

Aus:

ANDRÉ EIERMANN

Postspektakuläres Theater

**Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung
der Künste**

Oktober 2009, 420 Seiten, kart., zahlr. Abb., 35,80 €,
ISBN 978-3-8376-1219-6

Postspektakuläres Theater – damit ist nicht etwa ein Theater in einer Gesellschaft nach dem Spektakel gemeint. Vielmehr schlägt diese Studie die Bezeichnung für solche Formen der zeitgenössischen szenischen Kunst vor, die das kritische Potential der Aufführung vor dem Hintergrund veränderter Bedingungen des Spektakels nicht mehr in der Betonung von Unmittelbarkeit suchen, sondern es stattdessen anhand eines Ausspiels von Mittelbarkeit entfalten. Während Überlegungen zur Alterität der Aufführung in der Regel die Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern voraussetzen und deren Beziehungen als unmittelbare denken, entwirft diese Studie einen anderen Begriff der Aufführung und zeigt, dass deren Alterität stets eine vermittelnde dritte Instanz involviert.

Aus eingehenden Analysen zahlreicher Arbeiten so unterschiedlicher Künstler/-innen wie Rabih Mroué, Mette Ingvartsen, Heiner Goebbels, Erwin Wurm u.a. werden weitreichende theoretische Konsequenzen gezogen, die über die Theaterwissenschaft hinaus auch allgemein kunstwissenschaftliche Fragestellungen und solche der philosophischen Ästhetik betreffen. So wird beispielsweise das Verhältnis von Aufführungs-, Inszenierungs- und Werkbegriff neu bestimmt sowie entscheidend zur Diskussion um die Entgrenzung der Künste und zur Beschreibung ästhetischer Erfahrung beigetragen.

André Eiermann ist Postdoktorand am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Justus-Liebig-Universität Gießen und als Künstler sowie Kurator tätig.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/ts1219/ts1219.php

Inhalt

Vorwort	9
Einlass: Postspektakuläres Theater	11
spektakulär – (anti-)spektakulär – postspektakulär	15
Alterität als Dreierverhältnis	18
Auftritte des Dritten	21
Programm: Thesen – Theorie – Aufbau – Methoden	31
Prolog: dramatisch – postdramatisch – postspektakulär	47

I. THEATER DER AUFZEICHNUNG

I.1. Signifikanten des Begehrens: Postspektakuläre Videobilder	53
I.2. Zwei im Dreierverhältnis: <i>Two</i> von Paul Gazzola	56
I.2.1. Die ‚dramatische Phase‘: Dialog im Projektions-Tunnel und Parallaxe des Realen	56
I.2.2. Der ‚postdramatische turn‘: Monolog auf der Theatron-Achse und Reflexion des Spiegelbildlichen	61
I.2.3. Der ‚postspektakuläre turn‘: Tanz in die parallaktische Lücke und Photo-Graphie des Unsichtbaren	64
I.2.4. Zweifaches Fehlen: Abwesender Blick und erblickte Abwesenheit	72
I.2.5. Die Generierung des Realen aus dem Symbolischen	76
I.2.6. Die Realisierung des Begehrens auf dem Schauplatz des Phantasmas	78
I.2.7. Das Ende der Performance: Abwesenheit vor Körper-Bildern	82
I.2.8. Subversion als Separation: Die Phantasie des Verschwindens	85
I.2.9. Die Performativität des Endes: Abwesenheit hinter Körpern	87
I.3. Face-Inter-Face: <i>Looking for a missing employee</i> von Rabih Mroué ...	89
I.3.1. Der vermittelte Akteur: Von Angesicht zu Interface	90
I.3.2. Der vermittelnde Akteur: Narrative Meta-Mittelbarkeit	99
I.3.3. Der vermisste Akteur: Erzählter Körper ohne Gesicht und erzählendes Gesicht ohne Körper	102

II. THEATER DER ENTSTELLUNG

II.1. Jenseits der Body-Art: Postspektakuläre Körper	112
II.1.1. Transformation statt Transgression: <i>Self Unfinished</i> von Xavier Le Roy	113
II.1.2. Zurück zum Signifikanten: <i>Jérôme Bel</i> von Jérôme Bel	116
II.2. Organlose Körper	121

II.2.1. Der deterritoralisierte Körper	122
II.2.2. Der gesprochene Körper	124
II.2.3. Der anagrammatische Körper	127
II.3. Körperlose Organe	129
II.3.1. Virtuelles und Symbolisches	132
II.3.2. Quasi-Ursache und ‚phallischer‘ Signifikant	135
II.3.3. Symbolische Kastration	138
II.3.4. Kastrations-Kunst: <i>Jérôme Bel</i> zum Zweiten	139
II.3.5. Trieb-Theater: <i>Self Unfinished</i> zum Zweiten	140
II.4. Dimensionen der Entstellung in Arbeiten von Mette Ingvartsen	148
II.4.1. Der Tick: <i>Solo Negatives</i>	148
II.4.2. Die ‚verkehrte‘ Bewegung: <i>Out Of Order</i>	150
II.4.3. Das ‚verkehrte‘ Gesicht: <i>Manual Focus</i>	156
II.4.4. Gesichtsverlust und Grimasse: <i>50/50</i>	158
II.4.5. Exkurs zu Ingvartsens Diskurs:	
Zwischen Schizoanalyse und Psychoanalyse	166
II.4.6. Gestellter Verkehr ‚ent-stellter‘ Körper: <i>to come</i>	171
II.5. Theater des Virtuellen:	
Körperlose Organe und Genießen des Anderen	186
II.6. Jenseits des Spiegels: <i>Pièce pour bras</i> von Brice Leroux	191

III. THEATER DER OBJEKTE

III.1. Exzessive Objekte statt ekstatische Dinge:	
Postspektakuläre Gegenstände	205
III.2. Objekthaftigkeit:	
Vom Objekt als Gegenstand zum Objekt als Abwesenheit	207
III.2.1. Theatrali(z)ität und (An-)Anthropomorphismus	208
III.2.2. Ding und Zeichen	217
III.2.3. Frage-Objekt und Quasi-Subjekt	224
III.2.4. Quasi-Subjekt und Quasi-Ursache	227
III.3. Jenseits der Leinwand:	
M.#10 Marseille von Romeo Castellucci/Societas Raffaello Sanzio .	230
III.3.1. Erscheinen des Objekts: Die quasi-ursächliche Bewegung	232
III.3.2. Auftritt des Dritten: Die vermittelnde Leinwand	233
III.3.3. Eröffnung des Schauplatzes: Der phantasmatische Schirm	234
III.3.4. Entzug des Angesichts: Die unmenschliche Begegnung	235
III.4. Wenn die Dinge stiften gehen: <i>Stifters Dinge</i> von Heiner Goebbels	238
III.4.1. Die Gesamtsituation	239
III.4.2. Objekthafte Schirme und körperlose Stimmen	242
III.4.3. Umgebende Leere und audiovisuelle Objekthaftigkeit	249
III.4.4. ‚Lebende Tote‘ auf dem ‚Friedhof der Klaviere‘	251
III.4.5. Exzess trotz Ekstase und Distanz trotz Nähe:	
Objekte im Rampenlicht	256
III.4.6. Zurück zum unmenschlich-objekthaften <i>Ding</i>	258

IV. THEATER DER INFORMATION

IV.1. Inszenierung als ‚Exszenierung‘: Postspektakuläre Rahmung	269
IV.2. Die Ansage: <i>This Performance</i> von David Weber-Krebs	270
IV.3. Die ‚Vor-Schrift‘: <i>One Minute Sculptures</i> von Erwin Wurm	272
IV.4. Informations-Artikulation zwischen Zeigen und Erzählen	279
IV.5. Information als selbstreflexive Rahmung:	
Die Metaisierung des ‚Neben-Sächlichen‘	280
IV.5.1. Para-Performanz und In-Formation	281
IV.5.2. Der para-artige Schirm	284
IV.5.3. Das Paradox des Rahmens:	
Parergon – ‚Par-Agon‘ – ‚Neben-Schauplatz‘	286
IV.6. ‚Par-Agon‘ statt Hypermarkt:	
Český Sen – Der tschechische Traum von Vít Klusák/Filip Remunda	289
IV.6.1. Die Werbekampagne: Corporate Identity und Teaser-Strategie	290
IV.6.2. Die Teaser: Das Versprechen des Mehr-Genießens	292
IV.6.3. Die Slogans:	
Shopping-kulturelle In-Formation und impliziter Genuss-Befehl	295
IV.6.4. Das Jingle:	
Tschechien-spezifische In-Formation und sinthomatische Penetranz	298
IV.6.5. Die Eröffnung: Von der Antizipation zur retroaktiven ‚Ver-Wendung‘	300
IV.6.6. Nach dem ‚Spektakel‘	303
IV.7. ‚Neben-Schauplatz‘ statt Hypertheater:	
The Theatre von International Festival	305
IV.7.1. Meta-In-Formation: <i>Mise en abyme</i> des Para-Artigen	306
IV.7.2. Der ästhetische ‚Hilfs‘-Diskurs:	
Zum Thema postspektakulärer Distanz	309
IV.7.3. Der politische ‚Hilfs‘-Diskurs:	
Zum Thema postspektakulärer Subversion	312
IV.7.4. Performative Paratexte: Sprechakte der Meta-In-Formation	317
IV.7.5. Para-Performanzen im ‚Vorfeld‘: ‚Ver-wendete‘ Teaser	321
IV.7.6. ‚Neben-Sächliches‘ auf dem ‚Neben-Schauplatz‘:	
Small Talks und Lounging als Para-Performanzen	324
IV.7.7. Der <i>Business Lunch</i>	330
IV.7.8. Der Bau der <i>Volkspyramide</i>	333

V. AUSGANG: DIESSEITS UND JENSEITS DER AUFFÜHRUNG

V.1. Von der Aufführung zum Text, vom Text zur Aufführung und zurück:	
Ein Exkurs	341
V.1.1. Von der Aufführungs-Beschreibung zum Vortrags-Text	342
V.1.2. Die Aufführung des Vortrags:	
Objekte – Aufzeichnungen – Informationen – Entstellungen	344
V.1.3. Der aufgezeichnete Vortrag: Aufführung – Werk – Inszenierung	352
V.2. Konsequenzen	355
V.2.1. Aufführung und Werk: Vereinbarkeit statt Gegensatz	356

V.2.2. Zwischen Aufführung und Ausstellung	359
V.2.3. Inszenierung und Ereignis als dynamische Differenz	363
V.2.4. In-Formation als Arbeit am Dispositiv	368
V.2.5. Dispositive Genese statt performative Wende	372
V.2.6. Dispositive von Gewicht und die Emergenz des Neuen	384
V.3. Ästhetische Erfahrung als Genießen des Anderen: Ein Resümee	392
V.4. Revue-Passe	399
 Bibliographie	 409
Abbildungsverzeichnis	421

Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist als Dissertationsschrift am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Justus-Liebig-Universität Gießen entstanden, wo sie 2008 (zunächst mit dem Titel *Die Alterität der Aufführung – Zur Ästhetik eines postspektakulären Theaters*) eingereicht wurde. Sie ist das Ergebnis eines gleichermaßen theoretischen wie praktischen Zugangs zum Theater, den mir das dortige Studium eröffnet hat, und sie verdankt ihr Zustandekommen zudem der Mithilfe und Unterstützung jener Personen und Institutionen, welche ich vor dem Einlass ins bzw. aufs postspektakuläre Theater hier zunächst aufführen möchte.

Was die Institutionen betrifft, so ist neben dem Institut für Angewandte Theaterwissenschaft auch das Gießener Graduiertenzentrum der Kulturwissenschaften (GGK) zu nennen, in dessen Kontext ich als Mitglied des Internationalen Promotionsprogramms (IPP) sowie der Sektion „(Inter-)Medialität – Theatralität – Performativität“ wichtige Anregungen und Kenntnisse sammeln konnte. Zu danken habe ich zudem der Studienstiftung des deutschen Volkes für ein Promotionsstipendium, das mir die volle Konzentration auf die Dissertation ermöglicht und so entscheidend zu ihrer jetzigen Form beigetragen hat. Der Justus-Liebig-Universität danke ich dafür, dass sie die Arbeit 2009 mit dem Dissertationspreis im Bereich Sprach-, Literatur-, Kultur- und Geschichtswissenschaften sowie Philosophie ausgezeichnet hat – und der Gießener Hochschulgesellschaft für die Stiftung dieses Preises.

Persönlich gilt mein Dank in ganz besonderem Maße Heiner Goebbels, der die Arbeit mit großem Engagement und Interesse betreut und mich in vielfacher Hinsicht unterstützt hat. Seine konstruktive Kritik war für zahlreiche Entscheidungen wegweisend, und der Austausch mit ihm hat der Arbeit nicht nur wesentliche Impulse gegeben, sondern auch ihr Schreiben – unterm Strich – zu einem Vergnügen gemacht. Bei Gerald Siegmund möchte ich mich für die vielen Anregungen bedanken, die sowohl seine Texte als auch unsere Gespräche meiner Arbeit gegeben haben – und insbesondere für seinen Vorschlag, den Begriff der Alterität ins Zentrum meiner Untersuchung zu stellen. Und Georg Christoph Tholen danke ich dafür, dass er die Arbeit als Herausgeber in die Reihe MedienAnalysen des transcript-Verlags aufgenommen hat.

Isabelle Drexler danke ich sehr für ihre gründliche Lektüre der ersten Fassung sowie für ihre äußerst hilfreichen Anmerkungen, die mich zu vielen Verfeinerungen motiviert haben. Sabine Eiermann gilt mein Dank für ihr sorgfältiges Ausfindigmachen von Rechtschreibfehlern und für ihren Blick von außen. Bei den Beteiligten der Veranstaltungen, die ich im Kontext des GGK besucht habe, bedanke ich mich für produktive Diskussionen sowie zahl- und hilfreiche Hinweise und Tipps – wobei ich Janine Hauthal persönlich erwähnen möchte, die als Leiterin der oben genannten Sektion eine Reihe sehr gewinnbringender Workshops und Masterclasses organisiert hat.

Besonderen Dank möchte ich auch den Künstlerinnen und Künstlern, über deren Arbeiten ich geschrieben habe, dafür aussprechen, dass sie mir wertvolle Texte, Bilder und Videoaufzeichnungen zur Verfügung gestellt haben. Auch danke ich allen anderen Personen, die mich bei der Zusammenstellung der in dieser Arbeit enthaltenen Abbildungen unterstützt bzw. mir deren Verwendung gestattet haben.

Meiner Familie danke ich für ihr Vertrauen, ihr Interesse und ihre Geduld – und insbesondere meinen Eltern und meinem Bruder auch für ihre Spontaneität, die mir zufällig jenen Aufführungsbesuch ermöglicht hat, welcher gewissermaßen die Initialzündung des Schreibprozesses war. Gar nicht genug danken aber kann ich Christina Hänsel – für unsere künstlerische Zusammenarbeit, für ihre Ideen und ihre Kritik, für ihre ausdauernde Zuversicht, für ihre Unterstützung und Hilfe in jeder erdenklichen Hinsicht und für vieles mehr. Ihr widme ich diese Arbeit.

Einlass:

Postspektakuläres Theater

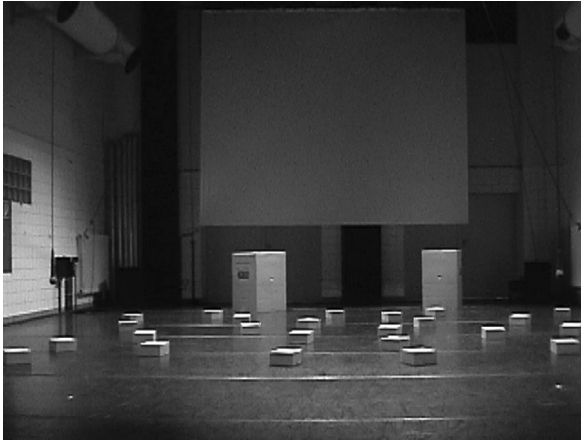
Ein dezent beleuchteter Raum von den Ausmaßen einer kleinen Turnhalle. Vor uns, über die Hälfte des Raumes verteilt, liegen kleine graue Pappkartons auf dem anthrazitfarbenen Tanzboden. Dahinter hängt auf einem Meter Höhe links und rechts jeweils ein Mikrofon von der Decke. Im Bereich jenseits der Mikrophone sind mehrere Reihen von auf dem Boden liegenden Sitzkissen und dahinter aufgestellten Bänken zu sehen. In der Wand hinter den Bänken öffnet sich eine Tür.

Nacheinander betreten etwa 60 Personen den Raum und verteilen sich auf die vorhandenen Sitzgelegenheiten. Es handelt sich um Männer und Frauen unterschiedlichen Alters. Sie tragen Alltagskleidung, und als einziges gemeinsames Merkmal lässt sich ein schwarz-weißes Faltblatt im A5-Format ausmachen. Die Personen werfen Blicke in das Faltblatt, in den Raum vor ihnen und auf die anderen Personen. Sie suchen einen Platz, um ihre Jacken und Mäntel abzulegen, unterhalten sich oder putzen sich die Nase. Ihre Unterhaltungen werden leiser, als sich das Licht in ihrer Hälfte des Raumes verdunkelt, und sie wenden ihre Aufmerksamkeit den vor ihnen im Raum verteilten Gegenständen zu. Doch keine dieser Personen wird an diesem Abend in eins der Mikrophone sprechen, einen der Pappkartons öffnen oder über den Tanzboden tanzen. Denn der Grund, weshalb sie sich zur selben Zeit am selben Ort eingefunden haben, besteht darin, dass sie in der an diesem Abend stattfindenden Aufführung als Publikum auftreten wollen.

Als Zuschauer wollen sie unseren Aktionen beiwohnen. Doch noch ist nichts von uns zu sehen. Obwohl wir uns längst auf der Bühne befinden, sind wir noch nicht als Akteure in Erscheinung getreten. Vielmehr sind zunächst wir die Zuschauer. Wir – das sind Christina Hänsel und André Eiermann – sitzen unter zwei großen Pappkartons, die links und rechts und aus der Perspektive des Publikums gesehen im hinteren Bereich des Raumes stehen, jeweils beleuchtet von einem Scheinwerferspot. Durch kleine Gucklöcher beobachten wir die Gruppe von Personen, die sich vor uns versammelt. Als *Gemischtes Doppel*¹ – so der Titel des Projekts, das wir an diesem Abend präsentieren¹ – werden wir uns zu jeder dieser Personen ins Verhältnis setzen. Wir werden uns zueinander und zu uns selbst ins Verhältnis setzen. Wir werden uns zu den sozialen, mentalen und materialen Voraussetzungen und Bedingungen der Aufführung ins Verhältnis setzen, zu verschiedenen Theatertraditionen und zu den Normen, Regeln und Vorstellungen, die bei der Bestimmung und Erfahrung dessen im Spiel sind, was an diesem Abend in diesem Raum passiert. Kurz gesagt: Wir werden Theaterwissenschaft anwenden. Und genauer gesagt: Wir sind bereits dabei. Denn die Tatsache, dass wir so-

1 Bei der beschriebenen Aufführung handelte es sich um eine Arbeitsstandspräsentation dieses Projekts, die am 19. August 2005 bei PACT Zollverein – Choreographisches Zentrum NRW – stattfand.

wohl anwesend als auch abwesend sind und dass auf der Bühne zunächst nichts passiert, berührt eine – oder vielmehr *die* – grundlegende Frage der Theaterwissenschaft: Was ist eine Aufführung?



Dass Akteure in Erscheinung treten und sich zu den Zuschauern ins Verhältnis setzen, ist im aufführungstheoretischen Diskurs der letzten Jahre als wesentliches Definitionskriterium der Aufführung bestimmt worden. Auch dass etwas passiert, wird im Allgemeinen als Wesensmerkmal der Aufführung vorausgesetzt. Sie wird als flüchtiges, unwiederholbares und singuläres Ereignis verstanden, das aus der gleichzeitigen Anwesenheit und der gegenseitigen Wahrnehmung von Akteuren und Zuschauern entsteht, als gemeinsame und vergängliche Gegenwart, die in der Begegnung dieser beiden Gruppen erst produziert wird und auch nur in dieser Begegnung als solche rezipiert werden kann.²

Dass es sich aber sowohl bei dem Auftritt von Akteuren als auch bei der Präsentation eines Geschehens zwar um die Regel, d.h. um Konventionen der Aufführungspraxis, nicht jedoch um Wesensmerkmale der Aufführung handelt, bleibt im Rahmen der an diesen Merkmalen festgemachten Definitionen des Aufführungsbegriffs weitgehend unreflektiert. Die Reflexion dieser Merkmale *als* Konventionen bleibt vielmehr der Aufführungspraxis selbst überlassen, was nicht zuletzt deshalb verwundert, weil aufgrund dieser Reflexion zahlreiche Arbeiten entstanden sind und entstehen, die den theoretischen Definitionen des Aufführungsbegriffs nachgerade widersprechen.

Längst setzt sich die Aufführungspraxis mit eben jenen künstlerischen Strategien, insbesondere des experimentellen Theaters der 1960er und 1970er Jahre, kritisch auseinander, die der Theorie nach wie vor als Paradigmen einer Selbstreflexion spezifischer Parameter der Aufführung und als Merkmale eines *performative turn* sowie der Entwicklung eines *postdramatischen Theaters* gelten. Statt die gemeinsame Anwesenheit von Akteuren und Zuschauern als vermeintlich wesentliches Charakteristikum der Aufführung zu betonen,

2 Vgl. Erika Fischer-Lichte, „Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff“, in: Dies./Clemens Risi/Jens Roselt (Hg.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 11-26; sowie dies., *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004.

beispielsweise durch direkte Face-to-Face-Kommunikation, durch das Ausspielen des affektiven Potentials ‚phänomenaler Leiblichkeit‘, durch die Aufhebung der Trennung von Bühne und Zuschauerraum, durch die körperlich-interaktive Einbeziehung des Publikums etc., wird gerade diese gemeinsame Anwesenheit sowie die mit dieser implizierte gegenseitige Wahrnehmbarkeit von Akteuren und Zuschauern zunehmend zum Gegenstand der Infragestellung.

Zwar zeichnet sich eine solche Veränderung erst ab: Insbesondere die institutionalisierten Zweige der darstellenden Künste tun sich nach wie vor „besonders schwer, gerade auf das zu verzichten, was sie als Essenz ihrer Kunstform ansehen.“³ Wo es Künstlern jedoch um die Entfaltung eines selbstreflexiv-kritischen, subversiven Potentials der Aufführung geht, wird die Infragestellung dieser vermeintlichen Essenz mit Nachdruck betrieben. In der ‚Gesellschaft des Spektakels‘, die „immerwährende Gegenwart“⁴ gleichermaßen verspricht wie fordert, im ‚Zeitalter der Permissivität‘⁵, in dem „Performance- und andere Künstler unter dem Druck stehen, unmittelbar die geheimsten privaten Phantasien in ihrer entsublimierten Nacktheit in Szene setzen zu müssen“⁶, erweist sich zusehends gerade der „Rückzug in die Passivität“ als „der erste kritische [...] Schritt“⁷, stellt gerade das Ausspielen von Abwesenheit und die Unterbrechung des vermeintlich unmittelbaren Vis-à-vis von Akteuren und Zuschauern die eigentlich widerständige Geste dar.⁸

Nicht nur in Stücken von Nachwuchs- oder relativ jungen KünstlerInnen und Künstlergruppen wie Gob Squad, Brice Leroux, Mette Ingvartsen, Lone Twin, Mårten Spångberg oder David Weber-Krebs treten Akteure im Dunkeln, hinter Einwegspiegeln, mit dem Rücken zum Publikum, in Kostümen, die ihre Wahrnehmung behindern, oder gar nicht auf. Auch in aktuellen Aufführungen von Künstlergruppen wie der Societas Raffaello Sanzio, deren frühere Arbeiten geradezu als Paradebeispiele einer extremen Betonung der leiblichen Präsenz der Akteure gelten, wird sowohl auf den Auftritt selbiger als auch auf die Begegnung von Angesicht zu Angesicht verzichtet. So tritt in dem 2004 uraufgeführten Stück *M.#10 Marseille*, der zehnten Episode des elfteiligen Projekts *Tragedia Endogonia*, erst nach mehr als der Hälfte der Aufführung eine Sängerin auf. Aus dem Zuschauerraum kommend bleibt sie mit dem Rücken zum Publikum vor einer riesigen Leinwand stehen, die wäh-

3 Heiner Goebbels, „Der Raum als Einladung – Der Zuschauer als Ort der Kunst“, in: Angela Lammert u.a. (Hg.), *Topos Raum: Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart*, Berlin, Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst 2005, S. 257. Vgl. auch ebd.: „Die Widerstände sind in Institution und Handwerk angelegt und riesig. Finden Sie mal einen Schauspieler, der nichts macht – oder zum Verschwinden bereit ist.“

4 Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, hrsg. von Klaus Bittermann, übers. von Jean-Jacques Rauspud, Berlin: Edition Tiamat 1996, S. 203.

5 Vgl. Slavoj Žižek, *Die politische Suspension des Ethischen*, übers. von Jens Hagedstedt, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005, insbesondere S. 11f., S. 33, S. 73-82, S. 127-144.

6 Ebd., S. 76.

7 Ebd., S. 8.

8 Darauf weist vor allem Gerald Siegmund in Bezug auf den zeitgenössischen Tanz, insbesondere auf Choreographien von William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy und Meg Stuart hin. Vgl. Gerald Siegmund, *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*, Bielefeld: transcript 2006; sowie ders., „Erfahrung, dort, wo ich nicht bin: Die Inszenierung von Abwesenheit im zeitgenössischen Tanz“, in: Gabriele Klein/Wolfgang Sting (Hg.), *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, Bielefeld: transcript 2005, S. 59-75. Die vorliegende Arbeit verdankt dem Dialog mit Siegmund sowie seinen Arbeiten entscheidende Anregungen.

rend der gesamten Aufführung die Bühne vom Zuschauerraum trennt. Vor diesem Auftritt findet nichts anderes statt, als dass sich hinter der halbtransparenten Leinwand zu einer Komposition von Scott Gibbons große, rechteckige, nur schemenhaft erkennbare Farbflächen auf und ab, hin und her, vor und zurück bewegen, sich vor- und übereinander schichten, ineinander verschwimmen, ihre Größe und Farbe ändern und wieder verschwinden, wobei oft nicht zu erkennen ist, ob es sich bei diesen Flächen um tatsächliche Objekte oder um auf die Leinwand projizierte Lichtfelder handelt.⁹



Die Kontrastfolie, von der sich solche Arbeiten abheben, ist nicht mehr in erster Linie eine auf den Dramentext verpflichtete Aufführungspraxis und ein an den traditionellen Werkbegriff gebundenes Theaterverständnis. Vielmehr wenden sie sich – und dies wird auch an Aussagen der KünstlerInnen deutlich¹⁰ – gegen eine Auffassung von Theater, die dieses ausgehend vom Primat der Unmittelbarkeit, der Interaktion und der Gegenwart definiert. Auf die und aus der Entwicklung des postdramatischen Theaters folgt so eine Entwicklung szenischer Kunstformen, die im Hinblick auf ein subversiv-kritisches und selbstreflexives Potential der Aufführung gerade diejenigen Kriterien hinterfragen, die einem Großteil der theoretischen Positionen nach wie vor als Garanten dieses Potentials gelten. In Anlehnung an den Begriff des postdramatischen Theaters¹¹ sowie in Bezug auf Guy Debords Begriff des Spektakels bezeichnet die vorliegende Arbeit diese Formen als *postspektakuläres Theater*.¹²

9 Eine Aufführung dieser Arbeit habe ich am 27. Mai 2006 im Rahmen des *Kunsten-FESTIVALdesArts* im Théâtre National in Brüssel gesehen.

10 Vgl. beispielsweise die in der vorliegenden Arbeit zitierten Aussagen von Heiner Goebbels (S. 270), Rabih Mroué (S. 99, Fußnote 160), Mette Ingvartsen (S. 168) und International Festival (Abschnitt IV.7.3.).

11 Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/Main: Verlag der Autoren 2005 (1999).

12 Dass sich diese Bezeichnung an den Begriff des postdramatischen Theaters anlehnt bedeutet auch, dass sie keinen diametralen Gegensatz zu letzterem meint. Die im Rahmen der vorliegenden Arbeit behandelten Arbeiten können – im Hinblick auf ein dramatisches Theater – durchweg *auch* als postdramatisch bezeichnet werden. Entscheidend ist allerdings, dass sie gerade jene Charakteristika kritisch hinterfragen,

SPEKTAKULÄR – (ANTI-)SPEKTAKULÄR – POSTSPEKTAKULÄR

Mit dem Begriff des postspektakulären Theaters ist nicht etwa ein bzw. gerade kein Theater in einer Gesellschaft nach dem Spektakel gemeint. Vielmehr steht dieser Begriff für ein solches Theater, das vor dem Hintergrund eines ins Permissive gewendeten Spektakels – in einer Gesellschaft des Hyper-Spektakels sozusagen – andere Formen der Kritik dieses Spektakels entwickelt als diejenigen Debordscher Prägung. Genauer gesagt: Der Begriff des postspektakulären Theaters bezeichnet ein Theater, das nicht mehr der Debordschen Forderung nach Unmittelbarkeit verpflichtet ist, sondern vielmehr reflektiert, dass diese Forderung unter den veränderten, permissiven Bedingungen des Spektakels, unter denen wir, so Slavoj Žižek, „von allen Seiten mit den verschiedenen Formen des Überich-Befehls ‚Genieße!‘ bombardiert werden“¹³, gerade zur Stütze des Spektakels geworden ist.

Die vorliegende Arbeit teilt Juliane Rebentischs Kritik jener ‚Criticality‘, für welche dieser zufolge „[k]aum ein anderer mit 68 assoziierter Begriff [...] bei Kulturproduzent/innen heute noch so unbeschadet [steht] [...] wie der des Spektakels.“¹⁴ In der Tat partizipiert diese ‚Criticality‘, wie Rebentisch schreibt, „an einer in sich schon problematischen Utopie sozialer Authentizität, ohne zu merken, dass deren zentrale Motive mittlerweile von der Gegenseite aufgenommen worden sind.“¹⁵ Und in der Tat entgeht der „Forderung nach mehr unmittelbarer ‚Relationality‘ im Kunstkontext“ – ob sich diese nun auf Debord beruft oder nicht –, dass die „ideologische Formation [...] des Neoliberalismus“ ihre Macht legitimiert, indem sie „sich tendenziell mit dem Bild einer – nun allerdings neoliberal verstandenen – ‚klassenlosen Gesellschaft‘ identifiziert, die noch den ärmsten Schlucker einschließt, indem sie ihm das Potenzial zur kreativen Selbstverwirklichung zuspricht.“¹⁶ In den Worten Žižeks:

die – wie beispielsweise die Face-to-Face-Kommunikation zwischen Akteuren und Zuschauern – als allgemeine und genuine Merkmale des postdramatischen Theaters gelten. In diesem Sinne lässt sich das postspektakuläre Theater als Weiterentwicklung des postdramatischen Theaters beschreiben, d.h. als Entwicklung eines Theaters, das zwar postdramatisch genannt werden kann, sich jedoch von einem ‚spektakulären‘ postdramatischen Theater abhebt. (Zu den Hinweisen auf eine solche Entwicklung, die sich neben der starken Betonung ‚spektakulärer‘ Merkmale durchaus auch in Lehmanns Beschreibung des postdramatischen Theaters finden, vgl. S. 53 der vorliegenden Arbeit.) Anders formuliert: Das postspektakuläre Theater entfaltet gerade deshalb jene – so Helga Finter – analytische Theatralität, welche sich kritisch von der konventionellen Theatralität des Spektakels bzw. von einer ‚Spektakularität‘ abhebt (vgl. dies., „Identität und Alterität: Theatralität der performativen Künste im Zeitalter der Medien“, in: Walter Bruno Berg u.a. (Hg.), *Fliegende Bilder, fliehende Texte – Identität und Alterität im Kontext von Gattung und Medium*, Frankfurt/Main, Madrid: Vervuert/Iberoamericana 2004, S. 233-249), weil es deutlich macht, dass eine solche Entfaltung nicht allein schon durch ein Theater garantiert ist, „das die bisherigen Definitionen des Genres als offenes oder geschlossenes Drama ausgehend von einer Textvorlage sprengt“ (ebd., S. 237; zu Finters Unterscheidung zwischen analytischer und konventioneller bzw. spektakulärer Theatralität vgl. auch dies., *Der subjektive Raum Band 1. Die Theaterutopien Stéphane Mallarmés, Alfred Jarrys und Raymond Roussels: Sprachräume des Imaginären*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1990, S. 14).

13 S. Žižek, *Die politische Suspension des Ethischen*, S. 33.

14 Juliane Rebentisch, „Spektakel“, in: *Texte zur Kunst*, Kurzführer/Shortguide, 17. Jahrgang, Heft 66/1 (2007), S. 120-122, hier S. 120.

15 Ebd., S. 121.

16 Ebd.

In Wirklichkeit scheinen wir heute an dem der Ideologie der 60er Jahre entgegengesetzten Punkt zu stehen: Die Motti der Spontaneität, des kreativen Ausdrucks der eigenen Persönlichkeit usw. werden vom System übernommen, d. h. die alte Logik, daß das System sich durch Unterdrückung und rigide Kanalisierung der spontanen Regungen des Subjekts reproduziert, ist aufgegeben. Nichtentfremdete Spontaneität, Ausdruck der eigenen Persönlichkeit, Selbstverwirklichung – all dies dient nun unmittelbar dem System [...].¹⁷

Mit Rebentischs Vorschlag allerdings, „die diffuse Rede von der Herrschaft des Spektakels [...] auf unbestimmte Zeit [zu] suspendieren“¹⁸, stimmt die vorliegende Arbeit vor dem Hintergrund eines ins Permissive gewendeten Spektakels nur dahingehend überein, dass in der Tat der diffuse Charakter dieser Rede zu suspendieren ist, nicht jedoch die Rede als solche. Vielmehr ist diese Rede hinsichtlich eben jener veränderten Bedingungen des Spektakels zu präzisieren. Genauer gesagt: Was zu suspendieren ist, ist jene anti-spektakuläre ‚Criticality‘, die der Rede vom Spektakel dort anhaftet, wo diese mit der Forderung nach mehr Unmittelbarkeit im Kunstkontext verbunden ist. Diese Suspendierung bedarf jedoch gerade einer Präzisierung der Rede vom Spektakel. Allein auf der Grundlage einer Beschreibung der veränderten Bedingungen des Spektakels lässt sich zeigen – und nichts anderes zeigt schließlich auch Rebentischs Text –, dass die Forderung nach Unmittelbarkeit dem Spektakel mittlerweile in die Hände spielt.¹⁹

Die Verwendung des Spektakel-Begriffs ist deshalb von der mit ihr assoziierten ‚Criticality‘ zu unterscheiden: Während die Spektakelkritik Debord-scher Prägung – die anti-spektakuläre Suche nach einem Ausweg in die Unmittelbarkeit – unter den veränderten Bedingungen des Spektakels in der Tat

17 S. Žižek, *Die politische Suspension des Ethischen*, S. 11f. Ähnlich argumentiert aus soziologischer Perspektive und auf Grundlage der Gouvernementalitätstheorie Michel Foucaults auch Ulrich Bröckling, wenn er in seiner Studie *Das unternehmerische Selbst* schreibt: „Im Rückblick betrachtet erweisen sich die verschiedenen Ausfaltungen der Gegenkultur nach 1968 trotz ihrer antikapitalistischen Stoßrichtung als Labors unternehmerischer Verhaltensorientierung. Die Versöhnung von Leben und Arbeiten, welche die Alternativbewegung proklamierte, realisiert sich für die neuen Selbständigen als Ausgreifen der Arbeit in alle Lebensbereiche. Wichtig für die Genealogie des unternehmerischen Selbst ist der Hinweis auf die gegenkulturellen Wurzeln der neuen Selbständigkeit insbesondere, weil er repressionstheoretische Erklärungen der unternehmerischen Anrufung unterläuft. Als besonders perfide Zurichtung der Individuen im Dienste eines neuen Akkumulationsregimes wäre diese Subjektivierungsform gründlich missverstanden. Zu einer hegemonialen Gestalt konnte das unternehmerische Selbst [...] vielmehr nur werden, weil sie an ein kollektives Begehren nach Autonomie, Selbstverwirklichung und nichtentfremdeter Arbeit anschloss. Ohne die utopischen Energien und die praktischen Kämpfe der Neuen sozialen Bewegungen, ohne ihre Experimente mit nichthierarchischen Organisationsformen, ohne massenhafte Weigerung, das eigene Leben in den vorgezeichneten Bahnen einer fordistischen Normalbiografie zu führen, hätte dieses Rollenmodell niemals eine solche Anziehungskraft entwickeln können“ (Ulrich Bröckling, *Das unternehmerische Selbst – Soziologie einer Subjektivierungsform*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2007, S. 58).

18 J. Rebentisch, „Spektakel“, S. 122.

19 In diesem Sinne schließt die vorliegende Arbeit an Gerald Siegmund an, der – statt die Rede von der Herrschaft des Spektakels zu suspendieren – in Bezug auf Helga Finter betont, dass sich das Spektakel „längst der einst radikalen Praktiken des Avantgarde-Theaters der vergangenen vierzig Jahre bemächtigt [hat]“ (G. Siegmund, *Abwesenheit*, S. 21; vgl. auch Helga Finter, „Theatre in a Society of the Spectacle“, in: Eckart Voigts-Virchow (Hg.), *Mediated Drama Dramatized Media*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2000, S. 43-55; sowie Helga Finter, „Kunst des Lachens, Kunst des Lesens. Zum Theater in einer Gesellschaft des Spektakels“, in: Vittorio Borso/Björn Goldammer (Hg.), *Moderne(n) der Jahrhundertwenden*, Baden-Baden: Nomos Verlag 2000, S. 439-451).

ihr kritisches Potential eingebüßt hat und gerade als Stütze des Spektakels fungiert, ist der Begriff des Spektakels deshalb nicht obsolet geworden. Auch enthält Debords Beschreibung des Spektakels durchaus Aspekte, die auch und gerade unter den aktuellen, veränderten Bedingungen des Hyper-Spektakels noch virulent sind. So hat sich im Zeitalter der Permissivität beispielsweise nichts daran geändert, dass das Spektakel „immerwährende Gegenwart“²⁰ verspricht. Was sich geändert hat ist, dass es sich bei dieser versprochenen Gegenwart nun gerade um eine unmittelbare Gegenwart handelt, dass also das, was aus anti-spektakulärer Perspektive den Gegensatz des Spektakels darstellt, im Zeitalter der Permissivität gerade zu dessen Grundlängen geworden ist.

Mit dem Begriff des Postspektakulären soll diesem Verhältnis Rechnung getragen werden: Er steht für eine Kritik des Spektakels, bei der es sich um eine Kritik des ins Permissive gewendeten Spektakels und somit gleichzeitig um eine Kritik anti-spektakulärer Kritik handelt. Anders formuliert: Der Begriff des Postspektakulären steht für die Kritik einer Pseudo-Kritik, einer ‚Criticality‘, die im Zeitalter der Permissivität keine tatsächliche Kritik mehr sein kann, weil ihre Forderung nach Unmittelbarkeit längst vom Spektakel übernommen worden ist. Entsprechend bezieht sich der Begriff des postspektakulären Theaters auf solche Formen der szenischen Künste, denen es ganz im Sinne Rebentischs darum geht, „Teilungen erneut zu exponieren“²¹ und jene Mittelbarkeit, jenseits welcher die Spektakelkritik Debordscher Prägung – an der „Utopie sozialer Authentizität“²² partizipierend –, eine „unmittelbar greifbare Welt“²³ vermutet, als Mittelbarkeit auszuspielen.²⁴ Während die

20 G. Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, S. 203.

21 J. Rebentisch, „Spektakel“, S. 121.

22 Ebd.

23 G. Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, S. 19.

24 Der hier vorgeschlagene Begriff des Postspektakulären unterscheidet sich somit von jenem, welchen John Thackara in seinem 2003 veröffentlichten Text „The post-spectacular City“ verwendet (vgl. http://www.doorsofperception.com/archives/2003/09/the_postspectac.1.php vom 16. August 2009). Thackara beschreibt in diesem Text eine sich seines Erachtens abzeichnende urbane Entwicklung, in der sich – nach einem durch das Spektakel bedingten Verlust an „un-mediated, impromptu interactions that once made cities vital“ (ebd.) – ein erneuter Übergang von der Stadt als Ort von „mediated, spectacular [sic!], dislocated and disembodied experiences that blight our lives“ (ebd.) zur Stadt als Ort von „encounter and interaction“ (ebd.) vollzieht. Die post-spektakuläre Stadt im Sinne Thackaras ist eine Stadt der unmittelbaren Begegnung nach dem mittelbaren Spektakel. Dabei spielen Medien für ihn durchaus eine Rolle. Denn, so Thackara, „if the post-spectacular city is about person-to-person-encounter, technology can help us achieve that“ (ebd.) – und dies gilt ihm zufolge insbesondere für Mobilfunk- und Netzwerktechnologien (vgl. ebd.). Doch sind diese in Thackaras Sinne eben nur mittelbares Mittel zum unmittelbaren Zweck. Und zudem hegt er auch in Bezug auf diese Kommunikationstechnologien als solchen die Zukunftsvision einer sich in höchstmöglicher Bandbreite auflösenden Mittelbarkeit, wenn er schreibt: „There is far too little information in the Information Age. Spectacles may be spectacular, but they are low bandwidth“ (ebd.). Schreibt er entsprechend der Netzwerkcommunication das Potential zu, „to connect you, with what you want“ (ebd.), so entwirft er exakt jenes „Bild einer – nun allerdings neoliberal verstandenen – ‚klassenlosen Gesellschaft‘ [...]“, die noch den ärmsten Schlucker einschließt, indem sie ihm das Potenzial zur kreativen Selbstverwirklichung zuspricht“ (J. Rebentisch, „Spektakel“, S. 121). Dies wird insbesondere an folgender Formulierung deutlich: „With networked communications we will be able to access and use everything from a car, to a portable drill, only when we need it. We won't have to own them, just know how and where to find them“ (J. Thackara, „The post-spectacular City“). Vgl. zu Thackaras Begriff des – im hier vorgeschlagenen Sinne anti-spektakulären – ‚Post-

Forderung nach Unmittelbarkeit im Kunstkontext an einer anti-spektakulären Kritik partizipiert, welche „gerade das Verständnis der ökonomisch-politischen Verhältnisse [verstellt], auf das sie Anspruch erhebt“²⁵, besteht die postspektakuläre Kritik in der Reflexion dieser Verhältnisse, d.h. in einer Reflexion der veränderten Bedingungen des Spektakels, die deren Verständnis ermöglicht. Und wie im Rahmen der vorliegenden Arbeit gezeigt werden soll, trägt im Kunstkontext insbesondere das postspektakuläre Theater zu dieser Reflexion bei, indem es durch das Ausspielen von Mittelbarkeit betont, dass es sich bei der Alterität der Aufführung um ein Dreiverhältnis handelt.

ALTERITÄT ALS DREIVERHÄLTNIS

Die postspektakulären Tendenzen der szenischen Künste werfen insbesondere auf jene Kategorie ein neues Licht, welche den Kulminationspunkt der ästhetischen, ethischen, politischen und selbstreflexiven Aspekte der Aufführung darstellt, nämlich auf die Kategorie der Alterität. Denn diese Alterität wird von den einschlägigen Aufführungstheorien in der Regel als die Andersheit eines anwesenden Gegenübers beschrieben, das die Zuschauer affiziert, indem es sie mit einer reziproken Wahrnehmung konfrontiert. Zwar differieren die Meinungen dahingehend, ob es sich bei dieser präsentischen Andersheit um eine ‚unmöglich-reale‘, ‚unmarkierte‘ und singuläre Alterität²⁶, mithin sogar um eine ursprüngliche Andersheit handelt, die „außerhalb der Bedeutung, der symbolischen Ordnung steht“²⁷, oder ob sie stattdessen in Bezug auf den historischen und kulturellen Kontext zu verstehen ist, d.h. als Andersheit, die „sich nur auf der Folie eines Unterschieds [zeigt], der durch die Reproduktion (und das Anderswerden eben dieses Reproduzierten) gestiftet wird und ‚Einmaligkeit‘ überhaupt erst erfahrbar macht.“²⁸ Auch wird diese Andersheit des anwesenden Gegenübers einerseits als verschwindende, sich aus dem Präsens entziehende und nicht im Bild aufgehende Präsenz bestimmt, während sie andererseits als erscheinende, sich zeigende Fülle von Präsenz beschrieben wird.²⁹ Doch teilen nahezu alle einschlägigen Positionen

Spektakulären‘ auch Fußnote 46 auf S. 23, Fußnote 123 auf S. 315f. und Fußnote 161 auf S. 381f. der vorliegenden Arbeit.

25 J. Rebentisch, „Spektakel“, S. 120.

26 Vgl. Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, London, New York: Routledge 1993.

27 Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002, S. 229.

28 Sybille Krämer, „Was haben ‚Performativität‘ und ‚Medialität‘ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ‚Aisthetisierung‘ gründende Konzeption des Performativen“, in: Dies. (Hg.), *Performativität und Medialität*, München: Wilhelm Fink Verlag 2004, S. 18.

29 Vgl. zur ersten Variante P. Phelan, *Unmarked*; sowie H.-T. Lehmann, *Postdramatisches Theater*. Zur zweiten Variante vgl. Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003 (2000); sowie D. Mersch, *Ereignis und Aura*; sowie E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*. Allerdings verläuft die Trennlinie hier nicht so scharf, wie die vorgenommene Aufteilung suggeriert. Zwischen allen Positionen bestehen sowohl Parallelen als auch Differenzen. Zudem sind die Positionen teilweise widersprüchlich in sich. So spricht beispielsweise Phelan im Vorwort zu dem von ihr 1998 herausgegebenen Sammelband *The Ends of Performance* davon, dass „Performance und Performativität [...] durch die Iteration miteinander verflochten“ seien. Gerade die Kopie jedoch erweise die Performance als authentisch, und diese Authentizität – so formuliert sie nun im Gegensatz zu ihrer Rede von einer sich entziehenden, unmarkierten Präsenz – „erlaubt es dem Betrachter, im Darsteller ‚Präsenz‘ zu fin-

die mehr oder weniger ausgeprägte Tendenz zu einem phänomenologischen, mitunter präsenzmetaphysischen *roll-back*, in dessen Zuge das Verhältnis von Selbst und Anderem auf eine duale Beziehung, auf eine unmittelbare Begegnung von Angesicht zu Angesicht reduziert wird.

Erfreuen sich in diesem Zusammenhang insbesondere Emmanuel Lévinas' Konzept des *Antlitzes*, Maurice Merleau-Pontys Konzept des *Fleisches* bzw. der *Zwischenleiblichkeit* sowie Jacques Lacans Konzept des *Blicks* großer Beliebtheit³⁰, so bleiben doch gerade jene Einsichten dieser ‚Denker des Anderen‘ weitgehend unberücksichtigt, die über eine Phänomenologie husserlscher oder sartrescher Prägung, d.h. über die Idee originärer Präsenz oder die Vorstellung einer lediglich dualen Reflexivität zwischen Ego und Alter Ego hinausgehen.³¹ Denn sowohl Lévinas als auch Merleau-Ponty und insbesondere Lacan konzipieren die (selbst-)bewusste Beziehung zum Alter Ego als solche, die stets die unbewusste Vermittlung durch eine dritte Instanz, durch eine Sphäre gesellschaftlicher, sprachlicher und symbolischer Verhältnisse voraussetzt³² – und zwar gerade deshalb, weil in dieser Beziehung stets

den.“ (Vgl. Peggy Phelan, „Introduction: The Ends of Performance“, in: Dies./Jill Lane (Hg.), *The Ends of Performance*, New York: New York University Press 1998, S. 10; Übersetzung entnommen aus Eckhard Schumacher, „Performativität und Performance“, in: Uwe Wirth (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002, S. 393. Wie Schumacher zeigt, „entzieht Phelan ihr Konzept von Performance“ somit „nicht nur essentialistischen Repräsentationsmodellen“, sondern „öffnet es zugleich“ – im Gegensatz zu dekonstruktivistischen Konzepten der Iteration – „für metaphysische Vorstellungen einer erfüllten, nur präsentisch erfahrbaren Gegenwart“ (ebd., S. 396.) Mersch spricht einerseits vom „Phänomen einer Bemächtigung durch Anderes, dem ebenso ein Entmächtigtwerden des Subjekts entspricht“ (ders., *Ereignis und Aura*, S. 29), und betont andererseits, dass das Andere „mit einem eigenen Blick [belehnt]“ und „im aufmerksamen Gewahren zugleich vermenschlicht“ (ebd., S. 51) werde. Und sowohl Seel als auch Fischer-Lichte sprechen einerseits davon, dass dem subjektiven Bestimmen des Anderen stets ein Bestimmwerden durch das Andere entspricht (Vgl. Martin Seel, „Bestimmen und Bestimmenlassen. Anfänge einer medialen Erkenntnistheorie“, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Bd. 46, Heft 3 (1998), S. 351-365; sowie E. Fischer-Lichte, „Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff“, S. 13). Andererseits betonen sie jedoch ein selbstbestätigendes Moment des Anderen, wenn sie von einem besonderen „Verspüren der eigenen Gegenwart in der Gegenwart von etwas anderem“ (M. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 62) sprechen sowie davon, dass sich der Zuschauer „in besonderer Weise und besonders intensiv als gegenwärtig“ erfahre, weil der Akteur „auf besondere Weise und besonders intensiv als gegenwärtig erfahren [wird]“ (E. Fischer-Lichte, „Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff“, S. 15).

30 So bezieht sich Mersch auf Lévinas' Konzept des Antlitzes (vgl. D. Mersch, *Ereignis und Aura*), Fischer-Lichte auf Merleau-Pontys ‚Philosophie des Fleisches (*chair*)‘ (E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S.141f.) und Phelan auf Lacans Konzept des Blicks (vgl. P. Phelan, *Unmarked*).

31 Ausnahmen stellen in diesem Zusammenhang insbesondere die Arbeiten Gerald Siegmunds, Helga Finters sowie – allerdings mit Einschränkungen – Josette Féral dar. Vgl. hierzu ausführlich Fußnote 38 auf S. 20f. der vorliegenden Arbeit.

32 Vgl. Thomas Bedorf, *Dimensionen des Dritten. Sozialphilosophische Modelle zwischen Ethischem und Politischem*, München: Wilhelm Fink Verlag 2003; Bernhard Waldenfels, *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie – Psychoanalyse – Phänomenotechnik*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002 (darin insbesondere „Die Drittinanz des Gesetzes“, S. 251-258); ders., *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997 (darin insbesondere „Der Anspruch des Fremden und die Rolle des Dritten. Interkulturelle Diskurse“, S. 110-130).

In Bezug auf Lévinas im Besonderen vgl. Fabio Ciarraelli, „Die ungedachte Vermittlung“, in: Pascal Delhom/Alfred Hirsch (Hg.), *Im Angesicht der Anderen*, Zürich, Berlin: diaphanes 2005, S. 75-86; Pascal Delhom, *Der Dritte. Lévinas' Philosophie zwischen Verantwortung und Gerechtigkeit*, München: Wilhelm Fink Verlag 2000; Christian

ein „nicht zu vermittelndes Moment“³³ liegt. In der Terminologie Lacans gesprochen: Das Zustandekommen einer spiegelbildlichen Beziehung – einer Beziehung zum imaginären ‚kleinen anderen‘ – setzt die Vermittlung durch den symbolischen ‚großen Anderen‘ voraus, weil das Gegenüber im Kern ein absolutes, radikales, reales Anderes ist. Der Andere geht Lacan zufolge nie im spiegelbildlichen Alter Ego auf, sondern bleibt stets auch, so Žižek, „der Andere als das Reale, das unmögliche *Ding*, der ‚unmenschliche Partner‘, der Andere, mit dem kein symmetrischer Dialog, vermittelt durch die symbolische Ordnung, möglich ist.“³⁴ Gerade jedoch um diesem unvermittelbaren Moment im Anderen „ein Mindestmaß an Erträglichkeit zu verschaffen, muß die symbolische Ordnung qua Drittes, qua befriedender Vermittler intervenieren“³⁵, wie Žižek folgendermaßen erläutert:

Die Domestizierung des Anderen-*Dinges* zu einem ‚normalen Mitmenschen‘ kann nicht durch direkte Interaktion geschehen, sondern setzt das dritte Agens voraus, dem wir beide uns unterwerfen – ohne die impersonale symbolische Ordnung gibt es keine Intersubjektivität (keine symmetrische, gemeinsam ‚gelebte‘ Beziehung zwischen Menschen).³⁶

Das dritte Agens ist also als „anonyme Ordnungsinstanz“ zu denken, „die zu einer Ich-Anderer-Relation hinzukommt und in sie modifizierend eingreift, ohne daß diese Relation in einem Allgemeinen aufginge oder in einer Vermittlung enden würde.“³⁷ In Bezug nun auf die Beziehung zwischen Akteuren und Zuschauern in der Aufführung lässt sich dies in den Worten Bernhard Waldenfels’ wie folgt beschreiben: „Der Dritte ist immer im Spiel, nur eben oft als geheimer Souffleur, der mit dem Akteur nahezu verschmilzt.“³⁸

Hermes, „Vor dem anderen denken: Emmanuel Lévinas“, in: Brigitte Schlieben-Lange (Hg.), *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Heft 110, *Alterität* (1998), S. 76-97.

In Bezug auf Lévinas und Lacan vgl. S. Žižek, *Die politische Suspension des Ethischen*.

In Bezug auf Lacan vgl. auch Peter Widmer, „Der Blick des Dritten“, in: Ders., *Subversion des Begehrens. Eine Einführung in Jacques Lacans Werk*, Wien: Turia + Kant 2004 (1997), S. 30-31.

In Bezug auf Merleau-Ponty und Lacan vgl. Georg Christoph Tholen, *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002.

33 T. Bedorf, *Dimensionen des Dritten*, S. 17.

34 S. Žižek, *Die politische Suspension des Ethischen*, S. 23.

35 Ebd., S. 24.

36 Ebd.

37 T. Bedorf, *Dimensionen des Dritten*, S. 17.

38 B. Waldenfels, *Bruchlinien der Erfahrung*, S. 257. Wie bereits angedeutet (vgl. Fußnote 31 auf S. 19) sind es vor allem die Arbeiten Helga Finters und Gerald Siegmunds, die einer in diesem Sinne gedachten Alterität unter theaterwissenschaftlichen Gesichtspunkten Rechnung tragen und somit – wie auch im Hinblick auf die Beschreibung einer ins Permissive gewendeten Gesellschaft des Spektakels (vgl. Fußnote 19 auf S. 16) – wichtige Anknüpfungspunkte für die vorliegende Arbeit darstellen. So betont Finter beispielsweise in ihrer Studie *Der subjektive Raum* auf Grundlage der psychoanalytischen Theorie Lacans, dass bereits die Theaterutopien Stéphane Mallarmés, Alfred Jarrys, Raymond Roussels und Antonin Artauds darauf zielten, dem Zuschauer zu ermöglichen, „seinen Bezug zum Anders über die Sprache“ und damit „sein eigenes Verhältnis zur Sprache“ – bzw. zum symbolischen großen Anderen – zu reflektieren und „den anderen als radikale Differenz“ anzuerkennen, anstatt ihn „auf einen imaginären Spiegel zu reduzieren“ (H. Finter, *Der subjektive Raum Band 1*, S. 6 & S. 20). Und Siegmund, der Finters Theatertheorie seiner Konzeption einer performativen Ästhetik des Tanzes zugrunde legt (vgl. G. Siegmund, *Abwesenheit*, S. 44), geht von einem abwesenden „dritten Körper“ (ebd., S. 43) aus, vor dem sich in der Aufführung die anwesenden Körper von Tänzern und Zuschauern präsentieren (vgl.

AUFTRITTE DES DRITTEN

Dass der Dritte immer im Spiel ist und mit dem Akteur eben nur nahezu, nie jedoch vollständig verschmelzen kann, wird gerade dann besonders deutlich, wenn in Aufführungen auf die Anwesenheit von Akteuren und die Präsentation eines Geschehens verzichtet wird. Denn in solchen Fällen bleibt der Dritte – der ‚geheime Souffleur‘ – gewissermaßen übrig. Seine Einflüsterungen werden auf der leeren Bühne ‚hörbar‘. Sie machen sich bemerkbar in Form der Erwartungen, welche die Zuschauer aufgrund der ihnen geläufigen Konventionen an die Aufführung richten, sowie in Form der Vorstellungen, die sie aufgrund dieser Erwartungen in die Leere der Bühne hineinprojizieren.

ebd.) und aus dessen Abwesenheit der Tanz als solcher resultiert, der „jene drei psychischen Instanzen ins Spiel [bringt], die Jacques Lacan als symbolisch, imaginär und real bezeichnet hat“ (ebd., S. 44). Auch weist Siegmund in diesem Zusammenhang auf die Unmöglichkeit einer vollständigen Vermittlung hin, wenn er schreibt, dass es „[z]wischen diesen drei Registern [...] zu keiner Deckung [kommt]“ (ebd.) und der „Abstand zwischen den einzelnen Instanzen und ihre oft paradoxe Verstricktheit [...] Leerstellen und blinde Flecken [erzeugen]“ (ebd.). Auch Finter weist auf eine nicht in vollständiger Vermittlung aufgehen könnende Mittelbarkeit hin, wenn sie die Chancen künstlerischer Praktiken gerade darin sieht, dass sich die Triebenergien des Subjekts nie vollständig in Signifikantensysteme überführen lassen (vgl. dies., *Der subjektive Raum Band 2, „...der Ort, wo das Denken seinen Körper finden soll“*: Antonin Artaud und die Utopie des Theaters, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1990, S. 27): „Es bleiben“, so Finter, „unbewusste Reste, Bilder, Töne und Klänge, es bleiben Affektenergien, die keine Repräsentanzen finden. Hier kann die symbolische Bearbeitung einsetzen an den visuellen und sonoren Erinnerungsresten und Sachvorstellungen. Sie kann mit der De-Konstruktion der Wahrnehmung, mit einer De-Repräsentation beginnen. [...] Ein solcher subjektiver Raum wäre eine Alternative zu dem Raum, in dem sich das Ich als ein Anderer formt und der ihm die Illusion eines direkten Zugangs zur Realität gibt. Denn er zeigt es als Produkt von Signifikantenprozessen, die die imaginäre Ichimago auflösen“ (ebd., S. 27f.). Auf ähnliche Weise bringt in Bezug auf den Begriff des Subjekts auch Josette Féral die dritte Instanz des Symbolischen ins Spiel, wenn sie schreibt: „[P]erformance conscripts this subject both as a constituted subject and as a social subject in order to dislocate and demystify it“ (Josette Féral, „Performance and Theatricality: The Subject Demystified“, in: *Modern Drama* 25 (1982), S. 170-181, hier S. 173). Im Unterschied zu Finter und Siegmund bleibt jedoch bei Féral der Begriff der Alterität – obwohl er im Zentrum ihrer Überlegungen steht – undifferenziert, so dass in ihrer Argumentation der Dritte – um mit Waldenfels zu sprechen – entweder mit dem Zuschauer oder mit dem Akteur verschmilzt, anstatt explizit als ‚geheimer Souffleur‘ beschrieben zu werden, der von einem anwesenden Gegenüber zu unterscheiden ist. So setzt sie beispielsweise „the Other’s view“ mit „the view of others“ (ebd., S. 171f.) gleich oder schreibt: „Theatricality [...] must be for someone. In other words, it is for the Other“ (ebd., S. 178). Zwar impliziert sowohl Féral’s Verwendung von Groß- und Kleinschreibung als auch ihr Bezug auf die Begriffe des Imaginären und des Symbolischen eine Unterscheidung im Sinne Lacans, doch wird diese nicht konsequent entfaltet. Zudem schränkt Féral diese Implikation in ihrem Aufsatz „Theatricality: The Specificity of Theatrical Language“ weiter ein. So verwendet sie dort nicht nur durchgängig ein kleingeschriebenes ‚other‘ (vgl. Josette Féral, „Theatricality: The Specificity of Theatrical Language“, in: Dies. (Hg.), *SubStance*, Vol. 31, Nr. 2 & 3 (2002), S. 94-108), sondern koppelt dieses Andere auch, obwohl sie es zunächst unabhängig von der Anwesenheit eines Akteurs zu denken scheint (vgl. ebd., S. 96), schließlich wieder an eben diese, wenn sie den Akteur als „one of the indispensable elements in the production of stage-related theatricality“ (ebd., S. 100) sowie seinen Körper als „the privileged locus of the self’s confrontation with alterity“ (ebd.) betont. Theatralität wird letztlich als „imbrication of fiction and representation in an ‚other‘ space“ beschrieben, „in which the observer and the observed are brought face to face“ (ebd., S. 105) – womit die Alterität der Aufführung tendenziell auf ihre imaginären Aspekte bzw. auf eine duale Beziehung zwischen Akteuren und Zuschauern reduziert wird.

Ein Beispiel dafür ist die Arbeit *This Performance* von David Weber-Krebs: Der ‚geheime Souffleur‘ – genauer gesagt die ‚geheime Souffleuse‘ – wird hier tatsächlich hörbar, macht sich gewissermaßen ‚unheimlich‘ bemerkbar: Aus zwei Lautsprechern am Bühnenrand, die – wie eine Souffliermuschel – zur Bühne hin ausgerichtet sind, ist eine weibliche Stimme zu hören, die ansagt, was in der Aufführung geschehen werde: „This performance is about to start. This performance is about to tell a story. This performance is about to make statements. This performance is about to. . .“³⁹ Begleitet wird diese Stimme lediglich von einem tiefen, brummenden Sound, dezenten Lichtwechseln sowie davon, dass nach einiger Zeit etwas Wasser von der Decke zu tropfen beginnt und auf der Bühne nach und nach eine Pfütze bildet. Ansonsten geschieht auf der leeren Bühne nichts. Erst nach etwa dreißig Minuten tritt eine Schauspielerin auf. Doch ebenso wenig wie die Sängerin in *M.#10 Marseille* verhält sich diese Schauspielerin den gängigen Konventionen des Theaters entsprechend. Vielmehr lässt auch sie, so Heiner Goebbels, „die Wünsche, die man mit Theater gemeinhin verbindet, unerfüllt“⁴⁰. Sie tut zunächst nichts, steht lediglich da. Erst nach einer längeren Weile tanzt sie ein wenig, hüpf, wedelt ein wenig mit den Armen und schneidet Grimassen, bevor sie wieder zum Stehen kommt, das Gesicht zur Wand gerichtet. Sie zieht sich ihr Hemd über den Kopf, und die Aufführung endet.⁴¹ Zwar hat sie also agiert, doch wirken ihre Aktionen lediglich wie Pflichtübungen, die den ‚Mindestanforderungen‘ an das geschuldet zu sein scheinen, was konventionell – und auch unter postdramatischen Vorzeichen – von einer Aufführung erwartet wird. Gerade nun aufgrund der ausbleibenden oder nur minimal und ‚pro forma‘ vollzogenen Erfüllung der an die Aufführung gerichteten Erwartungen und Wünsche machen sich diese als solche bemerkbar, die sich dem Bezug auf den großen Anderen verdanken. Gerade das Ausbleiben eines Geschehens, die Verweigerung von Aktionen oder das Verschwinden kleiner anderer macht deutlich, dass sich Akteure und Zuschauer nie nur zueinander, sondern stets auch zu einem Dritten verhalten. Gerade die Abwesenheit von Akteuren einerseits sowie andererseits deren ‚Rückzug in die Passivität‘ – beispielsweise deren Rückzug unter ein Hemd oder in einen Karton wie in der eingangs beschriebenen Situation – betont, dass sich Akteure und Zuschauer stets auch zur dritten Instanz der symbolischen Ordnung des Theaters ins Verhältnis setzen.⁴²

39 David Weber-Krebs, *This Performance* (Uraufführung: Plateaux Festival, Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt/Main, 21. Oktober 2004). Text entnommen aus H. Goebbels, „Der Raum als Einladung – Der Zuschauer als Ort der Kunst“, S. 259.

40 H. Goebbels, „Der Raum als Einladung – Der Zuschauer als Ort der Kunst“, S. 260.

41 Vgl. Sylvia Staude, „Two young theatre directors enchant during the PLATEAUX-Festival“, <http://www.associationlisa.com/david/press/274> vom 16. August 2009 (englische Übersetzung eines Artikels aus der Frankfurter Rundschau vom 23.10.2004, S. 19).

42 Im Vergleich mit den zahlreichen Verweigerungsstrategien bereits der historischen Avantgarden sowie des postdramatischen Theaters sei hier betont, dass sich diejenigen des postspektakulären Theaters auf gewandelte Erwartungshaltungen des Publikums beziehen. Statt die Repräsentation des dramatischen Theaters zu verweigern und auf ein ‚Mehr‘ an Unmittelbarkeit zu zielen, bezieht sich das postspektakuläre Theater kritisch auf eben diese Unmittelbarkeits-Betonung, d.h. auf die vom postdramatischen Theater geschulte Erwartung einer solchen Betonung. Statt um ein ‚Mehr‘ an Unmittelbarkeit geht es dem postspektakulären Theater gerade um die Reflexion der Mittelbarkeit auch eines nicht mehr auf dramatische Repräsentation verpflichteten Theaters. Mit den Worten Gabriele Kleins und Wolfgang Stings formuliert: Das postspektakuläre Theater trägt „zum Verständnis des gesellschaftlichen Ortes

Und wo Akteure sich zwar als anwesende bemerkbar machen, die gegenseitige Wahrnehmung zwischen ihnen und den Zuschauern jedoch unterbrochen ist, tritt der Dritte gewissermaßen auf. Er verlässt seine Souffliermuschel und schiebt sich *als* vermittelnder Dritter *zwischen* Akteure und Zuschauer. Mitunter manifestiert er sich buchstäblich als Mittler, als Medium zwischen Bühne und Zuschauerraum – beispielsweise in Form eines Einwegspiegels, einer Wand mit Gucklöchern, eines Feldstechers oder einer Leinwand, auf der eine Projektion zu sehen ist. Was passionierten Gegnern der ‚vierten Wand‘ als Rückkehr zu einem voyeuristischen Theater des unbeteiligten Zuschauers erscheinen mag, stellt so vielmehr – und nicht nur deshalb, weil das voyeuristische Verhältnis oft genug eine Umkehrung erfährt – die kritische Reflexion einer vermeintlichen Unmittelbarkeit dar, die in der Gesellschaft des Spektakels und im Zeitalter der Permissivität längst zur Trägerin ideologischer Funktionen geworden ist. Die mediale Zäsur, die Unterbrechung der gegenseitigen Wahrnehmbarkeit von Akteuren und Zuschauern ist nicht jenem unbeteiligten Sehen aus (selbst-)sicherer Distanz verpflichtet, das dem Konzept des cartesianischen *cogito* entspricht. Sie bringt nicht jene „Schwäche des abendländischen philosophischen Projekts [...], das in einem von den Kategorien des *Sehens* beherrschten Begreifen der Tätigkeit bestand“⁴³, erneut zum Tragen, welche Debord als Charakteristikum des Spektakels beschreibt. Vielmehr ist in der Gesellschaft des permissiven Hyper-Spektakels gerade das Spiel mit der buchstäblichen vierten Wand eine Form der, so Georg Christoph Tholen, „Re-Inszenierung und Re-Flexion medial geprägter Vorbilder und Selbstbilder“⁴⁴, die „die Vorstellung der *unmittelbaren* Gemeinschaftlichkeit, für die das Bild der Face-to-Face-Kommunikation steht“⁴⁵, infrage stellt.⁴⁶ Wenn sich beispielsweise die Akteure in der eingangs beschriebenen Aufführung nach einer Weile bemerkbar machen, indem sie damit beginnen, die Kartons zur eingespielten Instrumentalversion von Chris Isaacs *Wicked Game* durch den Raum zu bewegen, dann

des zeitgenössischen Theaters“ (dies., „Performance als soziale und ästhetische Praxis. Zur Einführung“, in: Dies., *Performance*, S. 15) nicht in erster Linie als eine „das Medium des dramatischen Theaters reflektierende Kunst“ (ebd.) bei. Vielmehr entwickelt es insbesondere solche Verweigerungsstrategien, „die es erlauben, sich von der Gesellschaft des Spektakels abzusetzen“ (ebd., S. 17), und die beispielsweise „im Stillstand, der Langsamkeit oder auch in der Inszenierung von Abwesenheit bestehen“ (ebd.).

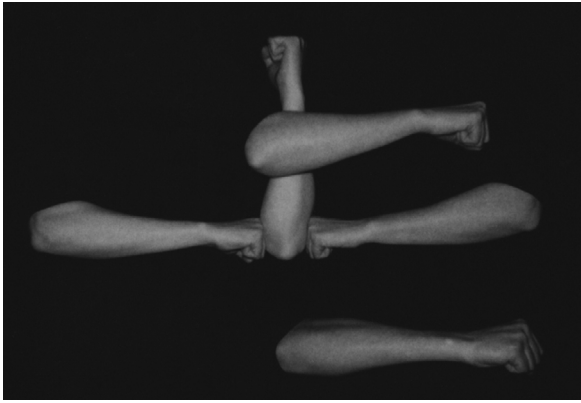
43 G. Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, S. 20.

44 G. C. Tholen, *Die Zäsur der Medien*, S. 200.

45 Ebd., S. 22.

46 An eben dieser vom postspektakulären Theater infrage gestellten Vorstellung einer *unmittelbaren* Gemeinschaftlichkeit partizipiert Thackara mit seiner Rede von einer ‚post-spektakulären‘ Stadt (vgl. ders., „The post-spectacular City“, sowie Fußnote 24 auf S. 17f. der vorliegenden Arbeit). Gerade indem er Kommunikationstechnologien als jene Mittel beschreibt, welche helfen können, direkte Begegnungen von Person zu Person zu organisieren, konstatiert er einen Gegensatz zwischen der Mittelbarkeit einer Kommunikation anhand technischer Medien einerseits und einer besonderen Unmittelbarkeit der Face-to-Face-Kommunikation andererseits. Somit macht sich in seinem Text gerade aufgrund der Affirmation technischer Kommunikationsmedien – und insbesondere aufgrund der in diesem Zusammenhang artikulierten Zukunftsvision einer Auflösung auch technischer Mittelbarkeit in höchstmöglicher Bandbreite – eben jener, so Tholen, „normativ gefärbte Begriff der Kommunikation – verstanden als dialogische Über-Ein-Stimmung oder gar als ungeteilte Verschmelzung zwischen Sender und Empfänger, zwischen Ich und Du –“ (G. C. Tholen, *Die Zäsur der Medien*, S. 22) bemerkbar, welcher „in der Unterstellung dieser Gemeinschaftlichkeit den medialen Zwischenraum zwischen Sender und Empfänger [überspringt]“ (ebd.).

erweisen sich die Bilder, die sich die Zuschauer vom Inhalt der Kartons machen, gerade aufgrund des Ausbleibens einer Face-to-Face-Begegnung mit den Akteuren als Resultate einer symbolischen Vermittlung. Die Vorstellungen, welche die Zuschauer in die Kartons hineinprojizieren, erweisen sich als Effekte einer Deutung der bewegten Karton-Oberflächen. Gleiches gilt für die Vermutungen, welche das Publikum hinsichtlich der nur schemenhaft und nicht eindeutig als Objekte oder Lichteffekte zu identifizierenden Farbflächen hinter der Leinwand in *M.#10 Marseille* anstellt. Und wenn in der Arbeit *Pièce pour bras* des Choreographen Brice Leroux hinter einem Einwegspiegel und in fast völliger Dunkelheit nur die Unterarme von fünf nebeneinanderstehenden TänzerInnen zu sehen sind, die unterschiedliche Konstellationen eingehen, dann lässt sich zwar annähernd auf die zu den Unterarmen gehörenden Körper schließen. Oft genug ist jedoch auch hier unklar, welcher sichtbare Arm zu welchem unsichtbaren Körper gehört.⁴⁷



Die Bilder, die sich die Zuschauer von den unsichtbar-anwesenden Körpern machen, erweisen sich auch hier als Effekte einer symbolischen Vermittlung, als Effekte einer Deutung der sich im Sichtbaren abzeichnenden Phänomene. Die tatsächlich manifeste Trennung von Bühne und Zuschauerraum verdeutlicht dies, indem sie die Möglichkeit einer Verifizierung dieser Deutung durch eine Interaktion oder Intervention der Zuschauer – im extremsten Fall durch deren Betreten der Bühne – nicht nur symbolisch, sondern ganz buchstäblich ausschließt, jedenfalls solange die Zuschauer davon absehen, handgreiflich zu werden. Die manifeste vierte Wand – der Einwegspiegel, die halbtransparente Leinwand, die Karton-Oberfläche – wird so zum Schirm, auf dem sich zwar die Spuren des anwesenden Gegenübers abzeichnen, hinter dem das Reale dieses Gegenübers jedoch verborgen bleibt. Im Sinne Žižeks illustriert das Spiel mit der buchstäblichen vierten Wand auf diese Weise, „daß der andere, mit dem wir kommunizieren, [...] eine Art Tamagotchi ist.“⁴⁸

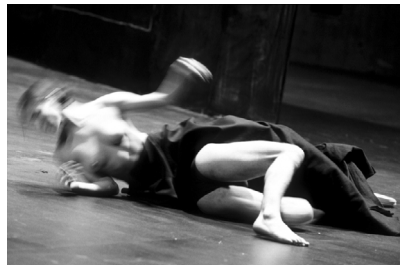
47 Eine Aufführung dieser Arbeit habe ich am 27. Mai 2006 im Rahmen des *Kunsten-FESTIVALdesArts* in La Raffinerie-Charleroi in Brüssel gesehen.

48 Slavoj Žižek, *Körperlose Organe. Bausteine für eine Begegnung zwischen Deleuze und Lacan*, übers. von Nikolaus G. Schneider, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005 (2004), S. 162.

Wenn wir mit einem Subjekt kommunizieren, empfangen wir Signale von ihm, wir beobachten sein Gesicht wie auf dem Bildschirm, doch nicht nur erfahren wir, die Kommunikationspartner, nie, was sich hinter dem ‚Bildschirm‘ befindet, sondern dasselbe gilt auch für das betreffende Subjekt selbst, d.h., auch dieses Subjekt weiß nicht, was sich hinter dem ‚Bildschirm‘ seines Selbstbewußtseins befindet, was für ein *Ding* er oder sie im Realen ist. (Selbst-)Bewußtsein ist ein Oberflächenbildschirm, der eine ‚Tiefenwirkung‘ erzeugt, den Effekt einer darunter befindlichen Dimension, doch diese Dimension ist nur von der Oberfläche aus zugänglich und damit eine Art Oberflächeneffekt. [...] Das ‚Subjekt‘ tritt dann hervor, wenn die ‚Membran‘, die Oberfläche, die die Innenseite von der Außenseite trennt, als ihr aktiver Vermittler zu fungieren beginnt, statt einfach nur das passive Medium ihrer Interaktion zu sein.⁴⁹

Auf das postspektakuläre Spiel mit der buchstäblichen vierten Wand lässt sich diese Beschreibung insofern übertragen, als hier die ‚Membran‘, die die Bühne – den Aufenthaltsort des Gegenübers – vom Zuschauerraum trennt, als aktiver Vermittler zu fungieren beginnt. Der Dritte macht sich *als* Medium, das die Interaktion zwischen Akteuren und Zuschauern erst ermöglicht, gerade aufgrund der Unterbrechung dieser Interaktion und der gegenseitigen Wahrnehmbarkeit bemerkbar.

Dies bedeutet jedoch nicht, dass der Dritte im Fall einer gegenseitigen Wahrnehmbarkeit von Akteuren und Zuschauern stets der ‚geheime Souffleur‘ und das ‚passive Medium‘ bleiben muss. Auch wo eine gegenseitige Wahrnehmbarkeit gegeben ist, kann es anstelle einer vermeintlich unmittelbaren und selbstbestätigenden Spiegelung im Gegenüber zur kritischen Reflexion von Selbst- und Vorbildern *als* durch den Dritten vermittelten Bildern kommen. Dies geschieht beispielsweise in Choreographien wie *Self Unfinished* von Xavier Le Roy oder *Körper* von Sasha Waltz, in denen mit Entstellungen, Verformungen oder visuellen Zerstückelungen des Körpers gespielt wird, sich die ‚phänomenalen Leiber‘ der Akteure dem Partiellen, Hybriden, Monströsen oder Dinghaften annähern und zwischen ‚organlosen Körpern‘⁵⁰ und ‚körperlosen Organen‘⁵¹ oszillieren. Die ‚Membran‘ des Körpers als solche beginnt hier gewissermaßen als aktiver Vermittler zu fungieren und das Körperbild, das vermeintlich unmittelbare Angesicht des Gegenübers als Oberflächeneffekt zu entlarven.



49 Ebd., S. 162f.

50 Siegmund beschreibt die Arbeiten Le Roys in Bezug auf den von Gilles Deleuze und Félix Guattari im Anschluss an Antonin Artaud geprägten Begriff des ‚organlosen Körpers‘. Vgl. G. Siegmund, *Abwesenheit*, S. 378-385. Vgl. zu diesem Begriff auch Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, übers. von Bernd Schwibs, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977 (1972), insbesondere S. 15-24; Antonin Artaud, „Schluß mit dem Gottesgericht“, in: Ders., *Letzte Schriften zum Theater*, übers. von Elena Kapralik, München: Matthes & Seitz 2002, S. 7-29. Vgl. zudem Abschnitt II.2. der vorliegenden Arbeit.

51 Vgl. S. Žižek, *Körperlose Organe*.

Wie Žižek betont, ist nicht das „Ereignis der Begegnung mit dem Gesicht des anderen [...] die Erfahrung des Abgrunds der Subjektivität des anderen – der einzige Weg, der zu dieser Erfahrung führt, ist vielmehr Entstellung in all ihren Dimensionen“⁵². Indem das postspektakuläre Theater diese Dimensionen durchspielt, macht es im Sinne Žižeks einerseits darauf aufmerksam, „daß unter dem Nächsten als meinem *semblant*, meinem Spiegelbild, immer der unergründliche Abgrund radikaler Andersheit, eines monströsen *Dinges* lauert, das nicht domestiziert werden kann.“⁵³ Und in der Konfrontation mit dieser Monstrosität lässt es andererseits auch den ‚geheimen Souffleur‘, das ‚dritte Agens‘ in seiner Rolle als ‚befriedender Vermittler‘ auftreten, der intervenieren muss, um der Beziehung zum monströsen Gegenüber ein ‚Mindestmaß an Erträglichkeit‘ zu verleihen. Gerade, indem sich die Körper des postspektakulären Theaters immer wieder ihrer imaginären Domestizierung entziehen, wird deutlich, dass diese Domestizierung nicht durch eine unmittelbare Interaktion und nicht als vollständig gelingende, sondern allein durch die Intervention des Dritten geschehen kann, d.h. allein durch eine nie ganz aufgehende, symbolische Vermittlung.

Eine weitere Strategie, durch die das postspektakuläre Theater auch im Fall einer gegenseitigen Wahrnehmbarkeit von Akteuren und Zuschauern das dritte Agens betont und – in den Worten Georges Didi-Hubermans – „der Gewißheit widerspricht, daß wir einem ‚Ding selbst‘ gegenüberstehen“⁵⁴, besteht im Einsatz von audiovisuellen Aufzeichnungs- und Wiedergabetechniken. Insbesondere dort, wo dieser Einsatz die an der Aufführung Beteiligten mit sowohl zeitlich als auch räumlich verschobenen Perspektiven konfrontiert, wird deutlich, „daß wir“, so auch Tholen, „der Dinge nie sicher sein können, d.h. daß sie nie vollständig oder ganzheitlich in unser perzeptives Feld Eingang finden.“⁵⁵ Wie die Abwesenheit oder Verborgenheit eines sich bemerkbar machenden Gegenübers, so zeigt auch die Vermittlung anderer Perspektiven auf ein anwesendes und sichtbares Gegenüber, dass dessen Vollständigkeit – unabhängig davon, ob es sich bei ihm um ein Ding oder um einen Akteur handelt – als solche nicht unmittelbar wahrnehmbar, sondern nur aufgrund einer symbolischen Vermittlung vorstellbar ist. Auch am anwesenden Gegenüber bleibt stets ein Abwesendes, im Sichtbaren ein Unsichtbares: „Die Phänomenologie der Wahrnehmung von Husserl bis Merleau-Ponty“, so Tholen, „handelt von dieser irritierenden Absenz, die sich der Idee der Präsenz des Phänomenalen beimischt.“⁵⁶

Werden nun in Stücken von KünstlerInnen wie Paul Gazzola, Rabih Mroué, Vincent Dunoyer oder Meg Stuart anhand von zeitlich und/oder räumlich verschobenen Video-Wiedergaben Perspektiven auf das Sich-Zeigende vermittelt, die die Zuschauer selbst nicht oder nicht mehr einnehmen können, so macht sich auf diese Weise die „Alterität eines Blicks“ bemerkbar, „der uns entzogen bleibt und doch die Voraussetzung des Sehens ist.“⁵⁷ Merleau-Ponty bezeichnet diesen Blick als den *Blick des Anderen auf*

52 S. Žižek, *Die politische Suspension des Ethischen*, S. 26.

53 Ebd., S. 23.

54 Georges Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an: Zur Metapsychologie des Bildes*, übers. von Markus Sedlaczek, München: Wilhelm Fink Verlag 1999, S. 105.

55 G. C. Tholen, *Die Zäsur der Medien*, S. 13.

56 Ebd.

57 Ebd. In Bezug auf den Einsatz von Video-Technik in Arbeiten von Vincent Dunoyer und Meg Stuart vgl. G. Siegmund, *Abwesenheit*, S. 207-212 sowie S. 440-445.

die Dinge. Und Lacan expliziert im Anschluss an Merleau-Ponty, dass es sich bei diesem ‚Blick des Anderen‘ um einen anderen handelt als um jenen, welchen Jean Paul Sartre in *Das Sein und das Nichts* beschreibt.⁵⁸ So unterscheidet Lacan diesen Blick nicht nur – wie bereits Sartre – vom Schauen des Auges, sondern darüber hinaus auch vom schauenden Subjekt. Während Sartre den Blick als die ‚permanente Möglichkeit‘ beschreibt, von einem anderen Subjekt gesehen zu werden⁵⁹, trennt Lacan den Blick vom Subjekt und verortet ihn stattdessen auf der Seite des Objekts, d.h. auf der Seite dessen, was dem Subjekt unzugänglich ist und deshalb von diesem begehrt wird. Lacan beschreibt den Blick des Anderen weder als tatsächliches noch als potentielles Gesehenwerden durch ein Gegenüber – durch ein Ko-Subjekt, einen kleinen anderen –, sondern als Blick des großen Anderen, als Blick einer dritten, vermittelnden Instanz. Kurz gesagt: Im Sinne Lacans ist der Blick das sich im Sehfeld bemerkbar machende Symbolische.⁶⁰

Dieser Blick ist es, der die Zuschauer auch unabhängig von einer Face-to-Face-Begegnung mit Akteuren stets trifft, d.h. auch angesichts der schemenhaften Farbflächen in *M.#10 Marseille*, angesichts der entstellten Körperdinge in *Self Unfinished* oder *Körper*, angesichts der ‚körperlosen Organe‘ in *Pièce pour bras* und angesichts der Kartons in *Gemischtes Doppel*. Er ist weder mit dem Schauen des Zuschauers noch mit dem Zurückschauen des Akteurs zu verwechseln. Denn es handelt sich bei ihm, wie Žižek betont, nicht um den „Blick einer bestimmten Person in der Realität“, sondern um den „nichtexistierenden reinen Blick des großen Anderen“⁶¹, um einen Blick, „der frei, ohne Träger, umherschweift.“⁶² Er „bezeichnet den Punkt im Objekt (im Bild), von dem aus das es betrachtende Subjekt schon *angeblickt* wird“⁶³, von dem aus also der Zuschauer schon unabhängig von seinem Gesehenwerden durch ein anderes Subjekt erblickt ist.

Diesem Blick entspricht nun auch die Stimme in *This Performance*, tritt diese doch ebenfalls ohne Trägerin auf. Und dieser Entsprechung entspricht wiederum, dass sich im Sinne Lacans sowohl Blick als auch Stimme „nicht

58 Vgl. Jean Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, hrsg. von Traugott König, übers. von Hans Schöneberg, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2003 (1943).

59 Vgl. ebd.

60 Vgl. Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar, Buch XI (1964)*, hrsg. von Norbert Haas/Hans-Joachim Metzger, übers. von Norbert Haas, Weinheim, Berlin: Quadriga 1996 (1973), S. 71-126 („Vom Blick als Objekt klein d“). Dylan Evans erläutert den Unterschied zwischen den Blick-Konzepten Sartres und Lacans wie folgt: „Während Sartre den Blick mit dem Akt des Schauens verbindet, trennt Lacan diese beiden Momente. [...] Und während Sartre eine wesentliche Gegenseitigkeit zwischen Den-Anderen-Sehen und Vom-Anderen-Gesehen-Werden denkt, so sieht Lacan eine antinomische Beziehung zwischen dem Blick und dem Auge: Das schauende Auge gehört dem Subjekt an, der Blick dem Objekt, und es gibt keinen Zusammenhang zwischen den beiden [...]. Wenn das Subjekt ein Objekt anblickt, so blickt das Objekt immer schon zurück auf das Subjekt. Aber es tut dies von einem Punkt aus, an dem das Subjekt es nicht sehen kann. Diese Trennung von Auge und Blick ist nichts anderes als die Teilung des Subjekts selbst [seine symbolische Spaltung bzw. Konstitution, A. d. V.], ausgedrückt im Feld des Sehens“ (Dylan Evans, *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, übers. von Gabriella Burkhart, Wien: Turia + Kant 2002 (1997), S. 63).

61 S. Žižek, *Die politische Suspension des Ethischen*, S. 91.

62 Ebd., S. 92.

63 Slavoj Žižek, *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*, hrsg. von Peter Weibel, Berlin: Merve 1991, S. 59.

auf der Seite des Subjekts, sondern auf der des Objekts⁶⁴ finden. In diesem Zusammenhang wird auch deutlicher, weshalb in Bezug auf das Spiel mit der buchstäblichen vierten Wand davon die Rede war, dass dieses nicht einem unbeteiligten Sehen im Sinne des cartesianischen *cogito* verpflichtet ist:

Der Blick fungiert – weit davon entfernt, die Selbstpräsenz des Subjekts und seine Sicht zu sichern – als ein Makel, als ein Fleck im Bild, der dessen klare Sichtbarkeit beeinträchtigt und eine nicht aufhebbarer Spaltung in meine Beziehung zu dem Bild einführt: Niemals kann ich das Bild an der Stelle sehen, von der aus es mich anblickt, d.h. Sicht und Blick sind grundlegend dissymmetrisch. Der Blick als Objekt ist ein Fleck, der mich daran hindert, aus einer sicheren „objektiven“ Entfernung auf das Bild zu schauen, der mich daran hindert, es als etwas einzurahmen, das dem Zugriff meiner Sicht zur Verfügung steht [...]. Mit der Stimme als Objekt verhält es sich ganz genauso: Diese Stimme, z.B. die Stimme des Über-Ichs, wendet sich an mich, ohne an einen einzelnen Träger gebunden zu sein. Sie schwebt frei in einem schrecklichen Zwischenraum; sie funktioniert wiederum wie ein Makel, ein Fleck, dessen träge Präsenz störend wirkt gleich einem fremden Körper und mich daran hindert, meine Selbstidentität zu gewinnen.⁶⁵

Allerdings gilt es in Bezug auf das Verfahren der video-technischen Vermittlung anderer Perspektiven auf das Gegenüber das Missverständnis zu vermeiden, dass die jeweils vermittelte Perspektive als solche für den Blick des Anderen stehe. Vielmehr macht sich dieser Blick bemerkbar, weil aufgrund der Vermittlung anderer Perspektiven deutlich wird, dass es sich bei der Perspektive des Zuschauers nicht um die einzige Perspektive auf das Gegenüber handelt. Nicht *in* der einzelnen anderen Perspektive, sondern *zwischen* der eigenen Perspektive und den prinzipiell unendlichen anderen Perspektiven, d.h. in der raum-zeitlichen Verschiebung zwischen eigenen, wiedergegebenen und nicht-wiedergegebenen Perspektiven eröffnet sich, so Tholen, „die symbolische Zeit des Anderen“ als das „paradoxe Zeitmoment der imaginären Gestaltung“⁶⁶. *Zwischen* den Perspektiven macht sich der Blick des Anderen als ortloser, impersonaler und umherschweifender Blick bemerkbar, als solcher also, der selbst keine Perspektive ist, die von einem Subjekt eingenommen werden könnte. Und genauso macht sich die Stimme in *This Performance* als Stimme des impersonalen großen Anderen bemerkbar, indem sie „keinem Subjekt zugeschrieben werden kann und in einem unbestimmten Zwischenraum schwebt“⁶⁷.

Anhand sehr verschiedener Strategien also weisen die postspektakulären Tendenzen der szenischen Künste entgegen den einschlägigen Aufführungstheorien darauf hin, dass die Alterität der Aufführung nicht auf eine duale Beziehung zwischen Akteuren und Zuschauern zu reduzieren ist – auch dann nicht, wenn eine Begegnung von Angesicht zu Angesicht stattfindet. Vielmehr zeigen sie, dass für die Alterität der Aufführung im Besonderen gilt, was Žižek in Bezug auf das Thema des Anderen im Allgemeinen feststellt:

Das Thema des ‚Anderen‘ ist einer Art Spektralanalyse zu unterziehen, die seine imaginären, symbolischen und realen Aspekte sichtbar macht – wir haben in ihm vielleicht den ultimativen Fall der Lacanschen Vorstellung vom ‚Borromäischen Knoten‘ vor uns, der diese drei Dimensionen vereint. Als erstes ist da der imaginäre andere – andere Leute ‚wie ich‘, meine Mitmenschen, mit denen ich in die spiegelartigen Beziehungen

64 Ebd.

65 Ebd., S. 59f.

66 G. C. Tholen, *Die Zäsur der Medien*, S. 13.

67 S. Žižek, *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst!*, S. 60.

von Konkurrenz, wechselseitiger Anerkennung usw. verwickelt bin. Dann ist da der symbolische ‚große Andere‘ – die ‚Substanz‘ unserer sozialen Existenz, das impersonale Regelwerk, das unsere Koexistenz koordiniert. Und schließlich ist da der Andere als das Reale [...]. Es ist von entscheidender Bedeutung, zu erkennen, wie diese drei Dimensionen untereinander verknüpft sind.⁶⁸

Indem das postspektakuläre Theater die Alterität der Aufführung einer solchen Spektralanalyse unterzieht, weist es sie als solche aus, bei der es sich nie allein um eine unmarkiert-reale Andersheit im Sinne Peggy Phelans handelt, nie allein um eine nicht im Bild aufgehende Andersheit im Sinne Hans-Thies Lehmanns, nie allein um eine mimetisch zum Lévinasschen Antlitz vermenschlichte Andersheit im Sinne Dieter Mersch's und nie allein um eine ein besonderes Bewusstsein der eigenen Gegenwart ermöglichende Andersheit im Sinne Martin Seels und Erika Fischer-Lichtes.

Im postspektakulären Theater erweist sich die Alterität der Aufführung als jene Verknüpfung imaginärer, symbolischer und realer Aspekte, die sie auch dann stets ist, wenn die Aufführungspraxis einer Verkenning dieser Alterität als vermeintlich unmittelbarer Andersheit Vorschub leistet. Dies betrifft nun erstens den Begriff der Performativität. Denn das postspektakuläre Theater macht den „Rekurs auf Performativität“ im Sinne Žižeks als „symbolisches Sich-einlassen“⁶⁹ erfahrbar, das intersubjektivität allererst ermöglicht. Zweitens betrifft es die eingangs aufgeworfene Frage, was eine Aufführung ist. Denn indem das postspektakuläre Theater die Alterität der Aufführung anhand von Strategien reflektiert, die von der perspektivischen Relativierung und Entstellung des anwesenden Gegenübers über die Unterbrechung der gegenseitigen Wahrnehmbarkeit von Akteuren und Zuschauern bis zur gänzlichen Abwesenheit eines Gegenübers reichen, macht es deutlich, dass das Ereignis der Aufführung weder von der Begegnung zwischen Akteuren und Zuschauern noch von der Präsentation eines Geschehens abhängt. Und dies wiederum betrifft nun drittens über die Definition des Aufführungsbegriffs hinaus auch die Frage nach der für Aufführungen spezifischen Struktur ästhetischer Erfahrung.

68 S. Žižek, *Die politische Suspension des Ethischen*, S. 22f.

69 Ebd., S. 24.