das Unsichtbare ist eine Reaktion, eine Veränderung aufgrund von Ereignissen in den vielen Ebenen der Welt(en), die wir möglicherweise nicht sehen können, obwohl sie von unserer Welt beeinflusst werden und diese beeinflussen. Es geht über die Ordnung der Sichtbarkeit hinaus, die ein entferntes beobachtendes Subjekt und ein stabiles Objekt in nicht betroffene Einheiten unterteilt. Als solche drängt eine Szene des Unsichtbaren nach anderen Formen der Repräsentation und fordert dementsprechend Kunstinstitutionen heraus. Sie verlangt nach Affizierbarkeit sowie nach neuen Beziehungen, die unsere Wahrnehmung auf die gleiche Weise verändern, wie die Objekte ihre Form ändern. Wie Judith Butler in ihrer dekonstruktiven Lesart von Hegel betont: „To enter onto a scene is to assume a shape, and to assume a shape

114 Vgl. auch Haraway: *Unruhig bleiben*, S. 240.

115 Lepecki: After All, This Terror Was Not Without Reason, S. 96.

116 Zum Begriff der Multiversen oder Pluriversen vgl. das nächste Kapitel.

is, indeed, to enter onto a scene."[117] Ich möchte diese Idee in Bezug auf *Les Louvres* radikalisieren: Die Objekte nehmen eine neue Form an und gleichzeitig entsteht eine neue Szene, in die sie eintreten können – und sie entsteht ebenso für diejenigen, die durch ein Unsichtbares affiziert werden können. Dies geschieht nicht in einer fernen und getrennten Welt, sondern als Ergebnis der immer möglichen Veränderung dieser Welt hier (die sich aus vielen zusammensetzt).

Aber was ist mit den untoten Kunstwerken der Remarque / Goddard-Sammlung? In diesem Kapitel wurden sie trotz ihrer Bedeutung nicht weiter untersucht. Für Toufic ist unsere Welt mit anderen Welten verbunden (mit einigen stabil und anderen instabil) – Spuren dessen können wir möglicherweise durch künstlerische Praktiken wahrnehmen.[118] Wie Toufic feststellt, beschränkt sich eine „increasing percentage" an Kunstschaffenden „more and more limited to a very small part of reality", da sich dieser Teil ausschließlich konzentriere auf „the objects, problems, and modes of functioning *in* this branch of the multiverse, thus is oblivious of the other realms related to this branch".[119] Interessanterweise nennt Toufic drei Beispiele für diese Zweige: „das Reich des Tanzes", „die imaginäre Welt (*'ālam al-khayāl*)" und „das Reich der Untoten".[120] Als Teil des „Reiches der Untoten", als vampirähnliche Kunst, könnten diese Kunstwerke in der Weltkriegsgedenkstätte von Ypres zur Ruhe kommen. Aber wie im berühmten Ende von Remarques Roman – wo der Bericht von der Front an dem Tag im Jahr 1918, an dem der Protagonist stirbt, nur „Im Westen nichts Neues" besagt – ist diese Ruhe illusorisch. Sie mag bezweifelt werden, insbesondere von jenen, die für immer andauernde gegenseitige Affizierungen sensibel sind – zwischen verschiedenen Künsten ebenso wie ihren globalen Bedingungen.

Damit komme ich abschließend auf die Affizierbarkeit als solche und den Bezug des Zwischen zurück: Der Wahrnehmbarkeit gewidmet führt das Tunnelmotiv sowohl in *Les Louvres* als auch bei *Those That Are Near. Those That Are Far.* die Vorstellung der Welt an ihren fast undenkbaren äußersten kosmischen Rand hin zum gekrümmten, transimmanenten Weltall – ein vielleicht verwirrender Aspekt, der einen die Vorstellung beinahe kollabieren lassenden Bogen wagt, die Vielheit der Räume bis hin zum ‚Universalraum' des

117 Catherine Malabou / Judith Butler: You Be My Body for Me. Body, Shape, and Plasticity in Hegel's *Phenomenology of Spirit*. In: Stephen Houlgate / Michael Baur (Hrsg.): *A Companion to Hegel*. Chichester: Blackwell 2011, S. 611–640, hier S. 627.

118 Das macht es „sometimes difficult to discern whether a novel or film is presenting a different kind of universe with its variant time and space and bodies or whether it is reveiling to us a facet of our universe and its time that we would otherwise not be able to perceive" (Toufic: *What Was I Thinking?*, S. 141).

119 Ebd., S. 134.

120 Ebd. (Herv. i. Orig.). Später stellt er fest: „Could it be that the view of reality as composed not of one universe [...] but of a multiverse [...] is an effect of the failure to acknowledge the other realms related to this world, for example, the undeath realm; the Imaginal World (*'ālam al-khayāl*) aka the World of Archetypes [*'ālam al-mithāl*]) and the realm of altered movement, space, time, silence and music into which dance projects a subtle body of the dancer?" (Toufic: *What was I Thinking?*, S. 203 (Herv. i. Orig.).) Zum Konzept der imaginären Welt vgl. Henry Corbin: Mundus imaginalis, or the Imaginary and the Imaginal. (cf. supra, 1964–9). In: *Spring. A Journal of Archetype and Culture* (1972), S. 1–19, hier S. 5.

Weltalls zuzulassen. Im unendlichen Container der Vorstellung entsteht ein Kollabieren durch den Tunnel als Loch. Das Loch im Raum schafft nicht nur einen Entzug zwischen der einen oder der anderen Fixierung (etwa der einen und der anderen Weltsicht, Deutung, Geschichte etc.), sondern zudem wird es zum regelrechten Wurmloch, das die Ordnung des Sehens schluckt. Die nicht-gerichtete, ‚andere Art' der Wahrnehmung, die Affizierbarkeit, kann in ihrer radikalsten Form der Affizierung in Form eines Lochs, das *unendlich* auf die *Endlichkeit* zurückverweist, die fixierte Raumordnung des Containers des unendlichen, transzendentalen Denkens kollabieren lassen. Die Unendlichkeit der Bezüge anderer Sinnverknüpfungen, die nicht vom Subjekt (als Erfindung der Moderne) ausgehen, lassen eine ‚Anerkennung' der eigenen Endlichkeit und dadurch eine Kohabitation mit anderen auf diesem *einen* Planeten zu, der als Erde geformt und als viele Welten ständig neu geknüpft wird. Hierfür kann die Affizierbarkeit, das Affiziertwerden, einen wichtigen Anfangspunkt bilden, um jenseits der Bildungen von gegründeten oder organisierten Gemeinschaften formlose Bezugnahmen des Zwischen einzugehen – auch wenn diese für politische Artikulationen im Raum der Tatsachensetzungen wieder mit eben den gegründeten oder organisierten Gemeinschaften ko-agieren müssen.
Die Besonderheit einer Praxis des Denkens auf, durch und mit der Bühne, wie diejenige Walid Raads, liegt darin, eine Aufmerksamkeit auf den Entzug von Möglichkeiten und die Erfahrung neuer Bezüge zu lenken. Dies betrifft ein Denken der Affizierbarkeit, als der (unendlichen) Möglichkeit von (endlichen) Beziehungen,[121] und zugleich ist es das singuläre szenische Material, das Raad in den Vordergrund rückt und das auf der Notwendigkeit insistiert, die Beziehungen je spezifisch und nicht äquivalent austauschbar zu denken. Der Rückzug der Farben, Formen, Linien und Umrisse ebenso wie der Tunnel und die Gesichter tauschenden Objekte oder die untoten Kunstwerke machen eine je eigene Welt erfahrbar, der wir uns nähern, von der wir affiziert werden und diese Erfahrung wiederum teilen können. Die Affizierbarkeit, die bei Raad eine Bühne erhält, ohne ‚dargestellt' zu werden, markiert so eine mitunter nur minimale Veränderung im Kontakt mit etwas, das vielleicht nie ansichtig oder handhabbar wird.

5.3 Pluriversen in Kate McIntoshs *Untried Untested* und *In Many Hands*

In diesem letzten Analysekapitel werden diverse Stränge aus den beiden Kapiteln zu Walid Raad fortgeführt: der Bezug zu mehr-als-menschlichen Welten, die Grenzen des Denkens, das Denken der Endlichkeit, eine andere Wahrnehmung als das (erkennende, universalistische) Sehen und nicht zuletzt der Aspekt der Multi- oder Pluriversen, der in diesem Kapitel auch als ein methodischer Ansatz dargelegt wird. Denn in der nun folgenden Untersuchung von Kate McIntoshs Inszenierungen *Untried Untested* sowie *In Many Hands* werden *entstellte-entstellende Konstellationen* gezeigt, die als pluriversale Momente einen

121 Vgl. hierzu Karen Barad: *What Is the Measure of Nothingness? Infinity, Virtuality, Justice / Was ist das Maß des Nichts? Unendlichkeit, Virtualitat, Gerechtigkeit*. Kassel / Ostfildern: Hatje Cantz 2012, S. 33.

anderen Bezug erfordern als eine klassische Draufsicht aus einem distanzierten Abstand. Allerdings heißt dies nicht, dass ein solch anderer Bezug nicht doch auch mittels einer klar getrennten, ‚klassischen' Aufteilung von szenischem Geschehen sowie einem sitzendem und beobachtendem Publikum operieren kann. Stärker noch als Raads Installation *Those That Are Near. Those That Are Far.* operiert *Untried Untested* mit einer solchen Trennung. Dies mag überraschen, da bislang nur ‚szenische Parcours' oder zumindest in Teilen begehbare Installationen verhandelt wurden. Als Abschluss des Hauptteils dieses Buches möchte ich aber einen Ausblick geben, die hier vorgestellten Praktiken der Verräumlichung im Zeichen der Altermundialität auch in solchen Inszenierungen zu finden, die einem klassischen Setting entsprechen.

Versuchsgefüge der Veränderung: *Untried Untested*

Wie weit kann er sich dehnen? Wie weit schrumpfen? Kann er ein Geräusch erzeugen? Wie regiert seine Oberfläche auf meine? Was braucht es, um ihn zu bewegen? Was macht er, wenn ich auf ihn springe? Und was passiert mit uns, wenn ich ihn einatme? Ein schwarzer Luftballon wird einer Performerin von einer anderen an den Mund gehalten. Die erste nimmt seine Öffnung in den Mund und nimmt kontrolliert die Luft aus ihm in sich auf. Erstaunt bemerkt die zweite Performerin, dass sich dabei der Bauch der Kollegin aufgebläht hat. Sie drückt auf den Bauch, die erste atmet hörbar aus. Eine dritte Performerin kommt dazu und hält der ersten Federn vor den Mund, die sich jetzt bei jedem Luftstoß, ausgelöst durch das Drücken, im Wind bewegen. Der Luftballon wird wieder aufgeblasen, die erste Performerin auf den Boden gelegt, sie atmet die Ballonluft ein und pustet die Federn, die ihr ins Gesicht gelegt werden in die Luft. Um nicht weiter drücken zu müssen, legt ihr die dritte einen Stein auf den Bauch.

Die wortlose Sequenz aus Kate McIntoshs Inszenierung *Untried Untested*[122] (in der durchgängig nicht ein einziges Phonem ausgesprochen wird, nur Atemgeräusche verlassen die Münder) ist mindestens dreierlei: erstens kindlich-naiv-komisch, aber vollkommen unspektakulär; zweitens in ihrer Langsamkeit anmutig: ohne dass irgendetwas gespielt wird, gleiten die Wahrnehmung von Ballon und Bauch ineinander über; drittens bleibt der Ablauf mit Distanz betrachtet aber auch etwas beunruhigend: Kann denn jemand, der die ganze Zeit von anderen bereits verbrauchte Luft einatmet, so etwas – im Gegensatz zu einem Ballon – länger mitmachen? Dennoch drängt sich diese letzte Frage auch nicht gerade besorgniserregend auf: Was geschieht, passiert einfach in einer Nähe und Diskrepanz von menschlichem Körper und dinglichem Körper. McIntoshs Inszenierung, in der der beschriebene Moment etwa in der Mitte stattfindet, hat eine, wie man sagen könnte, sehr ‚niederschwellige' Dramaturgie, die aber durchaus vorhanden ist. Was hier entsteht, wirkt wie eine Probe. Es beginnt damit, dass die insgesamt vier Performerinnen – Boglárka Börcsök (die auch an *This Variation* beteiligt war), Nada Gambier, Anna Whaley und Sara Manente – am hinteren Ende der Black Box stehend miteinander reden, während sich das

122 Ich habe die Inszenierung am 29.09.2012 im Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt gesehen und stütze mich zudem auf eine Videoaufzeichnung, für deren Bereitstellung ich Ingrid Vranken herzlich danke. Auch die anderen Inszenierungen von McIntosh, die hier kürzer dargelegt oder erwähnt werden, habe ich besucht und zudem teils Aufzeichnungen erhalten.

Publikum auf den Plätzen verteilt. Börcsök beginnt einige schwarze Luftballons auf die große Bühnenfläche aus braunem Packpapier zu legen, die anderen steigen ein, solange, bis der Boden einigermaßen gleichmäßig, aber nicht sehr dicht, mit Ballons bedeckt ist. Die Performerinnen ziehen an Schnüren das von den Zuschauern aus gesehen hintere, verlängerte Ende der riesigen Packpapierfläche nach oben, sodass die Rückwand nun verdeckt ist. Sie begeben sich in den Zuschauerraum, um auf die Szenerie zu blicken und es passiert – nichts. Beinahe ganze endlose fünf Minuten lang sind die Luftballons allein auf der Bühne. Doch natürlich passiert etwas, wenngleich zunächst unendlich langsam. Denn die Ballons bewegen sich leicht, wiegen sich hin und her, erzeugen Allianzen in ihrer Bewegung mit anderen Ballons, während andere sich verlangsamen und wieder beschleunigen. In einer regelrechten Eigenzeitlichkeit bewegen sich die Ballons als Masse minimal, aber auch jeder einzeln nach einem eigenen Tempo. Endlich beginnen einige Ballons wippend über die Fläche zu wandern. Spätestens jetzt führt das bei vielen Zuschauenden zu Gelächter, denn der Ablauf ist kurios, weil schlichtweg banal, und trotzdem etwas unerklärlich. Gibt es irgendwo ein Gebläse, das sie bewegt? Ist es die Hitze der Scheinwerfer von der Decke, die sich auf die schwarze Oberfläche auswirkt? Jetzt erst greift eine Performerin (Gambier) wieder ein, indem sie ihre Beobachterposition verlässt und an einem Luftballon herumdrückt und ihn zum Quietschen bringt. Die anderen drei steigen ein, auf immer neue Arten auf die Ballons drückend (mit dem Kopf, mit den Knien, mit den Ellenbogen etc.) bis der erste platzt – und Whaley wie in einer Kettenreaktion einfach umkippt. Das bleibt den anderen drei Performerinnen nicht unbemerkt, ab jetzt gilt es, die Ballons auf jede erdenkliche Art zu zerquetschen und bei jedem Platzen sackt jemand in sich zusammen, um kurz danach wieder aufzustehen. Insbesondere Börcsök rennt halsbrecherisch mit den Ballons gegen die Seitenwände.

Die spielerische, aber doch deutlich vom menschlichen Destruktionspotential bestimmte Annäherung von Performerinnen und Ballons geht, nachdem alle Ballons zerstört sind, nahtlos über in eine Art von kleiner Präsentation: Die Performerinnen examinieren die Ballonfetzen, ziehen an ihnen, halten sie in der Hand und wiegen sie, um sie dann dem Publikum mit ausgestrecktem Arm zur Betrachtung darzureichen. Einander überbietend werden langsam größere Fetzen gezeigt, bis der Vergleich zwischen den Plastikstücken nicht ausreicht. Nun wird nach und nach je ein anderes, durchweg sehr alltägliches Objekt geholt, immer so, als gälte es, einen neuen Aspekt hervorzuheben und stumm zu zeigen: ein wohl ziemlich schwerer Stein, ein sich schlängelndes, verknäultes Seil, eine Handvoll sehr weicher Federn, eine Kartoffel, ein Buch, Seifenblasen werden gepustet, das elektrostatische Potential eines neuen Ballons im Zusammenspiel mit den eigenen Haaren entdeckt – und obwohl nicht klar ist, wann dieser Übergang genau stattgefunden hat, haben sich die Performerinnen mehr und mehr den Dingen mimetisch angenähert. Eine Hand wackelt so, wie das Buch in den Händen einer anderen Performerin wackelt, und schließlich beginnt das oben beschriebene Spiel mit dem Luftballon und dem Bauch.

Verschiedene Dinge werden nun mit den vier menschlichen Performerinnen zusammengebracht und dabei beinahe eine Ähnlichkeit oder gar Gleichwertigkeit beider Seiten angestrebt. Vieles wird zu Boden geworfen, wohl um speziell die Schwerkraft und den Kontakt mit dem Boden zu überprüfen. Auf diesem liegt nach einer Weile auch wie ein Ding der völlig bewegungslose Körper von Börcsök, mit dem die anderen drei Gebilde in Kombination mit den restlichen Materialien bauen. Als irgendwann (mit der Performerkollegin in

Abb. 19: Performer*innen und Ballons.

der Mitte) eine besonders hohe Assemblage fertig ist, wird diese in Ruhe beobachtet, bis sie irgendwann aufgrund ihrer asymmetrischen Gewichtsverteilung in sich zusammenbricht. Auf diesen Augenblick des Einsatzes eines Bezuges, der immer anwesend sein dürfte, den der Schwerkraft, haben die drei Performerinnen scheinbar nur gewartet: Nun werfen sie wild die Bücher durch die Gegend und sukzessive bricht immer mehr Chaos aus. Alles wird umhergeworfen, das Scheinwerferlicht von oben hat sich unmerklich etwas verdunkelt und beginnt kurz in Kombination mit einigen an der hinteren Wand angebrachten Neonröhren zu flackern, ein sirrend-dröhnender Sound breitet sich aus. Vor allem wird die sich immer noch nicht bewegende Börcsök von den anderen wie ein Kartoffelsack im Kreis über den Papierboden geschleift, bis dieser sich dadurch einzuwickeln beginnt, seine hochgezogenen Enden von der Decke hinten sich losreißen und die komplette Arbeitsfläche einreißt. Auch aus diesen Resten werden, nunmehr langsamer, neue Gebilde gebaut. Eine eigentümliche, unmenschliche Landschaft entsteht: Vorne rechts ein riesiges Restegebilde, in das sich Whaley und Manente (die tendenziell mehr gebaut haben als die beiden anderen, die mehr jene Dingmimesis betrieben haben) verkriechen, während Börcsök mal zügig, mal stockend über die Bühne torkelt oder liegend sich schiebt, beides in einer Fortbewegungsweise, die weder Menschen noch Tieren zuzuschreiben wäre. Gambier pustet auf dem Boden liegend Seifenbläschen in die Luft, die über die Bühne und in den Zuschauerbereich wabern. Ein sanftes Gluckern wie von einem Aquarium ist zu hören. Geleitet von ihrer in die Luft gestreckten Hand, an der Seifenbläschen zerschellen, erhebt sich Börcsök langsam wieder, betrachtet ihre Hand, schaut um sich, kommt langsam wieder im (auf-)gerichteten Modus an. Damit endet der Abend in einem abrupten Black.

Abb. 20: Eine Performerin wird über den Boden gezogen.

In *Untried Untested* nutzt McIntosh die Bühne als ein scheinbar leeres Arbeitsblatt, um Körper, Materialien, Formen und Positionen in ihrer Wechselbeziehung auszutesten. *Untried Untested* versucht so, eine anthropozentrische Weltsicht umzukehren und testet neue Relationen, die aus dem Kontakt mit den Dingen hervorgehen. Allerdings verzichtet die Performance auf die Behauptung einer wie auch immer gearteten Wesensart der Dinge. Die hier vollzogenen ‚Tests' bleiben spielerische Möglichkeiten und die bestehende Differenz zwischen einem menschlichen Körper und einem Objekt wird gerade durch das Ausstellen der Versuche an der vorhandenen, aber nicht gänzlich bestimmbaren Materialität offensichtlich. McIntosh hat zu der Arbeit angemerkt:

> With Untried Untested I was curious to occupy a space that was part performance and part installation … I wanted to push the tension between a ‚biological' or human sense of time versus another kind of ‚object' time that is perhaps longer and slower. In these experiments a confusion eventually arises between the performers and their materials – about what and who is tested.[123]

Die Künstlerin experimentiert mit szenischen Arrangements, die spielerisch die Vorstellung eines distanzierten Betrachters einer einzigen äußeren Realität verunsichern, wobei *Untried Untested* in ihrem Schaffen den Wendepunkt hin zu installativen Settings markiert.

123 Kaaitheater Brüssel: Dokumentation *Untried Untested*. In: *kaaitheater*, o. D. https://kaaitheater.be/en/agenda/untried-untested (Zugriff am 03.04.2020).

Dieses Theater baut sich zunächst als eine Versuchsanordnung selbst: Ein Experimentierfeld, das letztlich nichts abbildend ‚zeigt', sondern wie eine Probe wirkt, weil hier beständig Verhalten zueinander geprüft wird – einschließlich des Angebots an das Publikum, bei den kleinen Präsentationen der Dinge zu diesen auch einen Kontakt herzustellen. Dennoch darf nicht übersehen werden, dass ein solcher ‚Probencharakter' selbst hergestellt und nicht einfach Zufall ist, obgleich zufällige Momente und Unerwartetes speziell im Fall des Objektverhaltens nicht auszuschließen sind (das Papier reißt nie gleich, die Ballons wandern unterschiedlich etc.).
Sebastian Kirsch zufolge implizieren ‚Auftritte' (auch Auftritte eines Chores z. B. im *Parodos*) bereits eine Nähe zur Logik der Protagonisten, wohingegen es auch chorische Elemente gebe, die selbst dieses Prinzip in eine ganz andere, langsamere Auftrittsweise (sofern man dies noch einen Auftritt nennen mag) wandeln oder denen ein solches anderes Auftreten eher eignet, nämlich etwa ein Vorbeiziehen von Sternen oder vor allem Wolken am Firmament.[124] Das dürfte sehr genau treffen, was hier vor sich geht: Die fremde Welt und Konstellation, die hier angedeutet wird und die zugleich durch das wirklich so andere Verhalten der Performerinnen merklich entsteht, weist auf einen ganz eigenen Rhythmus. Das Projekt führt an das Limit dessen, was sich in einer auf menschliche Bezüge konditionierten Wahrnehmungsweise (d. h. die traditionelle Zuschauerposition) und ohne jegliche Narration an Dinghaftigkeit verhandeln lässt. Was über weite Teile aufgrund der mitunter absurd-komischen Bezugnahmen zu Gelächter führt, wird, je weniger menschlich die Szenerie wird, immer sinnloser und etwas verunsichernd. Nicht einmal mehr Ähnlichkeiten stellen sich ein, sondern irgendwann passiert da etwas, was wirklich den Anschein erweckt, auf eine rein materielle Weise zu existieren – und trotzdem aber nicht ‚natürlich' zu sein, denn es bleibt aufgrund der zuvor deutlich gezeigten ‚Theaterhaftigkeit' (etwa durch das mehrfache Rennen gegen die Wände durch Börcsök und ihr Aufstehen am Ende) klar, dass dies eine *hergestellte Bühne* ist. Was geschieht ist unverständlich, doch nicht bezugslos und entwickelt sich in einer anderen Weise als eine menschlich interpretierte Welt und eine Mit-Welt unter Menschen, was auch eine andere Entfaltungswirkung des Abends mit sich bringt. Eine Mit-Welt, die fremd geworden ist, ist entstanden, eine Lebenswelt, die nicht mehr einfach so gewohnt trägt, aber Spuren ihrer *menschengemachten* Umformung zeigt. Lassen sich hier neue Bezüge erschließen oder erlernen?

Enden der Expansion, Beginnen der Pluriversen

McIntoshs Performances regen dazu an, naturwissenschaftliche Forschung zu befragen: der hier angesprochene Subjekt-Objekt-Bezug und diese a-humane Mit-Welt weisen unspektakulär auf jene tektonische Verschiebung in der technologisch-ökonomischen Welterschließung, wodurch menschliche Tätigkeit sich massiv in die Erde einschreibt, vor allem durch eine gleichmachende Sicht auf Dinge und Ressourcen zugunsten einer allgemeinen Austauschbarkeit durch Äquivalenzverhältnisse. *Untried Untested* schlägt einen anderen Weg ein: Zwar gibt es einen klar asymmetrischen, von Menschen bestimmten Umgang mit den Dingen, doch dieser richtet sich nach ‚Eigenlogiken', die getestet werden, solange

124 Vgl. Sebastian Kirsch: Gibt es einen richtigen Chor im Falschen? Von der Pest und vom Glück des Volkes. In: *Maske und Kothurn* 60,2 (2016), S. 43–54, insb. S. 46–48.

bis nichts mehr ‚untried' und ‚untested' ist, doch bei denen keine Gesetzmäßigkeiten oder Logiken als verallgemeinerbar für anderes abgeleitet werden.
Mit den in der Analyse von Raads Arbeiten hervorgehobenen Punkten wurde die Vielheit an Welten, auch mehr-als-menschlichen Welten, als Resonanz der Vorstellung von der einen Welt verdeutlicht. Dabei wurde die unleugbare konkrete Verwiesenheit innerhalb globaler Zusammenhänge und auf dem einen Planeten ebenso betont. Die Erschütterung über das Fehlen eines letzten Grundes ist vor allem von Friedrich Nietzsche benannt worden, der in dieser Untersuchung bislang nicht verhandelt wurde, speziell aber für Heidegger wie Foucault einen zentralen Platz einnimmt.
In *Über Wahrheit und Lüge* im außermoralischen Sinn bescheinigt Nietzsche dem menschlichen Intellekt einen unabwendbaren Anthropozentrismus:

> In irgend einem abgelegenen Winkel des in zahllosen Sonnensystemen flimmernd ausgegossenen Weltalls gab es einmal ein Gestirn, auf dem kluge Tiere das Erkennen erfanden. Es war die hochmütigste und verlogenste Minute der „Weltgeschichte": aber doch nur eine Minute. Nach wenigen Atemzügen der Natur erstarrte das Gestirn, und die klugen Tiere mußten sterben. – So könnte jemand eine Fabel erfinden und würde doch nicht genügend illustriert haben, wie kläglich, wie schattenhaft und flüchtig, wie zwecklos und beliebig sich der menschliche Intellekt innerhalb der Natur ausnimmt. Es gab Ewigkeiten, in denen er nicht war; wenn es wieder mit ihm vorbei ist, wird sich nichts begeben haben. Denn es gibt für jenen Intellekt keine weitere Mission, die über das Menschenleben hinausführte. Sondern menschlich ist er, und nur sein Besitzer und Erzeuger nimmt ihn so pathetisch, als ob die Angeln der Welt sich in ihm drehten. Könnten wir uns aber mit der Mücke verständigen, so würden wir vernehmen, dass auch sie mit diesem Pathos durch die Luft schwimmt und in sich das fliegende Centrum dieser Welt fühlt. [...]
> [S]o meint gar der stolzeste Mensch, der Philosoph, von allen Seiten die Augen des Weltalls teleskopisch auf sein Handeln und Denken gerichtet zu sehen.[125]

Spöttisch invertiert Nietzsche das philosophisch-naturwissenschaftliche Universum (ob nach Newton oder Leibniz): Wo jenes den Schöpfergott in universelle Gesetze überträgt und dessen Unbegrenztheit qua mathematischer Prinzipien verhandelbar macht,[126] sieht Nietzsche den Verstand als das selbstgenügsame Epizentrum all dieser sauberen Ordnungssysteme und damit als Verkennung[127] – also dort, wo der Verstand die universale Verkennung kritisch aufzudecken sucht. Die Aufgabe einer Kritik wäre es nun, ihre Grundlage

125 Friedrich Nietzsche: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne. Ein Essay, Aphorismen und Briefe* [1873], hrsg. v. Steffen Dietzsch. Frankfurt am Main: Insel 2000. Die Passage stellt einen wichtigen Referenzpunkt für den sog. ‚Spekulativen Realismus' bzw. die ‚Object Oriented Ontology' dar, vgl. Armen Avanessian (Hrsg.): *Realismus Jetzt*. Berlin: Merve 2013. Zur Kritik der ‚Sackgasse' des Diskurses des *Spekulativen Realismus* in ästhetischen Fragen Stefan Hölscher: Ein Ende der Ästhetik? Spekulativer Realismus und die Korrelation von Subjekt und Objekt. In: Cairo / Hannemann / Haß / Schäfer (Hrsg.): *Episteme des Theaters*, S. 198–202, hier S. 201.

126 Dies ist vor allem das philosophische Ziel des Descartes-Weggefährten Henry More. Vgl. Koyré: *From the Closed World*, S. 125–154 (eine Differenz zu Kant wird auf S. 150 erwähnt).

127 Vgl. hierzu auch Nietzsches Erkenntniskritik in *Der Wille zur Macht*, unter Bezugnahme auf die Vielfalt von Welten nach dem Ende der Welt zusammengefasst in Jeanclet Martin: *Plurivers. Essay sur la Fin du Monde*. Paris: PUF 2010, S. 92–94.

selbst zu hinterfragen, d. h. eben jenes universale Verständnis einer Welt und des Weltalls, die dem Menschen als Projektionsfläche seiner eigenen Transzendierung dient. Dem universalistischen Anspruch gemäß erlaubt es erst die transzendentale Vernunft, der universellen Ordnung reflektierend gegenüber zu stehen.[128] Doch ist just dies Teil dessen, was wir seit Kant ‚Kritik'[129] nennen – selbst wenn Kant in seiner ‚dritten' Kritik im Gegensatz zu etwa Newton oder den Empiristen den subjektiv-spekulativen Charakter dieser Annahme erkennt.[130] Nun wurde im Lauf der Untersuchung deutlich, wie sehr mit der Erfahrung der Verräumlichung und durch das Aufbrechen neuer Konflikte, durch das Scheitern der Versprechen des Universalismus, dessen eigene Expansionsbewegung an ihre Grenzen gekommen und in die Krise geraten ist. Aus dem Anspruch einer neuen Kritik müsste sich also etwas gewinnen lassen, das weder einen Universalismus schlicht wiederholt noch einen gegenüber politischen Konstellationen blinden Relativismus oder eine pure Apologie angeblicher Faktizität produziert.

Bereits in *Dark Matter* von 2009 erkundete McIntosh die Diskrepanz zwischen naturwissenschaftlicher Forschung und je singulärem Weltzugang in einem in der Tradition von Forced Entertainment stehenden witzig-melancholischen Mix aus Revue, Kabarett und kleinen Experimenten, bei dem ihr sowohl Thomas Kasebacher als auch Bruno Roubicek als etwas tapsige Assistenten beistehen bzw. bei Gesangseinlangen den Hintergrundchor bilden – von dieser Richtung von Theater und Performance hat sich McIntosh in der Folge allerdings recht weit entfernt (eine dauerhafte Kollaboration u. a. mit Tim Etchells besteht aber fort). Die Melancholie des Abends, der vor einem glitzernden Sternenhimmel und unter anderen Utensilien für (pseudo-)wissenschaftliche Experimente auch zwischen einigen schwarzen Luftballons stattfindet, betrifft nicht zuletzt einen Widerspruch von Erfahrungs- und Erkenntnisgrenze: Wie soll man sich – schon gar im Theaterraum – ein schwarzes Loch denn vorstellen? Wie kann die Repräsentation einer so komplexen ‚Realität' geschaffen werden? Und etwas verdeckter: Was bringt mir/uns diese Erkenntnis, wenn ihr ein Weltzugang fehlt? *Dark Matter* trifft eine Melancholie darüber, dass dieser Containerraum der Versammlung selbst in der Welt der Vorstellung an seine Grenzen gekommen ist, dass jeder Darstellungsversuch immer schon scheitert. Daraus entwickelt McIntosh auf der Bühne jedoch explizit in einem von ihren Gehilfen begleiteten Zwischending aus Gesang und Moderation die Frage, was wir in diesem Universum (der Vorstellung) teilen und was derweil in ganz anderen Universen, in Multiversen, stattfände,

128 So Kants Position in der Ersten Kritik, wo ein Schematismus der „Natur" unterstellt wird, allerdings „ist die systematische Einheit (als bloße Idee) lediglich nur projektierte Einheit" (Kant: *Kritik der reinen Vernunft 2*, S. 567 (B 675, &76 / A 647, 648)).
Es gibt eine Differenz zwischen Erster und Dritter Kritik, da in letzterer die Natur zu einem Universum wird, „das nicht mehr von der schöpferischen und gebieterischen Aktion einer Vorsehung getragen wird". Dennoch bleibt es bei der Aufgabe, eine „unauffindbare Einheit" zu denken (Nancy: *Die Erschaffung der Welt*, S. 67).

129 Demgegenüber stehen die vorkritischen Schriften Kants, wo etwa auch eine Kosmogonie ausgearbeitet wird, so insb. in Immanuel Kant: *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels*. Frankfurt am Main: Deutsch 2005.

130 Kant gesteht ein, dass die Behauptung eines transzendentalen Wesens hinter den Naturerscheinungen eine gesetzte Annahme ist, die als eine solche erst die notwendige Basis der menschlichen Erkenntnis stellt. Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe,* Bd. X, hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, §75, S. 350–353. Vgl. dazu anschließend zur „Distributiven Einheit" bei Kant Osborne: *Anywhere or Not at All*, S. 121.

denen jeder nicht einfach nur empirisch zu- und angehört? McIntosh stellt dem, wie sie sagt ‚Universum dieses Theaterabends', die vielen anderen möglichen Welten, in denen wir sein könnten oder gerade sind, gegenüber. Gespielt wird mit einer immer gegebenen Heterogenität unserer Wahrnehmung gegenüber einer notwendigen Einheitlichkeit der künstlerischen oder wissenschaftlichen Darstellung, zugleich aber auch mit dem phantasmatischen Wunsch, qua Forschung oder Kunst in ein Unendliches, ein Jenseits, ein Danach einzutreten: Ganz zum Schluss von *Dark Matter* zieht McIntosh kurz den glitzernden Sternenhimmel einen Spaltbreit hoch. Dieser entpuppt sich als Kulisse, unter der Arbeitslicht von ‚dahinter' durchscheint. Das Universum dieser Vorstellung führt in kein anderes Universum, nicht in einen anderen Raum.
Doch die Multiversen – die schon in Kapitel 5.2 bei Raad und Toufic eine Rolle spielten – gilt es weiter zu untersuchen, denn diese werden konzeptionell in *Untried Untested* wieder aufgegriffen: Sie sind die Bezeichnung für mögliche andere Welten wie sie die theoretische Physik formuliert,[131] wonach es unzählbare Universen je mit eigenen Gesetzen gibt, die außerhalb der per Lichtmessung sichtbaren Dimension unseres Universums liegen. Für Jean-Luc Nancy und den Astrophysiker Aurélien Barrau wird diese (letztlich empirisch nicht überprüfbare) Annahme zum Ausgangspunkt ihrer Überlegungen im Anschluss an eine Gleichzeitigkeit von globalisierter Vereinheitlichung und aufbrechender Heterogenität.[132] Weil die Welt drei gleichzeitigen Modi ausgesetzt ist, nämlich unendlicher Expansion (Verräumlichung), unendlich multiplen Facetten der Sinnbefragung der Welt und Untrennbarkeit „entre ‚le monde' et ‚nous'"[133], gehen Nancy und Barrau zu einer „déconstruction d'un cosmocentrisme"[134] über, nachdem

> l'assurance d'une vérité ordonnée de l'univers (et dans l'univers) s'est brouillée. Mais il ne s'agit pas d'un simple parallélisme qui renverrait à son tour à un ordre plus profond: ce n'est pas „le monde" en soi qui évolue de telle sorte qu'il modifie nos savoirs et nos pensées. C'est bien plutôt que „le monde" dérobe et déporte de manière vertigineuse la consistance de sa réalité „en soi".[135]

Die Autoren suchen mittels des so entliehenen Multiversen-Terminus der gegenwärtigen Sinnverschiebung ein Bild zu geben, das gleichzeitig selbst *die Welt in ihrem Weltraum* nicht mehr hält. Der ‚Skandal', den dieses Konzept zu denken wagt, ist der, dass aus der theoretischen Physik nach Einstein, die schon das 20. Jahrhundert in einen Taumel versetzt hat, heraus, die Grenzen der Metaphysik und ihres unendlichen, leeren Raumbegriffs weitergedacht werden. Insofern beschreiben Multiversen einen Veränderungszustand, der

131 Das Konzept wurde u. a. von Kip Thorne ausgearbeitet, der den Spielfilm *Interstellar* (US/GB 2016, R: Christopher Nolan) wissenschaftlich beraten hat. Vgl. einführend Kip Thorne: *Black Holes and Time Warps. Einstein's Outrageous Legacy*. New York / London: Norton 1994. Vgl. für einen historischen Überblick der Genese dieses Konzepts inkl. interessantem historischen Bildmaterial zur Darstellung von Kosmologien Mary-Jane Rubenstein: *Worlds Without Ends. The Many Lives of the Multiverse*. New York: Columbia UP 2014.

132 Vgl. Aurélien Barrau / Jean-Luc Nancy: *Dans quelles mondes vivons-nous?* Paris: Galilée 2011, S. 14.

133 Ebd., S. 12.

134 Ebd., S. 143.

135 Ebd., S. 15.

der Konsequenz eines spätestens mit dem 20. Jahrhundert sich durchsetzenden relationalen Denken der Beweglichkeit anstelle fixierter Gründungen sowie einem Abschied vom Paradigma der Einheit und Eigentlichkeit nimmt, die nicht zuletzt auch das Denken des „eigentlichen Zeitalters der Kritik“[136] geprägt haben. Multiversen sind dann der Ansatz, die „Dialektik von Einem und Ordnung“[137] und damit den Anspruch des Universalismus auszusetzen.

> Einerseits ist der Welt-Kosmos aufgebrochen; andererseits beantwortet die Idee einer „Welt“ (als eine oder als Ensemble) nicht länger die Forschungen von Physikern oder metaphysischer Befragung. „Pluriversen“ oder „Multiversen“ stehen jetzt auf der Agenda von Physikern, während „Multiplizität“ oder „Multitude“ Soziologien wie Ontologien durchziehen. Aber von der Einheit zur Pluralität überzugehen kann nicht einfach darin bestehen zu vervielfältigen, die Menge der diskreten Einheiten zu vergrößern (wie dies beispielsweise bei der „Multikulturalität“ wiedergekäut wird). In einem solchen Übertrag oder in einer solchen Transformation sind es die Paradigmen des „Einen“ und der Komposition oder Strukturierung von Einheiten, die aufs Spiel gesetzt werden.[138]

Der Unterschied von Universum und Multiversen, von universalem und pluralem Denken führt damit die bereits behandelten Punkte weiter: Wenn das Universum das Unendliche qua einheitlicher mathematischer Ordnung und in einer potentiell unendlichen Expansion (des Raumes und der Vorstellung) denkt, so handelt es sich bei dem, was hier vorgeschlagen wird, darum, ein Unendliches in der Vielheit von endlichen Bezügen zu denken, d. h. in der Unbegrenztheit ihrer Berührungspunkte. Im Anschluss an Jeanclet Martin wählt die vorliegende Untersuchung jedoch anstelle des Begriffs Multiversen lieber denjenigen der *Pluriversen*, um dem Pluralen, der Veränderung und nicht einfach dem Nebeneinander diskreter Einheiten, noch deutlich Rechnung zu tragen.[139] Multi- oder Pluriversen sind keine stabilen Einheiten bevölkert von anderen stabilen Einheiten oder Essenzen (sie sind also nicht mehr Universen innerhalb eines großen Multiversums), sondern Transformationen ohne spezifische Richtung oder (teleologisches) Ziel.[140]
Was lässt sich daraus ziehen? Zunächst liegen die vielen Pluriversen in der hier vorgeschlagenen Verwendung zwar durchaus weit weg – nämlich am Rande der Vorstellung vom sich ausdehnenden Universum als dessen Endlichkeit, die nicht in einen neuen übergeordneten Raum mündet, sondern wiederum das Singulär-Plurale von Universen andeutet. Sodann aber liegen Pluriversen nicht in einem fernen Nirgendwo, sondern dienen dazu, der scheinbaren Dichotomie aus Immanenz und Transzendenz auch aus dem Blickwinkel der sog. ‚Hard Sciences‘ zu entgehen: Sie markieren eine Unassimilierbarkeit, die weder durch Verstandeskategorien umzäunt und erschlossen noch empirisch belegt werden kann. Mit ihnen lässt sich die hier verhandelte *Transimmanenz* wie auch eine Vorgängigkeit des

136 „Unser Zeitalter ist das eigentliche Zeitalter der Kritik, der sich alles unterwerfen muß.“ (Kant: *Kritik der reinen Vernunft 1*, S. 13 (A XI, XII).)
137 Barrau / Nancy: *Dans quelles mondes vivons-nous?*, S. 143.
138 Ebd., S. 13–14.
139 Vgl. Martin: *Plurivers*, S. 13.
140 Vgl. ebd., S. 39.

Bezuges (vor Entitäten) denken.[141] Daher sind Multiversen hier eine Beschreibungsweise für Bezugnahme *vor* jeder Formung, Erkenntnis oder Faktizität von Welt: Als eine Annäherung an die Änderbarkeit durch die den Einheiten vorausgehenden Relationen. In einer ähnlichen Ausrichtung hat Karen Barad den vieldiskutierten Begriff der „Intraaktionen" für das Hervorgehen der Einheiten („Relata") aus den Relationen durch einen „agentielle[n] Schnitt" geprägt.[142] Wird hierbei zwar die Bedeutung von (Anschauungs-)Apparaten für die Konstitution von Welt als „ein offener Prozeß der Materialisierung und Relevanzbildung" hervorgehoben, so geschieht dies allerdings mit dem dezidierten Anspruch, eine neue Ontologie zu bestimmen, nämlich die „agentiell-realistische Ontologie".[143]
Pluriversen bestimmen hingegen keine neue Ontologie. Sie sollen ein vollkommen Unweltliches (*Immonde*) markieren helfen, das sich in seinen Bahnungen Bezüge sucht, die es erst im zweiten Schritt auf Einheiten – darunter auch Materialitäten – schließen lassen, weil sie nicht von einem einzelnen, sondern vom Pluralen ausgehen.[144] Sie sind Beziehungsweisen zum Außer-Sich und zur (unendlichen) Endlichkeit der unbestimmbaren Verweisungen.[145] Gleichzeitig bringen ihre Heterogenität, ihre Interdependenzen und ihre Verschachtelungen immer andere Konstellationen hervor.

Distanz(losigkeit)

Diese thematische Auseinandersetzung mit Multiversen / Pluriversen aus *Dark Matter* wird in *Untried Untested* fortgesetzt. Dies gilt nicht nur in dem Sinn, dass man sie als Verwobenheit in vielfältige Welten diesseits und jenseits der Vorstellung thematisiert – dies könnte jede Inszenierung betreffen –, *Dark Matter* stellt gerade diese Grundbedingung einer verzweigten Gegenwart aus. Vor allem zeigen sich Pluriversen hier als Transformationsmomente, d. h. sie werden durch eine konzeptionelle Übertragung in *Untried Untested* zugespitzt. Auch wenn sich die vielen Luftballons zu Beginn von *Untried Untested* wie ein nettes Bild der vielen Welten oder der Pluri- / Multiversen ausnehmen, so ist der eigentlich ‚pluriversale' Moment jene minimale Kontaktaufnahme von Performerinnen und Materialien, also das Aufgreifen und Spielen mit den Ballons, das Lufteinsaugen und Drücken auf den Bauch, das Ähnlichwerden mit dem Seil, den Federn, dem Kartoffelsack. Diese verändernden Berührungen finden gerade nicht als Berührungen mit einem dinghaft vollständigen Seienden, sondern einem beiderseits Veränderlichen statt. Als mimetische Berührungen einer unähnlichen Ähnlichkeit lassen sie eine Alterität erfahren.[146] Mit der

141 Das unterscheidet Multi-/Pluriversen von der von Malabou im Anschluss an Hegel formulierten, immanenzphilosophischen ‚Plastizität', bei der an Kategorien wie Einheit oder Werk festgehalten wird. Vgl. Catherine Malabou: *Plasticity at the Dusk of Writing. Dialectic, Destruction, Decontruction*, aus d. Franz. v. Carolyn Shread. New York: Columbia UP 2010, S. 78: „The mutability of beings is what opens a future in the absence of any openness of the world."

142 Karen Barad: *Agentieller Realismus*. Berlin: Unseld 2012, S. 20–21.

143 Ebd.

144 Vgl. als eine Gegenposition, die die Determination von Objekten statt ihre Relationalität in den Vordergrund rückt Graham Harman: On Interface: Nancy's Weights and Masses. In: Peter Gratton / Marie-Eve Morin (Hrsg.): *Jean-Luc Nancy and Plural Thinking. Expositions of World, Ontology, Politics, and Sense*. New York: SUNY Press 2012, S. 95–108, hier S. 102–103.

145 Vgl. Nancy: Von der Struktion, S. 63; Barad: Berühren, S. 175.

146 Vgl. Barads Erläuterungen zu einer ‚diffraktiven Ethik' der Berührung im Anschluss an Levinas, Derrida und Alphonso Lingis: Barad: Berühren, S. 174.

Konnotation, die das Universum / den Weltraum und einen Luftballon verbindet, wurde im Einstieg zur Analyse von *Untried Untested* absichtlich gespielt. Denn diese Bildhaftigkeit zeigt die Wirkmacht, vielleicht aber auch Notwendigkeit des gerichteten Modus der Vorstellung, im Versuch des theoretischen Nachvollzugs und des Schreibens an. Diese hier hervorgerufene Bildlichkeit sollte dazu dienen, der Gleichzeitigkeit von Vorstellung und Berührungsmomenten noch im theoretischen Nachvollzug Rechnung zu tragen. Und diese Doppelung selbst kennzeichnet *Untried Untested*.
Wenn Pluriversen Heterogenitäten beschreiben, die gefestigte Entitäten auflösen, so betrifft dies auch den Raum dieses Zusammentreffens selbst, also die Bühne. Deren Ausgangsfläche wird richtiggehend zerrissen, doch es dürfte auffallen, dass *Untried Untested* die Black Box und damit auch die Zuschauer*innensituation, unbeachtet lässt. Hier zeigt sich die an dieser Arbeit deutlich sichtbare Spannung zwischen einem topologischen Denken der Pluriversen und einem Denken der Kritik: zwischen einem vielleicht möglichen Zustand der Erfahrung sowie Veränderung und einem Modus der evaluierenden Observation und der Kritik, den auch die Performerinnen in der Beobachtung der Luftballons am Anfang eine Zeit lang einnehmen. Um zunächst noch auf der Ebene des Bühnengeschehens, der Veränderungserfahrung der Pluriversen zu bleiben: Hier führt *Untried Untested* das Zusammenfügen neuer Konstellationen vor, ohne einen neuen Sockel der Identität zu bauen, ohne ein neues Fundament zu bilden. Während bereits das klassische experimentelle Testverfahren, das Avital Ronell zufolge das Standardprozedere der Gegenwart ist (alles wird getestet), von einem „claim of absoluteness" gekennzeichnet ist, der aber nur „in terms of a temporary solidity" Gültigkeit hat, eröffnet McIntosh stattdessen eine Veränderungspraxis des grundlosen Versuchens.[147] Denn der selbst ‚ungetestete' und ‚unversuchte' Test wird von den Performenden nicht in behaupteter Distanz ausgeführt, sondern sein elliptisches Umfassen des Testenden und des Testfeldes ausgespielt:

> The test has everything to do not only with the way the policing of political sites and bodies takes place in our modernity but also with our experience of reality in general, especially since the elliptical circuit that now has been established between testing and the real often works to cancel the difference between these two domains.[148]

Das Versuchen schlägt auf die Bühnenkonstellation um und es entsteht ein involvierendes Geschehen, eine Konstellations*bildung*. Diese Praxis verändert diejenigen, die sich ihr aussetzen, denn wie Ronell bemerkt, ist der Test, insbesondere in seiner semantischen Nähe im Deutschen von Versuch und Versuchung, „an operation that engages the subject in a radical way."[149]
Durch den Prozess der Kontaktaufnahme, der Berührung und der daraus resultierenden Zerstörung bzw. dem Umfallen und später der Veränderung der Performerinnen durch eben jenen Kontakt verschiebt *Untried Untested* die Perspektive darauf, was überhaupt getestet wird: Mag es zunächst so scheinen, dass die Materialien ausprobiert werden, so stellt sich bald die Frage, ob nicht vielmehr die Performerinnen versucht werden oder

147 Avital Ronell: *The Test Drive*. Champaign: U of Illinois P 2005, S. 665.
148 Ebd., S. 663.
149 Ebd., S. 657.

nicht vielmehr die je spezifische Bezugnahme zwischen Subjekt und Objekt selbst – wobei gerade die Subjekt-Objekt-Logik umgangen wird? Denn zwar interpretieren und gewichten die Performerinnen im Zugriff ihre Umwelt, die jedoch wiederum auf diese zurückwirkt. Während in *Untried Untested* also die scheinbar objektivierende Distanz zwischen Zuschauenden und Bühnengeschehen im Sinne der Grundkonstellation der Schauanordnung nicht verändert wird, befinden sich die Zuschauenden dennoch in einem Experimentierfeld, das sich nicht auf die Ordnung eines *Als-Ob* reduzieren lässt. Auf der Bühne wird die Möglichkeit anderer Kausalketten und Nachbarschaftsverhältnisse eröffnet, bei denen die Performerinnen versuchen, sich auf die Eigengesetzmäßigkeiten der Materialien einzulassen, ohne gleich den wiederum transzendierenden Schritt zu vollziehen, das vermeintliche Objekt so zu behandeln, *als ob* es zum einzigen ordnungsstiftenden Gesetzgeber der Performance würde. Denn die Dinge sind – genauso wie die Performerinnen – bei all diesen Versuchen nicht fixierte Entitäten, sondern schon Mutationen unterworfene Materialitäten, die sich selbst und den Betrachtenden fremd werden und beide in Bewegung versetzen, zugleich aber immer wieder einen unassimilierbaren Rest oder Eigensinn bilden, denn eine *unendliche* Verformbarkeit oder eine Auflösung in ein (synthetisches) Drittes findet hier nicht statt.

McIntoshs Theaterabende dürften sich nicht auf den ersten Blick als Praktiken der Kritik erschließen. Hier kommt der Modus der evaluierenden Observation erneut ins Spiel, der in *Untried Untested* dem Publikum durch das Intakthalten der frontalen Bühnenordnung ermöglicht wird – was dezidiert *nicht* heißen soll, dass eine evaluierende Observation *per se* an eine solche Positionierung gebunden ist (nur in diesem Fall damit koinzidiert), allerhöchstens wird sie dadurch begünstigt. Die vorliegende Doppelung lässt ein eher installatives Bühnengeschehen der pluralen Eigenlogiken, Kollisionen und Verschiebungen der Multiversen ebenso bestehen wie ein Testfeld für die Zuschauenden, dessen Pointe darin liegt, dass sie im Modus der reflexiven Distanz eine Erfahrung der Performerinnen beobachten können, die nichts mit eben jener reflexiven Distanz zu tun hat. So aber bleiben, überspitzt ausgedrückt, die Zuschauenden im universal-(quasi)transzendentalen Modus der Kritik, der selbst auf dem Prüfstand steht. Doch ließe sich nicht auch der Sinnverschiebungszustand der Multiversen wiederum kritisch wenden? Die Schwierigkeiten, die der Übergang einer Vorstellung von einem Universum zu den Multiversen bereitet, hängt mit den immer noch wirkmächtigen Resten einer Konzeption von Theater zusammen, die den Schauplatz hervorhebt und intrinsisch mit dem urteilenden Beobachtermodus der Kritik verlinkt. Simpel: Theater ermöglicht Kritik, weil es Zustände zur (ggf. unentscheidbaren) Evaluation ausstellt, so *als ob* diese in der Schauanlage einsichtig würden. So wird zwar ein transzendentales Denken abgelehnt, an einer solcherart gedachten Schauanlage, d. h. den *als Dispositiv* gegebenen kritischen Reflexionsmöglichkeiten szenischer Kunst im Modus der Distanz – im Sinne der in der Einleitung genannten Beziehung zwischen Kants transzendentaler Bedingung und der neuzeitlichen optischen Anlage –, wird jedoch festgehalten. Kritische Reflexion, Illusion, Als-Ob – dies sind allesamt Figuren eines auf einer distanzierten Bildlichkeit aufbauenden Modus, Reste jenes als überwunden geglaubten Theaterbegriffes der Aufklärung, Einschlüsse verfestigter Kontingenzen, nicht aber transhistorische ontologische Bedingtheiten.

Diese bildhaften Kategorien der Kritik finden sich als Residuen auch in den Positionen des Postfundamentalismus wieder, wie sie etwa Foucault oder Butler in ihren zu Recht

vielzitierten Ansätzen einer Neubestimmung der Kritik nach Kant ohne Rückgriff auf die kantischen Apriori vertreten. Foucault nennt als Ziel seiner Erwägungen zur Kritik, wie „die Unlöslichkeit von Wissen und Macht" zu „Singularitäten führen [kann], die sich aufgrund ihrer Akzeptabilitätsbedingungen fixieren, und zugleich zu einem Feld von möglichen Öffnungen und Unentschiedenheiten".[150] Foucault wie Butler insistieren gewissermaßen in der Folge Nietzsches auf einer ‚regulativen Fiktion', auf einem Diesseits der Kritik, das den kantischen Modus des Als-Ob aufgreift. Kritik bedeutet dann nach Butler das Sprechen ohne jegliche gesicherte Grundlage, aber mit dem Mut der Setzung, als-ob es eine Grundlage gäbe, was dem Subjekt die Möglichkeit einer „kritischen Distanz zur etablierten Autorität"[151] eröffne.[152] Diese postfundamentale Position eines Wissens um die regulative Fiktion bei gleichzeitigem Festhalten an (verschiedenen) Fiktionen, bedeutet aber demnach auch einen fortbestehenden Bezug zum kritischen Horizont, wenngleich dieser unbestimmbar wird. Es wäre dann die Frage, wie in diesem nicht mehr geurteilt würde, oder genauer: wie sich nach einem „Urteil, das weder bestimmend noch reflektierend / ästhetisch (als-ob) ist"[153], suchen ließe.

Aber geht es ausschließlich darum, eine Entunterwerfung gegenüber einer ‚etablierten Autorität' anzustreben? Oder gegenüber einer als total empfundenen technischen Vernunft im Sinne einer nur phantasmatisch möglichen Oppositionseinnahme? Wären wir nicht wieder ganz im Denken der bildhaften Vorstellung, die mit Hilfe von Äquivalenzketten sich gegen jede Verunsicherung und Verirrung notwendig abschotten muss, um ihre Kritik zu artikulieren, auch auf die Gefahr hin, sich genau in eine phantasmatische Weisung oder ein Bild verrannt zu haben? Vielleicht wäre es nötiger, eine Differenz zu markieren. Denn der so beschriebene Modus der Distanz ist nicht einfach gut oder schlecht, er ist einerseits schwer *bewusst* gegenüber Missständen einzunehmen, andererseits unmöglich gänzlich abzulegen: Er existiert als ‚Sedimentierung' der Vorstellung, als immer wieder auftauchende Schließung in unserer Denkweise und setzt sich beispielsweise in der Rede von einem ‚Gegenstand' der Theaterwissenschaft fort, ebenso wie in der hier vorgenommenen, selbst etwas herstellenden Lesart von künstlerischen Arbeiten in einer Kontexte herstellenden, in logischer Sprache erschließenden Sinn-Konstruktion. Er hat seinen ‚Nutzen', ebenso seine Schattenseiten und sein Ungedachtes – die Frage ist also vielmehr, wie man mit ihm umgeht, ihn *kritisch* wendet, *ent*wendet, *ver*wendet.

Doch es gibt demgegenüber ein anderes Denken, das räumlich und berührend ist. Die Begegnung mit ihm findet wie gezeigt vor allem in künstlerischen Arbeiten statt und ihm kann im theoretischen Nachvollzug immer neu Rechnung getragen werden. Was mit den pluriversalen Momenten auftaucht, sind topologische Gefüge, ‚distanzlose

150 Vgl. Michel Foucault: Was ist Kritik? In: Ders.: *Kritik des Regierens. Schriften zur Politik*, hrsg. v. Ulrich Bröckling. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 237–257, hier S. 257.

151 Judith Butler: Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend. In: Rahel Jaeggi / Tilo Wesche (Hrsg.): *Was ist Kritik?* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 221–246, hier S. 243. Oliver Marchart nennt eine solche Position das „Subjekt des Als-Ob" (Oliver Marchart: *Die politische Differenz*, S. 314).

152 Vgl. zur kritischen Distanz und zum Verhältnis von Theater und Kritik Nikolaus Müller-Schöll: Die Fiktion der Kritik. Foucault, Butler und das Theater der Ent-Unterwerfung. In: Ders. / Ebert / Holling / Schulte et al. (Hrsg.): *Theater als Kritik*, S. 49–56.

153 Nancy: *Die Erschaffung der Welt*, S. 67.

Konstellationen', sie beschreiben das undistanzierbare Eingebundensein in einen niemals fixierten, aber immer existenten, doch trotzdem jeweils erst neu sich bildenden Zusammenhang zwischen Menschen, Dingen etc., der auch nicht beschrieben werden kann, als-ob man ihn überschauen könnte, da das Affiziert-Werden-Können nicht mehr *gegenüber* einer Welt stattfindet und auch nicht mehr als ein In-der-Welt-Sein, sondern immer schon als ununterscheidbarer Teil pluraler Welten, ihrer Topologien und Konstellationen. Im Gegensatz zu den neuzeitlichen Instanzen des distanzierenden Bildes, zu dem das kritische Diszernieren gehört, sind diese nicht nach einem Als-Ob ausgerichtet. Dennoch schließen sich Kritik / Distanz und Erfahrung / Pluriversen nicht aus. Auch in den zuvor verhandelten Arbeiten waren immer beide zugegen, selbst wenn es keine dauerhafte, feste Bühnenaufteilung gab. Wenn die Pluriversen eine Sinnverschiebung beschreiben, so ist diese schon innerhalb des Kritikbegriffes angelegt, worauf nicht zuletzt Foucault und Butler hinweisen, die neben dem Modus der distanzierten Betrachtung nämlich auch Momente der Veränderung beschreiben. Spricht Butler zwar auch im englischen Original ihres Essays von der *distance*, so benutzt Foucault diesen Terminus überhaupt nicht, führt aber mehrfach die Notwendigkeit der Herstellung einer reflexiven Vorstellung unserer selbst aus. Dies wäre die universale Seite ihrer Kritikbegriffe. Andererseits erwähnt aber Butler zugleich die Notwendigkeit und das Risiko, in der Kritik „seine Selbstförmigkeit als Subjekt aufs Spiel setzen", (problematisch ist allerdings Butlers Rede davon, dass das Subjekt so „seine Grenzen überschreiten" würde).[154] Und Foucault nennt diese Kritik explizit einen „philosophischen *ethos*", gar eine „*Grenzhaltung*" und eine „experimentelle Haltung".[155] Angesichts expansiver Akkumulationslogiken im Weltinnenraum schlage ich vor, anstelle einer Überschreitungsrhetorik vielmehr die je gegebenen Grenzen zu umspielen, zu verzweigen und zu destabilisieren. Anstelle des Verweilens an den Grenzen der Erkenntnis (Kant) und dem Überschreiten der Grenzen der Macht (Foucault und Butler) plädiere ich für das Verzweigen und Verwirren von Grenzen.

Der Vorschlag lautet, mit und gegen Foucault und Butler, diese ‚Distanz' aus ihrer Nähe zur Distanz, die das universelle Subjekt à la Kant zu sich selbst hat, zu befreien. Kurz: Handelt es sich bei der ‚kritischen Distanz' Butlers, bei der Praxis der Kritik einer Entunterwerfung nicht viel weniger um eine Distanz als vielmehr um eine Entfremdung, eine *Alienation* oder Umformung als Verschränken von Bezügen in ihrer Gleichzeitigkeit mit einem Sich-Lösen-Können aus anderen, naturalisierten Kontexten und Gefügen? Dies wäre, um es mit den im Verlauf dieser Untersuchung benutzten Begriffen zu beschreiben, eine Verräumlichungserfahrung, bei der sich der Moment der Affizierbarkeit vielleicht mitunter ganz langsam, in einer eher dinghaften Zeitlichkeit abspielt, so wie die Performerinnen in *Untried Untested* langsam durch ein Sich-Einlassen auf die Eigenzeiten der Steine, Federn etc. verändert werden.

Vielleicht lohnt es, das Spannungsfeld von kritischem Modus und Berührung, von notwendigen Residuen eines universalen und (quasi)transzendentalen Denkens gegenüber einem pluriversalen Eingebundensein nicht gleich aufzugeben, sondern in der Schwebe zu halten. Für Nancy und Barrau liegt die politische Aufgabe eines Denkens, dass der Pluralität

154 Butler: Was ist Kritik?, S. 244.

155 Michel Foucault: Was ist Aufklärung? In: Ders.: *Schriften*, Bd. IV. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 687–707, hier S. 702–703 (Herv. i. Orig.).

Rechnung tragen will, darin, dem Chaos keine neue Ordnung oder Gründung gegenüberzustellen, sondern sich auf selbiges einzulassen, sich ins Chaos zu versenken,[156] ganz so wie es die Performerinnen in *Untried Untested* tun, indem sie die Ränder der symbolischen Ordnung des geordneten Weltverstehens austesten und an den Dingen lauschen.[157] Diese Aktualität aber darzustellen, *zu erkennen* und die *anderen* kantische Fragen: ‚Was geschieht? Wo stehen wir heute?' in Differenz zu anderen Zeiten überhaupt artikulieren zu können, scheint zumindest in *Untried Untested* aus einer distanzierten Bühnensituation, als gewissermaßen dem Ort der regulativen Fiktion, dem evaluierenden Blick von außen, zu geschehen. Als-ob wir uns Pluriversen aus einem Universum heraus anschauen könnten. Doch gleichzeitig darf die konkrete Raumaufteilung in der Analyse nicht erneut verabsolutiert werden. Die Subjekt-Objekt-Trennung wird behauptet, die Schauanordnung ist da, obwohl schon von Anfang an die Offenheit dieser Szenerie und der nur temporäre Aufbau des Testfeldes markiert werden. Doch spätestens mit dem Einreißen des Feldes wird die Möglichkeit einer mehr verwobenen Wahrnehmung zunehmend mindestens markiert. Wir wohnen der pluriversalen Veränderung der Performerinnen bei, können davon allerdings auch durchaus selbst affiziert werden, sei es minimal.

Kritischer Rest und Ethik der Veränderbarkeit: *In Many Hands*

Gegen Ende der *Dritten Kritik* erörtert Kant, dass es angesichts der fehlenden Letztbegründung der Natur ein allwissendes „Urwesen" geben müsse, das „die Existenz vernünftiger Wesen unter moralischen Gesetzen" bedingt:

> Auf solche Weise ergänzt die moralische Teleologie den Mangel der physischen, und gründet allererst eine *Theologie*, da die letztere, wenn sie nicht unbemerkt aus der ersteren borgte, sondern konsequent verfahren sollte, für sich allein nichts als eine *Dämonologie*, welche keines bestimmten Begriffs fähig, begründen könnte.[158]

Weit davon entfernt, einen neuen Empirismus und eine Verallgemeinerbarkeit zu propagieren, aber auch davon, (naturwissenschaftliche) Weltverhältnisse als arbiträr darzustellen, sucht *Untried Untested* ein neues Engagement und grundloses Verstehen als Lernprozess am Material. Wo Kant aus Angst vor den Dämonen der Empirie eine Letztbegründung der Welt auf Basis ihrer theologisch bedingten Überschaubarkeit zugunsten der Moral propagiert, zeigt McIntoshs Projekt im Zeichen eines durchaus kritischen Wissens um Kontingenz (der Abwesenheit einer moralischen, teleologischen und theologischen Ordnung der Welt) eine *Ethik der Veränderbarkeit* als verfremdenden Versuch der Entunterwerfung. Auch Barad – wenngleich ausgehend von einer von mir nicht geteilten ontologischen Prämisse, die sie allerdings interessanterweise selbst immer wieder zugleich als

156 Vgl. Barrau / Nancy: *Dans quelles mondes vivons-nous?*, S. 129–131.

157 Das Hören, vor allem das kollektive Hören, und das gemeinsame Erzeugen eines Klangteppichs ist Kern von McIntoshs Projekt *All Ears* (2013). Vgl. Bernhard Siebert: Survey on Stage. Listening to the Audience in Kate McIntosh's *All Ears*. In: Eliane Beaufils / Eva Holling (Hrsg.): *Being-With in Contemporary Performing Arts*. Berlin: Neofelis 2018, S. 49–58.

158 Kant: *Kritik der Urteilskraft*, §86, S. 406 (Herv. i. Orig.).

eine *epistemische* Bedingung unterstreicht – verweist auf eine „Ethik der Verschränkung": „Verantwortlichkeit ist keine Verpflichtung, die das Subjekt wählt, sondern eine verkörperte Beziehung, die der Intentionalität von Bewusstsein vorausgeht."[159] Allerdings bleibt ungelöst, wie aufgrund der ontologischen Behauptung nun der konkreten Verantwortung angesichts der dann doch ungleichen Positionen (etwa: Mensch und Luftballon) Rechnung zu tragen wäre.

Untried Untested wiederum macht keinen Hehl aus der asymmetrischen Bezugnahme und gewinnt seine Stärke zwar durch die unaufgeregte Genauigkeit jedes einzelnen pluriversalen Moments der Berührung, doch keiner von diesen ist für sich allein genommen *der* entscheidende Moment, der eine Ethik *als solche* bebildern würde (wie es überhaupt nicht um bildhafte Eindrücke geht), auch wenn manch einer besonders auffallen mag. Ich habe mich für die Analyse dieser Inszenierung entschieden, weil sie mir zu Beginn der mehrjährigen Arbeit an dieser Untersuchung begegnet ist und mich nachhaltig beschäftigt hat – nachhaltiger als vielleicht andere, spektakulärere Projekte, die sich mit einem neuen Verständnis von mehr-als-menschlichen Welten auseinandersetzen. *Untried Untested* ist eine alles andere als erfolgreiche Inszenierung gewesen und dürfte im Gegensatz zu den zuvor behandelten Arbeiten (und auch anders als McIntoshs weitere Projekte) wenig bekannt sein. Obwohl die Inszenierung dort, wo sie gezeigt wurde, durchaus gute Resonanz fand, lief sie nur mit relativ wenig Spielzeit an wenigen europäischen Häusern, vielleicht, weil der Abend schlichtweg für das gewohnte Sehen auf Distanz enorme Schwierigkeiten bereitet. Seine langfristige ‚Wirkung' aber darf nicht unterschätzt werden. Anstelle eines vertikalen, auf *einen* besonderen Höhe- oder Fluchtpunkt hin ausgerichteten Prinzips, setzt sich ein mehr horizontales, d. h. vielfältig verwobenes Prinzip, subtil und beinahe unter der Wahrnehmungsschwelle nach dem Abend fort. Die Versuchsanordnung, das Gefüge, das hier zunächst gezeigt, dann ent-woben und schließlich zu einer Landschaft oder einem Milieu neu konstelliert wird, greift über auf die Wahrnehmung anderer, ganz alltäglicher Zusammenhänge, die die Dinge (auch im vorstellenden Denken) in ein anderes Licht setzen: Dinge, Umgebung und Selbst werden nicht mehr nur an ihrem ‚angestammten' Platz, sondern als veränderlich, als *verräumlichend* erfahren. Nichtsdestotrotz bleibt die Erfahrung während der Inszenierung in der konkreten, aufeinander bezogenen Konstellation doch anders als eine Erfahrung jenseits dieser künstlerischen Setzung. Während eine Alltagserfahrung *erst als uneigentlich wahrzunehmenden* wäre, gibt es in der Inszenierung *eine sich als uneigentlich zeigende* Konstellation. Diese Differenz bei gleichzeitig deutlichem Bezug zwischen beiden ist es, die das, was hier geschieht, auch in einem dritten Aspekt *kritisch* macht. Es entsteht ein *Mehr* und *Anderes*, weil das, was geschieht, nicht einfach geschieht, sondern weil es *anders* geschieht und dabei erfahrbar wird, dass die Fixierungen der *einen* Gegenwart verräumlicht werden, dass jede Eigentlichkeit ständig Heterogenes bildet. Durch diese selbst unterscheidende, diszernierende Abtrennung einer besonderen Konstellation durch künstlerische Praktiken (in die dann Institutionen, Kalkül, Zeitmanagement etc. notwendig hineinspielen) zugunsten dieser Differenzerfahrung entsteht selbst ein Rest. Dies wäre so besehen *der kritische Rest,* d. h. eine unassimilierbare, nicht-synthetisierbare, transimmanente Bezugnahme zur Endlichkeit als Differenzerfahrung, die nicht zwangsläufig durch künstlerische Praktiken stattfinden

159 Karen Barad: *Verschränkungen*. Berlin: Merve 2015, S. 110.

muss, aber eben dadurch, dass sich diese von anderen Praktiken absetzen, hier stattfinden *kann*.[160] Denn um zu verstehen, ob in den anderen Welten Dämonen lauern oder diese nicht auch nur eine anthropomorphe Projektion darstellen, wären mit Blick auf *Untried Untested* zunächst einmal Steine, Seile, Federn und Ballons zu erkunden – eingedenk der dabei beteiligten, aber ungleichen Positionen.

Die Gleichzeitigkeit von kritischem Diszernieren einerseits und der Offenheit für das entfremdende Berührtwerden andererseits lässt sich also als eine Ethik der Veränderbarkeit bezeichnen. Daran fügt sich in diesem letzten Unterkapitel eine knappe Erläuterung speziell mit Blick die Global- oder Mundialatinisierung an. Pluriversen wurden über den Kritikbegriff als eine Option eines Widerspruches gegenüber dem universalistischen Denken vorgebracht, letztlich ein Verweisen auf eine Kritik als Unterbrechung, dort wo inkommensurable Eigenlogiken und Veränderungen innerhalb des scheinbar einheitlichen Ordnungssystems auftauchen. Ich verstehe sie als wandelbare Gegenentwürfe zu den neuen Figuren der Eigentlichkeit, die wir verstärkt in dem ‚reaktiven Antagonismus' finden, den etwa die sog. *Neue Rechte* dieser Tage gegen all das führt, was eine vermeintlich unauthentische Moderne ausmacht. Nun behandelt *Untried Untested* mit gutem Grund nicht die politischen Wirrungen, die sich ergeben, wenn eine Kritik am Rationalismus ersetzt wird durch eine Propagierung von entweder der Behauptung einer Rückkehr zum ‚Wirklichen' oder einem völligen Relativismus. McIntoshs Arbeit stellt dagegen die Verfasstheit eines nie ganz auflösbaren Widerstreits aus und markiert so einen Übergang: Zwischen einer kritischen Distanz im Sinn einer Theatersituation zwischen evaluierendem Subjekt und betrachtetem Objekt sowie einer kritischen Entfremdung im Sinne eines ununterscheidbaren Involviert- und Verändertseins. Dennoch ist der Widerspruch zwischen einer mitunter nötigen Distanznahme und einer affirmativen Verbundenheit nicht einfach negierbar, er muss ausgehalten werden. Und egal was verändernde Versuchsanordnungen geschehen lassen, so befreit dies nicht von der wiederum distanzierenden Frage, die aber auch erst die Abwesenheit eines letzten Grundes stellt, *wie* mit diesem umzugehen sei.

Hierzu macht McIntosh einen weiteren Vorschlag. Denn es ließe sich etwas überspitzt fragen, *wozu* all diese Verformungen überhaupt vor einem Publikum stattfinden? Dienen sie einer Veränderung um der Veränderung willen, der zugeschaut werden kann? Oder der Möglichkeit einer Erfahrung, die doch auch (vage und unbestimmbar) eine neue, andere, räumliche Ethik des *Mit-* als gelebtem, praktiziertem Miteinander eröffnet, einem *Mit-* von Menschen, Dingen, Substanzen und Immateriellem? Bei allen vorigen Analysen gab es irgendwo im Spiel der Verräumlichung etwas, das nach einem neuen Bezug verlangt so auch hier: *Untried Untested* berührt sehr grundlos-grundlegend mit dem Denken pluraler Welten ein tiefgreifendes Engagement mit diesem Planeten, jener verzahnten Assemblage aus sichtbaren und unsichtbaren „Hyperobjects"[161] (wie etwa der Atmosphäre), in die die Lebensformen eingebunden sind. Auf diese Assemblage sind wir verwiesen und angesichts ihrer Komplexität ist die Endlichkeit und Kontingenz unserer Welten nicht in

160 Vgl. Theodor W. Adorno: Engagement. In: Ders.: *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften*, Bd. 11, hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 409–431, hier S. 429.

161 „Hyperobjects end the world, and they end the transcendental a priori that jumps out of the world to decide its reality." (Timothy Morton: *Hyperobjects. Philosophy and Ecology After the End of the World*. Minneapolis: U of Minnesota P 2013, S. 147.)

einer Ablehnung von Erkenntnis, sondern im Durchgang durch diese erst wieder ersichtlich geworden: Als Gleichzeitigkeit des Gewahrwerdens über die Grenzen des expansiven Denkens und der Begegnung mit Resten, die wie die a-humane Bühne am Ende von *Untried Untested* fortdauern werden – und anders als die noch relativ abbaubaren Materialien des Abends nach dem Verschwinden des Menschen als ‚Telofossils' schlicht noch sehr lange weiter existieren werden.[162]

Abschließend sei nur knapp und thetisch McIntoshs jüngeres Projekt dargelegt, das sich wieder ganz von einer Teilung zwischen Bühne und Zuschauerraum entfernt hat und bei dem sich zeigt, wie kleinteilig und detailliert der Zugang der Ethik der Veränderbarkeit werden kann: Bei *In Many Hands*[163] werden die Besuchenden zunächst in drei Gruppen eingeteilt und begrüßt. Alle waschen sich die Hände und werden zu drei langen Tischen geleitet, an denen man so Platz nehmen kann, dass man in einer Reihe sitzt und dennoch nicht die beiden anderen Tische sieht. Ab jetzt wird nicht gesprochen und McIntosh sowie zwei Performer*innen leiten je am rechten Kopfende eines Tisches die Handreichungskette an: Von rechts nach links wird die komplette Reihe der Sitzenden entlang auf dem weißen Tischtuch von einem zum anderen ein langes, dünnes Papierband gereicht, sodann jede Menge Steine in allen Formen und Größen. Es folgen Massen an weiteren Gegenständen, beginnend mit alltäglichen wie Besteck, doch viele davon abstruser Art, so etwa eine Hasenpfote oder eine Handvoll getrockneter Seepferdchen. Es rieselt, knistert und raschelt ein wenig. Zunehmend erhalten wir Sachen, die einen starken Geruch ausströmen, so etwa irgendwann ein riesiges glitschiges Stück Seife, Kakaopulver, Farbpigmente – es wird teilweise schwer, das Gereichte überhaupt zu halten, geschweige denn weiterzugeben und die Hände sind bereits komplett verklebt. Abgesehen davon machen sich die anderen Beteiligten in der Kette bemerkbar. Je weiter hinten man sitzt, desto größer die Abhängigkeit von den anderen, die teilweise einen ziemlichen Stau verursachen. Dennoch bleibt der Haupteindruck ein ständig wechselndes Ertasten und ganz besonders Riechen, das sich immer neu auf das Kommende einstellt. Sodann läuft das vorerst letzte Objekt durch: Eine Waschschüssel, um sich die Hände zu reinigen. Alle werden gebeten, ihre Plätze zu wechseln und sich diesmal an einem der anderen Tische, aber so herum, dass alle zueinander schauen, niederzulassen. Eine neue Kette beginnt, diesmal mit gekreuzten Armen, sodass jede*r die Gegenstände an die übernächste Person weiterreicht. Bald wird das Licht heruntergefahren bis es ganz düster ist. Eine Kerze wandert durch, dann sieht man nichts mehr: Felle, schwere Seile, eine Kette – immerhin nichts was die Hände erneut dreckig macht –, dann Erbsen in Massen, auf einmal sind es lauter Dinge, die zwar die Hände nicht dreckig, dafür aber jede Menge Geräusche im Dunkeln machen. Es wird immer mehr und geht immer schneller, bis es ganz chaotisch wird, sich nichts mehr richtig greifen lässt und sich schlussendlich das Licht langsam wieder einstellt.

In Many Hands ist absolut schlicht in seiner Grundidee und zusammen mit *This Variation* von Sehgal von den untersuchten Arbeiten am wenigsten mit Bildern darstellbar. Keine

162 Vgl. zum *telos* des sich in Gesteinsschichten ablagernden Technikschrotts, der *Telofossils*, sowie zu Erläuterung einer ‚Mediengeologie' Jussi Parikka: *A Geology of Media*. Minneapolis: U of Minnesota P 2015, S. 109–136.

163 Ich habe *In Many Hands* am 29.10.2016 am Centraltheater Leipzig, Alte Baumwollspinnerei, gesehen.

Erkenntnis qua Sehen, schon gar nicht aber eine Erkenntnis qua Hand wird hier umspielt, sondern ein Umgang, Erwägen, Tragen, minimal unterschiedlich Tauschen und Handeln, ohne Dinge nur zu händeln. Der Ablauf ist sauber geformt und die Verantwortung durch die Reihung abgegeben. Es wird mit einfachen, aber präzise gesetzten Mitteln ein Erfahrungsangebot gemacht, das seinen Konstellationscharakter ausstellt und dabei in jedem Moment auf seine Gewordenheit verweist. *In Many Hands* wäre eine Apparatur zum Bemerken von Verflechtungen und dem, was mich in winzigen Momenten des Umschaltens und ständigen Veränderns mit der Vielheit der Welten angeht. Dies findet nicht in einem distanzierten, auf Sichtbarkeitsverhältnisse verschriebenen Modus der Beobachtung statt, dennoch ist es während des Ablaufs möglich, auch vom eigenen Platz aus zu meinen Handlungen und dem, was ich um mich herum mitbekomme, auf Distanz zu gehen.
McIntoshs Projekte zeigen, dass man für ein ‚Denken ohne Grund', für eine Verräumlichung des Theaters, nicht zwangsläufig in den Hyperspace reisen muss, sondern die Pluriversen auch auf dem erschlossenen Planeten hier zu finden sind – allerdings nur mittels eines veränderten Blicks, der kein körperloses Sehen mehr ist. Oder genauer: mittels des Versuchs, sich zwischen objektivierender und unterscheidender Sicht sowie geöffneter Wahrnehmung zu bewegen, die aber beide nur in einer Teilung und einem *Mit-* stattfinden – mit, zwischen, durch Andere. Das dieses *Mit-* bei *In Many Hands* durch die Anordnung der Besuchenden als eines hervorgehoben wird, das wieder oder immer noch *unter Menschen* stattfindet, mag zwar zu einem doch irgendwie weiterhin anthropozentrischen Theater zurückführen. Es erinnert jedoch zugleich daran, dass trotz aller möglichen Sinnverschiebungen dieser Planet nach wie vor in einem asymmetrischen Verhältnis vor allem *von Menschen* geformt wird, obgleich auf eine nicht-intentionale und nicht nur instrumentelle Weise. Doch schon wären wir mit dieser Aussage wieder zurück in der regulativen Fiktion und nicht mehr in den vielen pluriversalen Momenten.

6
‚Nach' dem Ende der Welt

Bühnen der Altermundialität denken eine unhintergehbare Heterogenität an Welten und ihrer Zugänge in immer neuen Konstellationen. Sie machen affizierbar und schlagen *pluri-/multiversale* Momente der Erfahrung vor. Letztere unterscheiden sich nicht nur vom distanzierenden Modus des gerichteten Sehens und damit der (Erkenntnis-)Kritik, sondern auch von einem sich als ‚eigentlich' behauptenden Vernehmen letzter Wahrheiten. Das Ende der Welt bedeutet zwar einen Weltverlust, jedoch zugunsten neuer und anderer Welten, die als plurale mit dem Geteilten des Planeten verschränkt sind, wie das Schlusskapitel nun zeigt.

Mit den pluriversalen Momenten wird als Teil der Möglichkeit der Altermundialität ein Kontakt zu etwas gedacht, das nicht nur das Denken der einen Welt verändert, sondern nie Teil von der Sinnhaftigkeit der einen Welt war. Das zuletzt beschriebene Changieren zwischen der Einnahme einer distanzierenden Sicht sowie einem Berührt- und Verändertwerden zeigt, dass eine Verräumlichung von Theater durch eine *praxis* von Theater nicht per se mit einer konkreten Sitzanordnung verhindert oder einem tatsächlichen Anfassen ermöglicht wird. Dies wäre andernfalls ein allzu konkretistischer Schluss zu einer Untersuchung, die sich mit einer Veränderung des Container(-denken)s befasst und dabei immer wieder auf die epistemische Situierung und historische Gewordenheit des Darstellungsraumes gedeutet hat. Doch selbstverständlich begünstigt die Schauanordnung eine gewisse Distanznahme. Mit Inszenierungen wie *In Many Hands*, so ließe sich sagen, wird der transzendentale kritische Modus im Moment der ständigen Kontaktnahme suspendiert und es beginnt die das Subjekt aufs Spiel setzende ‚kritische' Entstellung. Als eine vergleichende Kritik kann diese vielleicht wiederum nur im Moment ihres Abgleichens mit anderen Erfahrungen, mit der für gewöhnlich stillgestellten Tatsachentextur, stattfinden, um dann einen ‚kritischen Rest' erst zu erzeugen. Das jedoch heißt, zumindest für einen solchen ‚Abgleich', Verräumlichungen stillzustellen und eine *notwendige* Fixierung zu erzeugen. Jedoch muss diese keine körperlose, vereinheitlichende Schließung sein: Sie kann sich für immer wieder mögliche Alterationen offenhalten.

Im Rückgriff auf Einleitung sowie Kapitel 1 und im Rückblick auf die erörterten Inszenierungen werden zunächst einige weitere Anregungen für ein Verständnis unserer Lebenswelt als technisch-technologische, d. h. *dazwischenkommende* Konstellation oder auch *Landschaft* gegeben (die sich jedoch nicht mehr als distanziert-sehend wahrgenommene Landschaft erweist). Für solche unweltlichen, d. h. damit mitunter auch

mehr-als-menschliche Mit-Welten[1], für deren ‚Rauschen' und deren Altermundialität kann es – wie bei Raads Performances – eine Empfänglichkeit geben. Als ‚Theater' im hier vorgeschlagenen Sinne wird ein je spezifischer Bezug zwischen sich annähernden, entfernenden, abstoßenden, distanzierten oder verknäulten ‚Partikeln' verstanden: Dies können Menschen, aber auch Tiere, Dinge, Pflanzen, Steine etc. sein.[2] Der Weg ‚weg' von der Einheit der geschlossenen Bildbühne ‚des' Menschen und des Universal-Allgemeinen wirft in szenischen Arbeiten immer wieder neu die Frage auf, wie etwas Anderes als diese Bühne der Vorstellung und ihrer klaren Subjekt-Objekt-Verhältnisse nicht nur gedacht werden kann, sondern wie sie sich eben *am Material* entwickelt. Denn als ein unauflösbarer Rest, der nicht in Sinngebungen aufgeht, wirft das (szenische) Material nämlich ein Ungedachtes, geradezu Undenkbares, immer neu auf und verwirrt dabei etwa die Sichtbarkeitsverhältnisse der Neuzeit wie auch die Prozesse der Sinngebung – um zugleich neue zu fordern.

6.1 Die planetarische Bedingung: Schließung und Möglichkeitsräume

In den Verzweigungen der vermeintlich einen Welt finden sich neue Öffnungen, Möglichkeiten der *Affizierbarkeit*. Im Rückgriff auf das Kapitel 1 werde ich in diesem Kapitel noch einmal auf Dispositive und *technische* Gefüge zurückkommen, jenen Aspekt, den der späte Heidegger mit dem Begriff des Ge-stells mehr und mehr in den Blick genommen hat. Während Heidegger allerdings von der Welt als einer ‚Verweisungsganzheit'[3] schreibt, möchte ich den Fokus vielmehr auf Konstellationen als Verweisungs*zusammenhänge* – das heißt „abseits einer starren Bühne"[4] – unter der Bedingung der Mundialatinisierung, aber auch der Verwiesenheit auf diesen einen Planeten Erde richten. Dabei wird die Erfahrung der Undenkbarkeit (d. h. der Endlichkeit) für die (theaterwissenschaftliche) Dispositivanalyse und weiter gefasst als ein *Irren* in diesen Verweisungszusammenhängen erörtert.
Die Expansion der Vorstellung korreliert mit der praktischen Expansion der Welterschließung, die aber in der Globalisierung mitsamt ihrem projektiven zeitlichen Entwurf an ein Ende gelangt. Die dabei auftretende Wahrnehmbarkeit des Fehlens von einem letzten Grund und einer wechselseitigen Verwiesenheit, aber auch die Möglichkeit ihrer

1 Vgl. zum Sound der nicht-mehr-menschlichen Landschaft Matthias Dreyer: Landscapes / Soundscapes. Postanthropozentrische Ästhetiken bei Robert Wilson und Heiner Müller. In: Julia Schröder (Hrsg.): *Im Hörraum vor der Schaubühne. Theatersound für Robert Wilson (Hans Peter Kuhn) und Heiner Müller (Leigh Landy)*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 119–143.Vgl. auch Otto: Fremdes Hören.

2 Vgl. hierzu die Kritik am Anthropomorphismus des Begriffes von ‚dem' Zuschauer: Nikolaus Müller-Schöll: Das undarstellbare Publikum. Vorläufige Bemerkungen für ein kommendes Theater. In: Sigrid Gareis / Krassimira Kruschkova (Hrsg.): *Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft*. Berlin: Theater der Zeit 2009, S. 82–90, hier S. 84. Die damit korrespondierende Dekonstruktion der anthropozentrischen Szene wurde u. a. vor allem behandelt von Esa Kirkkopelto: The Question of the Scene. On the Philosophical Foundations of Theatrical Anthropocentrism. In: *Theatre Research International* 34,3 (2009), S. 230–242.

3 Vgl. Kap. 1.1, Abschnitt „Das Als-Ob des Rahmens", S. 53.

4 Vgl. zur bei Heidegger versteckten, vielleicht von ihm selbst gescheuten „beweglichen Bühne" Marten Weise: Heideggers Schweigen vom Theater. In: Gabriel / Müller-Schöll (Hrsg.): *Das Denken der Bühne*, S. 167–179, hier S. 179.

Veränderung als *Altermundialität*, lassen sich als *planetarische Bedingung* im Anschluss an Arendts *Human Condition* beschreiben.[5] Die Wahl des Begriffs des *Planetarischen* hat zunächst einen ganz praktischen Hintergrund, denn er beschreibt im Gegensatz zur Globalisierung oder Mundialatinisierung keinen Vorgang und auch nicht wie die Altermundialität eine Möglichkeitsbedingung, sondern erstmal nur einen Zustand, der der Doppelung von Umherschweifen und Vernetzung Rechnung trägt, wie Bergermann verdeutlicht.[6]
Spivak hat in ihrer Erläuterung der Begriffssetzung des Planeten gegen den des Globalen die Bedeutung des Anderen überhaupt unterstrichen, um Subalterne wie ‚den Migranten' oder ‚den Entwicklungshilfeempfänger' denken zu können:

> Den „Anderen" zu denken ist, wie wir alle wissen, eine Bedeutung des Menschseins. Mensch zu sein bedeutet, auf den Anderen intendiert zu sein. Wenn Mensch sein auch heißt, daß wir nur gelegentliche und diskontinuierliche Animatoren dessen sind, was wir als Raum und Zeit produzieren, genau so und doch anders als alle anderen Lebewesen, so entwerfen wir für uns selber doch transzendentale Vorstellungen davon, was wir uns unter der lebensgebenden Gabe (wenn es eine solche gibt) der Animation denken; die Mutter, die Nation, Gott, die Natur. Dies sind Namen der Alterität, einige von ihnen radikaler als andere. Planetendenken eröffnet eine unerschöpfliche Taxonomie solcher Namen, die das Spektrum von Animismus bis zur gespensterhaften weißen Mythologie post-rationaler Wissenschaft einschließt, aber weder das eine noch das andere meint. Wenn wir uns als planetische Subjekte anstatt als globale Akteure imaginieren, als planetische Lebewesen anstatt globale Einheiten, so kann Alterität kein Derivat von uns selber darstellen oder als unsere dialektische Negation verstanden werden, sondern umfängt uns im selben Maße wie sie uns wegschleudert und somit ist dieses Denken immer schon eine Übertretung. Denn trotz unserer Vorstoße in Regionen, die wir je unterschiedlich in Metaphern ausdrücken, wie der innere und äußere Raum, so ist das, was jeweils jenseits des für uns Faßbaren liegt, nicht einfach außerhalb, aber auch nicht spezifisch diskontinuierlich.[7]

Mit diesem Plädoyer für die Akzeptanz, von „planetischer Alterität"[8] aufgerufen zu werden, entwirft Spivak zugleich und beinahe en passant einen anderen Begriff des *Menschseins*[9]: „Ich spreche von einem Imperativ, das Subjekt als planetisch zu denken."[10] Insofern ist mit der Dekonstruktion der Welt nicht einfach eine Absage an Zusammenhänge und möglicherweise auch notwendige übergeordnete Konzepte, wie etwa das Menschsein gemeint – so diese ihrer Ungegründetheit Rechnung tragen. Einen planetarischen

5 In ihrer Einleitung zu einem Sammelband zum „planetary turn" schreiben die Herausgeber*innen ebenfalls von der „planetary condition", allerdings wird weder der Begriff weiter erläutert noch ein Bezug zu Arendt hergestellt bzw. von den Autor*innen behandelt: Amy J. Elias / Christian Moraru (Hrsg.): *The Planetary Turn. Relationality and Geoaesthetics in the Twenty-First Century*. Evanston, IL: Northwestern UP 2015.

6 Vgl. Bergermann: Das Planetarische, S. 18.

7 Spivak: *Imperative zur Neuerfindung des Planeten*, S. 46–47.

8 Ebd., S. 79.

9 Ich danke Stefan Hölscher für unsere Diskussionen zu diesem Thema.

10 Spivak: *Imperative zur Neuerfindung des Planeten*, S. 49.

Zusammenhang zu beschreiben, heißt, eben nicht zu homogenisieren und auch nicht einen unleugbaren, durch die Globalisierung erst so deutlich gewordenen Zusammenhang zu verwerfen, sondern in sich als widersprüchlich, relational und politisierbar zu denken:[11]

> Where globality *rationalizes* to shrink the earth's topoepistemological interspaces by a „top-heavy" comparison that „impos[es] the same system of exchange everywhere," planetarity *relationalizes* to link up and read side by side, as well the worldly insides of, non-interchangeable entities and thus allow for the Heideggerian „incalculable," the aesthetically immeasurable, and the culturally asymmetrical.[12]

Im Zeichen der planetarischen Bedingung stehen wir zueinander in Bezug, obgleich immer schon vermittelt.[13] Der Begriff des *Planetarischen* wird hier nicht zuletzt bewusst in Anlehnung an die in Kapitel 1.2 problematisierten Äußerungen Heideggers gewählt. Zur Erinnerung: Heidegger bezeichnet eine von ihm befürchtete „Weltöffentlichkeit" (die selbst ein Phantasma darstellt) als „planetarischen Terror".[14] Deshalb soll mit dem Planetarischen dem (Herum-)Irren als konstitutiver Verkennung Rechnung getragen werden. *Die planetarische Bedingung* begünstigt somit zweierlei. Einerseits eine Paranoia *im* geschlossenen Raum dieses einen Planeten als Angst *vor* dem Zustand als Verwiesenheit aufeinander: Versuche, das Ganze zu kontrollieren oder ihm per Rückkehr zur Eigentlichkeit von distinkten Einheiten zu entfliehen. *Die planetarische Bedingung* bietet andererseits die Möglichkeit, die Alteration der Welt, die Altermundialität, als Teil ihrer Bedingtheit wahrzunehmen. Sie ist sowohl *fait accompli* als auch dadurch das, was jeden *fait accompli* bezweifelbar und änderbar macht.

Dispositive – erneut: Undenkbares und Verweisungszusammenhänge

In einem lange Zeit unpublizierten Vortrag von 1984 hat Hamacher die Notwendigkeit hervorgehoben, mit Adorno und Heidegger Philosophie nicht als Zugang zu einem unverstellten Anderen oder dem Sein jenseits der Ent-stellungen durch das „Ge-stell" der Technik oder Technologie zu denken, sondern als Infragestellung ihrer selbst in ihrer „progressive[n] Mutation in Technik und Onto-Technologie".[15]

11 Vgl. Édouard Glissants Begriff der *mondialité* im Gegensatz zu *Mondialisation* in *Une nouvelle région du monde. Esthétique I*. Paris: Gallimard 2006, S. 149–150.

12 Christian Moraru: Decompressing Culture. Three Steps Toward a Geomethodology. In: Ders. / Elias (Hrsg.): *The Planetary Turn*, S. 211–244, hier S. 220 (Herv. i. Orig.).

13 Vgl. Horn / Bergthaller: *Anthropozän*, S. 191–192.

14 Heidegger: Anmerkungen I–V, S. 87. Vgl. S. 58 dieses Buches.

15 Werner Hamacher: Reparationen [1984]. In: Friedrich Balke / Bernhard Siegert / Joseph Vogl (Hrsg.): *Mediengeschichte nach Friedrich Kittler Archiv für Mediengeschichte*, Bd. 13. München: Fink 2013, S. 11–25, hier S. 25. Der Begriff des Ge-stells taucht neben den in Kap. 1.2 zitierten Passagen besonders deutlich auf in Martin Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, u. a. S. 59. Zur Kritik an der in dieser Passage formulierten Annahme Heideggers und deren seinsgeschichtlicher Implikation vgl. Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, S. 247; ebenso u. a. Lacoue-Labarthe / Nancy: Dialog über den Dialog, S. 24; Andreas Luckner: *Heidegger und das Denken der Technik*. Bielefeld: Transcript 2015.

> Philosophie, nach ihren ältesten Bestimmungen Ontologie und Metaphysik, hat sich überlebt, weil sie das Mißverhältnis zwischen gedachtem und materiellem Sein nicht zu denken und denkend seine Berichtigung vorzubereiten vermochte. Ontologie ist an ihr Ende gelangt, weil von ihr die Entzugsstruktur des Seins nicht gedacht werden kann und weil die Gestalten dieses Nichtsdenkens mit der Heraufkunft eines in jedem Sinn her- und festgestellten, nämlich technisch verfertigten Seins die Gestalt aller Gestalten, somit aber die letzte mögliche Gestalt der Ontologie insgesamt, den Status der Onto-Technologie erreicht haben.[16]

Die Philosophie in der Tradition der Metaphysik stößt damit an die Unmöglichkeit ihres eigenen Denkens, weil sie noch in ihren metaphysischen Begrifflichkeiten einen Sinn auszumachen sucht, wo dieser genauso wie das Denken selbst aber bereits von der Onto-Technologie verändert worden ist. Heideggers Philosophie der Onto-Technologie konturiert ein ‚Riesiges' oder ‚Riesenhaftes', das v. a. auch der Kybernetik zugeschrieben wird. So besehen kann Technik aber für Heidegger gar nicht *denken*, sondern nur rechnen,[17] und zugleich soll das Riesige der Berechnung potentiell irgendwann in ein Unberechenbares umschlagen. Die Verwebung des Denkens in die Onto-Technologie wäre wiederum aufgrund der Unüberwindbarkeit dieses konstitutiven Verblendungszusammenhanges kein direkter Zugang zu einer konkreten Welt, sondern ein „Un-Ort, der nie schon gegeben ist, sondern immer aufs Neue erschlossen werden muß"[18]. Hamachers Text reißt bewusst verkürzend Problemfelder an und erinnert zugleich an Möglichkeiten der Philosophie, eben nicht in einer pragmatischen Logik zu denken, die der „Synthesegeneigtheit, [...] als Mittel *eine* Welt zu gewinnen"[19] folgt. So weist Hamacher auf die „Undenkbarkeit eines Weltgrundes" schon bei Kant, auf die „Geschichtsfähigkeit" als zusammenhängend mit „Alterationsfähigkeit" und auf „Kohärenzbrüche, die nicht nur Brüche, sondern Ansätze zu anderem als dem jeweils Vermeinten sein können".[20]

Hamacher beschreibt damit Versuche, ein Nicht-Denken oder ein Undenkbares *nicht gleich wieder zu schließen*. Wenn für Foucault die Moderne die Zeit des Ungedachten darstellt, so ließe sich anfügen, dass in ihren Erschließungspraktiken des Ungedachten ein *Undenkbares* konsequent verdrängt wird. Als ein solches aber ist nicht nur die Endlichkeit zu verstehen, sondern auch die heterogene Unendlichkeit der Bezüge, die nie ganz assimilierbar bleiben. Im Anschluss an Hölderlins Aussage, Thema der *Antigonä* von Sophokles sei „des Menschen Verstand, als unter Undenkbarem wandelnd", erläutert Müller-Schöll die Endlichkeit und Nicht-Souveränität des Menschen

16 Hamacher: Reparationen, S. 16.

17 Vgl. zur Kybernetikkritik Martin Heidegger: Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens. In: Ders.: *Zur Sache des Denkens. Gesamtausgabe*, Bd. 14. Frankfurt am Main: Klostermann 2007, S. 67–90, hier S. 72. Für den spezifischen Hinweis auf diese Passage danke ich Leonie Otto.

18 Hamacher: Reparationen, S. 25.

19 Ebd., S. 22 (Herv. i. Orig.).

20 Ebd., S. 23. Vgl. auch die These Toufics, dass es die Gedankenlosigkeit sei, die erst zum Denken anregen kann: Thinking What's Thought-Provoking! In: Ders.: *The Dancer's Two Bodies*. Sharjah: Art Foundation 2015, S. i–vi.

als Grenze der Vernunft und der Rationalität, die im Interesse der Vernunft zu respektieren ist und die erfahren wird als Einbruch des Körpers, der Vergangenheit, der Affekte und der Irrationalität von Massenprozessen. Diese unüberwindbare Schwellenerfahrung, die das Zeitalter der Vernunft, die Moderne seither beständig durch Figuren wie diejenige der ‚Aufhebung' zu überschreiten und ergo zu verdrängen sucht[21],

ließe sich aber (Müller-Schöll zeigt dies an einer Inszenierung von Dimiter Gotscheff / Mark Lammert) „nicht lediglich als Einschränkung, sondern zugleich als radikale Öffnung hin auf die Möglichkeit einer wahrhaft menschlichen Gesellschaft"[22] begreifen. Wenn der transimmanente Bezug die Grenze der Vorstellung als Grenze des Denkbaren erfahrbar macht, es zugleich aber nicht erlaubt, diese qua Verstandeskategorien erneut zu hegemonisieren, so handelt es sich bei den hier beschriebenen Verräumlichungserfahrungen um Vorgänge, in denen die Berührung mit einem Rest und die Neuformung anderer Welten sich als eine Forderung nach der Akzeptanz eigener Endlichkeit artikuliert. Die Erfahrung der Endlichkeit wie auch heterogener Möglichkeiten, beides Teile jedes singulär-pluralen Moments der Affizierung, wäre das, was die geschlossene(n) Welt(en) destabilisiert, jedoch selbst nicht hegemonisiert werden kann und nicht in eine neue Teleologie überführt werden sollte, auch nicht als Seinsgeschichte. (So unternimmt Erich Hörl den – durchaus wichtigen – Versuch, der ‚technologischen Bedingung' unserer Gegenwart Rechnung zu tragen. Dabei wird jedoch in der Konturierung einer „sinngeschichtlichen Transformation" eben eine problematische Heidegger'sche *seinsgeschichtliche* Entwicklung impliziert.)[23]

In Folge des hier untersuchten Raumdenkens, das keinen Container mehr formuliert, damit auch keinen Aufenthalt *in* Räumen, bedarf es eines kurzen Rückbezugs auf den Dispositivbegriff: Mit dem Ge-stell wird eine Bedingtheit formuliert, wie sie in den letzten Jahren durch den Dispositivbegriff noch deutlicher ausgearbeitet wurde, nämlich entgegen einer sich als transhistorisch setzenden Ontologisierung von Theater die Verstrickung in Darstellung und damit die Möglichkeit eines Unregierbaren, wie es sich Müller-Schöll zufolge mit und gegen Giorgio Agambens Erörterungen zum Dispositiv untersuchen lässt.

21 Nikolaus Müller-Schöll: ‚unter Undenkbarem wandelnd …' *Ödipus von Sophokles nach Hölderlin von Müller* im Raum von Mark Lammert inszeniert von Dimiter Gotscheff am Hamburger Thalia-Theater. In: Groß / Primavesi (Hrsg.): *Lücken sehen*, S. 113–122, hier S. 121.

22 Ebd.

23 Erich Hörl: Die technologische Bedingung. Zur Einführung. In: Ders. (Hrsg.): *Die technologische Bedingung*, S. 7–53, hier S. 9–10. Hörls Ansatz droht zudem zu einem gegenüber konkreten Technologien und Herrschaftsformen blinden Postulat eines – überraschenderweise – Absoluten zu werden, da er die Heidegger'sche Position mit Batailles Ökonomietheorie kombiniert: Ein Übergang von einer beschränkten Ökologie (die qua Mangel beständig Reste produziere) zu einer allgemeinen Ökologie (die folglich einen beständigen Überschuss produzieren müsste – der aber ebenso wenig thematisiert wird wie die Frage, wie wir trotz aller Beschränkungen im Allgemeinen ‚gelandet' sind). Vgl. Ders: Tausend Ökologien. Der Prozess der Kybernetisierung und die allgemeine Ökologie. In: Diederichsen / Franke (Hrsg.): *The Whole Earth*, S. 121–130.

So dient die Untersuchung von Dispositiven des Theaters zunächst dazu, den Determinismus zu verhindern, der sich aus der Perpetuierung des Prozessualen in der Verallgemeinerung des Begriffes der ‚Aufführung' ergibt. Denn die Reduktion von Theater auf Aufführungen übersieht die jeweilige Konstituierung der Wahrnehmung durch (Schau-)Ordnungen. Kann der allgemeingültige Anspruch des Aufführungsparadigmas das Singuläre dessen vergessen lassen, was just untersucht werden soll, so ist davor auch die Untersuchung von Dispositiven nicht per se gefeit. Vielmehr gibt es etwas, „was dem Dispositiv in einer nicht chronologischen, primordialen Form vorausgeht", nämlich „Grenzerfahrungen", von denen her erst in einer genealogischen Sicht die „Ablösungen eines Dispositivs durch ein anderes begriffen werden" können.[24] Dies ermöglicht eine Betrachtungsweise, bei der nicht nur das Ge-stell, sondern auch der konstellative Charakter künstlerischer Arbeiten untersuchbar wird. Und zwar vor allem dahingehend, Kunst nicht als einziges Residuum gegenüber einer als total bestimmten technischen Vernunft zu proklamieren,[25] sondern vielmehr den *Differenzmoment* künstlerischer Praktiken durch die geteilten epistemischen Bedingungen hindurch nachzuvollziehen – also das, was Heiner Müller in seinem Vortrag „Shakespeare. Eine Differenz" so beschreibt: „Unsere Aufgabe, oder der Rest wird Statistik sein und eine Sache der Computer, ist die Arbeit an der Differenz."[26]

Haß hebt hervor, dass Dispositive nicht schematische Rasterungen, sondern heterogene Felder beschreiben. Eben weil mit dem Dispositiv ein kritischer Einsatz gegenüber einer unhinterfragten Apologie des Ereignisses, der Aufführung und des Vollzugs vorgenommen wird, ist wiederum die Gefahr einer dispositivischen Sicht diejenige, dass sie sich allein auf die Analyse von Regierbarkeit, nicht aber eines *Unregierbaren* richtet.[27] Hier eröffnet sich eine vielleicht nicht einfach lösbare, sondern wachzuhaltende Spannung – letztlich eine Spannung zwischen jener „doppelten Körperschaft" des Theaters aus Protagonist und Chor, Figur und Grund, der „doppelten Bühnenanlage der Antike", die sich als singulär-plurale Verzweigung fortsetzt.[28] Die Gewordenheit von Normierungen lässt sich mit dem Dispositiv beschreiben: Übereinkünfte, Regeln, Disziplinen etc. Auch der zwar nicht restlos determinierende, aber stattfindende und formierende Zugriff etwa von technischen Apparaturen lässt sich damit zeigen (also das, was einer rest-souveränen Ordnung angehört), die die Schauanlagen, Infrastruktur, unsere Lebenswelt bestimmen. Vor allem beschreibt es bestimmte Vorannahmen und Gewohnheiten des determinierenden, erkennenden Wahrnehmens. Ebenso unerlässlich erweist es sich da, wo der Unterschied zwischen einer alten Ordnung und einer neuen markiert werden soll – etwa auch die einer

24 Nikolaus Müller-Schöll: Das Dispositiv und das Unregierbare. Vom Anfang und Fluchtpunkt jeder Politik. In: Aggermann / Döcker / Siegmund (Hrsg.): *Theater als Dispositiv*, S. 67–88, hier S. 75.

25 Eine solche Sicht, die auf der harten Setzung einer total gewordenen mathematisch bestimmten Technik und Kunst als *genuin* anderem basiert, negiert die Notwendigkeit der Verhandlungen von Verstrickung und wiederholt selbst das kritisierte Paradigma. Diese Sicht wird besonders deutlich bei Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer ‚performativen Ästhetik'*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

26 Heiner Müller: Shakespeare. Eine Differenz. In: Ders.: *Shakespeare Factory 2*. Berlin: Rotbuch 1989, S. 227–230, hier S. 230.

27 Vgl. Ulrike Haß: Was einem Dispositiv notwendig entgeht, zum Beispiel Kleist. In: Aggermann / Döcker / Siegmund (Hrsg.): *Theater als Dispositiv*, S. 89–102, hier S. 90.

28 Haß: Die zwei Körper des Theaters, S. 140–141.

sich ausbildenden neuen, unsichtbaren, nicht mehr schaubühnenhaft fassbaren Ordnung des Algorythmisch-Kybernetischen.[29]

Aber das *Mit-* und der hier vorgeschlagene Theaterbegriff,[30] der nicht in einem konkreten Theaterapparat (etwa der Schauanlage) aufgeht, würde durch den alleinigen Blick auf die Normierung durch Dispositive immer in der Ordnung gefangen bleiben, aus der heraus sich vielleicht schon ein Übergang artikuliert und in deren ‚Zwischen' sich jedes Mal erst neu ein Unregierbares, Singuläres nicht-sichtbar sondern im Entzug zeigt.[31] Daher schreibt Haß:

> Theater auf gesellschaftliche oder kulturhistorische Probleme – und seien diese auch noch so großformatig – auf gesellschaftliche oder kulturelle Antworten beziehungsweise Reparaturen überhaupt zu fixieren, verfehlt es als Ort konstitutiver Ungleichzeitigkeit und Mit-Teilung.[32]

Mit anderen Worten: Solange ausschließlich ein Dispositiv ‚der' einen globalen Welt untersucht wird, kann zwar deren Entzug oder Erosion, nicht aber in letzter Konsequenz ein altermundialer Wechsel der Prämissen zur Vielheit der Welten wirklich als vorgängig gedacht werden. Solange jeder Theaterkasten, jede Wahrnehmung von Theater überhaupt per se nur als ein Einschlussraum der gerichteten Vorstellung begriffen würde, könnte sich in ihm immer nur das Bildhafte, das Tableau, der Fluchtpunkt zeigen. Wie ließe sich dennoch eine Differenz zwischen dem ‚Riesenhaften' der Kybernetik,[33] der Algorithmen, der Mathematisierung, des Binären einerseits und der Verräumlichung andererseits behaupten? Das heißt zwischen (post-)globaler, transnationaler Vernetzung und transimmanenter Altermundialität?

Genau dies meint die vorliegende Untersuchung als *planetarische Bedingung* beschreiben zu können: Eine Gleichzeitigkeit und Unabwendbarkeit von (empirischen, epistemischen, kategorisierenden) Schließungsformationen und -vorgängen sowie eine unstillbare Wandelbarkeit oder Verräumlichung – beide sind (insbesondere und erneut wieder) angesichts der Mundialatinisierung in ihrer Spannung erfahrbar. Um damit den kritischen Einsatz des Dispositivbegriffes beizubehalten, ist noch einmal die Nicht-Essentialisierbarkeit des hier entwickelten Theaterdenkens hervorzuheben – d. h. dessen sowohl ge-stellhaften

29 Und damit sollen kritische Analysen von Normierungen wie auch die Frage nach der Entunterwerfung möglich bleiben. Vgl. Bojana Kunst: Der radikale Einsatz (in) der zeitgenössischen Performance. Das Dispositiv der De-Subjektivierung. In: Aggermann / Döcker / Siegmund (Hrsg.): *Theater als Dispositiv*, S. 235–254, hier v. a. S. 250–251.

30 Vgl. zu einem ähnlichen Theaterbegriff, der von Brüchen und Dysfunktionalitäten ausgeht Aggermann: Die Ordnung der darstellenden Kunst, S. 23.

31 Ich teile die Folgerung Müller-Schölls, wonach das neuzeitliche Theaterdispositiv der Sichtbarkeit durch ein „Theater des Unsichtbaren" verunsichert wird, weil jenes die „Konstitution des Dispositivs zum Vorschein bringt, die zugleich auf seine De-konstitution verweist, in dem es also gewissermaßen die Dispositivität des Dispositivs erkennen lässt" (Müller-Schöll: Das Dispositiv und das Unregierbare, S. 87).

32 Haß: Was einem Dispositiv notwendig entgeht, S. 93.

33 Vgl. zu der von Raad thematisierten ‚riesenhaften' kybernetischen Logik als katastrophisches System (vor allem in der Möglichkeit der *künstlichen Intelligenz*) Yuk Hui: Algorithmic Catastrophe – the Revenge of Contingency. In: *parrhesia Journal* 23 (2015), S. 122–143.

wie auch auf Kontingenz und Rest bezogenen Charakter als eine *Konstellation*. Dies betrifft gleichermaßen die Verschränkung von Sichtbarkeitsordnungen mit Ordnungen, die unsichtbar operieren, und die Wahrnehmungsweisen oder transimmanenten Bezugnahmen, die solchen Formierungen entgehen. Denn obwohl die Untersuchung so deutlich in der Folge Nancys operiert, zeigt sich gerade an diesem Punkt, dass Theaterarbeiten angesichts des Erörterten in ihrer entstellten Verstrickung nicht in einem unmittelbaren „Bezug als solchen" verstanden werden müssen. Nancy schlägt nämlich in direkt auf Theater bezogenen Äußerungen eine leider leicht missverständliche und essentialisierbare Bestimmung von Theater vor: „Was geschieht im Theater? Es geschieht ein Mit, das Mit. Keine Vorstellung, Repräsentation, sondern die Darstellung des Mitseins als solchem und damit die Darstellung, die jedes Mit ist."[34] Dass das *Mit* eben immer Teil einer Darstellung und somit einer konstitutiven Entstellung ist, ist die wichtige Pointe, weswegen die Formulierung des ‚als solches' täuschen kann: Das ‚als solches' ist selbst nur uneigentlich, als Konstellation zu denken. Die hier analysierten Inszenierungen haben gezeigt, dass erst ein Verständnis von Theater als nicht einfach gegebener Beobachtungsanordnung, sondern als Bezugnehmen es ermöglicht, Verhältnisse, die nicht mehr der Logik eines In-Erscheinung-Tretens folgen, zu untersuchen und ggf. auch bezugsfähig zu machen. Dies geschieht nicht nur in derselben Form wie die neuen Dispositive global-transnationaler Organisationsnetzwerke, sondern wie etwa bei Raads Projekten in der Suche nach einem transimmanenten Bezug zum Sich-Entziehenden.[35]

Lässt sich dem Spannungsverhältnis eingedenk des hier Verhandelten Rechnung tragen? Die Diskrepanz betrifft die dispositivische Sicht auf Theater (in seiner je konkreten, historisierbaren Formation) ebenso wie auf den globalisierten Einheitsraum einerseits, die Vielheit an Welt(en) andererseits. Der Vorschlag wäre, dieses Verhältnis selbst *konstellativ* zu denken. Das, was je nach Gewichtung des spezifischen Analyseschwerpunktes als Ge-stell oder Dispositiv, als Gefüge, Verschränkung, Verzweigung, Bündelung, Verweisung beschrieben wird, kann *unterschiedliche Grade* von verfestigten oder beweglichen Bezugnahmen (wozu auch Bezugsverweigerungen zählen) beschreiben. Als unterschiedlich situierte und festgestellte Konstellationen beschreiben diese Begriffe ein nicht-mathematisches, aber relationales Denken. Sie gehen von etwas anderem als nur materiellen Einheiten oder an ein Subjekt der Vorstellung gebundenen ideellen Konzepten aus, um gerade erst den Blick auf eine Verschiebung oder Verräumlichung dieser jeweiligen Konstellation selbst zu ermöglichen. Dispositive etwa, als selbst relativ fixierte Bündelungen von unterschiedlichen historisch entstandenen und zusammengefügten Gesetzen, Bedingungen und Gewohnheiten, lassen sich dementsprechend auch zueinander in Konstellation bringen.

So zeigt sich, dass wir uns immer wieder in geformten Landschaften befinden und vielleicht gerade dort, wo ein nicht mehr transzendentes Denken stattfindet, eine neue Kosmologie als letztbegründende Verortung Einzug halten kann. Wo die Repräsentation / Vorstellung als überwunden geglaubt wird, taucht sie umso leichter unbemerkt wieder auf – oder es schleicht sich stattdessen der Glaube ein, es mit dem Eigentlichen, Echten, Unverstellten jenseits der Repräsentation zu tun zu haben. Dem widersetzt sich das

34 Nancy: Theater als Kunst des Bezugs, S. 108.

35 Vgl. die herausgearbeiteten drei Bezugsweisen in Kap. 5.2.

Mit- aufgrund seines konstellativen Charakters.[36] Deshalb ist die Annahme nicht zu problematisieren oder zu verwerfen, lebensweltlich eingebunden in Bezug zu einer Landschaft zu stehen (also ein Teil von ihr zu sein, nicht nur ‚in' ihr zu stehen). Gerade dies sind wichtige Erfahrungsmomente, die in einer allein auf das körperlose Sehen reduzierten Position negiert würden. Vielmehr wäre stets wach zu halten, dass eine solche Landschaft nur ein temporärer „Verweisungszusammenhang"[37] ist, der sich konstellativ ändert. Einerseits stehen wir immer in Bezügen, sind immer verflochten; andererseits wird daraus auch jenseits eines Bildes je neu Bedeutung oder Sinn zu konstruieren versucht – eben als Umgangsweise mit dieser Existenz und auch ihrer entstellenden, ge-stellhaften Verfasstheit.[38]
Hierzu zählen nicht zuletzt kybernetische, gouvernementale Steuerungsformen in Ökonomie und Regierung.[39] Denn die technischen Bedingungen, die die Mundialatinisierung hervorgebracht hat, erzeugen zwar als *Ökotechnik* oder *Struktion*[40] einen unentwirrbaren neuen Zusammenhang, der sich den Anschein einer organischen Gewordenheit (z. B. als ‚Weltleben') gibt, doch produzieren dabei trotzdem scheinbar paradoxe Vielheiten, Brüche, Spaltungen. Dies geschieht als Teil jenes weiter gefassten und normierenden Kontextes, der einen vereinheitlichenden Sinn der Äquivalenzverhältnisse vorgibt, die wiederum jeden anderen Sinn ausschließen – auch und gerade jede Möglichkeit, andere sinn-volle Bezüge jenseits einer Vergleichbarkeit und Austauschbarkeit aufzubauen.[41] Äquivalenzverhältnisse formen jedes Milieu oder jede Landschaft mit bio-technologischen Mitteln – was bekanntermaßen vielfach als „Anthropozän"[42] bezeichnet wird, vielleicht passender ein „Kapitalozän"[43] wäre, in welchem die Menschheit als unkoordinierte Masse die Schichten

36 Wie auch Hamacher und Waldenfels (vgl. Einleitung) greift Rebentisch den phänomenologischen Ansatz von Heideggers In-der-Welt-Sein *ohne* den Zusatz der Seinsgeschichte auf. Da eine Spezifizierung auf das *Mit-* in der Untersuchung kein Gewicht erhält, bleibt möglicherweise latent das Denken des In-der-Welt-Seins als individuellem, d. h. unverzweigtem Sein jedes Einzelnen bestehen. Auch aus diesem Grund bevorzuge ich den Begriff der *Kon*stellation statt der *In*stallation. Vgl. Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, S. 239.

37 Vgl. zu diesem Begriff Heidegger: Sein und Zeit, S. 111 (§ 18. Bewandtnis und Bedeutsamkeit; die Weltlichkeit der Welt), S. 164 (§ 26. Mitdasein der Anderen und alltägliches Mitsein).

38 Rebentisch erörtert das Gestell als eine in sich *gegenwendige* Struktur von Aufstellen (auf der Erde) und Herstellen (von einer Welt), die dann zwischen rezipierendem Subjekt und Objekt eine Erfahrung ermögliche. Vgl. Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, S. 248–249. Dadurch wird aber allerdings die neuzeitliche Subjekt-Objekt-Trennung – und damit die Sichtbarkeitsverhältnisse des Subjekts – fortgeführt.

39 Auch Hörl hat seine Position einer Re-Naturalisierung von Technizität mittlerweile teils revidiert und hebt stattdessen hervor: „Gouvernementalität findet in der Environmentalität, die zuallererst medientechnisch implementiert wird, ihre zeitgenössische Gestalt." (Erich Hörl: Die Ökologisierung des Denkens. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 8,14 (2016): Medienökologien, hrsg. v. Petra Löffler / Florian Sprenger, S. 33–45, hier S. 36.)

40 Nancy: *Äquivalenz der Katastrophen*, S. 52.

41 „Was ich hier ‚Struktion' nenne, wäre der Zustand des ‚Mit' ohne den Wert des Teilens, ein Zustand, der nur die einfache Kontiguität mit ihrer Kontingenz ins Spiel bringt. Es wäre […] ein nur kategoriales und nicht existenziales ‚Mit': das schlichte, reine Nebeneinander, das keinen Sinn ergibt." (Nancy: Von der Struktion, S. 62.)

42 Vgl. zu Definitionen des Anthropozäns: Horn / Bergthaller: *Anthropozän*, S. 25–43.

43 Vgl. Haraway: *Unruhig bleiben*, S. 47–84.

der Erde so wie eine geologische Epoche formt.[44] Der Verweisungszusammenhang wird dergestalt zu einem allgemeinen „Vernetzungszusammenhang" der Globalisierung, die in ein „Unkalkulierbare[s]" umgeschlagen ist und demgegenüber es immer neu ein „Unvergleichbares" zu suchen gilt.[45] In diesem Licht besehen hat gewissermaßen ‚technisches Denken' die unentwirrbare Konstellation von Welten und ‚uns' in ihr so weit eingenommen, dass es die Trennung von Subjekt und Objekt, von Akteur*innen und Instrumenten überholt.[46] ‚Artefakte' sind in diesem alles austauschbar setzenden Vernetzungszusammenhang Bestandteile veränderlicher Umgebungen, die selbst durch eine Ökologie, die die klassische Ingenieurswissenschaft ersetzt, zu „infrastructures"[47] geworden sind. Diese Überlegung ist nicht einfach gut oder schlecht. Sie ersetzt auch nicht Überlegungen über die nicht verschwundenen anderen Formen der Macht oder Souveränität – auch deshalb bedarf es eines Wechselverhältnisses zwischen den pluriversalen Momenten und kritischem Zugriff.[48] Es kann nicht einmal die Rede davon sein, dass diese Entwicklungen neu wären, sie geraten vielmehr nur unter sich ändernden Bedingungen anders in den Blick.
So determinierend dieser allgemeine Vernetzungszusammenhang auch wirken mag: Altermundiale Praktiken zeigen nicht zuletzt die vielleicht nur minimale Möglichkeit, dass es sich von jeder Landschaft, auch solcherlei technischen Landschaften, auch wieder lösen lässt und sich andere Bezüge mit ständig neuen Verweisungen aufbauen können. Verweisungszusammenhänge wären damit das technische, organische, materielle, immaterielle, uns stets in-formierende, g*e-stellhafte* jeder Erfahrung von den uns affizierenden Mit-Welten – wobei wir im Zeichen des Globalen auf einen ausschließlichen Vernetzungszusammenhang der Äquivalenz reduziert zu sein scheinen. Dispositive wiederum, als spezifischere und längerfristig verfestigte Zusammenhänge, sind zwar mit bestimmten materiellen Konstellationen (wie der Guckkastenbühne, der Schaubühne, der Black Box, dem White Cube) verbunden, doch nicht auf diese reduzierbar. Als mit uns verflochten mischen sie sich ein in andere Bezugnahmen.

44 „Humans are part of the worldbody space in its dynamic structuration." (Karen Barad: Posthumanist Performativity: Towards an Understanding of How Matter Comes to Matter. In: *Signs. Journal of Women in Culture and Society* 28,3 (2003), S. 801–831, hier S. 829.) Vgl. Kathryn Yussoff: *A Billion Black Anthropocenes or None*. Minneapolis: U of Minnesota 2018.

45 Nancy: *Äquivalenz der Katastrophen*, S. 40.

46 Vgl. die einschlägige und vielfach diskutierte Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT): Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, aus d. Eng. v. Gustav Roßler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.

47 Vgl. hierzu die architekturwissenschaftliche Studie von Pierre Bélanger: *Landscape as Infrastructure. A Base Primer*. New York: Taylor & Francis 2017.

48 Worin sich die Untersuchung von der Position Latours unterscheidet, der eine vereinheitlichende Ablösungserzählung weg vom kritischen Denken konstruiert, darin aber seinerseits letztlich ‚kritisch' unterscheidend das kritische Denken allgemein überwinden will. Die von Latour vorgenommene Differenzierung von ‚matters of facts' und ‚matters of concern' erweist sich jedoch für den Bezug zu uns unterschiedlich angehenden Welten als hilfreich. Vgl. Bruno Latour: *Elend der Kritik. Vom Krieg um Fakten zu Dingen von Belang*, aus d. Eng. v. Heinz Jatho. Berlin / Zürich: Diaphanes 2007.

Diachronie und Synchronie: *Destinerrance*

Wenn Bühnen der Altermundialität nun Wege aus den Sackgassen der Reduktion auf die eine Welt bieten und dieses Kapitel in der Überschrift das ‚Nach' dem Ende der Welt formuliert, so kann die hier gezeichnete Darlegung möglicherweise den Eindruck erwecken, ihrerseits eine (geschichtsphilosophische, teleologische) Entwicklung von der Herstellung der Welt zu ihrem Ende und darüber hinaus zu bieten, gar in ein selbst wieder metaphysisches Denken *nach* der Metaphysik oder Teleologie. Deshalb lohnt ein Blick zurück auf „Die Zeit des Weltbildes" und auf die dort geäußerte problematische Darlegung einer Seinsgeschichte.

Weil Heidegger den eigenen verflochtenen Standpunkt ausblendet, denkt er ein Geschick (*destiné*) und eine Geschichtlichkeit trotz der Kritik an der Vorstellung immer noch mit einer vorstellenden Richtung oder Weisung: eine Weisung, die den Verweisungszusammenhang bestimmt.[49] Doch diese Weisung macht die Vorstellung / Repräsentation selbst aus, weil sie als immer schon von Verräumlichung bedrohte durch Repräsentationen gerettet werden muss:

> Wenn es Repräsentation gegeben hat, dann deshalb, weil die Teilung stärker *gewesen sein wird*, stark genug, damit dieser stützende Sinn nichts mehr in ausreichend strikter Weise bewahrt, rettet oder garantiert[50].

Kritisiert wird von Derrida die behauptete logische Abfolge von Geschichtlichkeit noch dort, wo eine andere Geschichte als die der Theologie-Teleologie gefunden werden soll – bei Heidegger oder heute –, weshalb er die Wendung ‚gewesen sein wird' nutzt. Es wird sich verändert haben, die *dissemination* findet statt und deshalb gibt es immer wieder Schließungsversuche, zu jeder Zeit. Wo Heidegger das Denken aus dem Grenzenlosen der Metaphysik und der Repräsentation befreien will, verfällt er dabei aber einer Bindung an Kosmos, Boden, Geschichtlichkeit (als Geschick) und Wohnen in der Sprache[51] in einem Zurückschrecken vor der jeden Boden entziehenden und Taumel auslösenden Verräumlichung. Deshalb ließe sich statt von *einer* Weisung vielmehr von einem *Herumirren* sprechen, einer *destinerrance*, wie Derrida es nennt,[52] die mit und durch Sprache geschieht. Poetisch ausgedrückt: Dieses Irren, wie es etwa in *Scratching on Things I Could Disavow* auftaucht und wie sich im Anschluss an Glissant formulieren ließe, lässt immer weiter wandern in der planetarischen Bedingung und durch die vielen Welten hindurch.[53]

Die *destinerrance* verneint das *telos* einer Fortschrittsgeschichte wie auch einer seinsgeschichtlichen Schickung, dadurch wird sie zur „Schickung (*envoi*), die *nicht* eine *wäre* und

49 Vgl. die demgegenüber nicht eindeutig seinsgeschichtlich bestimmte Passage Heidegger: Sein und Zeit, S. 118.

50 Derrida: Sendung, S. 133 (Herv. i. Orig.).

51 Vgl. Heidegger: Brief über den Humanismus, S. 361.

52 Vgl. zur Begriffsgeschichte J. Hillis Miller: *For Derrida*. New York: Fordham UP 2011, S. 28–54.

53 Vgl. Glissant: *Poetique de la Relation*, u. a. S. 23–34. Vgl. auch Glissants Denken der „Chaos-Welt" in *Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit*, aus d. Franz. v. Beate Thill. Heidelberg: Wunderhorn 2005, S. 56.

die *nicht eine Schickung des Selbst* wäre. Sondern Schickungen beziehungsweise Sendungen des Anderen, der Anderen. Erfindungen des Anderen."[54] ‚Die Anderen' (im Plural!) sind demnach ‚Erfindungen', neue Bezugnahmen sind Erfindungen: Die Transimmanenz, das Außen, der Andere, die Anderen, das Mit, das Unbewusste, das Reale, die Lücke, der Riss, das (Wurm-)Loch, die Öffnung, das Werden etc. – dies könnten im besten Sinne *erfundene Namen* für eine Erfahrung dessen sein, was nicht systematisch oder symbolisch darstellbar ist, aber stattfindet (das wäre eine synchrone Sicht). Sie könnten insofern Erfindungen sein, als sie in spezifischen historischen Kontexten dort, wo es empirisch nichts Anderes als ein Innen gibt, ein Heterogenes behaupten und in die Welt setzen, um einen Gegenpol z. B. zu den Gesellschaftsverhältnissen überhaupt denken zu können (das wäre eine diachrone Sicht). Sie könnten aber auch in einer zugleich diachronen und synchronen Sicht verstanden werden: Sendungen sind wie Affizierungen, sie *erfinden* immer neue Wege des Kontakts zwischen Welten, ob tierisch, dinglich, menschlich. In ähnlicher Weise hat Spivak ihren hier einbezogenen Begriff des Planeten als Markierung der Alteritätserfahrung und als Gegenbewegung zum Globalen erklärt, „damit der Imperativ in der unbestimmten, aber radikalen, Alterität eines anderen Raumes als des Planeten, lokalisiert wird."[55] Und diese Erfindung von Bahnungen, diese Alteritätserfahrung, hat schon immer irgendwo stattgefunden, ein Rauschen, das sozusagen vor jeder einzelnen Technik ‚auf Sendung' ist.[56]

Das Zusammengehören von Diachronie *und* Synchronie kennzeichnet wie die Affizierbarkeit eine limitrophe Erfahrung auf der Grenze, weil ihre Überwindung oder Stillstellung der ‚unüberwindbaren Schwellenerfahrung' ausgehebelt wird, so weit aber, dass selbst die bestimmende Markierung dieser Schwelle oder Grenze nicht mehr möglich ist:

> The fact that there is neither simple diachronic succession nor simple synchronic simultaneity here (or that there is both at once), that there is neither continuity of passage nor interruption or mere caesura, that the motifs of the passage of what passes and comes to pass [passe et se passe] in history belong neither to a solid foundation nor to a founding decision, that the passage has no grounding ground and no indivisible line under it, requires us to rethink the very figure of the threshold (ground, foundational solidity, limit between inside and outside, inclusion and exclusion, etc.). What the texts we have read call for is at least a greater vigilance as to our irrepressible desire for the threshold, a threshold that is a threshold, a single and solid threshold. Perhaps there never is a threshold, any such threshold. Which is perhaps why we remain on it and risk staying on the threshold for ever.
>
> The abyss is not the bottom, the originary ground (*Urgrund*). Of course, nor the bottomless depth (*Ungrund*) of some hidden base.

54 Derrida: Sendung, S. 133 (Herv. i. Orig.).

55 Spivak: Imperative zur Neuerfindung des Planeten, S. 83. Vgl. Jennifer Gabrys: Becoming Planetary. In: *e-flux architecture*, 02.10.2018. https://www.e-flux.com/architecture/accumulation/217051/becoming-planetary/ (Zugriff am 05.12.2020).

56 Vgl. Derrida: Sendung, S. 139 (Herv. i. Orig.): „[Die Schickung] ist nicht eine einzige und sie beginnt nicht mit sich selbst, obgleich nichts Anwesendes (*présent*) ihr vorausgeht; sie sendet (*émet*) nur, indem sie bereits verweist / zurück- / wiedersendet (*renvoie*), sie sendet nur ausgehend vom Anderen, *vom Anderen in ihr ohne ihn/sie*. Alles beginnt mit der Verweisung (*renvoi*), das heißt, beginnt nicht."

> The abyss, if there is an abyss, is that there is more than one ground [sol], more than one solid, and more than one single threshold [plus d'un seul seuil].
> More than a single single; no more a single single.
> That's where we are.[57]

Die scharfe Trennung von Mensch und Tier, Welt und Nicht-Welt, Innen und Außen, Hier und Dort, Jetzt und Historie, Epistemen der Ähnlichkeit und Epistemen der Repräsentation, oder diejenige, die die Neuzeit von ihrem ‚Davor' abgrenzt, sind selbst als behauptete Grenzen Sinnstiftungen für Ordnungsbildungen, die ihrerseits unsicher werden, weil verschiedene Zeiten und Formen des Denkens oder Wahrnehmens koexistieren.[58] Auch dort, wo der Guckkasten behauptet und die bildhafte Vorstellung ‚bedient' wird, gibt es immer Affizierbarkeit und Verräumlichung.
Das hieße, eine andere Geschichte, vielleicht eine „der chorischen Topologie"[59] zu entwickeln oder in der hier dargelegten kumulativen Geschichte (der Globalisierung in ihrer groben Übersicht) gäbe es eine „nicht-kumulative Geschichte"[60] der Altermundialität hinsichtlich anderer Praktiken auszuarbeiten. Schon Arendt entwickelt mit dem Handeln als einem *Neu Beginnen* die Möglichkeit, die bisherige Geschichte neu zu denken, in eine *andere* Geschichte zu verwandeln, die „den kontinuierlichen Ablauf" unterbricht „und die Vergangenheit rückwirkend in ein gänzlich anderes Licht rücken" kann.[61] Die uneigentliche Kosmologie im Verweisungszusammenhang der *destinerrance* kann zu einem anderen Umgang mit anderen Welten, auch mehr-als-menschlichen Welten, führen. Hierbei wird nicht nur ein transimmanenter Bezug erkennbar, sondern es lässt sich daran auch die Frage einer kritischen Sicht auf theatrale Praktiken oder einer kritischen Haltung / Distanz zu diesen erneut verhandeln: Als Möglichkeit einer Entunterwerfung, d. h. auch einer erneuten kritischen verfremdenden Verformung. Beispielsweise McIntoshs Inszenierungen als Versuche am Material erlauben es, sich mit einer Veränderbarkeit auseinanderzusetzen, die sich von der instrumentellen, objektifizierenden Operation absetzt, ebenso wie von einer allgemeinen Austauschbarkeit. Vielleicht ermöglichen sie dies gerade, weil sie so niedrigschwellig und unspektakulär, aber wohl durchdacht, daherkommen.

57 Derrida: *The Beast and the Sovereign*, Bd. 1, S. 333–334 (12. Sitzung, 20.03.2002, dt. Begriffe und Herv. i. Orig.). Die Formulierung „more than one … less the one" steht nah an der bekannten pointierten Derrida'schen Wendung „plus d'un", ‚mehr als ein und keines mehr'.

58 Vgl. hierzu die dazu passende Erwähnung Aggermanns, dass „die komplexe Zeitlichkeit des theatralen Dispositivs und seiner Materialisationen […] immer schon vergangen und zukünftig" sei. (Aggermann: Die Ordnung der darstellenden Kunst, S. 21.)

59 Ulrike Haß / Marita Tatari: Eine andere Geschichte des Theaters. In: Tatari (Hrsg.): *Orte des Unermesslichen*, S. 77–90, hier S. 90.

60 Zu diesem Begriff und der wechselseitigen Notwendigkeit einer Mediengeschichte im Zeichen einer ‚Moderne ohne Modernisierungstheorie' vgl. Erhard Schüttpelz: Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken. In: Lorenz Engell (Hrsg.): *Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa?)*. Weimar: UV 2006, S. 87–110, hier S. 107.

61 Marchart: *Neu Beginnen*, S. 67–68. Arendt schlägt ein disruptives oder emergentes Geschichtsmodell vor, das dem Handeln entspräche: Nicht Kausalketten führen zu Geschehnissen, sondern ein Moment oder Ereignis wirft im Nachhinein die Möglichkeit auf, seine Vergangenheit zu erhellen. Vgl. Hannah Arendt: *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken*. München / Zürich: Piper 2000, S. 122.

Mit aller Vorsicht möchte ich anschließend an dieses Unterkapitel zu Diachronie und Synchronie eine Beobachtung wagen, die durchaus einem gewissen Verlauf entspricht: Das *Zwischen*, die Erfahrung von Kontingenz und Rest, die Verräumlichung, die Affizierbarkeit verändern sich möglicherweise und scheinen unbemerkter und niederschwelliger zu werden. Vielleicht sind es nun weniger scharfe Einschnitte, Übertritte oder Wechsel zwischen (Wahrnehmungs-)Registern als vielmehr sanfte Ver- und Umschaltungen,[62] Übersetzungen zwischen gesprochenen und ungesprochenen Sprachen, die ständig stattfinden. Deren Geschehen aber ließe sich wachrufen und an ihm ließe sich ebenso die Frage entwickeln, wie aus dem Vernetzungszusammenhang wieder ein veränderlicher Verweisungszusammenhang werden kann, um einen anderen Umgang zu erlernen. In diesem *kritischen* Schritt kann es dann mit Blick auf planetarische Zusammenhänge auch wieder geboten sein, einen allgemeingültigen Anspruch zu behaupten – ohne diesen gleich zu verallgemeinern.[63]

6.2 Theater altermundial und pluriversal denken

In diesem letzten Kapitel werden im Sinne eines Fazits und Ausblicks zunächst die wichtigsten Punkte des Bearbeiteten mit Blick auf gewonnene Begriffe und methodische Folgerungen zusammengefasst. Sodann werden als Ausblick zwei Aspekte hervorgehoben, nämlich die *Ethik asymmetrischer Bezugnahmen* sowie die Möglichkeit eines *anderen Kosmopolitismus*.

Die Untersuchung hatte sich vorgenommen, einen Weg zu bahnen, Theater von der Annahme, Bilder der Welt zu liefern, zu lösen und als räumliche Praxis der Altermundialität zu beschreiben. Ich habe Verweisungen, Verwebungen und Verzweigungen, ein Einbezogen-Werden und das Knüpfen neuer Konstellationen aufgezeigt. Dies geschah, um zu erwägen, wie nach der Vereinheitlichung der Welt das Herausarbeiten ihres kontingenten Grundes und ihrer inhärenten Differenz ihre Vielfalt offenlegen kann. Dabei tauchten singuläre Momente, die keinen ‚Sinn' ergeben, also etwa ein Rauschen, als Anknüpfungspunkte für neue Bezüge auf.

Revue-Passe: Gewonnene Begriffe und methodische Folgerung

Die neuzeitliche Vorstellung als dasjenige, was bildhafte distanzierte und geschlossene Einheiten hervorbringt, wurde angesichts der Problematisierung einer Ausschließlichkeit der globalisierten Welt untersucht. Weiterhin galt es, zu zeigen, wie sowohl das Bild der Welt Totalisierungen schafft als auch wie die Behauptung einer gänzlichen Überwindung dieser

62 Ich danke Rembert Hüser für Diskussionen über diesen medienwissenschaftlichen wie vor allem die Mediennutzung betreffenden Punkt.

63 Vgl. zu dieser Unterscheidung Hamacher: Affirmativ, Streik, S. 350: „Allgemeingültigkeit ist im Unterschied zur Verallgemeinerungsfähigkeit die Form, in der das Singuläre sich einer Allgemeinheit mitteilt und noch sie zu einem jeweils singulären und also unübertragbaren und geteilten, partialen Allgemeinen macht: zu einem, das weitere Teilungen und Mitteilungen nicht überflüssig macht, sondern sie ebenso fordert wie die jeweilige Situation, aus der sie sich ergibt."

trennenden, repräsentierenden und als *entfremdend* wahrgenommenen Distanz erneut in Totalisierungen und Fixierungen umschlagen kann.
Die Untersuchung hat szenische Arbeiten analysiert, die sich mit den Bedingungen ihres Erscheinens auseinandersetzen, ja sogar damit beschäftigen, dass dieses Erscheinen nicht als gegeben angenommen werden kann, sondern sich verändert und hergestellt werden muss. So stand immer die Frage einer möglichen Lösung vom Bildhaften / Fixierten und einer neuen Bezugnahme im Vordergrund, obgleich mit sehr unterschiedlichen Ansätzen. Bei *Situation Rooms* stand die Verortung durch eine Maschinerie in ihrer Doppelung mit der Lebenswelt zur Verhandlung, was das Subjekt zu einer Differenzerfahrung mit seinem Bild führt. Bei *ABeCedarium Bestiarium* wurde ein episodisches Prinzip von szenischen Miniaturen als Teil einer immer wieder stattfindenden Arbeit an der Entstellung gezeigt, die die Grenzen der Bühne ‚des' Menschen thematisiert sowie Episteme, die denjenigen der neuzeitlichen Sichtbarkeit vorausgehen, dazu in Verbindung setzt. Bei *FOLK* wurde die souveränitätslogische Gründungsfunktion des Bildhaften für die Vergemeinschaftungsprojekte der Moderne gezeigt, was aber auch diese Inszenierung als nach einem primär bildlichen Denken verortet thematisiert hat, ebenso wie deren mehrfache Erzeugungen von ‚Innenbühnen'. *This Variation* führte zu einem besonders deutlichen Entzug von Sichtbarkeitsprämissen und konnte als Neuverhandlungspraxis des sich als kontingent erwiesenen Sinns im Zwischen-uns dargelegt werden. Bei der langen Analyse von *Scratching on Things I Could Disavow, Those That Are Near. Those That Are Far.* und *Les Louvres and/or Kicking the Dead* habe ich sowohl die Formierung eines neuen, nicht-visuell, aber binär-repräsentativ operierenden global-transnationalen Dispositivs der Kunst wie auch die nie abgeschlossene ‚Bildung' transimmanenter Gemeinschaften erläutert, vor allem aber die Affizierbarkeit. Ein Affiziert-Werden wurde zuletzt bei *Untried Untested* und *In Many Hands* sowohl im Kontakt mit mehr-als-menschlichen Welten gesucht als auch dabei die minimalinvasive Affizierung im kaum merklichen Kontakt mit Dingen, woran dann ein geändertes Verständnis von Kritik geknüpft wurde.
Die Hauptthese der Untersuchung betraf die Darlegung der Kritik an der Vorstellung und ihrem Sichtbarkeitsregime ebenso wie die demgegenüber stattfindende reaktive Behauptung von einem ‚Eigentlichen' und ‚eigentlichen Bezug'. Beide wurden durch die historisch und philosophisch erläuterte Vereinheitlichungsbewegung der ‚Globalisierung' als Mundialatinisierung in ihrer Veränderung bzw. ihrem neuen Aufkommen erläutert. Anstelle von deren Binarität wurde ein Denken von Verräumlichung für das Theater unterstrichen, das vor allem die Welt als Welten denken lässt. Dabei wurde zugleich ihrer Bedingtheit als planetarischer Räumlichkeit Rechnung getragen, deren Fehlen eines von außen gegebenen Sinnes zu ständigen Verweisungen führt. Zuletzt wurde gegenüber der Transgressionslogik der Welterschließung auf einem Einsatz für das Wissen um Endlichkeit insistiert.
Als *Beschreibungsmodell* für Theater jenseits einer ontologisierenden Bestimmung wurde ein Theaterbegriff vorgeschlagen, der das auszuhandelnde bzw. immer anders gewichtete Verhältnis beschreibt von Kontingenz / Veräußerung und unauflösbarem Rest sowie den dabei stattfindenden Bezug dieses Verhältnisses zu einem Anderen oder den Anderen, d. h. einer Teilung: ‚Theater' wird demnach als Bezeichnung für sich wandelnde Formationen verstanden, in denen der Bezug zum Anderen und vor allem *zu den Anderen* verhandelt wird – jeweils in spezifischen (Schau-)Ordnungen, aber nicht reduzierbar auf diese. Anstelle einer Dynamisierung innerhalb eines geschlossenen konzeptionellen Raumes, der

unangetastet bleibt, wie etwa demjenigen der Vorstellung, die eine lineare Prozessualität der Aufführung und eine Subjekt-Objekt-Relation voraussetzt, steht mit diesem Theaterbegriff eine Politik des Raumes zur Debatte, die Stillstellung und Bewegung in Verhandlung zueinander setzt. Das Verknüpfen des Innen-Außen in der Kunst kann insofern in dezidierten Kunsträumen stattfinden und diese dabei verändern (Black Box, Schaubühne, Museum, Galerie, etc.), es kann aber auch außerhalb dieser deren Logiken entwerken und neuverstricken – oder ganz andere Verstrickungen schaffen (die aber vielleicht nicht gleich als ‚Kunst' erkannt würden). Dies geschieht, indem immer neu Grenzen aufgezeigt und umspielt werden, sowie indem die wechselseitige Verzahnung von einem transimmanenten Bezug zu den Anderen[64] sowie zu Material und Rest behandelt wird. Auch ein nichtprozessuales Geschehen kann mittels dieser Primordialität des Bezuges als Theater oder theatral untersucht werden, d. h. ohne ein Geschehen in den enggefassten Rahmen der ‚Aufführung' zu zwängen, die ihrem Zeitverlaufsgedanken nach immer schon ein neuzeitliches Theater wäre und damit das Geschehen von beispielsweise zyklischen Zeiträumen verfehlen würde.

Weiterhin wurden vier Begriffe stark gemacht: *Limitrophie*, *Altermundialität*, *Affizierbarkeit* und *Pluriversales*. Die Limitrophie beschreibt eine *Methode* der Verzweigung diskontinuierlicher Grenzen zugunsten einer Vervielfältigung, insbesondere wo ein ‚Eigenes' oder ‚Wesenhaftes' behauptet wird.

Die für die Untersuchung titelgebende Altermundialität beschreibt die *Möglichkeit der Vielheit* von Welten anstelle eines Einheitsraumes der einen Welt. Dies meint aber kein ‚Ding in der Welt', sondern ein Anders-Denken zugunsten einer immer stattfindenden unaufhaltbaren Verzweigung.

Die Affizierbarkeit bezeichnet die (selbst limitrophe) *Erfahrung der Möglichkeit des Wahrnehmens* selbst durch ein Affiziert-werden. Dabei geht uns etwas durch ein ‚Insistieren' unauflösbar und unassimilierbar als (undenkbares) Denken der Endlichkeit an, während sich zugleich andere Zusammenhänge auflösen mögen. Die Affizierbarkeit beschreibt letztlich etwas, dessen immer unterschiedliche Konstellation mit dem hier dargelegten Theaterbegriff sichtbar gemacht werden kann. Jener ist selbst eine Apparatur, um die Affizierbarkeit überhaupt in Worten erläutern zu können.

Der im letzten Kapitel der Untersuchung aufgebrachte Terminus des *Pluriversalen* dient als Markierung: Gefüge, die den Universalismus in Frage stellen, können als ständige Veränderbarkeit auch im Minimalsten stattfinden. Um diese Veränderungen wahrzunehmen, bedürfen diese pluriversalen Momente eines anderen Zuganges als den des kritischen Diszernierens, mit dem sie aber durchaus in einem Wechselspiel stehen.

Zusammenfassend macht die Arbeit methodisch folgenden Vorschlag: Zunächst einmal baut die Untersuchung darauf auf, dass theaterwissenschaftliche Analysen von der Sicht auf *Dispositive* ausgehen können, d. h. sie schauen auf bedingende Formationen der *Inszenierung* und nicht auf die Analyse als ‚einmalig' verstandener Aufführungen allein.

64 Der *transimmanente Bezug zu den Anderen* erweitert damit den konkreten Bezug zu den vielen anwesenden Anderen und den quasi-transzendentalen Bezug zum (ganz) Anderen, indem es beide kombiniert. Die Anderen sind (im Gegensatz zu einer Levinas'schen Position) „nie der ganz Andere" (Marchart: *Die politische Differenz*, S. 360), so wie sie aber auch nie einfach nur die verallgemeinerbaren oder empirischen Anwesenden sind.

Entscheidend ist daran anschließend, dass mittels des hier entworfenen weit gefassten Theaterbegriffes untersucht werden kann, inwieweit und in welcher Weise der untersuchte Gegenstand Möglichkeiten der Bezugnahme bildet – etwa der zwischenmenschliche Bezug als der typische Bezug des Dramas, derjenige zwischen Bühne und Zuschauerraum als Bezug postdramatischer Theaterformen. Darüber hinaus sind damit Bezugnahmen auf anderweitige Beteiligte oder (wie in vielen der hier verhandelten Beispiele) sich frei bewegende Besucher*innen ebenso untersuchbar wie etwa diejenigen auf Tiere, Dinge oder gar etwas, das unserer Wahrnehmung entgeht. Insofern schlägt die Untersuchung vor, ‚Theater' als ein möglichst weit gefasstes Bündel von Praktiken aufzufassen, um so gerade dasjenige in einem limitrophen Verfahren qua Untersuchung der eigenen Grenzziehungen aufzuzeigen, was sich Kategorisierungen entzieht. Das heißt, dass jede Analyse möglichst offen bleiben sollte für die hier als *pluriversale Momente* bezeichneten Erfahrungen von Aufhorchen, Verwirrung und Veränderung. Jede Analyse und letztlich auch das Denken von Theater ist nicht von Schemata oder Konventionen aus anzulegen, sondern vielmehr von dem, was in jeder künstlerischen Arbeit jeweils das Spezifikum der Bezugnahme darstellt – wohl wissend, dass in jedem Zugang Kategorien und Raster bestehen bleiben werden.
Insofern kann mit dem, was hier als ‚Theater' bezeichnet wird, tatsächlich erst einmal alles untersucht werden (nicht nur das Geschehen auf einer umgrenzten Bühne). Allerdings erfordert dies eben einen Blick auf diejenigen Formationen, die den jeweiligen Gegenstand bedingen und informieren. Hierzu zählen Institutionen mit ihren Politiken, Förderstrukturen sowie dramaturgische und kuratorische Entscheidungen. Nichtsdestotrotz plädiert dieses Buch dafür, mit dem Einbezug dieser Aspekte nicht ‚das Kind mit dem Bade auszuschütten' und Inszenierungen als spezifische Gegenstände selbst auszublenden oder als bloße Stichwortgeber, Beispiele, gar ‚Diskursanhängsel' zu sehen: Vielmehr ging es mir darum, Ästhetiken im Zeichen des Globalen und in ihrem Nachdenken über plurale Welten zu analysieren. Mit Blick auf den Aspekt der Praxis könnte dies allerdings gewinnbringend um Probenprozesse erweitert werden, die hier nicht einbezogen wurden.
Wie in Kapitel 4.2 erörtert: Jede Analyse von Bezugnahmen muss dem Umstand Rechnung tragen, dass diese nicht in austauschbarer Position stattfinden, sondern von *Asymmetrien* geprägt sind. So kann ich einerseits bei einer Inszenierung nicht wissen, was mich erwartet. Andererseits kann ich mich nicht an die Position des Anderen begeben. Das heißt also, Analysen sind selbst ein *situiertes Beschreiben*. Dieses a) trägt einem phänomenologischen Zugang Rechnung, b) distanziert sich gleichzeitig (durch den Fokus auf Dispositiv und Inszenierung statt rein phänomenologischem Aufführungsgeschehen) von dem/der jeweiligen Beschreibenden, c) versucht eine Pluralität an Zugängen zum und diverse Lektüren zugleich vom Gegenstand offen zu halten, statt eine einzige ‚Deutung' einzuschlagen und d) untersucht dafür die Verzweigungen von Darstellungspraktiken.

Vom Bild zum Raum: Asymmetrisches Bezugnehmen

Wenn der Untertitel dieses Buches „Vom Bild der Welt zur räumlichen Theaterpraxis" lautet, so geht es mit der Gegenüberstellung von vorstellendem Bilddenken (der Fixierungen) und geöffnetem Raumdenken nicht um einen behaupteten radikalen Bruch. Ich habe auf den vorhergehenden Seiten einen gewissen Verlauf innerhalb von Philosophie und szenischen Künsten aufgezeigt, wohl wissend, dass es sich bei diesem Zeigen selbst immer

auch um eine Konstruktion handelt, die Gefahr laufen kann, ihrerseits eine geschichtsphilosophische Linie zu suggerieren. Als Konstruktion wendet sie sich zwar gegen teleologische Konzepte wie Geschichte, Fortschritt, Wachstum, Modernität und einheitlichen Sinn. Gleichzeitig wäre es fatal auszublenden, dass eine solche Konstruktion als Verlauf gelesen selbst eine sinnhafte Fortschrittsgeschichte wäre. Zwar meine ich in der Tat, dass es ein erhöhtes Kontingenzbewusstsein im Zuge des Weltweitwerdens der Welt gibt, doch genauso gibt es eine Zunahme an reaktiven Tendenzen. Wenn dieses Buch also einen Verlauf beschreibt, dann, um im Sinne etwa Haraways andere Geschichten zu eröffnen und damit die Alterität der Welt als Altermundialität, die Möglichkeit der vielen Welten, zu zeigen. Diese Möglichkeit begegnet uns besonders durch das Umschlagen der globalisierten Welt, und daher ist diese Untersuchung durchaus historisch verortet, aber diese Möglichkeit ist nicht darauf zu reduzieren, sondern immer schon gegeben.

Bezogen auf Theater nun hat es immer schon Praktiken gegeben, die nicht im Bildhaften aufgehen und es wird andererseits auch weiterhin solches Theater geben, das mit Bildern arbeitet. Ich bezweifle nicht, dass Letzteres ansprechend, kunstvoll, lehrreich, massentauglich, verwirrend etc. sein kann. Auch kann solches Theater ebenso mit Aufnahmen oder bildgebenden Verfahren durchaus Ansichten des *Planeten* liefern, aber um den Preis, dabei die Annahme des *Globalen*, das heißt einer *Welt als einer Sinneinheit* zu wiederholen. Diese Studie unterstreicht deshalb, dass ein solches reines Bildertheater für die Verhandlung der Komplexität und Vielheit der Welten nicht das richtige Instrumentarium wäre – wenn es nicht die Situierung seines spezifischen Weltzuganges mitausstellt und problematisiert. Dieser liegt erstens darin, Bilder herzustellen, die Ganzheitlichkeit ebenso wie eine nahtlose Skalierbarkeit suggerieren, was die Annahme stützt, Darstellung sei lückenlos vom Allgemeinen ins Besondere und vice versa übersetzbar. Zweitens behauptet dieser Weltzugang, jeden Punkt im Darstellungsraum von dem/der Betrachter*in aus einnehmbar zu machen.

Anliegen dieses Buches war es, Begriffe für Theaterformen zu finden, die unterschiedliche Ordnungen und die eigenen Bedingungen in einer Konstellation zusammendenken und verweben, sowie diese Theaterformen zu würdigen. Die hier verhandelten, verwobenen Praktiken eröffnen in ihren Teilungen und Bezügen Lücken,[65] die ihrerseits die vielfältigen Grenzen der jeweiligen Darstellung im Innen-Außen sind. Wenn die Welt nicht mehr als ehemals geschlossene Einheit gedacht werden kann (die es aber nie gegeben hat), und auch nicht als zerbrochene Fragmente eines solchen Ganzen, so erweist sich die *praxis*, wie hier verfolgt, auch nicht als zweckgerichtete Handlung, sondern als im Wandel befindliches und in sich heterogenes Gefüge, als Fragmente ohne Ganzes, die aber ebenso neue Bezüge fordern.[66]

65 Zu der nicht verallgemeinerbaren, sondern sehr spezifischen Methode, die die Lücken von Geschichtsschreibung und speziell diejenigen Lücken, die das Fehlen der Geschichte der Unterworfenen (wie etwa vor allem der Versklavten) in den Archiven nicht zu schließen sucht, sondern durch ‚critical fabulation', also durch mögliche Erzählungen, was hätte sein können, *als Lücken* ausstellt, ohne diese zu füllen vgl. Saidiya Hartman: Venus in Two Acts. In: *Small Axe. A Caribbean Journal of Criticism* 12,2 (2008), S. 1–14.

66 In *Der Sinn der Welt* spricht Nancy von Kunst als Fragment, das aber nicht ein auf einmal gegebenes Ganzes deutet (wie das romantische Fragment). Vgl. Nancy: Die Kunst, Fragment. In: Ders.: *Der Sinn der Welt*, S. 171–192.

Als Mit-Teilung sind künstlerische Praktiken Teilungen des Sinns und damit dessen, was nicht mehr einen Sinn ‚transportiert', sondern unklare Reste des Materials erzeugt. Weil sie aber damit immer Verknüpfungen sind, deren lose Enden nicht geglättet werden, sind sie keine einheitliche feste Form mehr (die einer Regelpoetik folgen würde), aber auch keine Suche nach neuen festen Formen (wie ein Formalismus dies denken ließe). Sondern sie sind immer schon anders als ‚reine' Kunst, anders als Kunst als Auslöser eines *interesselosen Wohlgefallens* vom *Verum, Unum, Bonum*[67] als stillschweigende Prämisse einer auf Schließungen und Sinnerzeugung ausgerichteten ‚Kritik'. Vielmehr sind sie unabgeschlossene Momente, deren Bezüge hinein in andere Praktiken immer offen liegen. Sie sind dahingehend kritisch, als sie um die beidseitige ständige Verweisung und Veränderung von sich selbst und ihren verknüpft-angrenzenden Praktiken wissen. Ob aber die Erfahrung, die mit ihnen gemacht wird, in einen Vergleich mit anderen Konstellationen überführt und dadurch ein ‚kritischer Rest' erzeugt wird, liegt daran, wie mit dem umgegangen wird, was eine solche Erfahrung zu denken gibt.
Diese Position gehört vielleicht am eindeutigsten zu einem kritischen, aber nach-kantischen Denken: Für Catherine Malabou stellt Foucaults Auslegung der Kritik eine paradoxe Reproduktion des Transzendentalen im 20. Jahrhundert dar, weil sich in seiner Beschreibung kritischer Bewegungen just immer auch ein *Rest* fände. Ein solcher sei ihr zufolge das transzendentale Residuum einer *Irreduzibilität*, für Malabou eine ihrerseits selbst residuelle Definition dessen, *was bleibt*.

> Une *définition elle-même résiduelle* sur laquelle les philosophes continentaux vont s'accorder. Le transcendantal pourra perdre la signification technique qu'il a chez Kant, il pourra même perdre son statut de structure formelle, d'antériorité logique: il est ce qui *résiste*, ce qu'on n'arrive pas à rédiure. Cette irréductibilité est là encore l'autre nom du sens.[68]

Das hieße, dass der Rest noch das Minimum an (eingestandenem oder zugelassenem) Sinn wäre, der noch weitergesucht und behauptet wird. Malabou macht darauf eine zweifache Folgerung: Zunächst will sie anders als ‚die Kontinentalphilosophie' diesen Rest bestimmen, was sich wie eine Suche nach Letztbegründungen anhören könnte – und auch leicht dazu werden kann. Dann aber macht sie eine zweite Folgerung, die für sie eine Inkompatibilität mit ihrem Ansatz (einer dialektischen ‚Epigenese') markiert, für den hiesigen Kontext aber interessant ist: Die Irreduzibilität kann sich nicht ändern, sie bleibt selbst das, was sie ist.

> Par définition, l'irréductibilité ne peut pas changer, elle *reste* ce qu'elle est, elle forme une barre de résistance principelle qui ne se développe pas, ne se différencie pas, roc identitaire sans formation qui résiste à toute expérimentation et préside à toutes les occurrences historiques de ses sujets, de ses ‚nous'.[69]

67 Vgl. Werner Hamacher: Das eine Kriterium für das, was geschieht. Aristoteles: Poetik. Brecht: Kleines Organon. In: Ebert / Holling / Müller-Schöll / Schulte et al. (Hrsg.): *Theater als Kritik*, S. 19–36.
68 Catherine Malabou: *Avant demain. Epigènese et Rationalité*. Paris: PUF 2014, S. 188.
69 Ebd., S. 189 (Herv. i. Orig.).

Die Kritik ist ernst zu nehmen, lässt sie doch auch daran denken, dass der Moment jeder Verräumlichung und Veränderung Gefahr laufen kann, zu einer allgemeinen Kategorie zu werden. Insofern sei umso deutlicher daran erinnert, dass es *die Spezifik* jedes transimmanenten Bezuges ist, die in ihrer Konstellation wahrgenommen werden, erscheinen und entstehen kann – und nicht, dass es *einen* allgemeinen Bezug *per se* gibt. Und hier erweist sich Malabous Kritik als zu kurzsichtig, da sie nicht ausreichend zwischen einer begrifflichen Fixierung durch Sprache und einer wie hier gezeigt auch in Sprache immer schon gegebenen Verräumlichung unterscheidet. Weshalb muss der Sinn aufgrund der Gefahr seiner begrifflichen Fixierung je derselbe sein? So ereignen sich doch je spezifisch andere Verknüpfungen / Verschränkungen und Irreduzibilitäten, die dann immer neu verhandelt, gedacht, nachvollzogen werden wollen, auch auf die Gefahr hin, dabei eine rest-transzendentale Kategorie zu bilden? Anders als Malabou geht die vorliegende Untersuchung deshalb davon aus, dass sich eine solche Verschiedenheit und Vielheit noch des Restes bemerken lässt. Nämlich genau dort, darüber und daran, wo sich dieser Rest zeigt, denkbar wird, auffällt, sich ereignet als eine jeweils gleichursprünglich mitbereitete *Konstellation* oder *Bühne* oder sogar als (nicht-schaubühnenhaftes) *Theater*. Und diese Bühne wird durch die Veränderungsmomente wiederum selbst verändert, obgleich sich mit ihr ein nie ganz eingelöster und auflösbarer Bezug zu den Anderen und zu einem ganz Anderen erhält, ohne als Synthese aufhebbar zu sein. Das heißt, im hier vertretenen weitesten Sinne hält sich in Theaterpraktiken ein Möglichkeitsbereich einer verändernden, ‚minimalinvasiven' Ethik der Bezugnahme, wie unauffällig auch immer.[70]
In diesem Zusammenhang sei an den bereits in den methodischen Folgerungen genannten Aspekt der Asymmetrie erinnert. Wenn Bühnen der Altermundialität das Bezugnehmen bzw. verschiedene Arten der Bezugnahme hervorheben, so beinhaltet die Untersuchung der Bezugnahme wie erläutert den Punkt, *wie* und *auf welche Art* die jeweilige Bezugnahme mit asymmetrischen Relationen umgeht, die nicht in einem neutralen Raum von voraussetzungsloser Gleichheit stattfinden. Wie Haraway mit Blick auf Praktiken der Verschränkung passend schreibt:

> Es ist von Gewicht, mit welchem Anliegen wir andere Anliegen denken. Es ist von Gewicht, mit welchen Erzählungen wir andere Erzählungen erzählen. Es ist von Gewicht, welche Knoten Knoten knoten, welche Gedanken Gedanken denken, welche Beschreibungen Beschreibungen beschreiben, welche Verbindungen Verbindungen verbinden. Es ist von Gewicht welche Geschichten Welten machen und welche Welten Geschichten machen.[71]

70 Butler bspw. schreibt mit Blick auf kollektive Versammlungen, dass dabei die „Körper" wechselseitig in der Handlung des anderen „parken" (Judith Butler: *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016, S. 17) aufgrund der vermittelten Beziehung zwischen uns. Dafür bedarf es allerdings stützender (Infra-)Strukturen. Es bleibt etwas ungeklärt als Abstraktum, wie nun dieses „Parken" wiederum unterschiedliche Qualitäten aufweisen kann, da es Butler vor allem um eine allgemeine „Vulnerabilität" im Sinne einer Offenheit und Relationalität geht. Vgl. u. a. ebd., S. 72–74.

71 Haraway: *Unruhig bleiben*, S. 23.

Welche Verbindungen Verbindungen verbinden heißt auch, welche Gefälle und Disproportionen möglicherweise für einen Bezug entstehen, da Relationen nämlich nicht als solche positiv, harmonisch oder herrschaftsfrei sind.

Als ein mögliches qualitatives Merkmal ließe sich – mit aller Vorsicht, da ein solches Merkmal schnell zum normativen Kriterium werden kann – die Frage stellen, inwieweit eine Inszenierung, eine Installation, ein Happening, eine konzeptuelle Arbeit etc. die bestehenden Asymmetrien der gewählten Form des Bezugs wiederum aus- und zur Disposition stellt.

Plurale Welten wie auch das hier entwickelte Theaterdenken können keine festgeschriebene Ethik vorgeben, sie sind kein *ethos*. Sie lassen aber untersuchen, wie einer Ethik stattgegeben wird bzw. wo sich ein ethischer Anspruch Bahn bricht. Diese Betrachtung von Theater und mithin Kunst ist durchaus anschlussfähig an Demokratietheorie, obgleich nicht damit deckungsgleich: Ethik wäre als Intervention eines Anarchismus (d. h. dem, was keine einzige ursprüngliche *archè* anerkennt, sondern nur eine *archè* im Entzug) zu verstehen, die eben keine Politik ist und erst recht keine Grundlage für Politik, sondern immer wieder die Aufstörung der Politik.[72] So erweist sich Ethik verstanden als Veräußerungsanspruch zwar nicht als grundlegendes Primat oder Fundament von Politik, aber als deren Ent-Gründung. Sie ist unbedingt notwendig für eine demokratische Politik, um daraus selbst die „unbedingte Abwesenheit eines letzten Fundaments […] *anzuerkennen*": Nicht als Anerkennungspraxis, die wieder determiniert, sondern als „*Anerkennung der Unbedingtheit des Bedingten*".[73] Das heißt, dass die Intervention des Ethischen, als *Aufstörung mit Kontingenzpotenzial* und zugleich als *Anspruch auf neue Bezüge*, in die Politik als der Ebene von notwendigen Setzungen zu tragen ist.

Künstlerische Praktiken denken ihrerseits – wie die untersuchten Inszenierungen zeigen – auf verschiedene Weise diesen Anspruch auf neue Bezugnahmen, der z. B. dezidiert keine anthropomorphe Richtung mehr nehmen muss. Der dauernde Anspruch des Ethischen braucht – dafür möchte ich abschließend mit Blick auf Kunst plädieren – demnach gerade nicht wieder in eine Forderung nach konkreter Anerkennung überführt zu werden, sondern hat bereits als Anspruch auf Bezugsmöglichkeit, auch des Inkommensurablen, ‚ein Recht an sich'. Denn damit wird der Einwand des Ethischen nicht sofort wieder in einer bekannten Bühne der Anerkennung unter den Kategorien des Eigenen und des Selben gefasst. Als Störfaktor verlangt dieser Anspruch auf Bezug hingegen der Politik eine Veräußerung ab und fordert auf, dass Politik nicht zur gefestigten Bühne wird, sondern zu ihrer Neuerfindung *auf* und *als* andere Bühnen.[74]

72 Vgl. Simon Critchley: Fünf Probleme in Levinas' Sicht der Politik und die Skizze ihrer Lösung. In: Pascal Delhom / Alfred Hirsch (Hrsg.): *Im Angesicht der Anderen. Levinas' Philosophie des Politischen*. Zürich / Berlin: Diaphanes 2005, S. 61–74, hier S. 72–73. Diese Aufstörungsmöglichkeit virulent zu halten, sieht Critchley als Verpflichtung gegenüber dem Erbe Levinas' entgegen dessen problematischen Äußerungen zur Politik, die Critchley ausführlich anhand der fünf Punkte ‚Brüderlichkeit, Monotheismus, Androzentrismus, Abstammung und Familie' präzisiert.

73 Marchart: *Die politische Differenz*, S. 288 (Herv. i. Orig.).

74 Vgl. Butler: *Wenn die Geste zum Ereignis wird*, S. 15–16.

Ausgang: Ein anderer Kosmopolitismus?

Der Prozess der Globalisierung / Mundialatinisierung lässt als planetarische Bedingung sowohl seine technisch-ökonomisch-homogenisierenden Normierungen erkennen als auch die Irrungen der *destinerrance* umso deutlicher werden. Ein kritisches Kontingenzbewusstsein hieße dann, einen Umgang mit den ‚zwei Zeiten' der Moderne von Diachronie und Synchronie zu finden,[75] ein Sich-Verhalten-Können zu den unterschiedlichen Verweisungszusammenhängen. Dass dieses nicht mehr durch ein transzendentales Subjekt geregelt werden kann, liegt auf der Hand. Aber es ist auch nicht jenseits dessen, was Kant durch jenes als regulativer Fiktion zu ordnen suchte. Hamacher hat die gegenläufige zweite Zeitstruktur der Synchronie neben der Diachronie schon bei Kant gezeigt. Demnach ist das „Anfangen" für Kant eine „unbedingte Bedingung", die wiederum auch schon „unbedingend, indeterminierend, dekonditionierend sein können" muss: „Die Zeit des Anfangens ist auch die Zeit des Anfangens eines anderen als des transzendentalen Denkens."[76] Der gesicherte Raum der Vorstellung, so ließe sich korrespondierend hervorheben, ist von einem ständigen Räumen immer schon bedroht. Die Behauptung eines unendlichen universalen Raumes wird immer schon von seinen singulär-pluralen Räumen heimgesucht, unter denen ein unendliches Spiel der Berührung singulärer Endlichkeiten stattfindet.[77] Und zugleich bleibt vielleicht im Sprechen und Denken von Theater dort, wo der Container verlassen werden soll, immer ein Rest-Universalismus.

Die Idee, dass zwar unterschiedliche Milieus uns formen und wir uns zugleich in einem weiter gefassten kosmopolitischen Bezug bewegen (wie eingangs anhand Adolphe Appias Texten erwähnt), muss nicht sofort auf einen Universalismus hinauslaufen – und schon gar nicht auf einen angeblichen ‚planetarischen Terror'.[78] Die Auseinandersetzung mit einem weiter gefassten Bezug zu einer geteilten Welt und zugleich immer schon unterschiedlichen und geformten Milieus in einer szenischen Arbeit ist beiderseits wichtig. Gerade die vielen verschränkten, aber auch unterschiedlichen Kontexte sind es, die *in actu* ständig den weiter gefassten kosmopolitischen Zusammenhang formen und so als einen ebenso änderbaren, da niemals einfach ganzheitlich gegebenen totalitären ‚Block' denken. Dies machen künstlerische Arbeiten wie die hier verhandelten deutlich, die sich als Teil eines ‚global transnationalen' Geflechts beschreiben lassen, aber zugleich mit einer Veränderbarkeit und dem Wissen um ihre Gewordenheit arbeiten. So entsteht kein *universaler,* sondern ein *pluriversaler* Kosmopolitismus, ein quasi-transzendentaler Restbestand, trotz des ‚Endes der Welt' mitunter an der Fiktion einer geteilten Welt festzuhalten. Nicht, um deren Regeln zu bestimmen oder ein Allgemeines aus ihr abzuleiten, sondern um umgekehrt sich in einer global gewordenen Verzahnung situieren zu können und noch aus der

75 Vgl. Kirkkopelto: Hölderlin, Sophokles und die zwei Rhythmen der Moderne, S. 103; Ute Holl: *Der Moses-Komplex. Politik der Töne, Politik der Bilder*. Berlin / Zürich: Diaphanes 2014.

76 Hamacher: Ex Tempore, S. 94.

77 Zur Unendlichkeit im Spiel sowie zur Rest-Transzendenz dekonstruktiver Begriffe vgl. auch Rodolphe Gasché: *Inventions of Difference. On Derrida*. Cambridge, MA: Harvard UP 1994, S. 129–149 (Kap. „Structural Infinity", hier v. a. S. 129).

78 Zu einer kritischen Diskussion des Kosmopolitismus, bei der trotzdem an diesem festgehalten wird vgl. Étienne Balibar: Kosmopolitismus und Internationalismus. Zwei Modelle, zwei Erbschaften. In: Reto Rössler / Tim Sparenberg / Philipp Weber (Hrsg.): *Kosmos & Kontingenz: eine Gegengeschichte*. Paderborn: Fink 2016, S. 276–290.

eigenen entstellt-hergestellten Position heraus dasjenige zu suchen, was bislang im weiter gefassten *kosmos* keinen Bezug hat und was damit die Gründung der *polis* wieder verunsichern kann, genauso wie im ganz konkreten Zusammenhang neue Verknüpfungen zu bauen.

Auch aus dekolonialer Sicht wurde eine pluriverse Haltung gegen die Vereinheitlichung der Globalisierung, die letztlich eine Universalisierung der Modelle von Fortschritt, Erkenntnis, Gesellschaft, Kultur, Geschichte, Moderne etc. des Westens darstellen, hervorgehoben. Das von Walter D. Mignolo vorgeschlagene „kritische Grenzdenken" – letztlich ähnlich dem, was hier mit der Limitrophie vorgeschlagen wurde – wird verstanden als

> eine Methode zur Verbindung der Pluriversalitäten (der unterschiedlich in der imperialen Moderne gefangenen Kolonialgeschichten) mit dem universalen Projekt der Entkoppelung vom imperialen Horizont (der Rhetorik der Moderne und der Logik der Kolonialität)[79].

Genauso wurde in der Ethnologie pluriversales Denken jüngst als Ansatz produktiv gemacht, die eurozentrischen Episteme mit anderen Weltzugängen zu konfrontieren.[80] Mbembe wiederum plädiert für ein neues Universales nach dem europäischen Universalismus der Aufklärung, nämlich die Suche nach einer Welt, die „es also nur durch Benennung, Delegation, Gegenseitigkeit und Reziprozität"[81] geben kann. Die Frage der Welt ist für Mbembe gleichursprünglich mit derjenigen nach der Menschheit. Er nennt die daraus entstehende Aufgabe die „Konstruktion des Gemeinsamen", des „Im-Offenen-Wohnens, der Sorge um das Offene".[82] Ein ‚pluriversaler Kosmopolitismus' hieße, einer möglichen Veränderung gegenüber offen zu bleiben wie dennoch trotz des ‚Endes der Welt' (als einheitlicher regulativer Fiktion) an einer nie restlos bestimmbaren geteilten Ebene festzuhalten. Ein solcher Kosmopolitismus wäre *differentiell* und hieße somit auch nicht schlechterdings Erkenntnis, Kritik, Geschichte etc. über Bord zu werfen, sondern mit ihrem bislang Ausgeschlossenen abzugleichen. Die geteilte Ebene wäre aber stets eine Welt, die – um diese Wendung Derridas des Futur II zu übernehmen – nie *gewesen sein wird*[83]. Sie wäre

79 Walter D. Mignolo: *Epistemischer Ungehorsam. Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität*, aus d. Span. v. Jens Kastner / Tom Waibel. Wien: Turia + Kant 2012, S. 202. Vgl. Sylvia Wynter: Unsettling the Coloniality of Being / Power / Truth / Freedom. Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation – An Argument. In: *The New Centennial Review* 3,3 (2003), S. 257–337.

80 Vgl. Marisol de la Cadena / Mario Blaser: Introduction: Pluriverse. Proposals for a World of Many Worlds. In: Dies. (Hrsg.): *A World of Many Worlds*. Durham / London: Duke UP 2018, S. 1–22.

81 Mbembe: *Kritik der schwarzen Vernunft*, S. 327.

82 Ebd., S. 331. Dabei wiederholt Mbembe allerdings mitunter etwas unpräzise just Termini, die er vorher selbst problematisiert hat oder die aufgrund ihrer Geschichte nicht einfach so zu übernehmen sind, wie etwa insb. denjenigen der „Gemeinschaft". Tendenziell bleibt so zu vage, was nun den neuen vom alten Universalismus unterscheidet. In meinen Augen liegt dies daran, dass Mbembe letztlich doch an der Beziehung von Allgemeinem und Besonderem gemäß dem Idealismus und damit einer auf ‚das Ganze' abzielenden Sicht zu Lasten des Spezifischen festhält. Gerade die konkreten Regionalgeschichten und scheinbar kleinteiligen Kämpfe drohen unsichtbar zu werden – letzteres gilt jedoch auch für das allgemein formulierte Singulär-Plurale-Sein Nancys.

83 Zu dieser Wendung in deutlicher Nähe zu Blanchot vgl. Jacques Derrida: *Dissemination*. Wien: Passagen 1995, S. 9: „Dies wird kein Buch gewesen sein."

zugleich regulative Fiktion wie das Wissen um diese Fiktion zugunsten einer Forderung, immer eine Dissonanz zu suchen – gewissermaßen immer als ethischer Einsatz unter den Anderen die ‚Erfindung' eines Anderen zu versuchen. Dies ist, wie zuletzt bei *Untried Untested* und *In Many Hands* erwogen wurde, nun nicht jenseits eines minimalen Rests an transzendentalem Denken, eben weil es eine Transimmanenz artikuliert.

Die Untersuchung hat zu zeigen versucht, dass mit dem, was hier als Transimmanenz bezeichnet wurde und was sich mit der Erfahrung des Affiziert-Werdens durch, mit und in künstlerischen Arbeiten bemerkbar macht, vor allem eine radikale Nicht-Assimilierbarkeit auftaucht. Als uneinnehmbare Veräußerung[84] findet diese nicht in einem abstrakten Universalraum statt, sondern als grundlose Verweisung im weder ganz abstrakten noch völlig konkreten Kontakt zu Mit-Welten, die weder philosophisch noch instrumentell ‚ge-handhabt' werden können und die jeden Diskurs, jedes Theater und jeden *kosmos* immer ‚gewesen sein' lassen werden. Ein Wissen um oder noch eher eine Erfahrung des *Mit-*, in der das ständige Enden und Räumen auftaucht. Dies hat letztlich sogar Auswirkungen auf den (kunsttheoretischen) Begriff der *In*stallation, die infolgedessen zur *Kon*stellation wird, die nicht ein *Da*-Sein *in* der Welt, sondern das *Mit- zur* Welt beschreibt.

Ein pluriversaler Kosmopolitismus, die Suche nach dem Geteilten der vielen Welten im planetarischen Zusammenhang jenseits der ‚Verbildlichung', setzt sich mit Theater als räumlichem Gefüge auseinander. Um einige jüngere Inszenierungen zu nennen, die meine weiterführende Beschäftigung mit den hier verhandelten Themen prägen: Dies kann im Kleinteiligen, scheinbar Nebensächlichen, beginnen – so etwa im Unheimlichwerden der kleinen, lebensweltlich implementierten technologischen Verschaltungen, wie sie etwa Sebastian Blasius in *Vanitas* (2018) in Form einer Installation/Konstellation für je eine*n Besucher*in inszeniert. Es kann die Form der Versammlung in den Vordergrund stellen, dabei etwa die Asymmetrien und speziell die den als weiblich gelesenen Körper konstituierenden Machtgefüge exponieren, wie etwa in Ursina Tossis *Witches* (2019). Ausblickend aus diesem Buch richtet sich für mich die Aufmerksamkeit ebenso und besonders auf Praktiken, die sich aus dem Grenzdenken am scheinbar peripheren Rand des europäischen/westlichen (Theater-)Verständnisses speisen bzw. dieses aufsuchen und dabei die Bedingungen ihrer Darstellung und des Darstellungsraumes befragen. Ich denke hier etwa an die Arbeiten von Faustin Linyékula (insbesondere *La Création du Monde*, 2012), die *Tigers*-Reihe von Ho Tzu Nyen (2014–2017), *Die Kränkungen der Menschheit* von Anta Helena Recke (2019), *Borderlands* von Amanda Piña / nadaproductions (2019), *Isto é um Negro?* von Tarina Quelho / E Quem É Gosta? (2019) oder *Cosmic Latte* von Sonya Lindfors (2019).

Mit der Affizierbarkeit als Wahrnehmen des Undenkbaren und der Endlichkeit geht es darum, das Wissen dafür zu schärfen, dass die Welt sich in jedem Moment, der uns angeht,

84 Vgl. „Toujours et jamais atteinte, la limite est en somme à la fois inhérente au singulier et extérieure à lui: elle l'ex-pose. Elle est immédiatement et conjointement le strict contour de son ‚dedans' et le dessin de son ‚dehors'. En elle-même, elle n'est rien." (Jean-Luc Nancy: Rives, bords, limites (de la singularité). In: *Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities* 9,2 (2004), S. 41–53, hier S. 46.) Hier zeigt sich eine Verschiedenheit im Singularitätsdenken von Nancy (und Hamacher, vgl. die Einleitung) gegenüber demjenigen von Derrida, aber etwa auch Samuel Weber, bei denen ein Angrenzen von Singularitäten nur vereinzelt zum Thema wird. Vgl. Marie-Eve Morin: Worlds Apart. Conversations Between Jacques Derrida and Jean-Luc Nancy. In: *Derrida Today* 9,1 (2016), S. 157–176.

aus ihrer (neuzeitlichen) Bühne des Globalen, die letztlich eine ausschließende Szene ist, gezogen wird und sich vielleicht daraufhin wieder in eine neue verlagert. Jenseits einer Dichotomie von Kunst als Imaginationsort oder Abbildung der mutmaßlichen Realität bieten uns gegenwärtige Theaterpraktiken – wovon hier nur ein Bruchteil exemplarisch untersucht wurde – vielleicht erste Anzeichen eines neuen pluriversalen Kosmopolitismus an, obgleich eben nicht da, wo dies thetisch daherkommt, sondern vielmehr in den sich verzweigenden und verzweigten Versuchen: Als Bezugnahmen auf Welten und Darstellungen, die wir (so) noch nicht kennen.

Postskriptum

Theater in Zeiten der Distanz

Diese Untersuchung wurde im April 2017 in einer um etwa ein Drittel längeren Fassung fertiggestellt und lag dann wegen anderer Verpflichtungen eine ganze Weile ‚in der Schublade'. Ende 2019 und Anfang 2020 habe ich das Manuskript deutlich gekürzt, mit kleineren Änderungen bzw. Verweisen auf neueste Literatur versehen und ergänzend das Unterkapitel zur jüngsten, in der Zwischenzeit entstandenen Inszenierung von Walid Raad (*Les Louvres and / or Kicking the Dead*) hinzugefügt. Die Tage und Wochen, in denen ich letzte Überarbeitungsschritte vornehme, sind von einem massiven Einschnitt geprägt: Aufgrund der SARS-CoV-2–Pandemie sind persönliche, direkte Kontakte auf ein Minimum reduziert, das öffentliche Leben stillgestellt, Fernreisen durch das Schließen von Grenzen sowie das Streichen von Fernverkehrsverbindungen quasi unmöglich und viele Arbeitszweige nicht ausführbar. Das alles dient dem Schutz von Menschenleben und insofern ist Vorsicht vor allzu schnellen Rufen geboten, der ‚Ausnahmezustand' würde durchgesetzt. Dennoch lässt sich auch beobachten, wie im Namen des Schutzes restriktive bis repressive Maßnahmen ergriffen werden, wovon manche gar nicht erst ihren demokratiefeindlichen Charakter kaschieren. Damit sei gerade nicht den verschwörungsideologischen, antisemitischen und rassistischen ‚Hygienedemonstrationen' das Wort geredet – ich schreibe dies vor allem vor dem Hintergrund der in Ungarn stattgefundenen Änderung der Verfassung. Der Nationalfetischismus zeigt sich aber auch hierzulande in den Versuchen, die Rückkehr zu staatlichen Grenzabriegelungen als Mittel zur Eindämmung zu propagieren, in der schleppend anlaufenden Hilfe für besonders betroffene Staaten und der kompletten Abschottung gegen Geflüchtete. All dies geschieht an sehr vielen Orten weltweit zugleich und mit der Aussicht, dass es den globalen Süden noch umso heftiger und länger beschäftigen wird. Ebenso wie anzunehmen ist, dass die erheblichen Kosten Theater und Kunst als mittelfristige Folge besonders treffen werden.

Ich gebe zu, dass ich mit all dem nicht oder zumindest nicht in dieser Form gerechnet habe, seitdem ich mich nun schon über mehrere Jahre mit Theater, das anders über eine globalisierte Welt nachdenkt und nachdenken lässt, beschäftige. Ich möchte auch nicht so tun, als ob dieser massive Einschnitt es nicht erfordern wird, neu über die globalisierte Welt nachzudenken. Dennoch denke ich, dass die Ansätze, die ich mit diesem Buch vorgestellt habe, es ermöglichen, Verbindungslinien zu finden zwischen einer Kritik an der Vor- und Darstellung des Globalen, die *vor* dieser Pandemie formuliert wurde, und den Versuchen, globale Zusammenhänge neu zu bewerten *in Reaktion auf* diese Pandemie. So lassen sich mit dem vorgeschlagenen Theaterbegriff solche Theaterformen analysieren, die, neue Wege des

Bezugs suchend, nicht auf einer Versammlung von Besucher*innen und Performer*innen beruhen und Theater ohne konkrete Versammlung oder auf Distanz weiter erproben.
Auf eine zynische Weise tritt die Welt aus ihrer Sinneinheit heraus und wird von einem Unweltlichen heimgesucht. Allerdings heißt das nicht, dass dieser Einschnitt per se die Vorstellung eines globalen Ganzen erschüttern muss. Es kann aber sein, dass dies stattdessen den planetarischen Zusammenhang umso deutlicher macht – unter diesem Aspekt sind die in Kapitel 4.2 geäußerte Kritik an Derridas Souveränitätsfixierung ebenso wie an Espositos Blick auf das Leben im Ganzen etwas zu präzisieren: Wohl gibt es souveräne Logiken und das nationalstaatliche Agieren im Zeichen von Corona zeigt, was auf staatlicher Ebene einmal alles entgegen der Behauptung vom Markt, der alles regele, doch möglich ist.[1] Und es gibt planetarische Zusammenhänge, wozu auch verwobene Lebensprozesse zählen, die einander bedingen. Umso wichtiger erscheint mir aber der Aspekt der Teilung: Was teilen wir wie, wer hat teil, welche Formen der Teilhabe werden durch neue Bezugnahmen möglich?
‚Corona' mag vor Augen führen, dass – wie Haraway es beschreibt – wir nicht im Anthropozän leben, sondern in einem verschränkten Kapitalozän. Doch ist eben nicht einfach alles mit allem verschränkt – vielmehr bleibt es eine Aufgabe, jeweilige Verschränkungen aufzuzeigen und zu politisieren. Hier liegt in meinen Augen die Chance von kritischer Kunst. Sicherlich kann und darf auch ein bildhaftes Theater hierfür Reflexionsmöglichkeiten bieten. Aber um der Komplexität Rechnung zu tragen, die Sinnerzeugung der einen Welt mit pluralen Welten zu kontrastieren und deren Berührungen zu zeigen, braucht es andere Strategien. Hierzu kann Theater einen kritischen Umgang bieten – d. h. sowohl evaluierend als auch unsere bestehenden Weltzugänge und -verständnisse austestend, aufs Spiel setzend.

1 Was zu der Annahme verleitet, der Staat, insbesondere der *National*staat, sei Lösung und nicht (auch) Teil des Problems.

Literaturverzeichnis

Untersuchte Inszenierungen

Situation Rooms. Ein Multiplayer Videostück (Premiere: 23.08.2013, Ruhrtriennale, Jahrhunderthalle Bochum, R: Rimini Protokoll (Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel), Bühne: Dominic Huber, Video: Chris Kondek, Sound: Frank Böhle).

ABeCedarium Bestiarium. Affinitäten in Tiermetaphern (Premiere: 03.06.2013, Kunstenfestivaldesarts, Beursschouwburg, Performance: Antonia Baehr, Skript: Antonia Baehr & Friends (Pauline Boudry, Dodo Heidenreich, Isabell Spengler, Christian Kesten, Stefan Pente, Ida Wilde, Lucile Desamory, Valérie Castan, Andrea Neumann, Sabine Ercklentz, Steffi Weismann, William Wheeler, Frédéric Bigot), künstlerische Kollaboration: Valérie Castan).

FOLK (Premiere: 25.08.2012, Ruhrtriennale, Gebläsehalle Duisburg, R: Romeo Castellucci, Musik: Scott Gibbons, Mitarbeit Bühnenbild: Maroussia Vaes, Mitarbeit Dramaturgie: Piersandra die Matteo).

This Variation (Premiere: 09.06.2012, Durational Performance im Hugenottenhaus, Kassel, während der kompletten Öffnungszeit der *documenta13* vom 09.06.2012–16.09.2012, Konzept: Tino Sehgal und Co., Choreographie: Tino Sehgal, Frank Willens und Co.).

Scratching on Things I Could Disavow. A History of the Art in the Arab World (Premiere: 06.11.2010, Festival d'Automne Paris, le Centquatre, Konzept: Walid Raad, Concept/production support: Herman Sorgeloos, Rémi Vidal, Raphael Fleuriet, Celesta Rottiers, Ryan Garrett, Lucien Samaha, Kristine Khouri, Mores McWreath, Situ Studio, Jalal Toufic & Carlos Chahine).

Those That Are Near. Those That Are Far. (Eröffnung: 08.06.2016, Auftragsarbeit der Gemeinde Pulheim für die Synagoge Stommeln, Konzept: Walid Raad & SITU Studio, Laufzeit: 10.06.–25.09.2016).

Les Louvres and/or Kicking the Dead (Premiere: 23.09.2017, Palais Attems, Festival *steirischerherbst* (Graz), Konzept und Performance: Walid Raad).

Untried Untested (Premiere: 09.02.2012, CAMPO, Gent, Konzept & R: Kate McIntosh, Performance: Boglárka Börcsök, Nada Gambier, Anna Whaley & Sara Manente, Licht: Minna Tiikkainen, Sound: Charo Calvo, Dramaturgie: Pascale Petralia, künstlerische Beratung: Tim Etchells, Wendy Houstoun, María Jerez, Cristina Blanco & Ieke Trinks).

In Many Hands (Premiere: 15.10.2016, PACT Zollverein, Essen, Konzept & R: Kate McIntosh, in Kooperation mit Arantxa Martinez, Josh Rutter, Sound: John Avery).

Literatur

Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966, S. 7–412.

/ Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer 1988.

Engagement. In: Ders.: *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften*, Bd. 11, hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 409–431.

Agamben, Giorgio: *Die kommende Gemeinschaft*. Berlin: Merve 2003, S. 64.

Aggermann, Lorenz / Georg Döcker / Gerald Siegmund (Hrsg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*. Frankfurt am Main: Lang 2017.

Die Ordnung der darstellenden Kunst und ihre Materialisationen. In: Ebd., S. 7–32.

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

Andreas, Michael: Flächen / Rastern. Zur Bildlichkeit der Drohne. In: *BEHEMOTH A Journal on Civilisation* 8,2 (2015), S. 108–127.

Annuß, Evelyn: Wollt ihr die totale Theaterwissenschaft? In: Milena Cairo / Moritz Hannemann / Ulrike Haß / Judith Schäfer (Hrsg.): *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*. Bielefeld: Transcript 2016, S. 635–647.

Blackface and Critique. In: *Forum Modernes Theater* 29,1–2 (2019 [2014]): Theater as Critique, hrsg. v. Nikolaus Müller-Schöll / Gerald Siegmund, S. 64–72.

Appadurai, Arjun: *Modernity At Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: U of Minnesota P 1996.

Grassroots Globalization and the Research Imagination. In: Ders. (Hrsg.): *Globalization*. Durham: Duke UP 2001, S. 1–21.

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

Arendt, Hannah: Reflections on Little Rock. In: *Dissent* 6 (1959), S. 46–56.

The Life of the Mind. One Volume Edition. Orlando: Harvest 1978.

Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft. München / Zürich: Piper 1986.

Was ist Existenz-Philosophie? Frankfurt am Main: Hain 1990.

Einführung in die Politik II. In: Dies.: *Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlaß*. München: Piper 1993, S. 28–136.

Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken. München / Zürich: Piper 2000.

Vita Activa oder Vom tätigen Leben. München / Zürich: Piper 2013.

Assmann, Jan / Frank M. Raddatz: Pharaonendämmerung. Irrungen der Unsterblichkeit – vom tragischen Heros zum Gotteskrieger. In: *Lettre International* 92 (2011), S. 104–114.

Augé, Marc: *Orte und Nicht Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt am Main: Fischer 1994.

Avanessian, Armen (Hrsg.): *Realismus Jetzt*. Berlin: Merve 2013.

Badura, Jens: Unbesetzbare Räume. Notizen zum Leben in Niemandsländern. In: Michaela Ott / Elke Uhl (Hrsg.): *Denken des Raums in Zeiten der Globalisierung*. Münster: Lit 2005, S. 51–56.

(Hrsg.): *Mondialisierungen. „Globalisierung" im Lichte transdisziplinärer Reflexionen*. Bielefeld: Transcript 2006.

Heteromundus. In: Ebd., S. 49–67.

Baehr, Antonia: *ABeCedarium Bestiarium. Portraits of affinities in animal metaphors*. Nyon: FAR 2013.

Balibar, Étienne: Kosmopolitismus und Internationalismus. Zwei Modelle, zwei Erbschaften. In: Reto Rössler / Tim Sparenberg / Philipp Weber (Hrsg.): *Kosmos & Kontingenz: eine Gegengeschichte*. Paderborn: Fink 2016, S. 276–290.

Barad, Karen: Posthumanist Performativity: Towards an Understanding of How Matter Comes to Matter. In: *Signs. Journal of Women in Culture and Society* 28,3 (2003), S. 801–831.

Agentieller Realismus. Berlin: Unseld 2012.

What Is the Measure of Nothingness? Infinity, Virtuality, Justice / Was ist das Maß des Nichts? Unendlichkeit, Virtualitat, Gerechtigkeit. Kassel / Ostfildern: Hatje Cantz 2012.

Berühren – Das Nicht-Menschliche, das ich also bin (V.1.1). In: Susanne Witzgall / Kerstin Stakemeier (Hrsg.): *Macht des Materials/Politik der Materialität*. Berlin / Zürich: Diaphanes 2014, S. 163–176.

Verschränkungen. Berlin: Merve 2015.

Barrau, Aurélien / Jean-Luc Nancy: *Dans quelles mondes vivons-nous?* Paris: Galilée 2011.

Barthes, Roland: *Das Neutrum. Vorlesung am Collège de France. 1977–1978*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

Der Real(itäts)effekt. In: Kathrin Tiedemann / Frank Raddatz (Hrsg.): *Reality Strikes Back. Tage vor dem Bildersturm. Eine Debatte zum Einbruch der Wirklichkeit in den Bühnenraum*. Berlin: Theater der Zeit 2007, S. 12–20.

Baudrillard, Jean: *La guerre du golfe n'a pas eu lieu*. Paris: Galilée 1991.

Baudry, Jean-Louis: Le dispositif: approches métapsychologiques de l`impression de réalité. In: Theresa Hak Kyung Cha (Hrsg.): *Apparatus. Cinematographic Apparatus. Selected Writings*. New York: Tanam 1980, S. 41–62.

Baxmann, Inge: Künstliche Natur: Der Traum vom neuen Volk und die Inkorporation republikanischer Gefühle in der Französischen Revolution. In: *Maske und Kothurn* 60,2 (2016), S. 55–67.

Beacham, Richard C.: *Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters*, aus d. Eng. v. Petra Schreyer / Dieter Hornig. Berlin: Alexander 2006.

Bedorf, Thomas: Jean-Luc Nancy. Das Politische zwischen Gesellschaft und Gemeinschaft. In: Ulrich Bröckling / Robert Feustel (Hrsg.): *Das Politische denken. Zeitgenössische Positionen*. Bielefeld: Transcript 2010, S. 145–157.

Das Politische und die Politik – Konturen einer Differenz. In: Ders. / Kurt Röttgers (Hrsg.): *Das Politische und die Politik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011, S. 13–37.

Beil, Ralf / Antje Ehmann: *Serious Games. Krieg – Medien – Kunst*. Ostfildern: Hatje Cantz 2011.

Bélanger, Pierre: *Landscape as Infrastructure. A Base Primer*. New York: Taylor & Francis 2017.

Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.

Das Passagenwerk. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.

Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen [1916]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd II.1, hrsg. v. Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 140–157.

Lehre vom Ähnlichen. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, S. 204–210.

Über das mimetische Vermögen. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, S. 210–213.

Erfahrung und Armut. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2, hrsg. v. Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 213–218.

Berliner Kindheit um Neunzehnhundert. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV.1, hrsg. v. Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 235–304.

Kinderliteratur. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. VII.1, hrsg. v. Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 250–257.

Bennett, Tony: The Exhibitionary Complex. In: *New Formations* 4 (1988), S. 73–102.

Bergermann, Ulrike: Das Planetarische. Vom Denken und Abbilden des ganzen Globus. In: Dies. / Isabel Otto / Gabriele Schabacher (Hrsg.): *Das Planetarische. Kultur – Technik – Medien im postglobalen Zeitalter*. Paderborn: Fink 2010, S. 17–42.

Berlant, Lauren: The Commons. Infrastructures in Troubling Times. In: *Environment and Planning* 34,3 (2016): D: Society and Space, S. 393–419.

Bernasconi, Robert: On Deconstructing Nostalgia for Community Within the West: The Debate Between Nancy and Blanchot. In: *Research in Phenomenology* 23 (1999), S. 3–21.

Bhabha, Homi K.: The Third Space. In: Jonathan Rutherford (Hrsg.): *Identity. Community, Culture and Difference*. London: Lawrence & Wishart 1990, S. 207–221.

Die Verortung der Kultur, aus d. Engl. v. Michael Schiffmann / Jürgen Freudl. Tübingen: Stauffenburg 2000.

Biet, Christian: Rechteck, Punkt, Linie, Kreis und Unendliches – der Raum des Theaters in der frühen Neuzeit. In: Nikolaus Müller-Schöll / Saskia Reither (Hrsg.): *Aisthesis. Zur Erfahrung von Zeit, Raum, Text und Kunst*. Schliengen: Argus 2005, S. 52–72.

Binswanger, Hans-Christoph: *Die Glaubensgemeinschaft der Ökonomen. Essays zur Kultur der Wirtschaft*. Hamburg: Gerling 2011.

Blanchot, Maurice: *L'Entretien Infini*. Paris: Gallimard 1969.

Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur, aus. d. Franz. v. Karl August Horst. Frankfurt am Main: Hanser 1988.

Das Unzerstörbare. Ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz, aus d. Franz. v. Hans-Joachim Metzger / Bernd Wilczek. München / Wien: Hanser 1991.

Le pas au-delà. Paris: Gallimard 2004.

Die Schrift des Desasters, aus d. Franz. v. Gerhard Poppenberg / Hinrich Weidemann. München: Fink 2005.

Die uneingestehbare Gemeinschaft, aus d. Franz. v. Gerd Bergfleth. Berlin: Matthes & Seitz 2007.

Écrits Politiques 1953–1993. Paris: Gallimard 2008.

Das Neutrale. Schriften und Fragmente zur Philosophie, hrsg. v. Marcus Coelen. Berlin / Zürich: Diaphanes 2010.

Vergehen, aus d. Franz. v. Marcus Coelen. Berlin / Zürich: Diaphanes 2011.

Der literarische Raum, aus d. Franz. v. Marco Gutjahr / Jonas Hock. Berlin / Zürich: Diaphanes 2012.

Blumenberg, Hans: *Die Genesis der kopernikanischen Welt*, Bd. 1–3. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.

Theorie der Unbegrifflichkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.

Weltbilder und Weltmodelle. In: Ders.: *Schriften zur Technik*, hrsg. v. Alexander Schmith / Bernd Stiegler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015, S. 126–137.

Boon, Richard (Hrsg.): *Theatre Matters. Performance and Culture on the World Stage*. Cambridge: Cambridge UP 1998.

(Hrsg.): *Theatre and Empowerment. Community Drama on the World Stage*. Cambridge: Cambridge UP 2004.

Bossart, Rolf (Hrsg.): *Die Enthüllung des Realen. Milo Rau und das International Institute of Political Murder*. Berlin: Theater der Zeit 2013.

Boudry, Pauline / Renate Lorenz: *Temporal Drag. Films That Intervene in Time-Related Discourses and Practices*. Ostfildern: Hatje Cantz 2011.

Bourriaud, Nicolas: *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les presses du réel 2001.

Radikant. Berlin: Merve 2009.

Brandstetter, Gabriele / Birgit Wiens (Hrsg.): *Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias: Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater*. Berlin: Alexander 2010.

Brecht, Bertolt: Kleines Organon für das Theater. In: Ders.: *Versuche 27/32,12*. Berlin: Aufbau 1953, S. 107–140.

Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 21: Schriften 1, hrsg. v. Werner Hecht / Jan Knopf / Werner Mittenzwei / Klaus-Detlef Müller. Berlin / Frankfurt am Main: Aufbau / Suhrkamp 1992.

Brown, Wendy: *Mauern. Die neue Abschottung und der Niedergang der Souveränität*. Berlin: Suhrkamp 2018.

Bruckstein Çoruh, Almut Shulamit: ‚Irrer stört Eröffnung. Behauptet Welt ist flach.' Über Walid Raad bei T-B A21, Wien, und im Theater Hebbel am Ufer, Berlin. In: *Texte zur Kunst* 83,9 (2011), S. 247–251.

House of Taswir. Doing and Un-doing Things – Notizen zur epistemischen Architektur. Paderborn: Fink 2014.

Those That Are Near. Those That Are Far. Walid Raad & SITU Studio's Synagoge Project. Eröffnungsworte. In: *Taswir*, 08.06.2016. http://house-of-taswir.org/2016/06/walid-raad-situ-studio/ (Zugriff am 28.11.2016).

Brumlik, Micha: *Wann, wenn nicht jetzt? Versuch über die Gegenwart des Judentums*. Berlin: Neofelis 2015.

Buci-Glucksmann, Christine: *Der kartographische Blick der Kunst*. Berlin: Merve 1997.

Busch, Kathrin: Dingsprache und Sprachmagie. Zur Idee latenter Wirksamkeit bei Walter Benjamin. In: *transversal* 12 (2006). https://transversal.at/transversal/0107/busch/de (Zugriff am 30.10.2020).

Raum – Kunst – Pathos. Topologie bei Heidegger. In: Stephan Günzel (Hrsg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld: Transcript 2007, S. 115–131.

Topographien der Heimsuchung. In: Thomas Bedorf (Hrsg.): *Zugänge – Ausgänge – Übergänge*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 41–54.

Butler, Judith: Contingent Foundations: Feminism and the Question of ‚Postmodernism'. In: Dies. / Joan Wallach Scott (Hrsg.): *Feminists Theorize the Political*. London / New York: Routledge 1992, S. 3–21.

Auf kritische Weise queer. In: Dies.: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, aus d. Engl v. Karin Wördemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 293–319.

Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend. In: Rahel Jaeggi / Tilo Wesche (Hrsg.): *Was ist Kritik?* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 221–246.

Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen, aus d. Engl. v. Reiner Ansén. Frankfurt am Main: Campus 2010.

/ Ernesto Laclau / Slavoj Žižek: *Kontingenz, Hegemonie, Universalität. Aktuelle Dialoge zur Linken*. Wien: Turia + Kant 2013.

Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung, aus d. Amerik. v. Frank Born. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016.

Wenn die Geste zum Ereignis wird, aus d. Engl. v. Anna Wieder / Sergej Seitz. Wien / Berlin: Turia + Kant 2019.

Marisol de la Cadena / Mario Blaser: Introduction: Pluriverse. Proposals for a World of Many Worlds. In: Dies. (Hrsg.): *A World of Many Worlds*. Durham / London: Duke UP 2018, S. 1–22.

Campanini, Sonia: Teaching Film Sound as Material Form. In: *Music and the Moving Image* 5,2 (2012), S. 43–53.

Castoriadis, Cornelius: *World in Fragments. Writings on Politics, Society, Psychoanalysis, and the Imagination*, hrsg. v. David Ames Curtis. Stanford: Stanford UP 1997.

Castro Varela, María do Mar / Nikita Dhawan: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. 2., komplett überarb. u. erw. Aufl. Bielefeld: Transcript 2015.

Celan, Paul: Atemwende. In: Ders.: *Gesammelte Werke,* Bd. 2: Gedichte II, hrsg. v. Beda Allemann / Stefan Reichert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 7–108.

Chamayou, Grégoire: *Ferngesteuerte Gewalt. Eine Theorie der Drohne*. Wien: Passagen 2014.

Chow, Rey: Postkoloniale Sichtbarkeiten. Durch Deleuzes Methode inspirierte Fragen. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 5,9 (2013): Werbung, S. 132–145.

Cioflec, Eveline: *Der Begriff des „Zwischen" bei Martin Heidegger. Eine Erörterung ausgehend von Sein und Zeit*. Freiburg: Alber 2012.

Clark, Timothy: What on World Is the Earth? The Anthropozän and Fictions of the World. In: *The Oxford Literary Review* 35,1 (2013), S. 5–24.

Cohen, Cynthia E. / Roberto Gutiérrez Varea / Polly O. Walker (Hrsg.): *Acting Together on the World Stage: Performance and the Creative Transformation of Conflict*, Bd. 1: Resistance and Reconciliation in Regions of Violence. Oakland: New Village 2011.

Collins, Lauren: The Question Artist. Tino Sehgal's Provocative Encounters. In: *The New Yorker*, 06.08.2012, http://www.newyorker.com/magazine/2012/08/06/the-question-artist (Zugriff am 14.02.2020).

Comenius, Johann Amos: *Orbis Sensualium Pictus*. Nürnberg 1658.

Corbin, Henry: Mundus imaginalis, or the Imaginary and the Imaginal. (cf. supra, 1964–9). In: *Spring. A Journal of Archetype and Culture* (1972), S. 1–19.

Crary, Jonathan: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden: Verlag der Kunst 1996.

24/7. Schlaflos im Spätkapitalismus. Berlin: Wagenbach 2014.

Critchley, Simon: *Very Little… Almost Nothing. Death, Philosophy, Literature*. London / New York: Taylor & Francis 1997.

With Being-With? Notes on Jean-Luc Nancy's Rewriting of Being and Time. In: *Studies in Practical Philosophy* 1 (1999), S. 53–67.

Fünf Probleme in Levinas' Sicht der Politik und die Skizze ihrer Lösung. In: Pascal Delhom / Alfred Hirsch (Hrsg.): *Im Angesicht der Anderen. Levinas' Philosophie des Politischen*. Zürich / Berlin: Diaphanes 2005, S. 61–74.

Crouch, Colin: *Der Kampf um Globalisierung*. Wien: Passagen 2018.

Crowley, Martin: *L'Homme sans. Politiques des la Finitude*. Paris: Lignes 2009.

Debord, Guy: Manifest der situationistischen Internationalen (17. Mai 1960). In: *si-revue*, o. D. http://www.si-revue.de/manifest (Zugriff am 02.03.2020).

/ Alice Becker-Ho: *Kriegsspiel*. Berlin: Merve 2016.

Deleuze, Gilles: *Foucault*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.

/ Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.

/ Félix Guattari: *Was ist Philosophie?* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.

/ Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2*. Berlin: Merve 2005.

Derrida, Jacques: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.

Grammatologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.

Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta. Graz: Böhlau 1986.

Préjugés. Vor dem Gesetz. Wien: Passagen 1992.

Dissemination. Wien: Passagen 1995.

Cosmopolites de tous les pays, encore un effort. Paris: Galilée 1997.

‚Ich mißtraue der Utopie, ich will das Un-Mögliche'. Ein Gespräch mit dem Philosophen Jacques Derrida über die Intellektuellen, den Kapitalismus und die Gesetze der Gastfreundschaft. In: *Die Zeit*, 05.03.1998. http://www.zeit.de/1998/11/titel.txt.19980305.xml/komplettansicht (Zugriff am 19.02.2020).

Le siècle et le pardon. In: *Le Monde des Debats*, 12/1999. http://hydra.humanities.uci.edu/derrida/siecle.html#mondilatin (Zugriff am 23.01.2020)

Le Toucher. Jean-Luc Nancy. Paris: Galilée 2000.

Glaube und Wissen. Die beiden Quellen der ‚Religion' an den Grenzen der bloßen Vernunft. In: Ders. / Gianni Vattimo (Hrsg.): *Die Religion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 9–106.

Globalization, Peace and Cosmopolitanism. In: Ders.: *Negotiations: Interventions and Interviews 1971–2001*, hrsg. u. aus d. Franz. v. E. Rottenberg. Stanford: Stanford UP 2002, S. 372–386.

Politik der Freundschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

Der Akt des Opferns. In: *Zeitung schauspielfrankfurt* 01 (Spielzeit 2002/03), S. 3–4.

Autoimmunity: Real and Symbolic Suicides. A Dialogue With Jacques Derrida. In: Giovanna Borradori: *Philosophy in a Time of Terror. Dialogues With Jürgen Habermas and Jacques Derrida*. Chicago: U of Chicago P 2003, S. 85–123.

Schurken. Zwei Essays über die Vernunft, aus d. Franz v. Horst Brühmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, von einem Ereignis zu sprechen. Berlin: Merve 2003.

Die differance. Ausgewählte Texte. Stuttgart: Reclam 2004.

Der ununterbrochene Dialog. Zwischen zwei Unendlichkeiten, das Gedicht. In: Ders. / Hans-Georg Gadamer: *Der ununterbrochene Dialog*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Martin Gessmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 7–50.

Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale, aus d. Franz. v. Susanne Lüdermann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

Heideggers Hand (Geschlecht II). In: Ders.: *Geschlecht (Heidegger). Sexuelle Differenz, ontologische Differenz – Heideggers Hand (Geschlecht II)*. Wien: Passagen 2005, S. 43–99.

The Beast and the Sovereign, Bd. 1. Chicago: U of Chicago P 2009.

The Beast and the Sovereign, Bd. 2. Chicago: U of Chicago P 2011.

Das Tier, das ich also bin. Wien: Passagen 2010.

Sendung. In: Ders.: *Psyche. Erfindungen des Anderen I*, aus d. Franz. v. Markus Sedlaczek. Wien: Passagen 2012, S. 95–142.

Die Künste des Raumes. In: Ders.: *Denken, nicht zu sehen. Schriften zu den Künsten des Sichtbaren 1979–2004*. Berlin: Brinkmann & Bose 2017, S. 7–40.

Denken, nicht zu sehen. In: Ebd., S. 41–61.

Descartes, René: *Meditationes de prima philosophia*. Lat. / Dt. Hamburg: Meiner 2008.

Deuber-Mankowsky, Astrid: Diffraktion statt Reflexion. Zu Donna Haraways Konzept des situierten Wissens. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 3,4 (2011): Menschen & Andere, S. 83–91.

Didi-Huberman, Georges: *Überleben der Glühwürmchen*. München: Fink 2012.

Diederichsen, Diedrich: Betroffene, Exemplifizierende und Human Interfaces. Rimini Protokoll zwischen Theater, Performance und Kunst. In: Miriam Dreysse / Florian Malzacher (Hrsg.): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander 2007, S. 158–163.

Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009.

Döring, Jörg / Tristan Thielmann (Hrsg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: Transcript 2008.

Dreyer, Matthias: Kritik des Vitalen. Zu den epistemologischen Bedingungen von Liveness. In: Milena Cairo / Moritz Hannemann / Ulrike Haß / Judith Schäfer (Hrsg.): *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*. Bielefeld: Transcript 2016, S. 77–88.

Theater der Zäsur. Antike Tragödie im Theater seit den 1960er Jahren. München: Fink 2014.

Landscapes / Soundscapes. Postanthropozentrische Ästhetiken bei Robert Wilson und Heiner Müller. In: Julia Schröder (Hrsg.): *Im Hörraum vor der Schaubühne. Theatersound für Robert Wilson (Hans Peter Kuhn) und Heiner Müller (Leigh Landy)*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 119–143.

Dreysse, Miriam: Weiße Haut und schwarze Schminke. Verflechtungen von Geschlecht und „Rasse" im deutschsprachigen Theater. In: Olivia Ebert / Eva Holling / Nikolaus Müller-Schöll / Philipp Schulte et al. (Hrsg.): *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*. Bielefeld: Transcript 2018, S. 347–354.

Easterling, Keller: *Extrastatecraft. The Power of Infrastructure Space*. London / Brooklyn: Verso 2014.

Die infrastrukturelle Matrix. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 7,12 (2015): Medien / Architekturen, S. 68–78.

Ebert, Olivia: Scratching on Things I Could Disavow. Narration und Dekonstruktion bei Walid Raad. In: *Studentische Theaterkonferenz 2013*, Frankfurt am Main: Institut für Theater-, Film und Medienwissenschaft 2014, S. 61–67.

Edensor, Tim: Light Art, Perception and Sensation. In: *The Senses and Society* 10,2 (2015): Sensing and Perceiving with Light and Dark, S. 138–157.

Egert, Gerko: Operational Choreography. Dance and Logistical Capitalism. Unveröffentlichter Aufsatz, erscheint in *Performance Philosophy* 6,1 (2021).

Egginton, William: *How The World Became A Stage. Presence, Theatricality, and the Question of Modernity*. Albany, NY: SUNY Press 2003.

Eiermann, André: *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. Bielefeld: Transcript 2009.

Beyond the Scope of Human Vision. Bühnen für andere Blicke. In: Norbert Otto Eke / Ulrike Haß / Irina Kaldrack (Hrsg.): *Bühne. Raumbildende Prozesse im Theater*. Paderborn: Fink 2014, S. 115–145.

Dieser Vortrag ist nicht echt – oder: Wirklichkeiten der (Ent-)Täuschung in der zeitgenössischen Kunst. In: Boris Nikitin / Carena Schlewitt / Tobias Brenk (Hrsg.): *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*. Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 112–125.

Eilers, Dorte Lena / Tom Mustroph: Cooperation Rooms. Rimini Protokoll im Gespräch. In: *Theater der Zeit*, 05/2012, S. 16–19.

Eke, Norbert Otto / Ulrike Haß / Irina Kaldrack (Hrsg.): *Bühne. Raumbildende Prozesse im Theater*. Paderborn: Fink 2014.

Elias, Amy J. / Christian Moraru (Hrsg.): *The Planetary Turn. Relationality and Geoaesthetics in the Twenty-First Century*. Evanston, IL: Northwestern UP 2015.

Elias, Chad: The Museum Past the Surpassing Disaster: Walid Raad's Projective Futures. In: Anthony Downey (Hrsg.).: *Dissonant Archives. Contemporary Visual Culture and Contested Narratives in the Middle East*. London / New York: Bloomsbury 2015, S. 215–231.

Posthumous Images. Contemporary Art and Memory Politics in Post-Civil War Lebanon. Durham: Duke UP 2018.

Esch-van Kan, Anneka / Stephan Packard / Philipp Schulte (Hrsg.): *Thinking – Resisting – Reading the Political. Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts*, Bd. 2. Berlin / Zürich: Diaphanes 2013.

Esposito, Roberto: *Communitas*. Zürich / Berlin: Diaphanes 2004.

Immunitas. Zürich / Berlin: Diaphanes 2004.

Person und menschliches Leben. Zürich / Berlin: Diaphanes 2010.

Vom Unpolitischen zur Biopolitik. In: Thomas Bedorf / Kurt Röttgers (Hrsg.): *Das Politische und die Politik*. Berlin: Suhrkamp 2011, S. 89–104.

Zwei. Die Maschine der politischen Theologie und der Ort des Denkens. Zürich / Berlin: Diaphanes 2018.

Etzold, Jörn: *Die melancholische Revolution des Guy-Ernest Debord*. Berlin / Zürich: Diaphanes 2009.

Community and Practice. Nancy, Aristotle, Arendt, Marx. In: *Oncurating* 7 (2011): being-with. http://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue7.pdf (Zugriff am 16.02.2020)

Die Arbeit der Spekulation. In: Ders. / Martin Jörg Schäfer (Hrsg.): *Nicht-Arbeit. Politiken, Konzepte, Ästhetiken*. Weimar: Bauhaus-Univ. 2011, S. 106–123.

Gegend ohne Könige. Die Bühne von Hölderlins Empedokles. In: Norbert Otto Eke / Ulrike Haß / Irina Kaldrack (Hrsg.): *Bühne. Raumbildende Prozesse im Theater*. Paderborn: Fink 2014, S. 305–328.

/ Moritz Hannemann (Hrsg.): *rhythmos. Formen des Unbeständigen nach Hölderlin*. Paderborn: Fink 2016.

Formen des Unbeständigen. Zur Einführung. In: Ebd., S. 13–35.

Milieus, Rhythmen, Licht. Zwischen Appia und Uexküll. In: Ebd., S. 253–280.

Flucht und Bühne. Stimmungsatlas in Einzelbänden, Bd. 20: F – Flucht. Hamburg: Textem 2018.

Ewald, François: Eine Macht ohne Draußen. In: Ders. / Bernhard Waldenfels (Hrsg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 163–192.

Federici, Silvia: *Caliban und die Hexe. Frauen, der Körper und ursprüngliche Akkumulation*, aus d. Engl. v. Max Henninger, hrsg. v. Martin Birkner. Wien / Berlin: Mandelbaum 2020.

Ferreira da Silva, Denise: 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).

Fiorentino, Francesco: Stimmen aus dem Radio. Masse und Dividuum in Brechts Theater. In: Martina Groß / Patrick Primavesi (Hrsg.): *Lücken sehen … Beiträge zu Theater, Literatur und Performance. Festschrift für Hans-Thies Lehmann zum 66. Geburtstag*. Heidelberg: Winter 2010, S. 185–200.

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

FOLK, Programmheft. Gelsenkirchen: Ruhrtriennale 2012.

Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, aus d. Franz. v. Ulrich Köppen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.

Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, aus d. Franz. v. Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.

Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte, hrsg. u. aus d. Franz. v. Walter Seitter. Berlin: Merve 1986.

Das Denken des Außen. In: Ders.: *Von der Subversion des Wissens*, hrsg. u. aus d. Franz. u. Ital. v. Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 46–68.

Sexualität und Wahrheit, Bd. 3: Die Sorge um sich, aus d. Franz. v. Ulrich Raulff. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.

Mein Körper, dies Papier, dies Feuer. In: *Kulturrevolution* 27 (1992), S. 31–41.

Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit. 2, aus d. Franz. v. Ulrich Raulff / Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.

Das Auge der Macht [1977]. In: Ders.: *Schriften*, Bd. III. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 250–271.

Die analytische Philosophie der Politik [1978]. In: Ders.: *Schriften*, Bd. III, S. 675–695.

Die Bühne der Philosophie [1978]. In: Ders.: *Schriften*, Bd. III, S. 718–747.

Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge, aus d. Franz. v. Michael Bischoff. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

Raum, Wissen und Macht. In: Ders: *Schriften*, Bd. IV. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 324–341.

Was ist Aufklärung?. In: Ders.: *Schriften*, Bd. IV, S. 687–707.

Von anderen Räumen. In: Ders.: *Schriften*, Bd. IV, S. 931–942.

Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France. 1984. Paris: Seuil / Gallimard 2009.

Was ist Kritik?. In: Ders.: *Kritik des Regierens. Schriften zur Politik*, hrsg. v. Ulrich Bröckling. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 237–257.

The Courage of Truth. The Government of the Self and the Others II. Lectures at the Collège de France. 1983–1984. New York: Palgrave Macmillan 2011.

Der Mut zur Wahrheit. Die Regierung des Selbst und der anderen II. Vorlesungen am Collège de France 1983/84, aus d. Franz. v. Jürgen Schröder. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012.

Frahm, Laura: *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*. Bielefeld: Transcript 2010.

Franke, Anselm: Earthrise und das Verschwinden des Außen. In: Ders. / Diedrich Diederichsen (Hrsg.): *The Whole Earth. California and the Disappearance of the Outside.* Ausstellungskatalog Haus der Kulturen der Welt. Berlin / New York: Sternberg 2013, S 12–18.

Gabriel, Leon: Arbeitende, Kreative, Probende – eine Haltung der Differenz. In: *Nebulosa. Figuren des Sozialen 6* (2014): Arbeiterinnen und Arbeiter, S. 62–76.

/ Nikolaus Müller-Schöll (Hrsg.): *Das Denken der Bühne. Szenen zwischen Theater und Philosophie*. Bielefeld: Transcript 2019.

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).

Gabrys, Jennifer: Becoming Planetary. In: *e-flux architecture*, 02.10.2018. https://www.e-flux.com/architecture/accumulation/217051/becoming-planetary/ (Zugriff am 05.12.2020).

Galbraith, John Kenneth: *The Affluent Society*. New York: Library of America 2010.

Gasché, Rodolphe: *Inventions of Difference. On Derrida*. Cambridge, MA: Harvard UP 1994.

Gaston, Sean: *The Concept of World From Kant to Derrida*. Lanham: Rowman & Litlefield 2013.

Gehring, Petra: *Innen des Außen – Außen des Innen. Foucault, Derrida, Lyotard*. München: Fink 1994.

Gelhard, Andreas: *Das Denken des Unmöglichen. Sprache, Tod und Inspiration in den Schriften Maurice Blanchots*. München: Fink 2005.

Genette, Gérard: *Die Erzählung*. 3., durchges. u. korr. Aufl. Paderborn: Fink 2010.

Geulen, Eva: Zeit zur Darstellung. Walter Benjamins Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: *MLN* 107,3 (1992): German Issue, S. 580–605.

Politischer Raum: Öffentlichkeit und Ausnahmezustand. In: Stefan Günzel (Hrsg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2010, S. 134–144.

Gilbert, Alan: Interview With Walid Raad. In: *BOMB Magazine. Artists in Conversation* 81 (2002), http://bombmagazine.org/article/2504/walid-ra-ad (Zugriff am 14.03.2020)

Walid Raad's Spectral Archive, Part I: Historiography as Process. In: *e-flux journal* 69 (2016). https://www.e-flux.com/journal/69/60594/walid-raad-s-spectral-archive-part-i-historiography-as-process/ (Zugriff am 02.03.2020).

Glissant, Édouard: *Poetique de la Relation*. Paris: Gallimard 1990.

Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit, aus d. Franz. v. Beate Thill. Heidelberg: Wunderhorn 2005.

Une nouvelle région du monde. Esthétique I. Paris: Gallimard 2006.

Goebbels, Heiner: Was wir nicht sehen, zieht uns an. Vier Thesen zu Call Cutta. In: Miriam Dreysse / Florian Malzacher (Hrsg.): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander 2007, S. 118–127.

Goffmann, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: Piper 2011.

Graw, Isabelle: Jenseits der Institutionskritik. Ein Vortrag im Los Angeles County Museum of Art. In: *Texte zur Kunst* 5,9 (2005): Institutionskritik, S. 40–52.

Gropius, Walter / Arthur S. Wensinger (Hrsg.): *The Theater of the Bauhaus.* Middletown: Wesleyan UP 1971.

Guénoun, Denis: *Hypothèses sur l'Europe. Un essai de philosophie*. Paris: Circé 2000.

Günzel, Stephan / Jörg Dünne (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

Raum – Topographie – Topologie. In: Ders. (Hrsg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld: Transcript 2007, S. 13–29.

Egoshooter. Das Raumbild des Computerspiels. Frankfurt am Main / New York: Campus 2012.

Hall, Stuart: Das Spektakel des ‚Anderen'. In: Ders.: *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften*, Bd. 4, hrsg v. Juha Koivisto / Andreas Merkens. Hamburg: Argument 2004, S. 108–166.

Das verhängnisvolle Dreieck. Rasse, Ethnie, Nation, aus d. Eng. v. Frank Lachmann. Berlin: Suhrkamp 2018.

Hamacher, Werner: The Word Wolke – If It Is One. In: *Studies in 20th Century Literature* 11,1 (1986), S. 133–162.

Affomativ. Streik. In: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hrsg.): *Was heißt „Darstellen"?* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 340–371.

Arbeiten Durcharbeiten. In: Dirk Baecker (Hrsg.): *Archäologie der Arbeit*. Berlin: Kadmos 2002, S. 155–200.

Ex Tempore. Zeit als Vorstellung bei Kant. In: Joachim Gerstmeierl / Nikolaus Müller-Schöll (Hrsg.): *Politik der Vorstellung. Theater und Theorie*. Berlin: Theater der Zeit 2006, S. 68–94.

Amphora. In: Ders. / Elisabeth Schweeger (Hrsg.): *Wanda Golonka. Tanz, Ensemble, Modell*. Berlin: Theater der Zeit 2010, S. 30–35.

Reparationen [1984]. In: Friedrich Balke / Bernhard Siegert / Joseph Vogl (Hrsg.): *Mediengeschichte nach Friedrich Kittler Archiv für Mediengeschichte*, Bd. 13. München: Fink 2013, S. 11–25.

On the Right to Have Rights – Human Rights, Marx and Arendt. In: *The New Centennial Review* 14,2 (2014), S. 169–214.

Das eine Kriterium für das, was geschieht. Aristoteles: *Poetik*. Brecht: *Kleines Organon*. In: Olivia Ebert / Eva Holling / Nikolaus Müller-Schöll / Philipp Schulte et al. (Hrsg.): *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*. Bielefeld: Transcript 2018, S. 19–36.

Hantelmann, Dorothea von: *How to Do Things With Art? Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst*. Zürich / Berlin: Diaphanes 2007.

The Experiential Turn. In: *On Performativity. Vol. 1 of Living Collections Catalogue*, hrsg. v. Elizabeth Carpenter. Minneapolis: Walker Art Center 2014. http://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn. (Zugriff am 15.02.2020).

Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, aus d. Engl. v. Dagmar Fink / Carmen Hammer / Helga Kelle / Anne Scheidhauer et al. Frankfurt am Main / New York: Campus 1995.

Das Manifest für Gefährten. Wenn Spezies sich begegnen. Hunde, Menschen und signifikante Andersartigkeit, aus d. Engl. v. Jennifer Sophia Theodor. Berlin: Merve 2016.

Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chtuluzän, aus d. Engl. v. Karin Harrasser. Frankfurt am Main / New York: Campus 2018.

Hardt, Michael / Toni Negri: *Empire. Die neue Weltordnung*. Frankfurt am Main / New York: Campus 2003.

Harman, Graham: On Interface: Nancy's Weights and Masses. In: Peter Gratton / Marie-Eve Morin (Hrsg.): *Jean-Luc Nancy and Plural Thinking. Expositions of World, Ontology, Politics, and Sense*. New York: SUNY Press 2012, S. 95–108.

Harney, Stefano / Fred Moten: *Die Undercommons. Flüchtige Planung und schwarzes Studium*. Wien: transversal texts 2016.

Hartle, Johan Frederik: *Der geöffnete Raum. Zur Politik der ästhetischen Form*. München: Fink 2006.

Hartman, Saidiya: Venus in Two Acts. In: *Small Axe. A Caribbean Journal of Criticism* 12,2 (2008), S. 1–14.

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

Jenseits der optischen Höhle. Vom Rhythmus des Sehens. In: Dies. (Hrsg.): *Heiner Müller Bildbeschreibung. Ende der Vorstellung*. Berlin: Theater der Zeit 2005, S. 199–211.

Horizonte. Bestimmen und Bestimmt-Werden. Mit einem Blick auf die Bildbeschreibung von Laurent Chétouane. In: Gabriele Brandstetter / Birgit Wiens (Hrsg.): *Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias: Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater*. Berlin: Alexander 2010, S. 106–129.

Verzweigte Gegenwarten. Zu den Tanzstücken #3 und #4 von Laurent Chétouane. In: Martina Groß / Patrick Primavesi (Hrsg.): *Lücken sehen … Beiträge zu Theater, Literatur und Performance. Festschrift für Hans-Thies Lehmann zum 66. Geburtstag*. Heidelberg: Winter 2010,S. 291–302.

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.

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.

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

Die zwei Körper des Theaters. Protagonist und Chor. In: Tatari (Hrsg.): *Orte des Unermeßlichen*, S. 139–159.

Chor_Figur und Grund. In: Julia Bodenburg / Katharina Grabbe / Nicole Haitzinger (Hrsg.): *Chor-Figuren. Transdisziplinäre Beiträge*. Freiburg / Berlin / Wien: Rombach 2016, S. 115–130.

Was einem Dispositiv notwendig entgeht, zum Beispiel Kleist. In: Lorenz Aggermann / Georg Döcker / Gerald Siegmund (Hrsg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*. Frankfurt am Main: Lang 2017, S. 89–102.

Haverkamp, Anselm (Hrsg.): *Die paradoxe Metapher*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

Heeg, Günther: Das transkulturelle Theater. Grenzüberschreitungen der Theaterwissenschaft in Zeiten der Globalisierung. In: Ders. / Gerda Baumbach / Veronika Darian / Patrick Primavesi et al. (Hrsg.): *Momentaufnahme Theaterwissenschaft. Leipziger Vorlesungen*. Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 150–163.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Phänomenologie des Geistes. Werke*, Bd. 3, hrsg. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970.

Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Werke, Bd. 12, hrsg. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.

Vorlesungen über die Ästhetik 1. Werke, Bd. 13, hrsg. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.

Heidegger, Martin: *Sein und Zeit. Gesamtausgabe*, Bd. 2, hrsg. v. Friedrich-Wilhelm v. Herrmann. Frankfurt am Main: Klostermann 1977.

Holzwege. Gesamtausgabe, Bd. 5, hrsg. v. Friedrich-Wilhelm v. Herrmann. Frankfurt am Main: Klostermann 1977

Vorträge und Aufsätze. Gesamtausgabe, Bd. 7, hrsg. v. Friedrich-Wilhelm v. Herrmann. Frankfurt am Main: Klostermann 2000.

Wegmarken. Gesamtausgabe, Bd. 9, hrsg. v. Friedrich-Wilhelm v. Herrmann. Frankfurt am Main: Klostermann 1976

Der Satz Vom Grund. Gesamtausgabe, Bd. 10, hrsg. v. Petra Jaeger. Frankfurt am Main: Klostermann 1997.

Identität und Differenz. Gesamtausgabe, Bd. 11, hrsg. v. Friedrich-Wilhelm v. Herrmann. Frankfurt am Main: Klostermann 2006.

Unterwegs zur Sprache. Gesamtausgabe, Bd. 12, hrsg. v. Friedrich-Wilhelm v. Herrmann. Frankfurt am Main: Klostermann 1985.

Zur Sache des Denkens. Gesamtausgabe, Bd. 14, hrsg. v. Friedrich-Wilhelm v. Herrmann. Frankfurt am Main: Klostermann 2007.

Reden und Zeugnisse eines Lebensweges 1910–1976. Gesamtausgabe, Bd. 16, hrsg. v. Hermann Heidegger. Frankfurt am Main: Klostermann 2000.

Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt – Endlichkeit – Einsamkeit (1932/33). Gesamtausgabe, Bd. 29 / 30, hrsg. v. Friedrich-Wilhelm v. Herrmann. Frankfurt am Main: Klostermann 1983.

Die Grundfragen der Philosophie: Ausgewählte „Probleme" der „Logik" (1937/38). Gesamtausgabe, Bd. 45 , hrsg. v. Friedrich-Wilhelm v. Herrmann. Frankfurt am Main: Klostermann 1984.

Hölderlins Hymnus „Der Ister". Gesamtausgabe, Bd. 53, hrsg. v. Walter Biemel. Frankfurt am Main: Klostermann 1993.

Überlegungen VII–XI (Schwarze Hefte 1938/39). Gesamtausgabe, Bd. 95, hrsg. v. Peter Trawny. Frankfurt am Main: Klostermann 2014.

Überlegungen XII–XV (Schwarze Hefte 1939–1941). Gesamtausgabe, Bd. 96, hrsg. v. Peter Trawny. Frankfurt am Main: Klostermann 2014.

Anmerkungen I–V (Schwarze Hefte 1942–1948). Gesamtausgabe, Bd. 97, hrsg. v. Peter Trawny. Frankfurt am Main: Klostermann 2015.

Die Technik und die Kehre. Pfullingen: Neske 1991.

Was heißt Denken? Vorlesung Wintersemester 1951/1952. Stuttgart: Reclam 1992.

‚Über Wesen und Begriff von Natur, Geschichte und Staat.' Übung aus dem Wintersemester 1933/34. In: *Heidegger-Jahrbuch* 4 (2010): Heidegger und der Nationalsozialismus I. Dokumente, hrsg. v. Alfred Denker / Holger Zaborowski, S. 53–88.

Heidenreich, Nanna: My Dog Is My Piano, 2012. In: *make up Productions*, o. D. http://www.make-up-productions.net/media/productions/My%20Dog%20is%20My%20Piano/N_Heidenreich_%20-My%20Dog%20is%20My%20Piano_-%20De_%20pdf.pdf (Zugriff am 02.11.2020).

Heller-Roazen, Daniel: *Der innere Sinn. Archäologie eines Gefühls*, aus d. Engl. v. Horst Brühmann. Frankfurt am Main: Fischer 2007.

Der Feind aller. Der Pirat und das Recht, aus d. Engl. v. Horst Brühmann. Frankfurt am Main: Fischer 2010.

Der fünfte Hammer. Pythagoras und die Disharmonie der Welt, aus d. Engl. v. Horst Brühmann. Frankfurt am Main: Fischer 2014.

Hinnenberg, Meike: Ausstreichung der Bühne. Überlegungen zum Ort der Bühne im Anschluss an Derridas chōra. In: Norbert Otto Eke / Ulrike Haß / Irina Kaldrack (Hrsg.): *Bühne. Raumbildende Prozesse im Theater*. Paderborn: Fink 2014, S. 329–344.

Hoffmann, Frank / Harald Müller (Hrsg.): *A World Stage – auf Kohle geboren. Die Ruhrfestspiele Recklinghausen unter Frank Hoffmann*. Berlin: Theater der Zeit 2018.

Holl, Ute: *Der Moses-Komplex. Politik der Töne, Politik der Bilder*. Berlin / Zürich: Diaphanes 2014.

Holling, Eva: *Übertragung im Theater. Theorie und Praxis theatraler Wirkung*. Berlin: Neofelis 2016.

Hölscher, Stefan / Gerald Siegmund (Hrsg.): *Dance, Politics & Co-Immunity. Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts*, Bd. 1. Zürich / Berlin: Diaphanes 2013.

Ein Ende der Ästhetik? Spekulativer Realismus und die Korrelation von Subjekt und Objekt. In: Milena Cairo / Moritz Hannemann / Ulrike Haß / Judith Schäfer (Hrsg.): *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*. Bielefeld: Transcript 2016, S. 198–202.

hooks, bell: Das Einverleiben des Anderen. Begehren und Widerstand. In: *Black Looks. Popkultur, Medien, Rassismus*. Berlin: Orlanda 1994, S. 37–64.

Hörl, Erich: Die künstliche Intelligenz des Sinns. Sinngeschichte und Technologie im Anschluss an Jean-Luc Nancy. In: *Zeitschrift für Medien und Kulturforschung* 1,2 (2010), S. 129–147.

Die technologische Bedingung. Zur Einführung. In: Ders. (Hrsg.): *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011, S. 7–53.

Tausend Ökologien. Der Prozess der Kybernetisierung und die allgemeine Ökologie. In: Diedrich Diederichsen / Anselm Franke (Hrsg.): *The Whole Earth. California and the Disappearance of the Outside*. Ausstellungskatalog Haus der Kulturen der Welt. Berlin / New York: Sternberg 2013, S. 121–130.

Die Ökologisierung des Denkens. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 8,14 (2016): Medienökologien, hrsg. v. Petra Löffler / Florian Sprenger, S. 33–45.

Hui, Yuk: Algorithmic Catastrophe – the Revenge of Contingency. In: *parrhesia Journal* 23 (2015), S. 122–143.

Husserl, Edmund: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*. Hamburg: Meiner 2012.

IMPACT13: Someone Missing. Workshopdokumentation. Essen: Pact Zollverein 2014.

Installation at Stommeln Synagogue. In: *Situ Studio*, 19.10.2016. http://www.situstudio.com/blog/2016/10/19/stommeln-synagogue/ (Zugriff am 22.03.2020).

Jackob, Alexander: *Theater und Bilderfahrung. In den Augen der Zuschauer*. Bielefeld: Aisthesis 2014.

Bilderfahrung und Episteme des Sichtbaren: Theorie und Theoros. In: Milena Cairo / Moritz Hannemann / Ulrike Haß / Judith Schäfer (Hrsg.): *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*. Bielefeld: Transcript 2016, S. 113–126.

Jackson, Shannon: *Social Works. Performing Art, Supporting Publics.* New York: Routledge 2011.

Jain, Anil K.: Differenzen der Differenz. Umbrüche in der Landschaft der Alterität. In: Hito Steyerl / Encarnacion Gutiérrez Rodríguez (Hrsg.): *Gesellschaftstheorie und postkoloniale Kritik*. Unrast: Münster 2003, S. 259–269.

Jay, Martin: The Rise of Hermeneutics and the Crisis of Ocularcentrism. In: *Poetics Today* 9,2 (1988): The Rhetoric of Interpretation and the Interpretation of Rhetoric, S. 307–326.

Jones, Amelia: Material Traces. Performativity, Artistic ‚Work', and New Concepts of Agency. In: *TDR: The Drama Review* 59,4 (2015): New Materialisms and Performance Studies, S. 18–35.

Jonsson, Stefan: *A Brief History of the Masses. Three Revolutions.* New York: Columbia UP 2008.

Kaaitheater Brüssel: Dokumentation *Untried Untested*: https://kaaitheater.be/en/agenda/untried-untested (Zugriff am 03.04.2020).

Kalu, Joy Kristin: Dein Blackface ist so langweilig! Was das deutsche Repräsentationstheater von den Nachbarkünsten lernen kann. In: *nachtkritik*, November 2014. https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10271:in-sachen-blackfacing-zwischenruf-zu-einer-andauernden-debatte&catid=101:debatte&Itemid=84 (Zugriff am 24.03.2020).

Kammerer, Frida: Ich bin viele. Die Berliner Performerin Antonia Baehr im Gespräch. In: *lifeartfestival blog*, 15.06.2013. https://liveartfestival.wordpress.com/2013/06/15/interview_antonia_baehr/ (Zugriff am 05.11.2020).

Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft 1. Werkausgabe,* Bd. III, hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.

Kritik der reinen Vernunft 2. Werkausgabe, Bd. IV, hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.

Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe, Bd. X, hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.

Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels. Frankfurt am Main: Deutsch 2005.

Kawashima, Kentaro: Zur mimetischen Sprachtheorie Walter Benjamins. Betrachtet im Kontext seiner Auseinandersetzung mit der Moderne. In: *The Geibun-Kenkyu. Journal of Arts and Letters* 78,6 (2000), S. 304–321.

Kazerouni, Alexandre: *Le miroir des cheikhs. Musée et politique dans les principautés du golfe Persique*. Paris: PUF 2017.

Kellerer, Sidonie: Rewording the Past. The Postwar Publication of a 1938 Lecture by Martin Heidegger. In: *Modern Intellectual History* 11,3 (2014), S. 575–602.

Khanna, Parag: *How to Run the World. Charting a Course to the Next Renaissance*. New York: Random House 2011.

Connectography. Mapping the Future of Global Civilization. New York: Random House 2016.

Kilomba, Grada: *Plantation Memories. Episodes of Everyday Racism*. Münster: Unrast 2010.

Kirkkopelto, Esa: The Question of the Scene. On the Philosophical Foundations of Theatrical Anthropocentrism. In: *Theatre Research International* 34,3 (2009), S. 230–242.

The Most Mimetic Animal. An Attempt to Deconstruct the Actor's Body. In: Laura Cull / Alice Lagaay (Hrsg.): *Encounters in Performance Philosophy*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2014, S. 121–144.

Hölderlin, Sophokles und die zwei Rhythmen der Moderne. In: Jörn Etzold / Moritz Hannemann (Hrsg.): *rhythmos. Formen des Unbeständigen nach Hölderlin*. Paderborn: Fink 2016, S. 85–106.

Expansion of the End. On Friedrich Hölderlin's Geo-Poetics. In: Marcia Sa Cavalcante Schuback / Susanna Lindberg (Hrsg.): *The End of the World. Contemporary Philosophy and Art*. Lanham: Rowman & Littlefield 2017, S. 125–146.

Kirsch, Sebastian: Wie man einen Quantensprung tanzt, oder: Bühne des Begehrens, Bühne des Triebs. Versuch über Laurent Chétouanes Zürcher Publikumsbeschimpfung. In: Norbert Otto Eke / Ulrike Haß / Irina Kaldrack (Hrsg.): *Bühne. Raumbildende Prozesse im Theater*. Paderborn: Fink 2014, S. 207–226.

Gibt es einen richtigen Chor im Falschen? Von der Pest und vom Glück des Volkes. In: *Maske und Kothurn* 60,2 (2016), S. 43–54.

Kittler, Friedrich: *Musen, Nymphen und Sirenen* (Tonträger). Köln: Supposé 2005.

Koneffke, Silke: *Theater Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort. 1900–1980*. Berlin: Reimer 1999.

Koyré, Alexandre: *From the Closed World to the Infinite Universes*. Baltimore: Johns Hopkins UP 1957.

Kravagna, Christian: *Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts*. Berlin: b_books 2017.

Kreuder, Friedemann: Hören, Gehen und Sehen. Schrift, Raum und Bild. Zur verunörtlichenden Medialität der Simultanbühne des Geistlichen Spiels. In: Ders. / Matthias Däumer / Annette Gerok-Reiter (Hrsg.): *Unorte. Spielarten einer verlorenen Verortung. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld: Transcript 2010, S. 159–178.

Kunst, Bojana: Art and Labour. On Consumption, Laziness and Less Work. In: Dies. / Gabriele Klein (Hrsg.): *Performance Research* 17,6 (2012): On Labour & Performance, S. 116–125.

Das zeitliche Maß des Projektes. In: *Nebulosa. Zeitschrift für Sichtbarkeit und Sozialität* 04 (2013): Maßnehmen / Maßgeben, S. 49–65.

Der radikale Einsatz (in) der zeitgenössischen Performance. Das Dispositiv der De-Subjektivierung. In: Lorenz Aggermann / Georg Döcker / Gerald Siegmund (Hrsg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*. Frankfurt am Main: Lang 2017, S. 235–254.

Lacan, Jacques: *Das Seminar. Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse (1964)*. Weinheim: Quadriga 1987.

Freud, Hegel, die Maschine. In: Ders.: *Das Seminar II (1954–1955): Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*. Weinheim / Berlin: Quadriga 1991, S. 86–102.

Laclau, Ernesto: *New Reflections on the Revolution of Our Time*. London / New York: Verso 1990.

/ Chantal Mouffe: *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*. Wien: Passagen 1991.

Lacoue-Labarthe, Philippe / Jean-Luc Nancy: Ouverture (8 décembre 1980). In: Luc Ferry / Jean-Luc Nancy / Jean-François Lyotard / Étienne Balibar et al.: *Rejouer le politique. Travaux du Centre de Recherches Philosophiques sur le Politique*. Paris: Galilée 1981, S. 11–28.

La transcendence finit dans la politique. In: Ebd., S. 171–214.

/ Jean-Luc Nancy (Hrsg.): *Le retrait du politique*. Paris: Galilée 1983.

/ Jean-Luc Nancy: Le ‚Retrait' du Politique. In: Dies. (Hrsg.): *Le retrait du politique*. Paris: Galilée 1983, S. 183–198.

Die Fiktion des Politischen. Heidegger, die Kunst und die Politik, aus d. Franz. v. Thomas Schestag. Stuttgart: Schwarz 1990.

/ Jean-Luc Nancy: *Das Literarisch-Absolute. Texte und Theorie der Jenaer Frühromantik*. Wien: Tura + Kant 2016.

Latouche, Serge: *Die Verwestlichung der Welt. Essay über die Bedeutung, den Fortgang und die Grenzen der Zivilisation*. Frankfurt am Main: dipa 1994.

Latour, Bruno: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, aus d. Eng. v. Gustav Roßler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.

Elend der Kritik. Vom Krieg um Fakten zu Dingen von Belang, aus d. Eng. v. Heinz Jatho. Berlin / Zürich: Diaphanes 2007.

Lazardzig, Jan: Das Labyrinth der Welt. Raumwahrnehmung und Wissensproduktion im 17. Jahrhundert. In: Kati Röttger (Hrsg.): *Welt – Bild – Theater*, Bd. 1: Politik des Wissens und der Bilder. Tübingen: Narr 2010, S. 25–35.

Lehmann, Hans-Thies: Die Inszenierung. Probleme ihrer Analyse. In: *Zeitschrift für Semiotik* 11,1 (1989), S. 29–49.

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

Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2008.

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.

Leifeld, Denis: Beschreibung von Immersion. Sound in Performances von Romeo Castellucci. In: Wolf-Dieter Ernst / Nora Niethammer / Berenika Szymanski-Düll / Anno Mungen (Hrsg.): *Sound und Performance. Positionen – Methoden – Analysen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, S. 611–628.

Lemke, Anja: Zur späteren Sprachphilosophie. In: Burkhardt Lindner (Hrsg.): *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2011, S. 643–653.

Lenoir, Timothy / Henry Lonwood: Kriegstheater. Der Militär-Unterhaltungs-Komplex. In: Helmar Schramm / Ludger Schwarte / Jan Lazardzig (Hrsg.): *Kunstkammer, Laboratoirum, Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*. Berlin / New York: de Gruyter 2003, S. 432–464.

Lepecki, André: After All, This Terror Was Not Without Reason. In: *The Drama Review* 50,3 (2006), S. 88–99.

Levi, Primo: *Die Untergegangenen und die Geretteten*. München / Wien: Hanser 1990.

Levin, David Michael (Hrsg.): *Sites of Vision. The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy*. Cambridge: MIT Press 1997.

Levinas, Emmanuel: Heidegger, Gargarin und Wir. In: Ders.: *Schwierige Freiheit. Versuch über das Judentum*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 173–176.

Sur Maurice Blanchot. Paris: Fata Morgana 1975.

Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität, aus d. Franz. v. Wolfgang Nikolaus Krevani. München / Freiburg: Alber 1987.

Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen, aus d. Franz. v. Frank Miething. München / Wien: Hanser 1995, S. 132–153.

De L'existence à l'existant. Paris: Vrin 1998.

Loick, Daniel: Wir Flüchtlinge. Überlegungen zu einer Bürgerschaft jenseits des Nationalstaats. In: *Leviathan* 4 (2017), S. 574–591.

Lorey, Isabel: *Die Regierung der Prekären*. Wien: Turia + Kant 2012.

Luckner, Andreas: *Heidegger und das Denken der Technik*. Bielefeld: Transcript 2015.

Malabou, Catherine: *Plasticity at the Dusk of Writing. Dialectic, Destruction, Deconstruction*, aus d. Franz. v. Carolyn Shread. New York: Columbia UP 2010.

/ Judith Butler: You Be My Body for Me. Body, Shape, and Plasticity in Hegel's *Phenomenology of Spirit*. In: Stephen Houlgate / Michael Baur (Hrsg.): *A Companion to Hegel*. Chichester: Blackwell 2011, S. 611–640.

Avant demain. Epigènese et Rationalité. Paris: PUF 2014.

Manchev, Boyan: *L'Altération du Monde. Pour une esthétique radicale*. Paris: Lignes 2009.

Marchart, Oliver: Kunst, Raum und Öffentlichkeit(en). Einige grundsätzliche Anmerkungen zum schwierigen Verhältnis von Public Art, Urbanismus und politischer Theorie. In: *transversal*, 1999. http://eipcp.net/transversal/0102/marchart/de (Zugriff am 12.07.2020)

Neu beginnen. Hannah Arendt, die Revolution und die Globalisierung. Wien: Turia + Kant 2005.

Globus / Mundus. Anmerkungen zum Weltbegriff einer möglichen Philosophie der Altermondialisierung. In: Jens Badura (Hrsg.): *Mondialisierungen. „Globalisierung" im Lichte transdisziplinärer Reflexionen*. Bielefeld: Transcript 2006, S. 35–47.

Ein unbedingter Rationalismus. Derrida, die kommende Aufklärung und der Antisemitismus. In: Hans-Joachim Lenger / Georg Christoph Tholen (Hrsg.): *Mnema. Derrida zum Andenken*. Bielefeld: Transcript 2007, S. 135–156.

Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben. Berlin: Suhrkamp 2010.

Das unmögliche Objekt. Eine postfundamentalistische Theorie der Gesellschaft. Berlin: Suhrkamp 2014.

Marramao, Giacomo: Passagen. Für eine postmetaphysische Ontologie der Identität und der Differenz. In: Jens Badura (Hrsg.): *Mondialisierungen. „Globalisierung" im Lichte transdisziplinärer Reflexionen*. Bielefeld: Transcript 2006, S. 19–34.

Martin, Carol (Hrsg.): *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. New York: Palgrave Macmillan 2010.

Theatre of the Real. New York: Palgrave Macmillan 2013.

Martin, Jeanclet: *Plurivers. Essay sur la Fin du Monde.* Paris: PUF 2010.

Marx, Karl: Zur Judenfrage. In: Ders. / Friedrich Engels: *Werke* (MEW), Bd. 1. Berlin: Dietz 1983, S. 347–377.

Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung [1843/44]. In: MEW, Bd. 1, S. 378–391.

/ Friedrich Engels: Die Deutsche Ideologie. In: MEW, Bd. 3. Berlin: Dietz 1969, S. 9–530.

Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie (Rohentwurf). In: MEW, Bd. 42. Berlin: Dietz 1974, S. 592–594.

Di Matteo, Piersandra: Take Me Into the Water. In: *FOLK*. Programmheft, S. 8–10.

Matzke, Annemarie: Riminis Räume. Eine virtuelle Führung. In: Miriam Dreysse / Florian Malzacher (Hrsg.): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander 2007, S. 104–115.

Maske und Kothurn 51,1 (2005): OB?SCENE. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film, hrsg. v. Krassimira Kruschkova.

Maske und Kothurn 60,2 (2016): Volksfiguren, hrsg. v. Evelyn Annuß.

Mbembe, Achille: At the Edge of the World. Boundaries, Territoriality, and Sovereignty in Africa. In: Arjun Appadurai (Hrsg.): *Modernity At Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: U of Minnesota P 1996, S. 22–51.

Ausgang aus der langen Nacht. Versuch über ein entkolonisiertes Afrika, aus d. Franz. v. Christine Pries. Berlin: Suhrkamp 2016.

Postkolonie. Zur politischen Vorstellungskraft im gegenwärtigen Afrika, aus d. Franz. v. Brita Pohl. Wien / Berlin: Turia + Kant 2016.

Kritik der schwarzen Vernunft, aus d. Franz. v. Michael Bischoff. Berlin: Suhrkamp 2017.

Politik der Feindschaft, aus d. Franz. v. Michael Bischoff. Berlin: Suhrkamp 2018.

McKenzie, Jon: P*erform – or Else. From Discipline to Performance*. London / New York: Taylor & Francis 2001.

Meister, Carolin: *Legenden. Zur Sichtbarkeit der Bildbeschreibung*. Berlin / Zürich: Diaphanes 2005.

Menke, Bettine: Agon und Theater. Fluchtwege, die Sch(n)eidung und die Szene – nach den aitiologischen Fiktionen F. C. Rangs und W. Benjamins. In: Dies. / Juliane Vogel (Hrsg.): *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*. Berlin: Theater der Zeit 2018, S. 203–241.

Menke, Christoph: Subjektivität. In: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 5, hrsg. v. Karlheinz Barck / Martin Fontius / Friedrich Wolfzettel / Burkhart Steinwachs. Stuttgart: Metzler 2010, S. 734–751.

Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer ‚performativen Ästhetik'*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

Merleau-Ponty, Maurice: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Hamburg: Meiner 1984.

Meyer-Drawe, Käte: Herausforderung durch die Dinge. Das Andere im Bildungsprozeß. In: *Zeitschrift für Pädagogik* 45,3 (1999), S. 329–336.

Mignolo, Walter D.: *Epistemischer Ungehorsam. Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität*, aus d. Span. v. Jens Kastner / Tom Waibel. Wien: Turia + Kant 2012.

Miller, J. Hillis: *Topographies*. Stanford: Stanford UP 1995.

For Derrida. New York: Fordham UP 2011.

Moraru, Christian: Decompressing Culture: Three Steps Toward a Geomethodology. In: Ders. / Elias (Hrsg.): *The Planetary Turn*, S. 211–244.

Morin, Marie-Eve: Worlds Apart. Conversations Between Jacques Derrida and Jean-Luc Nancy. In: *Derrida Today* 9.1 (2016), S. 157–176.

Morton, Timothy: *Hyperobjects. Philosophy and Ecology After the End of the World*. Minneapolis: U of Minnesota P 2013.

Mroué, Rabih: Botenbericht. In: *100 Jahre Hebbel-Theater. Angewandtes Theaterlexikon nach Gustav Freytag*. Berlin: HAU 2008.

Müller, Heiner: Shakespeare. Eine Differenz. In: Ders.: *Shakespeare Factory 2*. Berlin: Rotbuch 1989, S. 227–230.

Müller-Schöll, Nikolaus: Global(atin)isation. Mondialisation – Latinisation. La catastrophe (de l') humanitaire dans l'oeuvre de Heiner Müller. In: *Théâtre / Public* 160–161 (2001), S. 37–41.

Theatralische Epik. Theater als Darstellung der Modernitätserfahrung in einer Straßenszene Franz Kafkas. In: Christopher Balme / Erika Fischer-Lichte / Stefan Grätzel (Hrsg.): *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*. Tübingen: Narr 2003, S. 189–201.

Das Theater des „konstruktiven Defaitismus". Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller. Frankfurt am Main: Stroemfeld 2002.

Theatre of Potentiality. Communicability and the Political in Contemporary Performance Practice. In: *Theatre Research International* 29,1 (2004), S. 42–56.

Im Zeichen der Teilung. Wanda Golonkas An Antigone und Lars von Triers Dogville. In: *Maske und Kothurn* 51,1 (2005), S. 143–162.

/ Joachim Gerstmeier (Hrsg.): *Politik der Vorstellung. Theater und Theorie*. Berlin: Theater der Zeit 2006

(Un)Glauben. Das Spiel mit der Illusion. In: Henri Schoenmakers / Stefan Bläske / Kay Kirchmann / Jens Ruchatz (Hrsg.): *Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: Transcript 2008, S. 445–456.

Das undarstellbare Publikum. Vorläufige Bemerkungen für ein kommendes Theater. In: Sigrid Gareis / Krassimira Kruschkova (Hrsg.): *Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft*. Berlin: Theater der Zeit 2009, S. 82–90.

Raisonner sur scène. Über zwei Arbeiten Laurent Chétouanes. In: Karsten Lichau / Viktoria Tkaczyk / Rebecca Wolf (Hrsg.): *Resonanz. Potentiale einer akustischen Figur*. Paderborn: Fink 2009, S. 291–306.

‚unter Undenkbarem wandelnd …' *Ödipus von Sophokles nach Hölderlin von Müller* im Raum von Mark Lammert inszeniert von Dimiter Gotscheff am Hamburger Thalia-Theater. In: Martina Groß / Patrick Primavesi (Hrsg.): *Lücken sehen … Beiträge zu Theater, Literatur und Performance. Festschrift für Hans-Thies Lehmann zum 66. Geburtstag*. Heidelberg: Winter 2010, S. 113–122.

Die post-performative Wende. Die Arbeiten des Live-Art-Künstlers Tino Sehgal und der Einzug der Performance Kunst ins Museum läuten das Ende einer Epoche ein. In: *Theater heute*, 12/2012, S. 42–45.

Plus d'un rôle. Playing Together in Contemporary Dance, Theater and Performance. In: Anneka Esch-van Kan / Stephan Packard / Philipp Schulte (Hrsg.): *Thinking – Resisting – Reading the Political. Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts*, Bd. 2. Berlin / Zürich: Diaphanes 2013, S. 263–274.

Raum-zeitliche Kippfiguren. Endende Räume in Theater und Performance der Gegenwart. In: Norbert Otto Eke / Ulrike Haß / Irina Kaldrack (Hrsg.): *Bühne. Raumbildende Prozesse im Theater*. Paderborn: Fink 2014, S. 227–248.

Posttraumatisches Theater. Rabih Mroués Theater der Anderen. In: Gerda Baumbach / Veronika Darian / Günther Heeg / Patrick Primavesi et al. (Hrsg.): *Momentaufnahme Theaterwissenschaft. Leipziger Vorlesungen*. Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 75–90.

Katastrophe des Spiels. In: Ottmar Ette / Judith Kasper (Hrsg.): *Unfälle der Sprache. Literarische und philologische Erkundungen der Katastrophe*. Wien: Turia+Kant 2014, S. 159–174.

/ Leonie Otto (Hrsg.): *Unterm Blick des Fremden. Theaterarbeit nach Laurent Chétouane*. Bielefeld: Transcript 2015.

Vom Sinn des Unsinns. In: *Theater heute*, 3/2015, S. 46–49.

Die Fiktion der Kritik. Foucault, Butler und das Theater der Ent-Unterwerfung. In: Olivia Ebert / Eva Holling / Nikolaus Müller-Schöll / Philipp Schulte et al. (Hrsg.): *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*. Bielefeld: Transcript 2018, S. 49–56.

Die zweite Geschichte. Zwei Arbeiten von Rabih Mroué, Lina Majdalanie und Walid Raad erkunden das Fremde im Eigenen. In: *Forschung Frankfurt. Das Wissensmagazin der Goethe-Universität* 2 (2016), S. 67–71.

Das Dispositiv und das Unregierbare. Vom Anfang und Fluchtpunkt jeder Politik. In: Lorenz Aggermann / Georg Döcker / Gerald Siegmund (Hrsg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*. Frankfurt am Main: Lang 2017, S. 67–88.

Das postfaktische Ich. Die Selbst-Inszenierung und ihr körperlicher Rest im digitalen Zeitalter. In: *Theater heute*, 2/2017, S. 32–37.

Nancy, Jean-Luc: La communauté désoeuvrée. In: *Aléa* 4 (1983), S. 11–49.

La Communauté désœuvrée. Paris: Bourgois 1988.

Die undarstellbare Gemeinschaft. Stuttgart: Schwarz 1988.

Das gemeinsame Erscheinen. Von der Existenz des ‚Kommunismus' zur Gemeinschaftlichkeit der ‚Existenz'. In: Joseph Vogl (Hrsg.): *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 167–204.

/ Michel Gaillot: *Sens multiple. La techno, un laboratoire artistique et politique du present*. Paris: Les presses du réel 1999.

Entretien. In: *Le Philosophoire* 7,1 (1999), S. 11–22.

Die Erschaffung der Welt oder die Globalisierung. Berlin / Zürich: Diaphanes 2001.

Corpus, aus d. Franz. v. Nils Hodyas / Timo Obergöker. Berlin / Zürich: Diaphanes 2003.

Singulär Plural Sein, aus d. Franz. v. Ulrich Müller-Schöll. Berlin / Zürich: Diaphanes 2004.

Rives, bords, limites (de la singularité). In: *Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities* 9,2 (2004), S. 41–53.

/ Philippe Lacoue-Labarthe: Dialog über den Dialog. In: Nikolaus Müller-Schöll / Joachim Gerstmeier (Hrsg.): *Politik der Vorstellung. Theater und Theorie*. Berlin: Theater der Zeit 2006, S. 20–45.

Die herausgeforderte Gemeinschaft, aus d. Franz. v. Esther von der Osten. Berlin / Zürich: Diaphanes 2007.

Nothing but the World: An Interview With *Vacarme*. In: *Rethinking Marxism* 19,4 (2007), S. 521–535.

Das Neutrale, die Neutralisierung des Neutralen. In: Maurice Blanchot: *Das Neutrale. Schriften und Fragmente zur Philosophie*, hrsg. v. Marcus Coelen. Berlin / Zürich: Diaphanes 2010, S. 7–13.

Von der Struktion. In: Erich Hörl (Hrsg.): *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011, S. 54–72.

Die Anbetung. Dekonstruktion des Christentums 2. Berlin / Zürich: Diaphanes 2012.

Äquivalenz der Katastrophen. (Nach Fukushima). Berlin / Zürich: Diaphanes 2013.

/ Marcia Sá Cavalcante Schuback: *Being With the Without*. Stockholm: Axl 2013.

Das nackte Denken. Berlin / Zürich: Diaphanes 2014.

Der Sinn der Welt, aus d. Franz. v. Esther von der Osten. Berlin / Zürich: Diaphanes 2014.

Theaterkörper. In: Nikolaus Müller-Schöll / André Schallenberg / Mayte Zimmermann (Hrsg.): *Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert*. Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 158–172.

Die Mit-Teilung der Stimmen. Berlin / Zürich: Diaphanes 2014.

Ego Sum. Berlin / Zürich: Diaphanes 2014.

La Communauté désavouée. Paris: Galilée 2014.

Heidegger und Wir. In: *faustkultur*, 18.08.2014 (frz. Original vom 21.06.2014). https://faustkultur.de/1908-0-Nancy-Heidegger-und-wir.html (Zugriff am 08.11.2020).

Theater als Kunst des Bezugs (1 und 2, aus Gesprächen und Vorträgen editierter Text von Marita Tatari). In: Tatari (Hrsg.): *Orte des Unermeßlichen*, S. 91–108.

Heideggers Banalität. In: Peter Trawny / Andrew J. Mitchell (Hrsg.): *Heidegger, die Juden, noch einmal*. Frankfurt am Main: Klostermann 2015, S. 11–42.

The Existence of the World Is Always Unexpected. Jean-Luc Nancy in Conversation With John Paul Ricco. In: Heather Davis / Étienne Turpin: *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. London: Open Humanities 2015, S. 87–92.

Le poids de notre histoire. In: Ders.: *Que faire?* Paris: Galilée 2016, S. 105–119.

Neumann, Andrea: Inside Piano. In: *vimeo*, 2010. https://vimeo.com/14577016 (Zugriff am 14.07.2020).

Niederberger, Andreas / Philipp Schink (Hrsg.): *Globalisierung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2011.

Nietzsche, Friedrich: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne. Ein Essay, Aphorismen und Briefe* [1873], hrsg. v. Steffen Dietzsch. Frankfurt am Main: Insel 2000.

Noduslabs: Embodying Social Networks. In: *noduslabs*, 31.05.2012. http://noduslabs.com/cases/embodying-social-networks-workshop/ (Zugriff am 15.02.2020).

Noudelmann, François: *The Philosopher's Touch. Sartre, Nietzsche, and Barthes at the Piano*. New York: Columbia UP 2012.

Obrist, Hans Ulrich: Interview mit Tino Sehgal. In: *Katalog des Kunstpreises der Böttcherstaße Bremen*. Bremen: Stifterkreis für den Kunstpreis der Böttcherstraße in Bremen 2003.

Ōhashi, Ryōsuke: Bildkunst und Kunstbild. Befinden wir uns im Zeitalter des „Weltbildes" oder der „Weltbilder"? In: *Studi di estetica* 46,4 (2018), S. 5–20.

Orlando, Sophie / Cathrine Grenier (Hrsg.): *Art et Mondialisation: Décentrements. Anthologie de textes de 1950 à nos jours*. Paris: Centre Pompidou 2013.

Osborne, Peter: *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*. London / New York: Verso 2013.

The Postconceptual Condition. Critical Essays. London / New York: Verso 2018.

Ott, Michaela: Die kleine ästhetische Differenz. In: *Texte zur Kunst* 91 (2013): Globalismus, S. 101–110.

Welches Außen des Denkens? Französische Theorien in (post)kolonialer Kritik. Wien / Berlin: Turia + Kant 2019

Otto, Leonie: Fremdes Hören. Resonanzen von Musik und Tanz. In: Dies. / Nikolaus Müller-Schöll (Hrsg.): *Unterm Blick des Fremden. Theaterarbeit nach Laurent Chétouane*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 101–124.

Laurent Chétouanes Hommage an das Zaudern. In: Milena Cairo / Moritz Hannemann / Ulrike Haß / Judith Schäfer (Hrsg.): *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*. Bielefeld: Transcript 2016, S. 379–387.

Denken im Tanz. Choreographien von Laurent Chétouane, Philipp Gehmacher und Fabrice Mazliah. Bielefeld: Transcript 2020.

Otto, Stephan: *Das Wissen des Ähnlichen. Michel Foucault und die Renaissance*. Frankfurt am Main: Lang 1992.

Parikka, Jussi: *A Geology of Media*. Minneapolis: U of Minnesota P 2015.

Platon: *Timaios*, aus d. Griech. v. Thomas Paulsen / Rudolf Rehm. Stuttgart: Reclam 2003.

Porta, Giambattista della: *De humana physiognomonia libri IIII*. Vico Equense 1586.

Raad, Walid: *Beirut … (à la folie). A Cultural Analysis of the Abduction of Westerners in Lebanon in the 1980's*. Rochester: Rochester UP 1996.

/ Kassandra Nakas / Britta Schmitz: *The Atlas Group (1989–2004). A Project by Walid Ra'ad*. Köln: König 2006.

/ Achim Borchardt-Hume (Hrsg.): *Miraculous Beginnings*. London: Whitechapel Art Gallery 2010.

Walkthrough. London: Black Dog 2014

In Conversation (with Seth Cameron). In: *The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture*, 09.12.2015. http://brooklynrail.org/2015/12/art/walid-raad-with-seth-cameron (Zugriff am 20.03.2020).

/ Silvia Kolbowski: *Between Artists*. [o. O.:] A. R. T. 2016.

Raimondi, Francesca: *Die Zeit der Demokratie. Politische Freiheit nach Carl Schmitt und Hannah Arendt*. Konstanz: Konstanz UP 2014

Rancière, Jaques: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, aus d. Franz. v. Richard Steurer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, aus d. Franz. v. Maria Muhle / Susanne Leeb / Jürgen Link. Berlin: b-books 2007.

Raqs Media Collective: Now and Elsewhere. In: *e-flux journal* 12 (2010), https://www.e-flux.com/journal/12/61337/now-and-elsewhere/ (Zugriff am 02.03.2020).

Raunig, Gerald: Etwas Mehr als das Commune. Dividuum und Condividualität. In: *Grundrisse. Zeitschrift für Linke Theorie und Debatte* 35 (2010), http://www.grundrisse.net/grundrisse35/Etwas_Mehr_als_das_Commune.htm (Zugriff am 14.01.2020).

DIVIDUUM. Maschinischer Kapitalismus und molekulare Revolution, Bd. 1. Wien: transversal texts 2015.

Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz. Berlin: Suhrkamp 2012.

Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung. Hamburg: Junius 2013.

Reiche, Reimut: Von innen nach außen? Sackgassen im Diskurs über Psychoanalyse und Gesellschaft. In: *Psyche* 3 (1995), S. 227–258.

Risthaus, Peter: *Onto-Topologie. Zur Entäußerung des unverfügbaren Ortes*. Berlin / Zürich: Diaphanes 2009.

Röttger, Kati / Alexander Jackob (Hrsg.): *Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens*. Bielefeld: Transcript 2009.

(Hrsg.): *Welt – Bild – Theater*, Bd. 1: Politik des Wissens und der Bilder. Tübingen: Narr 2010.

(Hrsg.): *Welt – Bild – Theater*, Bd. 2: Bildästhetik im Bühnenraum. Tübingen: Narr 2012.

Romeo Castellucci im Videointerview. In: *vimeo*, 2012. https://vimeo.com/40293574 (Zugriff am 27.11.2020).

Ronell, Avital: *The Test Drive*. Champaign: U of Illinois P 2005.

Rosanvallon, Pierre: *Le peuple introuvable. Histoire de la représentation démocratique en France*. Paris: Gallimard 1998, S. 53–54.

Rothberg, Michael: *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford UP 2009.

Rubenstein, Mary-Jane: *Worlds Without Ends. The Many Lives of the Multiverse*. New York: Columbia UP 2014.

Rugo, Daniele: *Powers of Existence. The Question of Otherness in the Philosophy of Jean-Luc Nancy*. Dissertation, Goldsmiths, University of London, 2010. http://eprints.gold.ac.uk/2643/ (Zugriff am 30.01.2020).

Ruhsam, Martina: *Choreografie als kollaborative Praxis. Die Inszenierung der Zusammenarbeit und ihre Aufführung*. Wien: Turia + Kant 2011.

Sassen, Saskia: *Globalization and Its Discontents*. New York: The New Press 1998.

Spatialities and Temporalities of the Global: Elements for a Theorization. In: Arjun Appadurai (Hrsg.): *Modernity At Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: U of Minnesota P 1996, S. 260–278.

Schade, Julia: Das Versprechen der Selbstproduktion. In: *Nebulosa. Figuren des Sozialen* 7 (2015): Prinzessinnen, S. 107–115.

Gegenwart und Entzug. Entwurf einer Grenzhaltung in Rabih Mroués *Riding on a Cloud*. In: Olivia Ebert / Eva Holling / Nikolaus Müller-Schöll / Philipp Schulte et al. (Hrsg.): *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*. Bielefeld: Transcript 2018, S. 59–68.

Widerständigkeiten in der Zeit. Zum Denken von Zeitlichkeit in künstlerischen Arbeiten von William Kentridge, Rabih Mroué, andpartnersincrime und Eva Meyer-Keller. Unveröffentlichte Dissertation, Goethe-Universität Frankfurt am Main, 2020.

Beyond History. Other Historiographies in Akram Zataaris Letter to a Refusing Pilot. In: Didier Plassard / Gerald Siegmund (Hrsg.): *Narrativités et intermédialités sur la scène contemporaine*. Frankfurt am Main: Lang, im Erscheinen.

Schäfer, Martin Jörg: *Die Gewalt der Muße. Wechselverhältnisse von Arbeit, Nichtarbeit, Ästhetik*. Zürich / Berlin: Diaphanes 2013.

Scharbert, Simone: Licht am Anfang des Tunnels. In: *HaGalil. Jüdisches Leben online*, 12.09.2016. http://www.hagalil.com/2016/09/stommeln/ (Zugriff am 22.03.2020).

Schmidt, Christina: *Tragödie als Bühnenform. Einar Schleefs Chor-Theater*. Bielefeld: Transcript 2010.

Schmidt, Ulf: *Platons Schauspiel der Ideen. Das „geistige Auge" im Medien-Streit zwischen Schrift und Theater*. Bielefeld: Transcript 2006.

Schmitt, Carl: *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Staatssouveränität*. München / Leipzig: Duncker & Humblot 1934.

Theorie des Partisanen. Berlin: Duncker & Humblot 1963.

Der Begriff des Politischen. Berlin: Duncker & Humblot 1963.

Schneider, Rebecca: *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. New York: Routledge 2011.

Scholem, Gershom: *Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975.

Schulte, Philipp: Das Echte im Falschen. Die angebliche Rekonstruktion der Kriege im Libanon in den Arbeiten der Atlas Group. In: Eva Ulrike Pirker (Hrsg.): *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen*. Bielefeld: Transcript 2010, S. 287–300.

Identität als Experiment. Ich-Performanzen auf der Gegenwartsbühne. Frankfurt am Main: Lang 2011.

Schuster, Tim: *Räume, Denken. Das Theater von René Pollesch und Laurent Chétouane*. Berlin: Neofelis 2013.

Schüttpelz, Erhard: Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken. In: Lorenz Engell (Hrsg.): *Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa?)*. Weimar: UV 2006, S. 87–110.

Serres, Michel: *Atlas*. Berlin: Merve 2005.

Siebert, Bernhard: Survey on Stage. Listening to the Audience in Kate McIntosh's *All Ears*. In: Eliane Beaufils / Eva Holling (Hrsg.): *Being-With in Contemporary Performing Arts*. Berlin: Neofelis 2018, S. 49–58.

Siegel, Marc: Calendar, 2005. In: *make up Productions*, o. D. http://www.make-up-productions.net/media/materials/Cat%20Calendar%20-%20Marc%20Siegel.pdf (Zugriff am 02.11.2020).

Siegmund, Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. Bielefeld: Transcript 2006.

Die Kunst des Erinnerns. Fiktion als Verführung zur Realität. In: Miriam Dreysse / Florian Malzacher (Hrsg.): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander 2007, S. 182–205.

Affekte ohne Zuordnung – Zonen des Unbestimmbaren. In: Martina Groß / Patrick Primavesi (Hrsg.): *Lücken sehen … Beiträge zu Theater, Literatur und Performance. Festschrift für Hans-Thies Lehmann zum 66. Geburtstag*. Heidelberg: Winter 2010, S. 303–318.

Körper, Heterotopie und der begehrende Blick. William Forsythes Preisgabe des Fluchtpunkts. In: Gabriele Brandstetter / Birgit Wiens (Hrsg.): *Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias: Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater*. Berlin: Alexander 2010, S. 130–152.

Gespenster-Ethik, oder warum Gespenster das Theater lieben. In: *Nebulosa* 4 (2013): Maßnehmen / Maßgeben, S. 140–150.

Mögliche Welten. Oder: Das Archiv im Futur. In: Hermann Parzinger / Stefan Aue / Günter Stock (Hrsg.): *ArteFakte. Wissen ist Kunst – Kunst ist Wissen. Reflexionen und Praktiken wissenschaftlich-künstlerischer Begegnung*. Bielefeld: Transcript 2014, S. 497–508.

Der Einsatz des Spiels. Theater als Dispositiv der Wahrnehmung. In: Gerda Baumbach / Veronika Darian / Günther Heeg / Patrick Primavesi et al. (Hrsg.): *Momentaufnahme Theaterwissenschaft. Leipziger Vorlesungen*. Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 187–198.

Das Fremde bleibt aus. Gedanken zu Laurent Chétouanes Sacré Sacre du Printemps. In: Nikolaus Müller-Schöll / Leonie Otto (Hrsg.): *Unterm Blick des Fremden. Theaterarbeit nach Laurent Chétouane*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 135–139.

Crossing Borders: Remarks on One of the Premises of Narratology. Unveröffentlichter Vortrag, Université Paul Valéry Montpellier, Narrativité & intermédialité sur la scène contemporaine, 06.10.2016.

Simondon, Gilbert: *Tier und Mensch. Zwei Vorlesungen*. Berlin / Zürich: Diaphanes 2011.

Singerman, Howard: *Art Subjects. Making Artists in the American University*. Berkeley: U of California P 1999.

Portraits of the Artist. If Today There Is No Longer Any Particular Set of Skills That Must Be Learned in Order for One to Make Art, How Does One Become an Artist? In: *Lapham's Quarterly*, o. D. http://www.laphamsquarterly.org/ways-learning/portraits-artist (Zugriff am 23.03.2020).

Situation Rooms. Ein Multiplayer Videostück von Rimini Protokoll [Haug / Kaegi / Wetzel], Programmheft. Bochum: Ruhrtriennale 2013.

Sloterdijk, Peter: *Sphären. Makrosphärologie*, Bd. II: Globen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

Im Weltinnenraum des Kapitals. Für eine philosophische Theorie der Globalisierung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

Soja, Edward W.: *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso 1989.

Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real and Imagined Places. Cambridge: Blackwell 1996.

Spielmann, Yvonne: *Video. Das reflexive Medium*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

Spivak, Gayatri Chakravorty: *Imperative zur Neuerfindung des Planeten. Imperative to Re-Imagine the Planet*, hrsg. v. Willi Goetschel. Wien: Passagen 1999, S. 45.

Death of a Discipline. New York: Columbia UP 2003.

Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation, aus d. Engl. v. Alexander Joskowicz / Stefan Nowotny. Wien / Berlin: Turia + Kant 2008.

Righting Wrongs. Unrecht richten, aus d. Engl. v. Sonja Finck / Janet Keim. Berlin / Zürich: Diaphanes 2008.

An Aesthetic Education in the Era of Globalization. Cambridge, MA: Harvard UP 2012.

Spreng, Eberhard: 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).

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

Stegemann, Bernd: *Lob des Realismus*. Berlin: Theater der Zeit 2015.

Stegmaier, Werner: Heidegger und Emmanuel Levinas. Bruch mit der Neutralität des Seins. In: Dieter Thomä (Hrsg.): *Heidegger-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2003, S. 417–423.

Steinweg, Markus: *Politik des Subjekts*. Zürich / Berlin: Diaphanes 2009.

Steyerl, Hito: *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*. Wien / Berlin: Turia + Kant 2008.

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

Tatari, Marita (Hrsg.): *Orte des Unermesslichen. Theater nach der Geschichtsteleologie*. Berlin / Zürich: Diaphanes 2014.

Taylor, Diana: *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke UP 2003.

Tholen, Georg Christoph: *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

Dazwischen – Die Medialität der Medien. Eine Skizze in vier Abschnitten. In: Ludwig Jäger / Gisela Fehrmann / Meike Adam (Hrsg.): *Medienbewegungen. Praktiken der Bezugnahme*. München: Fink 2012, S. 43–62.

Thorne, Kip: *Black Holes and Time Warps. Einstein's Outrageous Legacy*. New York / London: Norton 1994.

Toufic, Jalal: Ruinen. In: Walid Raad / Kassandra Nakas / Britta Schmitz (Hrsg.): *The Atlas Group (1989–2004). A Project by Walid Ra'ad*. Köln: König 2006, S. 27–33.

Over-Sensitivity. [o. O.:] Forthcoming Books 2009.

Vom Rückzug der Tradition nach einem unermesslichen Desaster. Berlin: August 2011.

Forthcoming. 2. Aufl. Berlin: Sternberg 2014.

The Dancer's Two Bodies. Sharjah: Art Foundation 2015.

What Was I Thinking? Berlin: Sternberg 2017.

Trawny, Peter: Die letzte Hand des Zauberers. Martin Heidegger und seine Gesamtausgabe. In: *Neue Züricher Zeitung*, 18.04.2015. https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/die-letzte-hand-des-zauberers-1.18524364 (Zugriff am 21.02.2020).

Heidegger und der Mythos der jüdischen Weltverschwörung. Frankfurt am Main: Klostermann 2015.

Tsing, Anna Lowenhaupt: *Der Pilz am Ende der Welt*, aus d. Engl. v. Dirk Höfer. Berlin: Matthes & Seitz 2019.

Umathum, Sandra: *Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs intersubjektiver Situationen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst. Felix Gonzalez-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal*. Bielefeld: Transcript 2011.

Virno, Paolo: *Grammatik der Multitude. Untersuchungen zu gegenwärtigen Lebensformen*. Berlin: ID 2005.

Vogl, Joseph: Gefieder, Gewölk. Anlässlich einer Fußnote Heiner Müllers. In: Ulrike Haß (Hrsg.): *Heiner Müller Bildbeschreibung. Ende der Vorstellung*. Berlin: Theater der Zeit 2005, S. 187–198.

„Waffenlounge"-Programmheft (3.12.2014–11.1.2015) des HAU Berlin. In: *hebbel-am-ufer.de,* o. D. https://www.hebbel-am-ufer.de/fileadmin/Hau/HAU3000/Publikationen/hau_waffenlounge.pdf (Zugriff am 05.11.2020).

Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden – Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.

Topographie der Lebenswelt. In: Stephan Günzel (Hrsg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld: Transcript 2007, S. 69–84.

Weber, Elisabeth: ‚Die Dekonstruktion ist die Gerechtigkeit'. In: Hans-Joachim Lenger / Georg Christoph Tholen (Hrsg.): *Mnema. Derrida zum Andenken*. Bielefeld: Transcript 2007, S. 93–100.

Jacques Derridas Urgency, Today. In: *Remembering Derrida: A Forum. LA Review of Books*, 09.10.2014, https://lareviewofbooks.org/article/jacques-derridas-urgency-today (Zugriff am 28.02.2020).

Weber, Samuel: *Mass Mediauras. Form, Technics, Media*. Stanford: Stanford UP 1996.

Gelegenheitsziele. Zur Militarisierung des Denkens, aus d. Engl. v. Birgit Pungs. Berlin / Zürich: Diaphanes 2006.

Homeland Security. Zum Theater des Heimischen. In: Kathrin Tiedemann / Frank Raddatz (Hrsg.): *Reality Strikes Back. Tage vor dem Bildersturm. Eine Debatte zum Einbruch der Wirklichkeit in den Bühnenraum*. Berlin: Theater der Zeit 2007, S. 36–53.

Die kommende Demokratie: Zu einer Poetik des Unmöglichen. In: Hans-Joachim Lenger / Georg Christoph Tholen (Hrsg.): *Mnema. Derrida zum Andenken*. Bielefeld: Transcript 2007, S. 31–42.

Inquiétantes singularités. Paris: Hermann 2014.

Zäsur als Unterbindung. Einige vorläufige Bemerkungen zu Hölderlins ‚Anmerkungen'. In: Jörn Etzold / Moritz Hannemann (Hrsg.): *rhythmos. Formen des Unbeständigen nach Hölderlin*. Paderborn: Fink 2016, S. 39–62.

Die denkende Bühne. In: Leon Gabriel / Nikolaus Müller-Schöll (Hrsg.): *Das Denken der Bühne. Szenen zwischen Theater und Philosophie*. Bielefeld: Transcript 2019, S. 249–272.

Weigel, Sigrid: *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*. Frankfurt am Main: Fischer 1997.

Zum ‚topographical turn'. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften. In: *KulturPoetik* 2,2 (2002), S. 151–165.

Weise, Marten: Heideggers Schweigen vom Theater. In: Leon Gabriel / Nikolaus Müller-Schöll (Hrsg.): *Das Denken der Bühne. Szenen zwischen Theater und Philosophie*. Bielefeld: Transcript 2019, S. 167–179.

Weisberg, Liliane: Die verlorene Unschuld. Hannah Arendt als Politologin. In: Ulla Kriebernegg / Gerald Lamprecht / Roberta Maierhofer / Andrea Strutz (Hrsg.): *„Nach Amerika nämlich". Jüdische Migrationen in die Amerikas im 19. und 20. Jahrhundert*. Göttingen: Wallstein 2012, S. 69–89.

Westphal, Kristin: Unterbrechungen. Verrückungen. Teilhabe und Kritik als ästhetische Praxis in Theater und Schule. In: Birgit Engel / Helga Peskoller/ Kristin Westphal / Simone Kosica et al. (Hrsg.): *räumen. Raumwissen in Natur, Kunst, Bildung und Architektur*. Weinheim / Basel: Quadriga 2018, S. 111–124.

Wiens, Birgit: *Intermediale Szenographie. Raum-Ästhetiken des Theaters am Beginn des 21. Jahrhunderts*. Paderborn: Fink 2014.

Verkabelte Bühnen. Szenographie im Spannungsfeld zwischen Theater und anderen Medien. In: Norbert Otto Eke / Ulrike Haß / Irina Kaldrack (Hrsg.): *Bühne. Raumbildende Prozesse im Theater*. Paderborn: Fink 2014, S. 171–189.

Wiesing, Lambert: Von der perfekten Illusion zum perfekten Phantom. Über phänomenologische Bildtheorien. In: Gertrud Koch / Christiane Voss (Hrsg.): *...kraft der Illusion*. München: Fink 2006, S. 89–101.

Das Mich der Wahrnehmung. Eine Autopsie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.

Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013.

Wihstutz, Benjamin: *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*. Zürich / Berlin: Diaphanes 2012.

Unbekannte Räume, Grenzen und Schwellen. Beobachtungen zur Topologie experimenteller Theaterformen. In: Ders. / Jörn Schafaff (Hrsg.): *Sowohl als auch dazwischen. Erfahrungsräume der Kunst*. Paderborn: Fink 2015, S. 147–164.

Wynter, Sylvia: Unsettling the Coloniality of Being / Power / Truth / Freedom. Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation – An Argument. In: *The New Centennial Review* 3,3 (2003), S. 257 – 337.

Yussoff, Kathryn: *A Billion Black Anthropocenes or None*. Minneapolis: U of Minnesota P 2018.

Zeuske, Michael: *Sklaverei. Eine Menschheitsgeschichte von der Steinzeit bis heute*. Stuttgart: Reclam 2018.

Zimmermann, Mayte: *Von der Darstellbarkeit des Anderen. Szenen eines Theaters der Spur*. Bielefeld: Transcript 2017.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Das Tablet als Rahmen, Zielvorrichtung und Führung im ‚Schachtellabyrinth'. Rimini Protokoll: *Situation Rooms. Ein Multiplayer Videostück*, 2013. Foto & © Jörg Baumann, 2013.

Abb. 2: In einem der Gänge mitten im Schachtellabyrinth, rechts hinter der Scheibe befindet sich der zentrale Konferenzraum. Rimini Protokoll: *Situation Rooms. Ein Multiplayer Videostück*, 2013. Foto & © Jörg Baumann, 2013.

Abb. 3: Blick in eine Schachtel, in der ein Teilnehmer gerade die Charaktermaske von Volker Herzog, dem ‚Arzt ohne Grenzen', spielt und an einer weiteren Teilnehmerin eine Markierung für eine Triage vornimmt. Rimini Protokoll: *Situation Rooms. Ein Multiplayer Videostück*, 2013. Foto & © Jörg Baumann, 2013.

Abb. 4: Antonia Baehrs Alter Ego Werner Hirsch in C für Culebra Inselamazone. Antonia Baehr: *ABeCedarium Bestiarium. Affinitäten in Tiermetaphern*, 2013. Foto & © Anja Weber, 2013.

Abb. 5: Y für Yangtze Flussdelphin. Antonia Baehr: *ABeCedarium Bestiarium. Affinitäten in Tiermetaphern*, 2013. Foto & © Anja Weber, 2013.

Abb. 6: M für Martellis Katze. Antonia Baehr: *ABeCedarium Bestiarium. Affinitäten in Tiermetaphern*, 2013. Foto & © Anja Weber, 2013.

Abb. 7: Auszug aus Giambattista della Portas *De humana physiognomonia libri IIII.* Giambattista della Porta: *De humana physiognomonia libri IIII*, 1586.

Abb. 8: Auszug aus Johan Amos Comenius' *Orbis Sensualium Pictus.* Johann Amos Comenius: *Orbis Sensualium Pictus*, 1658.

Abb. 9: Das Taufritual in der ehemaligen Turbinenhalle. Romeo Castellucci: *FOLK*, 2012. Foto & © Ursula Kaufmann, 2012.

Abb. 10: Jacques-Louis David: *Le Serment du Jeu de Paume*, ca. 1791.

Abb. 11: Der Rundgang vor einer Leinwand und den flachen Bordüren. Walid Raad: *Scratching on Things I Could Disavow. A History of the Art in the Arab World*, 2010. Foto & © Piet Janssens, 2010.

Abb. 12: Die geschrumpften Kunstwerke. Im Hintergrund ist die Wand aus ‚Part 1: Translator's Preface: Artist Pension Trust in Dubai' zu sehen. Anm.: Bei dem abgebildeten Darsteller handelt es sich um Carlos Chahine, der Raad in den französischsprachigen Aufführungen vertritt. Walid Raad: *Scratching on Things I Could Disavow. A History of the Art in the Arab World*, 2010. Foto & © Piet Janssens, 2010.

Abb. 13: Vor der Wand mit dem markierten Namen Johnny Tahans und einigen Dokumenten. Anm.: Bei dem abgebildeten Darsteller handelt es sich um Carlos Chahine. Walid Raad: *Scratching on Things I Could Disavow. A History of the Art in the Arab World*, 2010. Foto & © Piet Janssens, 2010.

Abb. 14: Installationsansicht nach Ende des ‚Walkthrough'. Vorne rechts die ‚ausgerissene' Wand mit dem Namen Johnny Tahans, verdeckt auf deren Rückseite diejenige mit den sich zurückziehenden Farben, Linien, Konturen und Formen sowie hinten links die Wand aus dem ersten Teil. Walid Raad: *Scratching on Things I Could Disavow. A History of the Art in the Arab World*, 2010. Foto & © Piet Janssens, 2010.

Abb. 15: Installationsansicht. Walid Raad & SITU Studio: *Those That Are Near. Those That Are Far.*, 2016. Foto & © Werner J. Hannappel, 2016.

Abb. 16: Der erste Vortragsteil, hier mit Schilderungen über The Cooper Union. Walid Raad: *Les Louvres and / or Kicking the Dead*, 2017. Foto & © Luc Depreitere, 2019.

Abb. 17: Eines der ‚face-changing' Objekte mit echtem und gemaltem Schatten. Walid Raad: *Les Louvres and / or Kicking the Dead*, 2017. Foto & © Luc Depreitere, 2019.

Abb. 18: Eine der Tapeten mit den ausgeschnittenen Köpfen aus der FIRE economy. Walid Raad: *Les Louvres and / or Kicking the Dead*, 2017. Foto & © Luc Depreitere, 2019.

Abb. 19: erformer*innen und Ballons.Kate McIntosh: *Untried Untested*, 2012. Foto & © Phile Deprez, 2012.

Abb. 20: Eine Performerin wird über den Boden gezogen. Kate McIntosh: *Untried Untested*, 2012. Foto & © Sam Verhaert, 2012.

Theaterwissenschaften im Neofelis Verlag

Übertragung im Theater
Theorie und Praxis theatraler Wirkung

– Über Subjektivierung als Wirkung des Theaters, am Beispiel von
Forced Entertainment, Marina Abramović, Rimini Protokoll, Kate McIntosh u. a. –

von Eva Holling
ISBN: 978-3-95808-043-0
mit 14 Farb- u. 2 S/W-Abbildungen
350 S., 27 €

Räume, Denken
Das Theater René Polleschs und Laurent Chétouanes

– In den postdramatischen Theaterräumen
zweier Antipoden des deutschsprachigen Gegenwartstheaters –

von Tim Schuster
ISBN: 978-3-943414-46-2
mit 8 Farb- u. 44 S/W-Abbildungen
350 S., 26 €

TheaterDenken
Begegnungen und Konstellationen zwischen Philosophen und Theatermachern

– Über wechselseitige Beziehungen auf den Bühnen des Denkens –

von Freddie Rokem
aus dem Englischen von Mayte Zimmermann
und mit einem Vorwort von Nikolaus Müller-Schöll
ISBN: 978-3-95808-048-5
mit 1 Farb- u. 4 S/W-Abbildungen
290 S., 26 €

Das Lachen in der Aufführung
Eine Theorie des Zuschauerlachens zwischen Komik und Interaktion

– Beliebt, gefürchtet und doch wenig beachtet: das Lachen der Zuschauer*innen –

von Konrad Bach
ISBN: 978-3-95808-249-6
368 S., 38 €

Dramaturgien des Anfangens

– Wie lässt sich der Begriff des Anfangs produktiv wenden und als Beschreibungskategorie für soziales, künstlerisches und wissenschaftliches Handeln diskutieren? –

hrsg. von Adam Czirak / Gerko Egert
ISBN: 978-3-95808-028-7
mit 23 Farb- u. 6 S/W-Abbildungen
276 S., 26 €

Zwischen allen Bühnen
Die Jeckes und das hebräische Theater 1933–1948

– Ein Kampf um Anerkennung und einen Platz auf der Bühne: Der Werdegang von deutschsprachigen jüdischen Theaterschaffenden im britischen Mandatsgebiet Palästina –

von Thomas Lewy
aus dem Hebräischen von Sebastian Schirrmeister
Jüdische Kulturgeschichte in der Moderne, Bd. 10
ISBN: 978-3-95808-019-5
mit 15 Farb- u. 35 S/W-Abbildungen
352 S., 26 €

Leseproben zu all unseren Titeln unter: www.neofelis-verlag.de

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
Open-Access-Ausgabe, 2023
This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

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): 978-3-95808-486-5
DOI: https://doi.org/10.52007/9783958084865

Die Idee der Welt als einer Einheit, die ‚dem' Menschen bildhaft ansichtig werden könnte, gerät mit dem 20. Jahrhundert ins Wanken und rutscht im beginnenden 21. Jahrhundert in eine Krise. Dies geht mit der Globalisierung und zunehmenden Vereinheitlichung globaler Zusammenhänge einher. Und es hat Auswirkungen auf szenische Künste, ihre Darstellungsweisen und ihren politischen Anspruch. Insbesondere szenische Arbeiten der letzten Jahre verlangen es, anders über die Welt und die Bühne nachzudenken – mithin neu zu fragen, was Theater sein kann.

Das Buch untersucht die Verschiebung vom Bildhaften hin zu räumlichen Praktiken und damit vom Globalen zum Planetarischen. Erörtert wird, wie die Vor- und Darstellung der Welt als universale Einheit erzeugt, durchbrochen und verändert wird. Detaillierte Studien herausragender exemplarischer Inszenierungen (von Antonia Baehr, Romeo Castellucci, Kate McIntosh, Rimini Protokoll, Walid Raad und Tino Sehgal) treten in Dialog mit philosophischen Positionen (v.a. von Martin Heidegger, Hannah Arendt, Michel Foucault, Jacques Derrida und Jean-Luc Nancy). So wird ein Denken der Vielheit an Welt(en) entfaltet und das Potenzial gegenwärtiger szenischer Künste aufgezeigt. Denn Bühnen stehen nicht als Bild der Welt vor uns, sondern gehen uns als veränderliche und *pluriversale* Welten anders an: als Verzweigung, Affizierung, Verhandlung über das Bezugnehmen selbst.

www.neofelis-verlag.de
ISBN 978-3-95808-328-8