

Aus:

RALF BOHN, HEINER WILHARM (HG.)

Inszenierung und Ereignis

Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie

Mai 2009, 406 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-1152-6

Dieser Band versammelt Beiträge zur Szenografie und Kultur des Ereignisses. Angesichts zunehmender Ausdifferenzierung von Techniken und Medien stellen sie übergreifend die Frage, ob dem Verlust leiblich-sinnlicher Erfahrung mit szenografischen Praktiken und Projekten entgegengewirkt werden kann und wie sich eine Bewusstwerdung dieser Arbeit auswirkt. Die Themen kreisen dabei um Inszenierungspraktiken und entsprechend gestalterische Leistungen in Design und Kunst, Wissenschaft und Alltag. Das Buch richtet sich an Leser mit praktisch-kreativen wie theoretischen Interessen.

Mit Beiträgen u.a. von Petra Maria Meyer, Wolfgang Pircher und Martin Zenck.

Ralf Bohn (Prof. Dr.) lehrt Medienwissenschaften an der FH Dortmund.

Heiner Wilharm (Prof. Dr.) lehrt Designtheorie und Gestaltungswissenschaften an der FH Dortmund.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1152/ts1152.php

INHALT

- 9 HEINER WILHARM, RALF BOHN
Einführung
- 45 CHRISTOPH WEISMÜLLER
Die Geburt der Szene aus dem Geiste der Musik.
Ein Beitrag zur Theorie der Szenografie am Beispiel von Richard
Wagners Vorspiel zum *Rheingold*
- 61 RALF BOHN
Versteckspiel.
Ecksteine einer Genealogie der Szenifikation
- 105 PETRA MARIA MEYER
Der Raum, der Dir einwohnt.
Zu existentiellen Klang- und Bildräumen
- 135 MARTIN ZENCK
Der Gegen-Raum/die Heterotopie und der virtuell-mobile/
szenographische Raum.
Überlegungen zu Michel Foucault und den „Répons“ und dem
„Dialogue de l'ombre double“ von Pierre Boulez
- 157 JOSEPH IMORDE
Das Ephemere.
(Wolken, Dünste, Nebel)
- 171 BRIGITTE MARSCHALL
Öffentlicher Raum als theatraler Raum.
Praktiken des Gehens und Strategien der Stadtnutzung
- 189 WOLFGANG PIRCHER
Die Inszenierung von Vertrauen.
Zur Theatralität des Geldes

- 207 HEINER WILHARM
Ereignis, Inszenierung, Effekt.
Bausteine der Szenologik
- 269 SANDRA SCHRAMKE, WOLFGANG BOCK
Strategien und Figuren der Szenografie bei Eames und Tati
- 301 PAMELA C. SCORZIN
MetaSzenografie.
,The Paradise Institute‘ von Janet Cardiff & George Bures Miller als
inszenatorischer Hyperraum der post-ästhetizistischen Szenografie
- 315 MICHAEL WETZEL
Erweiterter Raum.
Inframediale Osmosen zwischen Künstler und Betrachter nach
Marcel Duchamp
- 329 KARL STOCKER, ERIKA THÜMMEL
Die Exstase der Theorie.
Theoretische Konstruktionen und gestalterische Entscheidungen
- 349 ERNEST WOLF-GAZO
Raum und Natur im Design von Hassan Fathy
- 371 FRANK DEN OUDSTEN
Szenografie.Obszenografie
Über die Gratwanderung der offenen Künste – Eine szenische Lesung
- 404 DIE AUTOREN

SZENOGRAFIE & SZENOLOGIE

Die mit diesem Band eröffnete Reihe *Szenografie & Szenologie* versammelt Monografien, Dokumentationen und Materialien zu einem neuen, sich zunehmend professionalisierenden Praxisfeld im Schnittpunkt von Ereignis- und Darstellungs-, Ausstellungs- und Vorstellungskultur. Die Themen kreisen um Inszenierungspraktiken und ein darauf zielendes gestalterisches, szenografisches Schaffen im Schnittpunkt von Design und Kunst, Wissenschaft und Alltag. Die Reihe richtet sich an Leser – und Autoren – mit praktisch kreativen wie mit theoretischen Interessen.

Der vorliegende Band fokussiert in seinen Beiträgen die Frage, ob und wie angesichts zunehmender Ausdifferenzierung von Medien und Techniken dem damit einhergehenden Verlust leiblich-sinnlicher Erfahrung mit szenische Praktiken und szenografische Projekten entgegengewirkt werden kann. Und was man davon erwarten darf, entsprechende Inszenierungsstrategien im Umfeld einer Kultur des Ereignisses zu denken und bewusst zu machen.

Die Herausgeber danken der Fachhochschule Dortmund für die Unterstützung der Veröffentlichung aus Forschungsmitteln.
Katharina Gogolok danken wir für Layout und Redaktion.

HEINER WILHARM/RALF BOHN

EINFÜHRUNG

1. INSZENIERUNG, SZENOGRAFIE, SZENOLOGIE – EIN TABLEAU

Die Herausgeber der neuen Reihe *Szenografie & Szenologie* möchten mit dem vorliegenden Band eine Diskussion eröffnen, in deren Mittelpunkt die raum- und ereignisbezogene Gestaltung steht. Dabei tragen sie den Bedürfnissen nach gemeinsamer Fundierung einer Reihe von gestalterischen, künstlerischen und medientechnischen Tätigkeiten Rechnung, die sich zunehmend auch im deutschen Sprachraum als „szenografische“ Künste verstehen. Die Artikulation als „Szenografie“ signalisiert dabei den Wunsch nach einer integrativen, von der Bindung an überkommene Gattungsgrenzen relativ freien Design- und Gestaltungshandlung rund um die Produktion von Ereignissen und Erlebnissen im öffentlichen Raum. Welche Veränderungen und *Erweiterungen* finden statt, wenn man sich dem Raum nicht mehr nur auf der Ebene von Dingen und Objekten nähert, sondern auf der Ebene von Ereignissen? Das Interesse gilt nicht allein dem Resultat der faktischen Intervention. Gleichviel interessieren die konzeptionellen und theoretischen Verschiebungen bei solcher Näherung. Der Anstoß der Reihe betrifft mithin auch die Reflexion, die der Frage nach einer „szenologisch“ inspirierten Inszenierungspraxis nachgeht. Einer Reflexion, die sich, was das Selbstverständnis des Unternehmens betrifft, auch selbst als „szenologisch“ versteht.

Verstärkt durch die dynamische Entwicklung sich ausdifferenzierender Techniken, führt das Bedürfnis nach integrativer Tätigkeit auf vielen Medien-, Gestaltungs- und Kunstfeldern zu Versuchen, die integrative Entwicklung mittels disziplinärer Ordnung und Akademisierung zu realisieren. Auch so werden erweiterte Ansichten von erweiterten Räumen geschaffen, Räume, in denen die Dynamik von Integration (Gestaltbildung) und Differenzierung reflektiert werden kann. Im Sinne szenologischer Beobachtung eröffnen sich damit nicht nur Theorie- und Methodenräume für die Grundlegung szenografischer Praxis: von Ausbildungsfeldern für Theatermacher, Ausstellungsgestalter und Eventdesigner. Traum- und Denkräume, soziale und wissenschaftliche Experimentalräume können ebenfalls dem Paradigma der Ereignisbeobachtung, der „Ereignishaftigkeitsprüfung“ (Foucault)¹, unterzogen werden.

¹ Michel Foucault: Was ist Kritik? Berlin 1992, S. 30/31; vgl. den Aufsatz von Heiner Wilharm in diesem Band.

„Erweiterung“ von Raum zielt nicht auf imperiale Eroberung neuer Technikräume, sondern darauf, die Genese von raumbildenden und in diesem Sinne szenografischen Ereignissen zu beobachten beziehungsweise die Beobachtung selbst erst zu ermöglichen.

Zunächst aber gilt es, die Werkzeuge für die Realisierung szenografischer Ereignisse mit den klassischen Techniken von Architektur, Grafik, Design und Marketing zu erstellen und einschlägige Anwendungen zu erlernen; es heißt, den öffentlichen Raum und seine Interaktionsmöglichkeiten in aller Breite in den Blick zu nehmen. Das war dem Design so fremd nie, bedeutet unter den Bedingungen von Medienvernetzung und transdisziplinärer Kooperation dennoch eine veränderte Perspektive. Abstraktion der Einzelphänomene und mediale Differenzierung verlangen nach vermittelter Teilhabe und Inkorporierung. Von daher eröffnet das ereignisorientierte, szenografische Designverständnis die Chance, Ereignishaftigkeit an den Körper zurück zu binden. Doch wie sind Wissensgesellschaft und Erfahrungsgesellschaft in einer Epoche der Ökonomisierung von Lehre und Forschung noch unter einen Hut zu bringen? Person und Verantwortung dienen bestenfalls als Initial öffentlicher Bildungsangebote. Auch hier sieht sich die szenografisch-szenologische Initiative herausgefordert. Ihr Anliegen, angesichts der inversen Tauschmöglichkeit von Akteur und Beobachter im erweiterten Raum, widmet sich den Zwischenräumen: zwischen den vielfältig platzierten Inszenierungen, den szenografischen Entwürfen für die Bühnen der unterschiedlichsten Medien, den Varianten der Selbstinszenierung.

Der Szenograf, der sich weder zum Büttel von Medientools noch zum Manager bloßer Direktiven machen lassen will, verspricht, den Riss zwischen Technikbeherrschung in einem lange schon industrialisierten Designprozess und kreativem Widerstand im alltäglichen Interaktions- und Kommunikationskontext erfahrbar zu machen. *Erweiterter Raum* als szenischer Raum meint den Ort, an dem *Reflexion*, *Inversion* und *Torsion* spielerisch dargestellt werden können (siehe den Beitrag von Michael Wetzel). Ob man die neuerliche Wiederkehr des Körpers² als dialektische Repositionierung oder als erneute und beschleunigte Maschinisierung des Körpers begreifen will: in der szenografischen Praxis wie in der diskursiven Entfaltung ihrer Logik ist das Spiel dieser Indifferenzbestimmung selbst nur szenisch darstellbar. Nicht zuletzt stellt sich die Szenologie die Aufgabe, die inflationäre Diskursivität von Medienräumen auf ihren tatsächlichen Körperbezug hin zu analysieren.

Die Reihe *Szenografie & Szenologie* wird nach den Ableitungen fragen, die eine Gesellschaft der Events und Abenteuer, des Spiels und der medialen Simulationen,

² Am bekanntesten sind wohl die Titel von Claudia Gehrke (Hg.): *Ich habe einen Körper*, München 1981, und Rudolf zur Lippe: *Vom Leib zum Körper. Naturbeherrschung am Menschen*, Frankfurt am Main 1974, sowie ders.: *Am eigenen Leibe. Zur Ökonomie des Lebens*, Frankfurt am Main 1978.

der Theatralitäten und der erweiterten und integrierten Räume bestimmen; auf Grundlage der Künste, des Designs und der Medialitäten. Szenologisch betrachtet verbreitet sich ein Arbeitsbegriff, der mit der gegenwärtigen Grobdifferenzierung von Arbeit und Freizeit, Produktion und Konsum, von Lust und Genuss nicht mehr in Deckung zu bringen ist. Tiefgreifend reagiert die Ereignisbeschwörung auf die Unhaltbarkeit solcher Trennungszustände – zugleich jedoch erweist sich die Konfusion derselben, wenn sich rituell szenisch künstlerische wie künstliche Räume auf- und Raum-Zeitübergänge bilden.

Die praxisnahen Überlegungen der Herausgeber stehen im Kontext der Arbeit einer Designfakultät an einer Fachhochschule. Schon 2006 war hier eine Reihe international ambitionierter Szenografen – Ausstellungsmacher, Museumsgestalter, Bühnenbildner, Production-Designer – zusammengekommen, um im Rahmen eines mehrtägigen Kongresses das Spektrum, die Arbeitsweisen und die Ergebnisse szenografischer Praxis vorzustellen.³ 2007 folgte ein Theorie-Kolloquium, das sich vornahm, mögliche Schlussfolgerungen aus der gegenwärtigen Praxis zu ziehen und sie mit einem Wissen von Inszenierung, Szenografie und Ereignishaftigkeit zu konfrontieren, das seit der Antike existiert und wieder bekannt zu machen wäre.⁴ Über *die* Theorie der Szenografie zu spekulieren, schien und scheint freilich unangemessen. Lieber – und komplexer – sprechen wir in den Beiträgen des vorliegenden Bandes von einer *Kultur* des Ereignisses, wenn wir an seine Inszenierung denken. Gemeint, insofern, ist dann eben auch seine *Kultivierung*.

In den meisten Beiträgen, die anlässlich des Kolloquiums 2007 vorgetragen wurden, stand der Blick in die Kultivierung qua Werkstatt, die Inspektion fertiger Szenografien, nicht im Vordergrund. Doch dem gemeinsam nachzuforschen, was konzeptionell und intellektuell vor sich geht in den szenografischen Entwürfen und den Praktiken der Inszenierung, dürfte nicht nur dem Bedürfnis nach wissenschaftlicher Fundierung solcher Gestaltungspraxis zugutekommen. Auch abgesehen davon wird man fragen können, wie kritisch das ‚szenografische Theater‘ gesellschaftlich betrachtet werden sollte, und auch, warum ein medial omnipräsentes Tauschgeschäft der Unterhaltung verdienen könnte, von einem Programm akademischer Lehre unterstützt oder gar verstärkt zu werden. Zweifellos hat das Interesse, über Szenografie und entsprechend gelenkte Inszenierungen nachzudenken, auch mit dem Umstand zu tun, dass das, worauf wir in der Gestaltungs- und Designpraxis seit

³ „Szene 1“. Internationaler Kongress für Szenografie, Dortmund, Juli 2006.

⁴ „Theatralität, Intermedialität, Erweiterter Raum“. Künstlerisch-wissenschaftliches Kolloquium zur Theorie der Szenografie, Dortmund, Dezember 2007. Aktuelles zur Szenografie und Szenologie in Dortmund unter www.szenografie.fh-dortmund.de

einiger Zeit treffen, auf einen Trend gesellschaftlicher Praktiken insgesamt verweist – Praktiken der modernen, reichen Gesellschaften, wäre fürs Erste einzuschränken.

Vielleicht ist es keine Pointe, dass zu inszenieren keine Designer braucht. Wer wüsste mittlerweile nicht, dass wir alle Theater spielen (Goffman), und auch, dass jeder von uns ein Künstler ist (Beuys). Aber sind wir sicher, dass die Inszenierungsformen, auf die wir allenthalben, und keineswegs nur in Oper, Ausstellung, Museum, Event treffen, mit Kunst zu tun haben und dass es sich, wenn von Inszenierung und Szenografie die Rede ist, per se um eine Kunst oder gar die Künste der Inszenierung handelt? Sind wir am Ende alle auch noch Szenografen? Die Skepsis allein dürfte schon begründen, dass genauer nachgefragt wird, womit denn Inszenierung und Szenografie zu tun haben und wo sie ihre Grenze finden. Haben wir es vielleicht mit einem weiteren Baustein im globalen Marketingspiel um Aufmerksamkeit zu tun, mit einem trojanischen Pferd, einer List systemischer Subversion, einem Spiel, das sich im Moment des Ereignisses der Kontrolle entzieht?

Was die in diesem Band versammelten Aufsätze tun wollen, ist nachzufragen. Beispielhafte Analysen von szenografisch inspirierten Inszenierungs-Praktiken werden vorgenommen, die sie leitenden Konzepte werden untersucht und diskutiert – auch unter dem inzwischen geschmähten dialektischen Vorbehalt wegbahnender Unlösbarkeit. Wenn wir nicht vorweg akzeptieren mögen, dass es Inszenierungen nur in gestalterischen, Design- und Kunst-Kontexten gibt, sondern auch auf anderen Feldern der Tätigkeit und des Umgangs von Menschen miteinander – in Gesellschaft, Politik, Wissenschaft, im Privatbereich –, dann brauchen wir eine Diagnose, wo denn sonst und wie inszeniert wird, ohne dass solches Tun bisher auch schon mit dem Begriff „Szenografie“ verbunden worden wäre. Und ob und wie die Entwürfe für solche Inszenierungen und Szenografien sich unterscheiden von Inszenierungen, Szenischem und Szenen, die Arrangeure, Regisseure, Kuratoren, Eventmanager und Art Direktoren verantworten.

Wenn wir nicht ausschließen können, dass Dispositive der gesteuerten Inszenierung nicht nur in Gestaltung und Kunst anzutreffen sind, sondern ebenso im alltäglichen Leben und allen seinen Facetten, folgt ein Weiteres: Was Diagnose und Analyse unternehmen, zählt mit zu den Praktiken, die wir untersuchen. Nachzufragen also wäre auch, was für Spiele auf diesem Feld gespielt werden. Die Frage, ob wir uns in oder außerhalb einer Inszenierung bewegen, verweist auf den Spiel-Raum, den Individuum, Subjekt und Person für einige Zeit in der Gesellschaft einnehmen können. Nicht auf den ausgetretenen Pfaden wissenschaftlicher Konventionen wäre eine „Kunst der Wissenschaft“ (Brandstetter) an- und auszudenken, sondern im Blick auf alternative, performative und überhaupt ‚künstlerische‘ Praktiken – theatrale oder literarische, filmische oder poetische. Auch die Theorie, auch die Szenologie hat ihre Szenografien, deren Wandlungen anders vonstatten gehen, als dies paradigmatische Wechsel verkünden.

2. DIE INSZENIERUNGSGESELLSCHAFT – VOM THEATER ZUM EVENT, VON DER THEATRALITÄT ZUM ERWEITERTEN RAUM

Die Beiträge des Bandes verdanken sich einem *Forschungskolloquium*. Die Unterschiedlichkeit der systematischen, wissenschaftlichen und wissenschaftstheoretischen Hinsichten, die mit dem inhaltlich umrissenen Programm berührt sind – keineswegs nur Design- und Kunstwissenschaften, sondern ebenso Psychologie und Psychoanalyse, Sozial-, Politik- und Kulturwissenschaften, Philosophie, Philologie und Geschichte; Medienwissenschaften, Semiotik ohnehin –, die Eigenheiten dieser Disziplinen können und sollen mithin nicht voreilig unterschlagen werden. Und auch historisch, erinnern wir nur an Aristoteles' *Rhetorik* und *Poetik*, beginnen wir mit der Entzifferung inszenatorischer und szenografischer Praktiken nicht bei null, auch wenn die Reflexion auf *Design* davon bisher nicht viel Kenntnis genommen hat. Nein, die seit längerer Zeit intensiven Bemühungen, Inszenierung und Ereignis, die Räume des Auftritts und der Performanz zu denken, sollen durchaus zur Kenntnis genommen werden.

Die ganz großen Autoritäten beiseite lassend, denken wir beispielsweise an den erwähnten Erving Goffman, der mit seiner zur damaligen Zeit Aufsehen erregenden Publikation: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag* schon Mitte der 50er Jahre auf alternative Strategien zu einer eindimensionalen Wirklichkeit anzuspüren hoffte.⁵ Insbesondere wenn man auf die Popularisierung der sozialen Interaktionstheorie schaut, waren Goffmans Arbeiten einflussreich.⁶ Aus der Zeit der 60er Jahre klingt der Name Guy Debord nach und sein *La Société du Spectacle* (1967)⁷, ebenfalls mit entsprechendem, gerade gegenwärtig wieder zunehmendem Einfluss. (siehe den Beitrag von Brigitte Marschall). Ab Mitte der 80er Jahre sehen wir dann geradezu eine Konjunktur der Veröffentlichungen zum Thema Inszenierung. In den 90er Jahren scheint sie zu kulminieren, so dass es nicht fern liegt, zu behaupten⁸, dass damit ein neuer Leitbegriff für die Kulturwissenschaften gefunden war. Einige Überschriften, die das Spektrum der Diskussion allein zum Ende des 20. Jahrhun-

⁵ Erving Goffman: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München 2001 (9. Aufl.), Original: *The representation of the presentation of self in everyday life*. Garden City, N.Y. (Doubleday) 1959.

⁶ Erving Goffman: *Verhalten in sozialen Situationen. Strukturen und Regeln der Interaktion im öffentlichen Raum*. Gütersloh 1971 (original 1963); Erving Goffman: *Das Individuum im öffentlichen Austausch. Mikrostudien zur öffentlichen Ordnung*, Frankfurt am Main 1974.

⁷ Auf Deutsch u.d.T. *Die Gesellschaft des Spektakels* erst vollständig 1996 erschienen bei Bittermann (Edition Tiamat), Berlin.

⁸ Vgl. Josef Früchtel, Jörg Zimmermann (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt am Main 2001, S. 9.

derts andeuten⁹ und die ‚Leitkategorie‘ im Titel führen, seien illustrierend erwähnt: *Inszenierung von Welt* (1989)¹⁰, *Inszenierung der Macht* (1988)¹¹, *Die Inszenierung des Absoluten* (1992)¹², *Die Inszenierung des Scheins* (1992)¹³, *Inszenierungen von Information* (1992)¹⁴, *Ludwig XIV. Inszenierung des Sonnenkönigs* (1993)¹⁵, *Kultur-Inszenierungen* (1995)¹⁶, *Inszenierungen des Sehens* (1995)¹⁷, *Blick-Inszenierungen* (1996)¹⁸, *Inszenierungen der Schrift* (1996)¹⁹, *Inszenierte Natur* (1997)²⁰, *Körper-Inszenierungen* (1997–2006)²¹, *Die Inszenierung von Schönheit und Erotik* (1998)²², *Inszenierungsgesellschaft* (1998)²³, *Ethnologie und Inszenierung* (1998)²⁴, *Inszenierungen des Begeh-*

⁹ Vgl. Früchtl, Zimmermann, Ästhetik der Inszenierung, ebd.

¹⁰ Titel der Zeitschrift für Semiotik 1, 1989.

¹¹ Ausstellung Berlin 1988 zur „ästhetischen Faszination des Faschismus“.

¹² Fritz Reckow (Hg.): *Die Inszenierung des Absoluten. Politische Begründung und künstlerische Gestaltung höfischer Feste im Frankreich Ludwigs XIV.*, Erlangen 1992.

¹³ Thomas Meyer: *Die Inszenierung des Scheins. Voraussetzungen und Folgen symbolischer Politik*, Frankfurt am Main 1992.

¹⁴ Manfred Faßler, Wulf Halbach (Hg.): *Inszenierungen von Information. Motive elektronischer Ordnung*, Gießen 1992.

¹⁵ Peter Burke: *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, Berlin 1993 (2. Auflage, Frankfurt am Main 1995).

¹⁶ Stefan Müller-Doohm, Klaus Neumann-Braun (Hg.): *Kulturinszenierungen*, Frankfurt am Main 2005.

¹⁷ Sigrid Schade, Silke Wenk: *Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz*, in: Hadumod Bußmann, Renate Hof (Hg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Stuttgart 1995.

¹⁸ Judith Klinger: *Blick-Inszenierungen und Seh-Geschichten in der mittelalterlichen Kultur*, Berlin 1996 (auch HS 2006).

¹⁹ Cornelia Epping-Jäger: *Die Inszenierung der Schrift. Der Literalisierungsprozess und die Entstehungsgeschichte des Dramas*, Stuttgart 1996.

²⁰ Barbara Baumüller, Ulrich Kuder, Thomas Zoglauer: *Inszenierte Natur. Landschaftskunst im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1997.

²¹ Titel des Graduierten-Kollegs an der Freien Universität Berlin zwischen 1997 und 2006 unter Leitung von Erika Fischer-Lichte mit den Untersuchungsschwerpunkten: Verfahren der Inszenierung; Medium der Inszenierung; Körper als Materialität, Agens und symbolisches Medium in verschiedenen Inszenierungen; Funktion des Körpers für die Identitätsbildung. Siehe auch: Erika Fischer-Lichte, Anne Fleig (Hg.): *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*, Tübingen 2000.

²² Alex Larg, Jan Wood: *Glamourfotografie. Die Inszenierung von Schönheit und Erotik*, München 1998.

²³ Herbert Willems, Martin Jurga (Hg.): *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*, Opladen 1998.

²⁴ Bettina E. Schmidt, Mark Münzel (Hg.): *Ethnologie und Inszenierung, Ansätze zur Theaterethnologie*, Marburg 1998.

rens (1999)²⁵, *Die Inszenierung von Prominenz und Schicksal* (1999)²⁶, *Die Inszenierung des Politischen* (2000)²⁷, *Inszenierungen des Nationalen* (2001)²⁸.

Schon diese überfliegende Listung zeigt, dass es verschiedene, keineswegs nur der Gestaltung, der Kunst oder dem Theater affine Bereiche oder Aspekte sind, die nahelegen, Untersuchungen anzustellen, für die der Inszenierungsbegriff unverzichtbar erscheint.²⁹ Wohlgekernt der Inszenierungsbegriff, nicht der Begriff der Szenografie. Der erste Eindruck vermittelt gewissermaßen eine Fortschreibung des Goffman-Debord'schen Programms. Es scheint vor allem das Feld des Sozialen und der sozialen Auseinandersetzung, der Kultur, der Medien zu sein, auf dem inszeniert wird, im Großen und im Kleinen, sodann das Feld der Politik und das der Geschichte – das vergangener Politik³⁰ –, schließlich das Feld der „Überzeugungsmittel“, wie Aristoteles sagen würde³¹, und das eines vorkommunikativen Grundvertrauens. Entsprechend treten auch direkt Wissenschaften als mögliche Inszenierungsfelder in den Blick. Einzelwissenschaften wie Historiographie, Ethnologie, Psychologie, Physiologie, Kommunikations- und Informationswissenschaften und Formwissenschaften wie Ästhetik oder Semiotik. Soziologie bzw. Sozial- und Kulturwissenschaften sowie verwandte Einzelwissenschaften bieten sich über die Inaugenscheinnahme der Praxis- und Performanzfelder einem zweiten Blick dar.

Schließlich bleiben die gestalterischen Künste nicht außen vor. Genauere Recherche unterstreicht und belehrt den ersten Eindruck. Denn die Beschäftigung mit der Kunst und der Gestaltung im Rahmen von Inszenierungspraktiken reicht weiter als die Kenntnisnahme von Designhandbüchern zur Förderung technischer und medialer Ertüchtigung eigener kreativer Ambitionen oder auch das Studium literarisch, philologisch oder historisch interessanter Aufführungs- und Inszenierungsgeschichte(n).

²⁵ Brigitte Hipfl: *Inszenierungen des Begehrens. Zur Rolle der Fantasien im Umgang mit Medien*, in: Andreas Hepp, Rainer Winter: *Kultur – Medien – Macht*, Berlin, Heidelberg, New York 1999.

²⁶ Julia Wippersberg: *Prominenz. Entstehung, Erklärungen, Erwartungen*, Konstanz 2007. Werner Gephart: *Medien-Mythos? Die Inszenierung von Prominenz und Schicksal am Beispiel von Diana Spencer*. Opladen, Wiesbaden 1999 (Zusammen mit Miriam Meckel, Klaus Kamps, Patrick Rössler).

²⁷ Thomas Meyer/Christian Schicha (Hg.), *Die Inszenierung des Politischen. Zur Theatralität von Mediendiskursen*, Wiesbaden 2000.

²⁸ Beate Binder, Wolfgang Kaschuba, Peter Niedermüller (Hg.): *Inszenierungen des Nationalen: Geschichte, Kultur und die Politik der Identitäten am Ende des 20. Jahrhunderts*. Köln, Weimar, Wien 2001.

²⁹ Nicht gerechnet die Unzahl von Publikationen, die vergleichbaren Intentionen folgen, ohne den Inszenierungsbegriff im Titel zu führen.

³⁰ Siehe zum Beispiel Jürgen v. Martschukat und Steffen Patzold (Hg.): *Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, Köln, Weimar 2003.

³¹ ... die auch in der Rhetorik nicht allein rhetorischer Art sind. Siehe Aristoteles' *Rhetorik*, Buch 1.

Theatergeschichte und Theatertheorie sind zweifellos wichtige Schauplätze von Analyse und Debatte, das ist angesichts der Herkunft der Inszenierungskategorie nicht verwunderlich. Insofern geht der Blick auch auf die *Theaterwissenschaften* und von hier aus angestoßene, wissenschaftstheoretische Befunde und Impulse. Sie sind mit dem Namen und den Arbeiten von Erika Fischer-Lichte verbunden³², aber auch mit denen unserer Mitautorin Petra Maria Meyer.³³ Im Besonderen liegt die Reflexion auf der Theaterpraxis als Modell. *Theater als kulturelles Modell in den Kulturwissenschaften*, so formuliert der Untertitel der von Fischer-Lichte herausgegebenen Reihe *Theatralität*.³⁴ Die für unsere Thematik einschlägige Reihe *Theatralität* hat es bisher im Zusammenhang des gleichnamigen DFG-Forschungsprogramms³⁵ auf rund ein Dutzend Monografien und Diskussionsbände gebracht. Unter anderem erschien 2004 *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften* als eigener Band, 2005 kam *Diskurse des Theatralen* heraus und unter dem Titel *Inszenierung von Authentizität* 2006 die Neuauflage des ersten Bandes aus dem Jahr 2000. Beispielhaft offeriert das Vorwort der Autorin zu *Diskurse der Theatralität*³⁶ der kulturwissenschaftlichen Epistemologie noch einmal die relevanten Diskurskontexte³⁷, für die die Theatralitätskategorie ausgebreitet und fruchtbar gemacht werden soll. In der Tat bilden sich um die hier genannten zentralen Kategorien eigene Forschungs- und Publikationsnetze, deren Produktivität mengenmäßig vielleicht nicht mit der um die Leitkategorie „Inszenierung“ vergleichbar erscheint, die indes – durchaus im Kontakt mit dieser Diskussion – die vor allem sozial- und kulturwissenschaftlich angrenzenden Praxis- und Theoriefelder abtasten. Nahe liegen die Themen *Performativität*³⁸ und

³² Schon in „Inszenierungsgesellschaft“ veröffentlicht Erika Fischer-Lichte einen programmatischen Aufsatz zum Verhältnis von Inszenierung und Theatralität. Ebd., S. 81-92.

³³ Siehe unten den Kontext des Beitrags von Petra Maria Meyer. Überblick siehe unter http://www.muthesius-kunsthochschule.de/de/hochschule/personenverzeichnis/meyer_petra_maria/veroeffentlichungen.php – Zugriff 10.11. 2008.

³⁴ Siehe Anmerkung 18.

³⁵ Ein vergleichbares DFG-Langzeitprojekt lief zwischen 1996 und 2002 unter dem Titel „Inszenierungsstrategien von Musik und Theater und ihre Wechselwirkungen“. Projektleitung Prof. Dr. Martin Zenck, damals Universität Bamberg, heut Universität Würzburg in Kooperation der Universität Heidelberg (Institut für Ethnologie: Prof. Dr. H.-P. Köpping), Universität Konstanz (Institut für Politologie: Prof. Dr. H. P. Soeffner), Universität Frankfurt (Theaterwissenschaftliches Institut: Prof. Dr. Hans-Thies Lehmann und Prof. Dr. Günther Heeg), Universität Basel (Literaturwissenschaftliches Institut: Prof. Dr. Gabriele Brandstetter).

³⁶ Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Sandra Umathum, Matthias Warstat (Hg.), *Diskurse des Theatralen*, Tübingen, Basel 2005 (Bd. 7 der Reihe *Theatralität*. *Theater als kulturelles Modell in den Kulturwissenschaften*).

³⁷ Die, und zwar durchaus auch unter Einbezug der Theatralitätskategorie (siehe Goffman), schon seit den 60er Jahren offensichtlich waren.

³⁸ Einen Überblick zum Sonderforschungsprojekt „Kulturen des Performativen“ und den in diesem Zusammenhang entstandenen Veröffentlichungen zur „Ästhetik des Performativen“ – auch und in

Verkörperlichung; letzterer Begriff im Anschluss an Plessner und Merleau-Ponty aufbereitet, womit der „Doppelcharakter von Körperlichkeit“ zwischen phänomenalem Leib und semiotischem Körper ins Zentrum des Interesses rückt. Das Thema *Rituale und rituelle Performanz* führt an besonderen Beispielen zu ‚szenografischen Konstrukten‘, die ebenfalls, so die Perspektive des Programms, für weiterreichende kulturelle Performanzen operationalisierbar erschienen.³⁹ Die politische Inszenierung wurde unter dem Aspekt der *Macht-Inszenierungen* und der *politischen Darstellungsweisen* ausgelotet – durchaus mit einem Fokus auf die Instanzen medialer Vermittlung und das Phänomen der ‚doppelten Theatralität‘.

Auch der Themenkomplex *Ereignis, Emergenz, Event-Kultur* ist im Programm Theatralität präsent (und hat ebenfalls zu einem eigenen Diskussionsband der Reihe geführt⁴⁰). „Event“ dabei als repräsentationstheoretisch eigene Kategorie gefasst und von Fischer-Lichte mit Hilfe der Habitustheorie Bourdieus aktiviert.

Fragen des Verlustes bzw. der möglichen Restituierung von Leiblichkeit finden sich wieder im Themenkontext *Medien* und *Mediengesellschaft*. Hier ist es der Theatralitätsbegriff im Sinne von Roland Barthes, der den Anstoß gibt. Soweit angesichts der Medienpraxis von hier aus ein „Prozess der Entgrenzung“ mitgedacht wird, scheint das Theatralitätskonzept auch die entgrenzenden Tendenzen der modernen, zunehmend integrierten und integrierenden Massenmedien fassen zu können, zugleich aber dafür sensibel machen zu wollen, dass die fehlende Leib- und Körperpolung und die Vereinzelnung zumindest kompensiert gehören.⁴¹

Die rege Diskussion des Inszenierungsbegriffs in den Kulturwissenschaften hielt auch seit Anfang des neuen Jahrtausends an.⁴² Darüber hinaus vermerken wir ein

erster Linie Erika Fischer-Lichtes – findet man unter http://www.sfb-performativ.de/seiten/b1_lit.html – Zugriff 10.10.2008; zu Einzelprojekten siehe http://www.sfb-performativ.de/seiten/frame_proj.html.

³⁹ Siehe die Rezension des Bandes von Katharina Natalia Piechocki unter <http://www.theaterforschung.de/rezension.php4?ID=161> – Zugriff 15.11.2008; Copyright by www.theaterforschung.de. Des Weiteren siehe Christoph Wulf, Jörg Zirfas (Hg.): *Die Kultur des Rituals. Inszenierungen. Praktiken. Symbole*, Paderborn 2004.

⁴⁰ Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Sandra Umathum, Matthias Warstat (Hg.): *Performativität und Ereignis*, Tübingen, Basel 2004 (Bd. 4 der Reihe Theatralität. Theater als kulturelles Modell in den Kulturwissenschaften). Zum Kontext Performativität, aber auch darüber hinaus im Rahmen unserer Interessen, vgl. die Veröffentlichungen in der Zeitschrift *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, hgg. vom Interdisziplinären Zentrum für Historische Anthropologie der Freien Universität Berlin, besonders die Ausgaben 1/1998; 2/2000; 1/2001 und 2/2003; 1,2004; 1/2006.

⁴¹ Vgl. dazu den Beitrag von Petra Maria Meyer in: *Diskurse des Theatralen: Vom Nutzen des Theatralitäts-Diskurses für eine prozessuale Medientheorie*.

⁴² Neben den oben erwähnten Titeln (darunter auch der von Josef Früchtl und Jörg Zimmermann verantwortete Suhrkampband *„Ästhetik der Inszenierung“*, worin die Ergebnisse eines gleichnamigen

wiederkehrendes Interesse am Begriff des *Ereignisses*, wobei hier dezidiert eine philosophische Tradition mobilisiert wird – auch *gegen* die theatral performative Lesart und durchaus sensibel für ontologische Fragestellungen. Namen, die für Stationen der Diskussion stehen, sind u.a. Nietzsche, Heidegger, Foucault. Wir verweisen, *pars pro toto*, auf die im Kontext unserer Beiträge wie unserer Reihe relevanten Arbeiten Dieter Mersch; zum Beispiel seine Arbeit *Ereignis und Aura* (2002), die sich ebenfalls als *Untersuchung zur Ästhetik des Performativen* darstellt.⁴³ Philosophisch argumentiert auch die *Ästhetik der Installation* von Juliane Rebentisch aus dem Jahr 2003, die sich auf Positionen Adornos, Heideggers und Derridas einlässt.⁴⁴ *Medienbilder. Inszenierung von Sichtbarkeit* (2004) von Götz Großklaus sei schließlich herausgestellt, da hier, wie der Untertitel andeutet, ein wesentliches Problem szenografischer Tätigkeit diskutiert und zudem die Zeit-Raum-Problematik (Stichworte: Ereignis, Event, Erinnerung, Darstellung) medientheoretisch ausgelotet wird.⁴⁵

Nun sollte man meinen, dass, den genannten Begriffsnetzen nicht fern, auch die Thematisierung des *Raums* einbezogen worden wäre und zu einer vergleichbar regen Diskussion geführt hätte. Dies ist nur begrenzt und mit Zeitversatz der Fall. Eher finden wir hier, auch wenn es eine Reihe von Vermittlungsgliedern zur angedeuteten Diskussion gibt (zum Beispiel über die Gender-, die Leib-Körper-Thematisierung, die Gedächtniskultur und ähnliche ‚Leib-Seele-Schnittstellen‘), einen verselbständigten Diskurs, der indes über die Problematisierung der Einrichtung physikalisch

Kongresses, der in Zusammenarbeit mit der Frankfurter Oper im Jahr 2000 stattfand, festgehalten sind), wiederum ohne Anspruch auf Systematik oder Vollständigkeit einige weitere sprechende Titel: Ulrich Arnswald: Die Inszenierung der Politik in einer theatralesierten Gesellschaft, in: Öffentlichkeit als Bühne: Kontaminationen, in: Iablis – Jahrbuch für Europäische Prozesse, 2. Jg., 2003; Rudolf Schlögl, Bernhard Giesen, Jürgen Osterhammel (Hg.): Die Wirklichkeit der Symbole. Grundlagen der Kommunikation in historischen und gegenwärtigen Gesellschaften, Konstanz 2004; Rosmarie Beier-de Haan: Erinnernte Geschichte – Inszenierte Geschichte, Ausstellungen und Museen in der Zweiten Moderne, Frankfurt am Main 2005; Ada Borkenhagen: Gemachte Körper: Die Inszenierung des modernen Selbst mit dem Skalpell. Aspekte zur Schönheitschirurgie, 2006; Irene Chytraeus-Auerbach, Georg Maag, Die italienische Mediendemokratie. Zur Geschichte politischer Inszenierungen und inszenierter Politik im Medienzeitalter 2006; Irene Chytraeus-Auerbach, Inszenierte Männerträume: Eine Untersuchung zur politischen Selbstinszenierung der italienischen Schriftsteller Gabriele D’Annunzio und Filippo Tommaso. Zeit zwischen Fin de Siècle und Faschismus, Essen 2003; Geschichte als Oper: Die Konstruktion und Inszenierung von Geschichte im europäischen Musiktheater des 19. Jahrhunderts. Beitrag auf dem Historikertag 2006; Stephanie Herold: Inszenierungen von Geschichte und Landschaft. Schwedische Malerei um 1900, Saarbrücken 2007.

⁴³ Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zur Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2002; Überblick zu Mersch’s Veröffentlichungen unter http://emw.fh-potsdam.de/personen_lehrende_portrait.php?tid=34 – Zugriff 12.11.2008.

⁴⁴ Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main 2003.

⁴⁵ Götz Großklaus: *Medienbilder. Inszenierung von Sichtbarkeit*, Frankfurt am Main 2004; zur Problematik der „Inszenierung der Sichtbarkeit“ siehe den Beitrag Wilharm’s in diesem Band.

realer Räume: Stadt-, Verkehrs- und Architekturräume, Arbeitsräume, Wohnräume, Unterhaltungs- und Erlebnisräume, große Affinitäten zur Thematik Szenografie und Szenologie gewinnt. Es geht hier nicht mehr nur um die Thematisierung der „spatial“, „topological“ oder „topographical turns“, wie sie Doris Bachmann-Medicks Überblick zu den „Cultural Turns“ in den Kulturwissenschaften⁴⁶ konstatiert und angesichts derer Thomas Anz unterstreicht, dass es sich „bei allen unterschiedlichen Perspektivierungen, die mit der Wahl des einen oder anderen Attributs vorgenommen werden“, um ein sich gleichendes „raummetaphorisches Begriffsfeld“ handelt.⁴⁷ Folglich stehen hier vornehmlich *Texte* im Mittelpunkt des Interesses. Und ihre Darstellungsqualitäten werden ob ihrer topographischen oder topologischen Vermögen gewürdigt, die dann, naheliegend, als „Kartierung“, „Mapping“ oder „Vermessung“ gefasst werden.⁴⁸ Es leuchtet ein, dass tatsächliche Ereignisse in tatsächlichen Räumen aus der Perspektive der „Begriffsmetaphorik“ leicht auf Distanz rutschen.⁴⁹ (Auch dies ein Thema unserer Beiträge.) Obwohl es nicht darum gehen kann, Zeichen, Medien und medientechnische Implementierungen von der Raumkonstitution fern zu halten⁵⁰: in dem etwa auf die Arbeiten Henri Lefebvres⁵¹ zurückgehenden Raum-

⁴⁶ Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbeck 2006.

⁴⁷ Thomas Anz: *Raum als Metapher. Anmerkungen zum „topographical turn“ in den Kulturwissenschaften*, in: *Rezensionsforum Literaturkritik*, Februar 2008, veröffentlicht unter http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=11620&ausgabe=200802 – Zugriff 02.11.2008.

⁴⁸ Im Kontext der Kunst siehe: Christin Buci-Glucksmann: *Der kartographische Blick der Kunst*. Berlin 1996.

⁴⁹ Vergleichbar das Unternehmen „Raum als mediale Konstruktion“; als Übersicht zur Literatur vgl. die Liste von Doreen Hartmann (Universität Paderborn) unter: <http://www.uni-paderborn.de/fileadmin/mw/Lemke/LiteraturRaum.pdf> - Zugriff 14.11.2008.

⁵⁰ Vgl. teils kritisch (besonders aus Reihen der Geografen) gegen die ‚metaphorische Bemächtigung‘: Klaus Kuhm: *Telekommunikative Medien und Raumstrukturen der Kommunikation*, in: Christiane Funken, Martina Löw (Hg.): *Raum – Zeit – Medialität. Interdisziplinäre Studien zu neuen Kommunikationstechnologien*, Opladen 2003; Werner Köster: *Deutschland, 1900-2000: Der Raum als Kategorie der Resubstanzialisierung. Analysen zur deutschen Semantik und Wissenschaftsgeschichte*, in: *TopoGraphien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*, München 2005; Roland Lippuner: *Raum – Systeme – Praktiken. Zum Verhältnis von Alltag, Wissenschaft und Geographie*, Stuttgart 2005. Siehe auch den neueren Überblick: Thomas Schindl: *Räume des Medialen. Zum „spatial turn“ in Kulturwissenschaften und Medientheorien*. Paper/Artikel, 2007, unter: <http://textfeld.ac.at/text/1022> – Zugriff 02.10.2008.

⁵¹ Zu nennen u.a.: Henri Lefebvre: *La production de l'espace*. Paris 1974; dt. erreichbar: *Die Zukunft des Kapitalismus. Die Reproduktion der Produktionsverhältnisse*, München 1974; *Die Stadt im marxistischen Denken*, Ravensburg 1975; *Metaphilosophie: Prolegomena*, Frankfurt am Main 1975; *Einführung in die Modernität: 12 Präludien*, Frankfurt am Main 1978; *Kritik des Alltagslebens: Grundrisse einer Soziologie der Alltäglichkeit*, Frankfurt am Main 1987; *Die Revolution der Städte*, Frankfurt am Main 1990 (Neuausgabe: Berlin: b_books, 2003) – Literatur: Corell Wex: *Logistik der Macht: Henri Lefebvres Sozialtheorie und die Räumlichkeit des Staates*, Diss., Marburg 2000; Christian Schmid: *Stadt, Raum und Gesellschaft: Henri Lefebvre und die Theorie der*

diskurs liegen die Dinge anders. Von hier aus wird das Verhältnis von Körperraum – auch leiblich-sinnlicher Existenz – und architektonischem (Lebens-)Raum, wie er seit Benjamins *Passagenwerk*⁵² oder Richard Sennetts einschlägigen Veröffentlichungen⁵³ thematisiert wird⁵⁴, nicht vornehmlich symbolisch kartiert.

Es bleibt beim Blick auf Diskussion und Literatur zum Raum darauf hinzuweisen, dass selbstverständlich nicht nur Realräume der Inszenierung, Leib- und Körperräume im Fokus der Thematik stehen, sondern selbstverständlich auch Wissensräume, so vermittelte oder authentische wie in den Wissenschaften. Auch hier ist der Inszenierungsbegriff produktiv. Und über die Inszenierungskategorie erscheint auch hier der Raumbegriff hilfreich, wenn auch keineswegs selbstbezüglich beschränkt auf den ‚Wissensraum Wissenschaft‘ als exklusiven Raum ihrer Darstellung.⁵⁵

Aus den überschlüssig aufgeführten Stichproben sollte ersichtlich werden, dass das Thema Inszenierung keine Trouvaille eines nach Theorieansätzen suchenden Designdiskurses ist. Es ist in der Debatte der Kulturwissenschaften seit Jahren präsent, wenn auch die Frage nach den Szenografien im künstlerischen und Gestaltungskontext von Design und Architektur eine spezifischere Fragestellung impliziert als die nach den Inszenierungen.

Produktion des Raumes, Stuttgart 2005; Hans Jürgen Macher: Methodische Perspektiven auf Theorien des sozialen Raumes: Zu Henri Lefebvre, Pierre Bourdieu und David Harvey, München 2007; Kanishka Goonewardena, Stefan Kipfer, Richard Milgrom, Christian Schmid (Hg.): Space Difference, Everyday Life. Reading Henri Lefebvre, Oxford, New York 2008. Zu nennen wären hier auch die Arbeiten von Paul Virilio zu Raum- und Verkehrsverhältnissen der Gegenwart.

⁵² Walter Benjamin: Das Passagen-Werk, in: GS V.1 u. 2. hgg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser, Frankfurt am Main 1991.

⁵³ Richard Sennett: Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation. Frankfurt am Main 1994 (1997). Früher schon siehe: Georg Simmel: Die Großstädte und das Geistesleben, in: Ders., GA 7.1: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Frankfurt am Main 1993 (original 1908); in diesem Zusammenhang siehe auch die Einführung und die Beiträge in: Robert Gugutzer: Der Body Turn in der Soziologie. Eine programmatische Einführung, in: Ders. (Hg.), Body Turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports, Bielefeld 2006.

⁵⁴ Im Anschluss siehe: Räume des Selbst. Selbstzeugnisforschung transkulturell, hgg. von Andreas Bähr, Peter Burschel, Gabriele Jancke. Köln, Weimar, Wien 2007.

⁵⁵ Insgesamt zur Thematik der Raumpraktiken vgl. den Forschungsüberblick zur Raum-Theorie (bis 11/2004) von Jörg Dünne im Vorwort zu: Jörg Dünne, Hermann Doetsch, Roger Lüdeke (Hg.): Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive, Würzburg 2004; auch als pdf unter <http://www.raumtheorie.lmu.de/Forschungsbericht4.pdf> – Zugriff 02.08.2008.

Des Weiteren siehe: Gotthard Fuchs, Bernhard Moltmann, Walter Prigge (Hg.): Mythos Metropole. Frankfurt am Main 1995; Birgit Althans: Stadt als performativer Raum, in: Christoph Wulf u.a.: Das Soziale als Ritual. Opladen 2001; Rudolf Maresch: Raum, Wissen, Macht, Frankfurt am Main 2002; Jörg Dünne, Stefan Günzel (Hg.), in Zusammenarbeit mit Hermann Doetsch und Roger Lüdeke: Raumtheorie: Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2006; eine Textsammlung klassischer Texte bietet: Ulf Heuner (Hg.): Klassische Texte zum Raum, Berlin 2008.

Der in Szene gesetzte Auftritt im Rahmen medial spezifisch definierter Räume und Zeiten – ein zweifellos immer schon bedeutsamer Aspekt der Gestaltungspraxis – trat in der Reflexion aufs Design verstärkt erst im Laufe der 90er Jahre in den Vordergrund: provoziert weniger von der wissenschaftlichen und literarischen Debatte als von den Möglichkeiten der Neuen Medien, vermittelt über die Künste und den Markt, herausgefordert von der zunehmenden Eventkultur.⁵⁶ Das Design, traditionell zuständig für die ‚gute Form‘ von Objekten und Artefakten, blickte als Erstes von den zu gestaltenden Objekten auf die Kommunikation, die Geschichten um das Produkt und seine Aktualisierungsformen. Das Interesse an Auftritt und Bühne von Design und Kommunikation kam erst später. Sicher nicht ohne die Experimente der Künste, besonders der installativen und Medienkünste, mehr aber noch mit dem Ausbau der Medien- und Unterhaltungsgesellschaft, einer aufblühenden Ausstellungs-, Museums- und Eventkultur. Zunehmend trat die ästhetische Präsenz von Gestaltungsprozessen und -resultaten in ihren eigenen Räumen der Performanz in den Mittelpunkt des Interesses. Die maßgebliche Gestaltung wandte sich dem *Design in Event and Motion* (auch *in Emotion*) zu, begann sich auf den Tauschwert und die sozialisierenden Symbiosen der Praxis zu konzentrieren, die als ‚Kommunikation in der Kommunikation‘ gehandelt werden und dem Produkt Persönlichkeit und Erlebniswert verleihen. Die Tendenz zur allegorischen Verlebendigung in medialen Kontexten begann sich durchzusetzen. Seitdem wird die Fokussierung auf eine Erlebnisdimension gestalterischer Möglichkeiten und Tätigkeiten sichtbar, die dem traditionellen Design (traditionell im Sinne der kurzen Geschichte seit der Industrialisierung) so nicht verfügbar erschien. Und dies, neuerdings, unter medial, technisch, technologisch, aber auch gesellschaftlich ökonomisch besten Bedingungen, die antagonistischen Gesellschaftsdispositionen auch unter krisenhaften Bedingungen zu stabilisieren.

Die szenografischen Künste, genealogisch allesamt Künste zeitgebundener Spiel- und Raumgestaltung, wachsen also zusammen. Ausstellungsmacher inszenieren Musiktheater, Choreographen die Eröffnungsveranstaltungen eines Sportevents,

⁵⁶ So entstand auch die Schriftenreihe zur Szenografie in Ausstellung und Museum aus der praktischen Ausstellungstätigkeit der DASA (Deutsche Arbeits-Schutz Ausstellung) Dortmund, ihrer Kolloquien- und Publikationstätigkeit. Siehe: Gerhard Kilger, Wolfgang Müller-Kuhlmann, Madeleine Shekarie Oureh (Hg.): Szenografie in Ausstellungen und Museen: Beiträge zum Kolloquium vom November 2000 in der DASA, Essen 2004; Gerhard Kilger, Wolfgang Müller-Kuhlmann (Hg.): Szenografie in Ausstellungen und Museen II: Wissensräume: Kunst und Raum – Raum durch Kunst, Essen 2006; Gerhard Kilger, Wolfgang Müller-Kuhlmann (Hg.): Szenografie in Ausstellungen und Museen III: Raumerfahrung oder Erlebnispark? Raum – Zeit / Zeit – Raum, Essen 2008; siehe auch: Kerstin Selle, Szenographie als neues Gestaltungskonzept in Ausstellungen und Museen am Beispiel des Historischen Museums Hannover, Hamburg 2005, oder Brigitte Kaiser, Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen: Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive, Bielefeld 2006.

Kommunikationsdesigner Expo-Pavillons, Bühnendramaturgen den Christopher Street Day. Die Szenografien treten umso eher in den Vordergrund, als sie die maßgeblichen medialen Verstärker auf ihrer Seite wissen. Was sich klassischerweise in einem ganzen Strauß eigenständiger Professionen darbot, soll sich unter Voraussetzung und Bedingungen gemischter und akkumulierter Kompetenzen zu Hybridgestaltung fügen. Aber handelt es sich tatsächlich um Integrationsakte oder um therapeutische Effekte? Gehören vielleicht beide Aspekte zusammen? Nur solche vergleichsweise philosophischen Fragestellungen können den globalisierten Effektraum, den auszuloten die Reihe sich vorgenommen hat, in den Blick nehmen.

Aber es sind auch alte Affären in neuem Gewand. Immer schon standen dem Handwerker der Prediger und der Schauspieler zur Seite, dem Objekt immer die Geschichten, seine und unsere, und der belebte Raum, worin die Begegnungen spielen und Spiel haben. Bemerkenswert allerdings für heutige Tage sind die Reichweite, die Breite der Inszenierungen und der Grad der Durchdringung derselben durch mehr oder weniger geplante und expressive Szenografien, ihre Rückkehr aus den privaten Spielwelten der Simulation in den realen Raum der Öffentlichkeit. Bei aller Attraktivität, Design szenografisch spielerisch zu denken, sollte man nicht vergessen, dass die inszenierende Gestaltung nach wie vor objektinteressiert und kommunikationsbezogen, insofern profitorientiert ist. Doch auch wenn es in den meisten Fällen um Käufer und ums Verkaufen geht, der Dialektik der Inszenierung, den Möglichkeiten der Querstellung tut das keinen Abbruch.

Nimmt man die Szenografien der Gestalter genauer in den Blick, stößt man schnell auf Verwandtschaften. Theater, Wunderkammer, Museum, Kino, Fußball könnten vielleicht als Paradigmen szenografischer Gesten, sich und andere(s) darzustellen und auszustellen, herangezogen werden. Unter dem Druck von Design, Technologie und Kommerz sind sie indes dabei, ihr angestammtes Gehäuse zu verlassen. Denn die Inszenierung bedient den Medien-, ja den gesamten öffentlichen Raum, instituiert ihn. Man kann die New Yorker Ausstellung des MoMA in Berlin nehmen, den Wiener Opernball, die Eröffnung der Winterspiele in Turin, Vancouver oder Sotschi, die Fußballweltmeisterschaft, die Expo-Ereignisse in Saragossa oder in Shanghai: die großen Events sprengen den physischen Raum ihrer Präsenz und strahlen weltweit in den Raum von Kommunikation, Information, Unterhaltung. Herrscht dort schon die gnadenlose Sichtbarkeit, wie sie Baudrillard analysiert, eine Sichtbarkeit, die jede wirkliche Szene zugrunde richtet und nur noch die Obszönität der Sichtbarkeit, ‚schlechte Obszenografie‘ (siehe den Beitrag von Frank den Oudsten) zurücklässt? Wo es nichts mehr gibt, was noch als Szene sich abgrenzte?⁵⁷

⁵⁷ Siehe Jean Baudrillard: Die Szene und das Obszöne, in: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.): Das Schwinden der Sinne, Frankfurt am Main 1983.

Die apokalyptischen Perspektiven der Diskussion überlassen wir einem der nächsten Bände der Reihe *Szenografie & Szenologie*. Die Herausgeber glauben, dass die Überbelichtung des Sichtbaren ‚obszenografisch kritische‘ Ambitionen reflektierten Gestaltens auch erleichtern kann. Wie können pathografischen Szenen für die Einsicht sensibel machen, dass ein Ereignis in keiner Darstellung zur Ruhe kommen kann, auch wenn es sich auf die Darstellung und nicht auf das Ereignishafte als (vermeintlich) Authentisches bezieht? Lyotard wiederholte es notorisch: „Es gibt wenig zu sehen und viel zu denken“ – mehr Darstellungen und Perspektiven als Ereignisse und Sichtbares. Gibt es Körper und Raum ohne Illusion? Inszenierung ist offenbar kein Selbstzweck, selbst nicht beim Theater. Der Beobachter – Betroffene, Leser, Zuschauer, Besucher, Rezensent, Kritiker, Wissenschaftler – spielt mit, ist Teil der Geschichte wie der Inszenierung und bereit, sich für eine gewisse Zeit auf die Unbestimmtheit einzulassen, um Bestimmbarkeit zu ermöglichen.

3. POLITIK DER KÜNSTE – INSZENIERUNGEN DES SOZIALEN

Schaut man auf die geltende gesellschaftliche Raumordnung, zeigt sich, dass sich Orte der Inszenierung nicht nur in großer Fülle finden lassen, sondern auch, dass sie – zumindest im Grundsatz – als öffentliche Bereiche der Dar-, Vor- und Ausstellung markiert sind, dass in der Regel auch professionelles Know-how zu ihrer Bewirtschaftung unterstellt wird. Das legitimiert zwar vielleicht noch keine akademische Ausbildung von Szenografen, weist aber darauf hin, dass solche Ausbildung nicht allein kulturelle, künstlerische und gestalterische Ambitionen im Blick haben kann, sondern auch soziale und ökonomische. Dazu dient die Heranbildung gestalterischer und planerischer, freilich kritischer Kompetenz und Professionalität und entsprechender Verantwortung. Ihr geht es um die sinnbildende Bewirtschaftung menschlicher Arbeit jenseits des bloßen Produzierens, Verwaltens und Konsumierens, um Bildung also im emphatischen Sinn.

Das In-Szene-Setzen und Dramatisieren von realen und virtuellen Räumen umgreift viel weiter zu fassende kulturelle Territorien als die, welche mit den säkularen Arealen öffentlicher Aufführung und Zurschaustellung herausgegriffen werden. Man denke etwa an die aktuelle Inszenierungskrise des Vertrauens, wie sie der Beitrag von Wolfgang Pircher nahebringt. Im Hinblick auf diesen Aspekt gibt es Bereiche, die sich nur inszenatorisch darstellen lassen, gerade weil sie sich auf die Freiheit und Unbestimmtheit menschlichen Spiels beziehen. Oder man denke an die Tradition der Liturgien und der Inszenierungen sakraler Räume, an die Dramaturgie der Bräuche, Feste und Feiern des Gedenkens, der Begegnung und der Abschiede, an die Riten der Geburt, der Initiation und des Endes, an die Auftritte auf den Bühnen

der Politik und den Brettern des gesellschaftlichen Lebens, nicht zuletzt der Selbstinszenierung in erdachten, selbst gefertigten oder entliehenen Rollen und Kostümen: allesamt öffentliche Inszenierungen mit ureigenen Orten, Räumen und Zeiten, im Detail hoch entwickelten, immer wieder ausgearbeiteten und perfektionierten Szenografien. Ihre professionalisierte Kostümierung im Design- und Kunstkontext tritt auch dann auf den Plan, wenn die medientechnische Sublimierung der Topologien nach neuen Subjektivitäts- und Realitätsmodellen verlangt, solchen vorzüglich, die sich auf die Realität des Körpers und die Unbestimmtheit seiner sich selbst vorstellenden Darstellung beziehen lassen.⁵⁸

Damit verschiebt sich die Frage der Rückvermittlung szenografischer Ereignisse: Was gerät hier, um salopp zu fragen, „libidoökonomisch“ in Arbeit, welche Widerständigkeit wird eingeführt? Für die Szenifikation des Szenografen muss ein öffentlicher Raum erkämpft werden, dessen Versprechen in der Vielfältigkeit der Beziehungen und den möglichen Affären zwischen Ich und Anderem/n liegt. In dieser Hinsicht ist die Professionalisierung der Szenografie nicht nur eine ästhetische, sondern ebenso eine gesellschaftliche – politisch, philosophisch und psychoanalytisch zu formulierende – Herausforderung. Zu naiv wäre die Behauptung, die Leute seien es leid, in den inflationär simulativen Bilderwelten ihre Körperfühlbarkeit abgeben zu müssen. Wer indes von der Szenografie Kirmesattraktionen und Körperirritationen erwartet, muss die klappernde Dualität, die es in einer Welt pluraler Wertbeziehungen und unter Bedingungen der Entwertung von Arbeit und Widerstand nur im Zustand rhetorischer Diversion gibt, neuerdings dialektisch revidieren.

Alles das ist zu berücksichtigen, wenn die szenologische Reflexion professioneller Szenografie (und Szenografieausbildung) nicht nur die medialen und intermedialen Differenzierungen in den Blick nimmt. Statt der medialen Rationalisierung von Kommunikation in Information überantwortet zu werden, müssen die eingefahrenen Medienstreams szenisch in Gang kommen. Dazu gehört, sich dem Prozess der allmählichen, körpersimulativen Vervollkommnung leiblich präsent, szenisch gestikulierend, auch schimpfend, verweigernd, gar hysterisch (siehe den Beitrag von Ralf Bohn) entgegenzustellen. Von beiden Seiten der medialen Vermittlung erarbeiten Szenografen ihre osmotischen Werke.

Wer mit der Pluralisierung von Andersheit die Verflechtung von Realität, Spiel und Subjektivität anspricht, kommt historisch nicht umhin, Schillers *Briefe zur ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts* zu zitieren. Schillers Frage, warum die begriffliche Archivierung von Revolutionskategorien an der Einmaligkeit geschicht-

⁵⁸ Freuds Diktum von der „Rücksicht auf Darstellbarkeit“ im Traum (in: „Die Traumdeutung“) und der pathologischen Szene wäre einer eigenen Darstellung wert. Allerdings ist das Thema mit komplexen Verbindungen außerhalb der Sprachregelung der Designpraxis verbunden, die im Allgemeinen nicht psychoanalytisch argumentiert. Eine solche Untersuchung der „Szene“ bleibt einem eigenen Band der Reihe vorbehalten.

licher Ereignisse gewagt werden soll, obwohl doch Geschichtliches seine Wirkungsmacht im Wesentlichen ästhetisch entfaltet, ist bis zu Benjamins Verdikt einer ‚Politisierung der Kunst‘ wider eine ‚Ästhetisierung der Politik‘ im Kunstverkaufsatz lebendig geblieben.⁵⁹ Der Begriff, so Schiller, sei immer schon voreilig und müsse, um wirkungsmächtig zu sein, szenifizierend gerettet werden. Es wäre angebracht, sagt Schiller, wir würden das, was wir im Wahrnehmen immer schon zu erkennen glaubten, besser noch ein zweites Mal wahrnehmen. Das heißt, das historische Ereignis auf seine ästhetische Wirkung zu befragen. Dazu aber müssten wir uns einer vorgängigen Wahrnehmung erinnern können, die wir so indes gar nicht kannten und die als ursprüngliche auch nicht erinnert werden kann, weil sie nicht szenographisch präsent war. Das frühromantische Konzept der reflektierenden Begriffsinszenierung am Tauschort der Inversion⁶⁰ der Reflexionspositionen nahm das Hegel/Schelling'sche Programm der „Neuen Mythologie“ ernst. Hier liegt die Dignität des Schiller'schen Spielbegriffs, genauer des „Spieltriebs“, für eine Grundlegung der Szenografie. Szenografie als Reanimation, als Dichtung, als Tausch der Evidenz von Gegenwärtigem mit Präreflexivem – das ist das (unendliche) Programm der ästhetischen und politischen Pädagogik, das Schiller vorschwebt und das noch die Szene bei Nietzsche und Wagner belebt. Es heißt, den Blick zu schärfen für das, was sich in Reflexion, Inversion und Torsion evidenterweise der inzestuösen ökonomischen Äquivalenz wie dem ästhetischen Schein zu entziehen vermag, indem er des Produktionsopfers gedenkt.

Schillers ‚Präsenifikation‘ zielt auf die Verzerrung einer Macht des Faktischen, die ihre abgetrennten Glaubensakte eben nicht mehr inszeniert sehen will, sondern ‚Alter Mythologie‘ – für Schiller wie noch für Heidegger die metaphysischen Abgründe der Kausalität – überantwortet. Die genealogischen Abtrennungen der Evidenz sollten in einer Theorie der Szenografie verfolgt werden können. Unsere Beiträge sprechen davon. Schiller fragt nach der Vorgängigkeit eines möglichen Realen, aus dem heraus jede Realität als inszeniertes Spiel zu werten ist. Er erkennt dabei nicht die Gefahr, dass gerade infolge der revolutionären Ereignisse von 1789 die Legitimationskräfte nur noch binnensystemisch ausweisbar sind. Er sieht, dass zu Gunsten einer antiklerikalen Dialektik rationalistischer Mythisierungen ein Glaubenskontext die Oberhand gewinnt, der mit eigenen Sakralitäten, mit der Guillotine und der Göttin der Vernunft daherkommt. Einer delirierenden Wirklichkeit stellt Schiller umso entschiedener die Kunst als Politik der Selbstbemächtigung des Produzierten entgegen. Dem Realitätszwang der Technik begegnet er mit dem auf Naturproduktion abzielenden Begriff des Spieltriebs. Das pädagogische

⁵⁹ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, GS Bd. I, Frankfurt am Main 1980, S. 508.

⁶⁰ Vgl. Manfred Frank: Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen, Frankfurt am Main 1989.



Abb. 1
Otto von Guericke inszeniert die
Leere. Ein Experiment mit den
'Magdeburger Halbkugeln'

Programm, in historisch revolutionärer Zeit am lebenden Objekt auf Inszenierung zu setzen, dient der Bestimmung von Akteur und Beobachter und seiner Positionierung im revolutionär erweiterten Raum sich öffnender Freiheit(en). In Ermangelung von Guillotinen bewähren sich heute Casting-Shows.

Die künstlerische Utopie überschreitet die Legitimitäten der Realitätsmächte beständig, indem sie den Widerstreit mit der Wissenschaft aushält (siehe dazu den Beitrag von Heiner Wilharm). Dass über Ästhetisches trefflich zu streiten sei, ist immer schon Teil des Inszenierungswissens gewesen. Dieser kommunikativ-soziale Vorteil ästhetischer Inszenierungen erweitert unsere Bedeutungsräume, weil das Schauspiel der Präsenz der Körper zu einer Sprache verhilft und damit zu einem leiblich praktischen Arbeitsprogramm der Selbstvergewisserung. Man muss nicht gleich von sozialer Plastik oder Revolution sprechen, wenn man erwägt, das Gelingen eines Events auf die Selbstreflexionsfähigkeit des Beobachters abzustimmen. Die Reinszenierungsmöglichkeit von global verfügbarem Internet-Wissen zeigt, dass zur Selbstreflexion nicht ein egalitäres Wissen, sondern ein Zweifel gehört, der einen ökonomischen Aufschub – damit notwendig Freiheit – produziert. Die postmoderne Pathosformel: Inszenierung oder Geschichte – Poesie oder Politik? – kann nur lauten: Inszenierung trotz Geschichte! Poesie trotz Expertenwissen! Seit von Guericke's Großinszenierung des Experiments mit den Magdeburger Halbkugeln

⁶¹ Nachdem Guericke spektakulär die Rücktauschbarkeit von Leere in Sinnlichkeit augenfällig gemacht hat, bittet er ein kleines Kind, das Ventil zu öffnen, um wieder Luft in die Halbkugeln einzulassen: die Rückkehr zur Welt – ein Kinderspiel. Diese politische Demonstration des Vertrauens hinderte von Guericke nicht, beispielsweise bei seinen Versuchen Vögel ersticken und Fische im Wasser platzen zu lassen. (Abb 1 aus: Ottonis de Guericke, *Experimenta Nova (ut vacuntur) Magdeburgia de Vacuo Spatio*, Amsterdam 1672, veröffentlicht auf: http://www.ohm-hochschule.de/bib/textarchiv/Guericke_Vacuo_Spatio.pdf, S. 121 - Zugriff 11/08; zuvor bei Gaspar Schott in: *Mechanica hydraulico pneumatica*, 1657, und in: *Technica curiosa*, 1664, ausführlich beschrieben.)

geln⁶¹ vor den Augen des Königs im Jahre 1657 weiß jeder: Der Vorstellungsraum spekulativer Wissenschaft hat keine Wahrheit ohne ein Bedenken, ein Besehen, ein Bearbeiten des Darstellungsraums. Hat die Schiller'sche, die poetische Politik sich dadurch schon realisiert, dass sie den Grad der Erziehung an der ästhetischen Disziplinierung misst? Folgen aus den Inszenierungen Handlungsanweisungen oder sind sie performativ dieses Handeln selber? Diese Fragen bieten weitere Ausblicke auf die zukünftig in der Reihe *Szenografie & Szenologie* zu diskutierenden und szenifizierenden Ansätze.

4. PROSPEKT DER BEITRÄGE

Bei unserem Vorhaben, Inszenierung, Szenografie und Szenologie in theatralen, intermedialen und erweiterten Räumen zu denken, setzen wir weder auf archäologische Vollständigkeit noch auf universalisierende Gesamtschau. Die Beiträge leben vom Atemholen. Sie bereiten – um mit Derrida zu sprechen – die Spur einer Bahnung und die Bahnung einer Spur, wo Raum- und Zeitpositionen zur Disposition stehen. Allen Beiträgen jedoch liegt der Versuch einer Anbindung und Annäherung an bestehende Disziplinen zu Grunde, die den Bereich der Szenografie von dem immer wieder aufkeimenden Verdacht⁶² befreien, alles sei Inszenierung. Für Szenografie gilt die Epiphänomenalität von Schrift, die nicht Vorschrift, sondern osmotisch einen „Schauplatz des Stattfindens“ (Wetzl) protegiert. Sie kreditiert eine sowohl verführende als auch Vertrauen bildende Grenzüberschreitung (Pircher). Schrift wie Musik zur Verstetigung des Atems der Künste einzusetzen (Weismüller, Zenck, Meyer), fordert, alte Szenografen unter neuen technologischen Optionen zu betrachten. Je für sich öffnen die Beiträge dazu eine Tür. Der Szenograf ist Wanderer (Imorde) oder ‚Scout‘, besessen von dem Ziel, nicht anzukommen. In Odysseus, dem Insel- und Szenenspringer, hat er ebenso sein allegorisches Bild wie im urbanen Flaneur (Marschall). Das, was nie anwesend war, soll als Ereignis des Negativen dauern: Anfang und Evidenz (Bohn, Scorzin) der Inszenierung. In vergegenwärtigter Rand-Geschichte (Wolf-Gazo), im Einlassen auf technische und architektonische Verführung (Schramke/Bock) und labyrinthischen Durchgang (Thümmel/Stocker)

⁶² Zur Unlogik des Satzes „Alles ist Inszenierung“ vgl. Früchtl/Zimmermann: Ästhetik der Inszenierung, a.a.O., 21. Der wichtige Hinweis zur Problematik der Darstellung von Abwesenheit, auf den sich Inszenierung bezieht (Aufführungscharakter), markiert zugleich die Unmöglichkeit der Setzung eines Anfangs ohne gleichzeitige Voraussetzung der Bedrohung eines Endes. Aus diesem anthropologischen und ontologischen Grund ist die Inszenierung das Spiel der Mitte. Allaussagen wie die obigen gehorchen dem Russel-Paradoxon, das nicht zulässt, zugleich innerhalb und außerhalb einer Inszenierung zu stehen: genau dieser Zustand bildet das funktionale Thema einer jeden Inszenierung.

kontingentierte sich das Bild. Die Szenografie kommt nicht an, sie ereignet sich (den Oudsten). Ontologische Verweigerung wissenschaftlicher oder sonstiger Absolutheit gehört zum Effekt ihrer permanenten dichterischen Neuorientierung (Wilharm).

In Reihenfolge der Beiträge in diesem Band sei dazu ein kommentierender Prospekt gegeben.

Um der Frage des Ursprungs der Szene als einer „inszenierten Erinnerung“ nachzukommen, widmet sich CHRISTOPH WEISMÜLLER Wagners *Rheingold*. Musik ist nicht immer schon da, sondern kündigt sich an. Wie anders könnte der Ursprung sich zeigen als in der Widerständigkeit der Übersetzung von Hören in Sehen und davor von Klang in Musik? Die These, der Anfang des *Rheingolds* sei die erinnernde Manifestation „des Erwachen[s] aus dem Schlaf in den Traum“, verfolgt Weismüller am Vorgang der Klangdifferenzierung aus dem ununterbrochenen tiefen Es-Ton bis zur Rettung dieses binnensubjektiven Phänomens in einem Raum der Sichtbarkeit. Wie anders kann Gedächtnisrettung von Klang erfolgen als eben durch „inszenierte Erinnerung“, Rettung in die Klangbildhaftigkeit der Szene als „Darstellung der Vermittlung zwischen der Musik und dem Bühnenbild“. Weismüller geht dem Spiel der Rheintöchter und ihrer wachenden Bewachung detailliert nach. Die Töchter durchspielen die Genesis medialer Differenzierung, die in der Wache Alberichs jäh erstarrt: die gehortete Tauschsubstanz ist das Rheingold. Im Gold kommt die Selbstthematization von Ich, Ich-Anderem und Anderem zur Ruhe. Der „inszenierte Wunsch [...] wird zur szenischen, ästhetischen und des Weiteren auch zur technischen Realität, zum Beispiel, zum Theater, zum Film, gewendet“. Es macht die Leistung der Szenografie Wagners aus, sich mit seinen hochdifferenzierten Bühnentechniken der intellektuellen Effekthascherei zu widersetzen. Mit Wagner, so Weismüller, sind der tiefste Grund wie die avancierteste Möglichkeit der szenografischen Genesis konzeptualisiert, reflektiert und realisiert.

Im Gegensatz zu Weismüllers gesamtheitlichem Darstellungsansatz der Szene wagt RALF BOHN, nach dem Ursprung der Szene im Sinne eines ersten signifikanten Ereignisses zu fragen. Was heißt das, wenn man im vulgären Sprachgebrauch davon spricht, „eine Szene zu machen“? Offenbar ist der Begriff „Szene“ dem Versuch geschuldet, die eigene Ursprungsmarkierung von außen zu erfassen. Vom Selbstverhältnis erfährt die Szene ihre Spaltung und ihre performative Einheit. Die ontologische Frage nach dem ersten Signifikanten karikiert sich in der hysterischen Diktion der „Szene“ als Versuch, der „Seinsvergessenheit“ nachzudenken. Räumt man dieser Frage Raum ein, so „lichtet“ sich die Szene als unendliches Spiel, in dem die anthropologische wie individuelle Geburt durch den Anderen vorenthalten wird. Als Fluch dieser Inversion der Signifikation – der eigentlichen szenografischen Basisarbeit – perpe-

tuiert die Neutralisierung des Geschlechts (eine universelle Medientauschbarkeit) und die Fixierung auf eine zweite, selbstermächtigte Geburt: die Personalisierung des Subjekts. Diesen Vorgang von Kastration und Selbstermächtigung als Realität von Kultur demonstriert das Versteckspiel. „Verstecken zeigen“, so Lyotard, „das ist Theatralität.“ Sich verstecken heißt, dem Sexus und der Geschlechtsdisponiertheit entsagen, um in der Entdeckung seines eigenen Namens und der Personalisierung aus der Hysterese des szenischen Spiels hinauszutreten.

An drei Inszenierungsbeispielen illustriert Bohn seine für den Produktionscharakter einer Szene grundlegenden Überlegungen. Erstes Beispiel ist die Verfilmung des Theaterstücks *Wer hat Angst vor Virginia Woolf*. Sie thematisiert die phantasmatische Zeugung und Tötung eines Sohnes durch ein hysterisch unfruchtbares Paar, das im Film mit Elizabeth Taylor und Richard Burton besetzt ist, deren hysterische Eskapaden mehr als ein Jahrzehnt auch die ‚Yellow Press‘ in Atem hielten. Das zweite Beispiel widmet sich dem Film *Das Leben ist schön* von und mit Roberto Benigni. In diesem Film geht es unter anderem um das Versteckspiel eines kleinen Jungen in einem Konzentrationslager und die Inszenierung des Vaters, die es dem Jungen ermöglicht, das Grauen als Teil eines weit angelegten Gewinnspiels glaubhaft zu machen. Verstecken und Inszenieren sind retroaktiv miteinander und mit den Positionen des Wissens verwoben. Zum Dritten widmet sich Bohn den phänomenologischen und soziologischen Stationen, die eine Gruppe Kinder durchschreitet, wenn sie ein Versteckspiel inszeniert und das Spiel als Enthierarchisierung und Befreiung der Signifikantenstarre erlebt. Versteckspiel zeigt sich als parthenogenetische Selbstanmaßung des Zeugungs- und Geburtsvorgangs, in dessen Zentrum die Aneignung des Eigennamens steht.

„Eine[r] Wende zu neuen Raumfragen und eine Wende zu neuen Fragen nach Theatralität“ widmet sich PETRA MARIA MEYER in ihrem Beitrag *Der Raum, der Dir einwohnt*. Gemeint ist die Hinwendung zu einer räumlichen Existenz, die sich als wahrnehmbare und wahrnehmende „Raumorganisation“ relational entfaltet. Damit wird der Ursprung der Szene in der Differenzerfahrung von Körper, Leib und Anderem ausgemacht. Die „Bühne der Einbildung“ korrespondiert mit dem „Schauspiel der Welt“. Existenz kann nicht anders als sich in der Selbstbegegnung über den Dritten räumlich zu konstituieren. Die Neubewertung des *theatrum mundi* auf die Theatralitätsdiskurse zurückgewendet macht eine Unterscheidung „zwischen Konzepten von Theatralität, die darin ein Spezifikum des Theaters sehen, und Konzepten, die das Theater nur für einen speziellen Fall von Theatralität“ halten, notwendig. Erweiterter Raum heißt für Petra Maria Meyer, nach Barthes, „illimite le langage“ – nicht nur im Sinne eines die Bedeutungen überschreitenden Zeichentauschs, sondern auch einer Entgrenzung in mediale Sprachmodifikationen. Welt und Existenz

werden relational leiblich vermittelt gedacht. Die Selbstkonstitution ist nicht mehr projektiv auf das klassische Bühnengeschehen abbildbar und bedeutsam, sondern schafft sich einen pulsierend-entgrenzenden Theatralitätsraum: Theatralität, Intermedialität, Erweiterter Raum – die Leitbegriffe werden generativ in Bewegung gesetzt. Die akustischen Künste insbesondere erweitern die Raumvorstellung. Den Ansatz der „Verräumlichung der Schrift“ (Derrida) nimmt Meyer zum Anlass, einen „Wandel der Bühnenraumkonzepte“ als ein „In-mitten-Sein“ (Merleau-Ponty; siehe auch den Beitrag von P. Scorzin) zu konstatieren. Die Mittenbetonung ist gleichwohl einer Topologie enthoben, insofern sich mediale Performanzen in ihrer Mittigkeit nicht zentrieren lassen. Als „In-mitten-Sein“ wird vielmehr „Wohnen“ mit der von Heidegger abweichenden Bedeutung verstanden, wie sie Merleau-Ponty hervorgehoben hat: „Der Leib ist nicht im Raume, er wohnt ihm ein.“ Die Mitte-als-Existenz verweist auf „ein infinites Spiel von Differenzen“, die entweder als Mangel (Lacan) oder als Überschuss (Merleau-Ponty) erfahren werden können. Diese Erfahrungsweisen ermöglichen eine qualitative Dimensionierung von Raum. Das heißt, die Zeichen haben aufgehört, in Registern des Bedeutens zu regieren. Sie sind performativ entmachtet. Petra Maria Meyer präzisiert das mit dem Begriff der Immersion.

Eine solche dezentrierte Mitte zeigt die Analyse einer Tanzdarstellung in einem „Weltraum“ besonderer Art: *ICHP* [Ich hoch zwei] – *Tanz intermedial für Planetarien* wird im Kieler Planetarium aufgeführt. Die Dezentrierung geschieht über die Figur des Schattens wie die des Doppelgängers und führt zur Ausgangsthese zurück, dass nämlich Theatralität die Gedoppeltheit von Innen- und Außenerfahrung im theatralen Außen selbst darstellbar zu machen versucht. Eine weitere Analyse widmet Petra Maria Meyer einer Choreographie von Klaus Obermaier unter dem Titel *Apparation*. Obermaier könnte – so der Eindruck – eine Intention Adornos zum Anlass genommen haben, eine Rückprojektion von Schrift auf den Körper zu generieren, so dass hier die Auflösung der Körpergrenze als Projektionsfläche ebenfalls die Verräumlichung narzisstischer Immanenzbestrebungen exemplifiziert. Im Szenischen kann gezeigt werden, dass die ganze Welt draußen, inmitten der Anderen stattfinden muss.

Körper im Raum imponiert akustisch. MARTIN ZENCK untersucht aus diskurstheoretischer Sicht ein Gespräch zwischen Pierre Boulez und Michel Foucault, die am Collège de France ab 1976 einen intensiven Austausch pflegten. Dieser Austausch betrifft leider nur am Rande die von beiden theoretisch forcierte Diskussion um die Bedeutung der Raumbildung in der Musik, die Stockhausen „ausdrücklich unter dem Terminus ‚Tonort (Topik)‘ mit Blick auf ‚Boulez, Pousseur und Berio‘“ entwickelt hat. Zenck konstruiert einen „fiktiven Dialog“ Foucaults mit Boulez, der – in Rücksicht auf die Formel des Parsival („Zum Raum wird hier die Zeit“) und deren Umkehrung durch Foucault – das 20. Jh. als das „Zeitalter des Raums“ bezeich-

net hat. Die Foucault'sche These vom Primat des Raumes begründet sich durch die Möglichkeit zunehmend simultaneisierter und synchronisierter Ereignisformen, die unter instrumentellen und tontechnischen Gesichtspunkten die Musik ab den 50er Jahren zu einer „verräumlichenden Kunst“ werden lassen. Zenck wendet sich einer Gruppe von Beispielen zu, in denen die räumlichen, klanglichen und Aufführungs-respektive Aufzeichnungstechniken Hörer und Klangkörper in relationale Bewegung bringen. Damit werden Bewegungs- und Ausdrucksformen dialogisch bis zum Live-Sampling aufeinander bezogen. Der Klangkörper und sein Double (Lautsprecher) irritieren die Verortung von Musik wie den Standort des Hörers, indem sie, nach Tabori, „Inszenieren“ als „Fortsetzung des Schreibens mit anderen Mitteln“ zulassen. Daraus lassen sich natürlich auch ganz andere Einbeziehungen – der Choreographie, etwa des Balletts in Stücken von Paul Claudel – ableiten. Die räumliche Bewegung von Musik und Klang korrespondiert mit der Ortlosigkeit eines pluralen Subjekts. Mit Erfindung des sogenannten „Spatialisateurs“ gelingt es, noch den Ort des Instruments mittels räumlich angeordneter Lautsprecher in Echtzeit durch den Raum zu jagen. Dieses szenografische Potential des Bewegungsklangraums in Erweiterung des Bewegungsbildes (Deleuze) macht die neuesten Kompositionen dem visuell gebundenen Bild überlegen. Hier ist der Moment, die Raumkonzepte von Foucault und Boulez erneut auf ihre Thematisierung der Ortlosigkeit, wie sie etwa der Konzertsaal in Ircam realisiert, zu befragen. „Multidirektionale und multivektorielle“ Klangräume behaupten sich nämlich als – so Foucaults Begriff – „Heterotopien“, denen auf dem Gebiet der Verortung nur die Schwerelosigkeit gleichkommt. Heterotopische Klangräume zu szenografieren, heißt, den Bewegungslärm der Stadt kompositorisch zu bearbeiten. Martin Zencks Ausführungen verdeutlichen, dass es mehr als reizvoll ist, auch 20 Jahre nach Foucaults Tod eine Diskursbestimmung neuester elektronischer Klangkunstwerke durchzuführen, die den visuellen Werken, so scheint es, technisch und im Bezug auf Körpererfahrung um Jahrzehnte voraus sind.

Aus kunstwissenschaftlicher Perspektive ist die Hinwendung zur Ephemerisierung und Auflösung des Werkhaften zweischneidig, wie JOSEPH IMORDE in seiner Darstellung *Das Ephemere* betont. Denn Rettung des Ereignishaften als je stattfindende Aktualität im Medium der Geschichte muss immer den Wandlungen einer Kontextualität ebenso gerecht werden wie einem „intendierten Medienwechsel in die relative Ewigkeit des Diskurses.“ Die kunstwissenschaftliche Diskursverantwortung hat sich immer auch dem klaren Blick von Wolken, Dünsten, Nebeln gestellt und z.B. Unschärfe als eine präzisierbare Technik von Distanzierung bestimmt. Die Genauigkeit, mit der man sich Ereignissen und Inszenierungen zu nähern hat, verdeutlicht Imorde an einer Druckgrafik, die das liturgische Zeremoniell Papst Gregor des XIII. in nachvollziehbare und reglementierende Choreografie verwandelt, die zeitlichen

und persönlichen Exzessen der Riten entgegentreten will. Eine solche „Semiotisierung des Raumes“ (Braungart) leitet die szenografisch geschulte kunstwissenschaftliche Betrachtung, auch indem sie die „Mischungs- und Entmischungsvorgänge“ von Architektur und Kunst noch einmal in den Blick nimmt und damit das ephemere Wissen in ein konzeptuelles verwandelt und für die Programmatik szenografischer Strategien vorbereitet. Imorde plädiert für eine Genealogie kunstwissenschaftlicher Begrifflichkeiten, die immer noch zu stark von „Rezeptionsästhetik“ und Subjektzentriertheit geprägt sind und das „Eintauchen“ in bedeutungsgestörte oder entleerte Kunst- und Architekturräume mit ihren Sogwirkungen für Imagination und Erinnerung erschweren. Der Betrachter vor einem Bild – die klassische Szene der Kunstwissenschaft – muss als Spezialfall von sich verändernden Diskurstopologien gesehen werden. An markanten Installationen (*Blur-Building*, *On Mice and Men*) prüft Joseph Imorde die Detopologisierung kunstwissenschaftlicher Kategorien hinsichtlich neuer szenografischer Techniken. „Abstieg in die zerklüfteten Spiralen der Zeit“, so entwendet er das Motto der Kuratoren von *On Mice and Men*. Es könnte auch als Projektskizze einer Kunstwissenschaft dienen, die die „verschlungenen Kontextualitäten ephemer-situativer Ereignisse wieder in dokumentierende ‚Feststellungen‘ hinüberrettet“ und so das Szenische ihrer selbst in den Blick nähme.

Unter dem Titel *Öffentlicher Raum als theatraler Raum: Praktiken des Gehens und Strategien der Stadtnutzung* versammelt BRIGITTE MARSCHALL u.a. die wichtigsten Vertreter einer „Situationistischen Internationale“, um eine psychogeographische Darstellung der mit Walter Benjamin beginnenden Interpretation der Stadt als Inszenierungsraum zu beschreiben. Benjamins Verweise auf den Flaneur als Kritiker der städtischen Bewegungsgeschwindigkeit, wie sie später Virilio im höheren Gang beobachtet, spielt auf die Erschließung städtischer Räume nicht nur als Tauschorte, sondern als Bewegungsräume an. Die Stadt wie einen Text zu dechiffrieren, heißt für Marschall, die „Praktiken des Gehens“ im gesellschaftlichen Raum zu fördern und nicht als eine Krankheit der ausufernden Stadt zu disqualifizieren. Es wird, mit Michel de Certeau, „zwischen Ort (Lieu) und Raum (Espace)“ zu unterscheiden sein. Der Flaneur schafft eine „Inszenierung des Gehens“, ist „Stadt-Jäger“ gegenüber dem „Text-Jäger in der Gestalt des Lesers“. Dem Flaneur wird die Stadt Interieur. Der Rückeroberung der Raumbildung ist verschiedentlich in den 50er und 60er Jahren die Kunstgruppe um Guy Debord und Chtcheglov mit dem Versuch „psychogeografischer“ Rückerinnerung nachgegangen. Die Gruppe setzt auf ein drogiertes Abdriften, bewusstes Verirren und Fragmentieren der Stadtlandschaften, um die schon zur Evidenz herabgesunkenen urbanen Welten neu zu beleben. Brigitte Marschall zeigt – auch an den Initiativen und Happenings von Wolf Vostell orientiert –, dass die Wiederbelebung nicht an der Zerstörung einer Architektur ansetzt, die bereits

die Städte einer konsumistischen Eventkultur preisgegeben hat, sondern an einer subversiven Guerillatätigkeit, wie sie in einigen Protestbewegungen der 68er Generation konzeptualisiert wird. Certeau hat später die Unmöglichkeit erkannt, „die Lebendigkeit des Alltags in Landkarten zu übertragen“. Besser greifen die absurden Handlungsanweisungen, die Vostell zur Aktivierung des öffentlichen Raums initiiert. Erst wenn die Stadt wieder zum Bewegungsraum und „die Straße zur Bühne“ geworden ist, kann der von den Künsten beanspruchte Auszug aus der Musealisierung ernst genommen werden. Brigitte Marschall plädiert auf ihrem Weg in die urbane Geschichte der Bewegungsinszenierung für ein nomadisches Konzept, wie es Deleuze und Guattari für die 70er Jahre propagieren. „Als Abwehrreflex“ gegen die urbane Bewegung stellt sich erneut eine Mobilität der Architektur ein: „mobile Strände und Eislaufplätze“, Love Parade und karnevaleske Umzüge.

Dass Inszenierungen nicht unbedingt nur Kirmesattraktionen sind, die den Sinnen Ablenkung und Verführung bieten, macht WOLFGANG PIRCHER mit seinem angesichts der Finanzkrisen hochaktuellen Beitrag verständlich, indem er über *die Inszenierung von Vertrauen* spricht. Die „Theatralität des Geldes“ ist in Kreditgesellschaften unmittelbar an die Inszenierung von Vertrauen geknüpft, und diese an den guten Namen. Das lässt die Frage aufkommen, wie denn vertrauenswürdige Inszenierungen von solchen des bloßen Scheins, Wahrheit von der Lüge unterschieden werden können? Kann nicht auch eine schöne Lüge ihre Wahrheit haben, die Poesie heißt? Zentrales vertrauenbildendes Medium ist die Sprache respektive sprachliche Inszenierung. Sprache, die an sich die Darstellung des Undarstellbaren (Phantasie) ist, unterschiebt einen Glauben, dessen Kredit man nur im Jenseits einlösen muss, falls überhaupt. Sprache als Gabe hat unbeschränkten Kredit – so jedenfalls, wenn man Pirchers Erzählungen über die Spezies des „Confidence Man“ vertrauen kann, der als gerissener Trickbetrüger in vielen Masken Leuten lächelnd und sprachgewandt das Geld aus der Tasche ziehen kann, und zwar so, dass diese von der Freiwilligkeit der Gabe überzeugt sind. Im Amerika um die Mitte des 19. Jh. hat die Popularität dieser Trickbetrüger gerade die ihm verwandten Dichter zu Phantasieprodukten angeregt.

Herman Melville hat in seinem Roman *The Confidence Man. His Masquerade* (1857) einen solchen Betrüger zum Titelhelden gemacht. Pircher widmet sich vor allem der inszenatorischen Wortgewandtheit und bezieht damit die Kunst der Literatur schlechthin in die Frage der Glaubhaftigkeit mit ein: Betrug setzt sich in Szene, aber als literarisches Produkt. Die Frage, warum denn Szenografie das griechische Wort *graphein* beinhaltet, beantwortet sich evident. Mit den schreibenden Künsten ist die Illusion und Treu und Glauben beinhaltet, dass die Materialisation weniger gilt als die Einbildung, die sie erzeugt: der Tauschwert dominiert den Gebrauchswert schwarz auf weiß. Der Confidence Man ist, so Pircher, „das Medium“,

in dem Mitmenschlichkeit (Vertrauen, Glauben) [...] mit dem Impuls der Bereicherung“ ein Tauschverhältnis eingeht. Die kommunikative und sozialisierende Kraft des Kredits hat ihren Höhepunkt in der auf dokumentarischen Quellen beruhenden *Confidence Woman*. Man kann sich vorstellen, dass die Verführungs- und Überredungskunst als Gabe der Sprache bei einer Frau, wie sie die naive, unschuldige und arme Thérèse Daurignac verkörpert, die eines jeden Mannes überragt. Dennoch ist man von der Leichtgläubigkeit der Menschen irritiert, wenn man voll Staunen die unglaublichen Höhen ihrer Inszenierungen von Vertrauen liest. Es ist schon beinahe völlig unglaubwürdig, dass aus diesem armen Bauernkind durch Lug und Betrug bis in höchste Ministerkreise über zwei Jahrzehnte ein Lügenimperium aufgebaut werden konnte, welches das Frankreich des ausgehenden 19. Jh. tief erschütterte. Wer aus den Intimitäten dieser Münchhausengeschichten der Daurignac, die, bevor der Schwindel aufflog, aus ihren Luftschlössern mehrere reale gemacht hatte, in diesem Fall Gewinn zog, war ebenfalls ein Dichter: Emile Zola, der, wie auch der Staatspräsident, gelegentlich im realen Luftschloss der Daurignac und bei ihrer professionell betrügerischen Familie verkehrte. 1890 publiziert Zola seinen Roman *Das Geld (L'argent)* und macht eine der damals üblichen Eisenbahnspekulationen zum Thema literarischer Glaubwürdigkeitsinszenierung.

Pircher gelingt es, mit seinem Blick auf die Verwertungskompetenzen der Literatur die Problematik von kommerziellen und künstlerischen Inszenierungen in die Mitte zu rücken. Szeno-Graphie – gegen alle lärmende Mediendiversifizierung – darf sich immer noch auch der Schrift als legitimem Erbe versichern, auch wenn die Exklusivität des Buches durch die Pflicht der Buchführung entwertet worden ist.

Mit Foucault hat Martin Zenck einen Grundbass der Diskussion um die Darstellungsform von Ereignissen und den Zwang ihrer Bemächtigung angeschlagen, dessen Orchestrierung HEINER WILHARM in seinem Essay *Ereignis, Inszenierung, Effekt* nachgeht. Die Beispiele, die er dazu anführt, entstammen nicht dem modernen Spektrum der Szenografie, sondern sind phänomenaler orientiert an der Frage von Macht und Herrschaft über Darstellungsverhältnisse und -techniken. Das initiierende Beispiel geht bezeichnenderweise Spuren einer dichterischen Ereignisbestimmung nach, die immer zugleich Darstellung ist. Die *Bucolica* Vergils beschreibt in des Dichters Worten und in Gegenwart seines Alter Ego eine Landschaft und deren Umgestaltung durch ‚historische‘ Ereignisse um 50 vor Christus. Nicht nur Literaturarchäologen sahen sich in der Lage, den Ort zu verifizieren, von dem aus heute die nicht dargestellte Historizität der Dichtung touristisch als Event realisiert werden kann. Dass in Dichtung das Ungesagte das Ereignis darstellt, hat auch Historiker immer wieder dazu verführt, die Lücke mit geschichtlichen Ereignissen zu füllen. Verkannt wird

dabei, dass das Ereignis seit der Aristotelischen *Poetik* immer schon dem Unsagbaren verpflichtet ist, einer Wahrheit, die sich durch die Vielfalt auch mythischer Wiederholungen als Realität nur ‚verdichten‘ kann. So wie erst eine unzählige Anzahl von Experimenten ein wissenschaftliches Gesetz als evident erweist durch den Effekt der Wiederholung und die erreichte Akzeptanz. Dichtung ist immer nur Verdichtung – dem Umstand Rechnung tragend, dass das Darstellungsproblem die Wahrheitsfrage herausfordert.

Sein zweites Beispiel nimmt der Autor aus der Fülle der Geschichtsschreibung Paul Veynes, der sich im Namen des Ereignisbegriffs auf den Realgehalt der dichterischen Darstellung Vergils bezieht, um zu zeigen, dass es der Dichtung wie der Historie immer um die zukünftige Proliferation, also um die Unabschließbarkeit der Wahrheit und somit der Kommunikabilität geht. Dies eigens zu zeigen, bedeutet zu inszenieren. Veyne ist sich dessen bewusst.

Von der Poesie über die Historiographie gelangt Wilharm zu den ‚harten‘ Wissenschaften. Vom auf Foucault gestützten Programm der Geschichte, dem sich Paul Veyne verschrieben hat, zum verwandten Wissenschaftsgeschichtsprogramm Michel Serres' und zu Isabell Stengers, deren Epistemologie sich unter anderem und exemplarisch den ‚Galilei-Affären‘ zuwandte. Um den Vergleich der Konzeptualität von Ereignis und Dichtung respektive glaubensträchtiger Ritualisierung geht es auch hier: ob Galilei sich selbst inszeniert und – „als Gewährsmann der Tatsachen“ und „Statthalter der Wahrheit“ – defizitäre Kenntnis wissenschaftlicher Methodik heroisch kompensiert oder ob es die Neuinszenierungen der Nachkommenden sind, die sich der kopernikanischen Wende schreibend widmen. Arthur Koestler etwa findet bei Galilei eine der Aufführungen der wiederkehrenden Schlachten von Aufklärung und Gegenaufklärung, die bis in die Gegenwart währen. Und auch diejenigen Wissenschaftshistoriker, die tun, was Historiker gewöhnlich tun, Parteilichkeiten und Traditionen von Parteilichkeit zu legitimieren – womit sie sich ohnehin aufs Feld der Politik begeben – realisieren ihre Szenografien. Schließlich setzen selbst die experimentellen und theoretischen Praktiken der (Natur-)Wissenschaftler, die sich vermeintlich mit ganz eigenen „epistemischen Objekten“ beschäftigen, auf die Effektivität szenografischen Know-hows.

Die Beispielfolge, in der Wilharm die Frage nach der Inszenierung und der Szenografie auch an die Usancen der Wissenschaft stellt (und im Verlauf der Argumentation auch an modernen epistemologisch relevanten Beispielen, wie etwa der Geschichte der Genetik, realisiert), indiziert die Totalisierung der Darstellungsabhängigkeit von Ereignissen jedweder Art, auch in der Fabrikation wissenschaftlicher, „harter Tatsachen“ – und noch vor der Differenzierung von Auffindungs- und Darstellungskontexten und vor jeder medialen Differenzierung in Formen von „Gegebenem“.

Mit seinen einleitenden Bemerkungen unter der Überschrift „Ontologie Ereignis“ stellt Wilharm die Weichen für seine Untersuchung. Durchaus ventiliert er die Qualitäten des Ereignisses als Unsagbares. Er bestätigt eine Definition, die Ereignis als das bestimmt, „was unablässig in der Wiederholung seiner Beschreibung und zugleich außerhalb dieser Beschreibung statt hat, der es eben nie gelingt, das Ereignis zu erfassen“. So wird das Ereignis „zur Wiederholung seiner eigenen Abwesenheit“, so dass das „wirkliche Ereignis im Ereignis [...] gerade in der Erwartung des Ereignisses und im Angedenken an es enthalten“ ist. Das heißt, es drängt zu einer (sich selbst) darstellenden Tat. Mit Peirce und aus seiner metaphysischen und semiotischen Perspektive wendet sich Wilharm den logischen und ontologischen Problemen von „Erstheit“, „Zweitheit“ und „Drittheit“ zu und den Fragen ihrer faktischen Identifizierbarkeit, Fragen, die für eine Typologisierung von Inszenierung und Szenografie wesentlich erscheinen. Mit ausdrücklichem Bezug auf die Aristotelische Tradition von *Poetik* und *Rhetorik* und gestützt auf die Effekththeorie Foucaults, die anstelle einer Legitimitätsprüfung in Erwartung letzter Kausalitäten auf eine „Ereignisprüfung“ (Foucault) setzt, empfiehlt Wilharm fürs erste Zweckoptimismus. Wobei der „Zweck der Inszenierung in allen Fällen darin [besteht], einen Effekt zu erzeugen“, der das Ereignis als gewollt und somit die Diskursivität für würdig und wiederholbar erachtet. Die Mängel von Inszenierungen werden gleichsam zur Triebfeder beständiger Diskursivität. Ob sie sich, mehr oder weniger gerechtfertigt, aufblähen können zu Tatsache oder Wert, ist abhängig davon und absehbar daran, ob oder dass ihre Effekte zu Ereignissen werden, die Akzeptanz, Vertrauen finden. Davon, dass ein entsprechender gesellschaftlicher Tauschakt vollzogen wird.

Eine Diskussion dessen, was unter Ereignis und Event zu verstehen ist, so zeigt Wilharms ausführliche Analyse, ist nicht am Argument der Authentizität und Ursprünglichkeit zu erweisen, das den Bannungsort des Zufälligen und Nichtinszenierten behauptet. Erst in der Inszenierung steht das Gewollte und Nichtzufällige in Rede. Mit den systemtheoretischen Konzeptionen von Wahrscheinlichkeit zu operieren, wenn von wissenschaftlicher Beweiskraft die Rede ist, zeigt die Sprengkraft der Aufdeckung vorwissenschaftlicher Geltungsformen, deren Gedächtnis die Einsicht von Dichtung ist. Wilharm liest auf diese Weise Aristoteles gegen den Strich. Dass sich aus diesem Verhältnis von Inszenierung vs. Nichtinszenierungsbehauptung eine Reihe von Übergängen zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Inszenierung konstruieren lassen und zugleich auch die Effektivität von szenografischen Techniken auf allen Ebenen kultureller Ereignisplatzierung beweist, zeigen seine abschließenden Analysevorgriffe auf eine ausgebildete Theorie der Szenografie. Dabei verbleibt er nicht im positivistischen Programm aristotelisch-foucault'scher Prägung. Mit Rückgriff auf Platons Kritik der Rolle des Künstlers in der Polis erweitert Wilharm die ästhetische Debatte um ethische Gesichtspunkte. Angesichts der

schon von Platon aufgeworfenen Problematik einer „Deplatzierung der Sichtbarkeit“ durch die freien Kräfte von Kunst, Gestaltung und Design streicht Heiner Wilharm die Dialektik von Szenografie und Obszenografie heraus, die Notwendigkeit, schon den Szenografien möglicher Inszenierungen auf dem Weg paradoxer Intervention nicht nur Selbstbewusstsein, sondern auch gesellschaftliche Verantwortung an die Hand zu geben.

Was haben Szenografien der Eames-Brüder und Figuren in den Filmen Jacques Tatis gemeinsam? Dieser Frage gehen SANDRA SCHRAMKE und WOLFGANG BOCK nach. Die Ausstellungsarchitektur von Charles und Ray Eames, die sich zu Beginn der 60er Jahre der avanciertesten Bildprojektion und Architektur bedient, um direkt oder indirekt die Propagandamaschine des ‚*American way of life*‘ zu protegieren, unterstellt sich den zur damaligen Zeit neuesten kybernetischen Marketingmethoden. Heutige Informationstheorie, die in ihren tayloristischen Flegeljahren diesem Steuerungsaspekt und einem Objektivismus der Maschine den Weg bereitete – in der Allianz von US-Propaganda und IBM-Werbung – glaubte noch an die Reaktionswilligkeit eines auf Reiz und Schock dressierten Publikums zur Erzeugung von Sentimentalität – wider ihre inszenatorische Raffinesse. Zu einer Zeit, da sich ein Weltausstellungspublikum noch dem unbedingten Paradigma des Fortschritts und der heilsamen Wirkung von Schocks unterwirft und Roboter sich als Prothesen des defizitären Körpers andienen, scheint für die fragmentierten Dia- und Filmshows der Eames wesentlich zu sein, dass sie mit Pseudodigitalität analoge Effekte zu steuern vermögen. Schramkes und Bocks Einführung in diese kurze Epoche der Technikeuphorie inszenieren den Menschen als vermittelnden Diener im Übergang zur Ganzkörperprothese von Zeichentrickfiguren. „Nach den Lehrsätzen der Kognitionstheorie wie Shannons Kommunikationsmodell funktioniert das Gehirn analog zu technischen Systemen.“ Diesen Satz wird heute niemand mehr unterschreiben, verquickt er doch Digitalisierung mit der Darstellung im Analogen und dementiert die Behauptung, Kommunikation wäre überhaupt als Information zu formalisieren. Auf diesen Widerspruch weisen – parallel zur Fortschrittsideologie, die bei den Eames im IBM-Pavillon der Weltausstellung 1964/65 noch protegiert wird – die kritisch reflektierenden Filme Tatis hin.

Während bei den Eames ein Diener im Frack „die Rolle eines Instruktors“ spielt und als Vermittler von Mensch und Technikinszenierung hilfreich ist, spielt der rasende Postbote in Tatis *Schützenfest* (1947) als versagender Dienstoffbote wider den Propagandarummel der Amerikanischen Post die Karte französischer Selbstinszenierung aus. „Die Technik setzt insbesondere in der Filmtechnik ein bestimmtes Gesellschaftsverhältnis in ein bestimmtes Darstellungsverhältnis um.“ Nach diesem Grundsatz zeigt Tati, dass Frankreich zwar technisch unterlegen sein mag,

inszenatorisch aber auf der Höhe der Zeit ist. Die inszenatorische Avantgarde trifft auch für die Eames zu, unterstellt aber die Inszenierung dem Mechanismus einer von Schock und Schnitt geprägten Welt, die Tati in die Effektivität des Lachens verwandelt: der Einsicht in die Unmöglichkeit, den Tod auf dem Wege der Maschinerisierung überholen zu können. Psychoökonomisch hat dieses Lachen eine zirkuläre, entlastende Funktion, während der lineare Fortschrittsbegriff hortenden Waffencharakter ausbildet. Das Schützenfest Tatis schießt nicht gegen den Körper, sondern gegen die Gewalt der Inszenierung des Fortschritts, der sich als Film im Film und damit als Inszenierung der Inszenierung zeigt. Die Selbstreflexion der Inszenierung, gibt dem Körper seine Leiblichkeit zurück, statt Mimesis einer dienenden Unterwerfung Vorschub zu leisten. Im Inszenieren öffnet sich so der Raum für eine Mimesis des Unkalkulierbaren, des Kommunikativen und Poetischen. „Anders gesagt, er [Tati] fällt auf diese Weise aus einer Aufteilung in Bewegungs- und Zeitbilder (Deleuze) heraus und beharrt auf der Mimesis als Bedingung jeder szenografischen Inszenierung, wenn man darunter die Übertragung auf die Leiber der Zuschauer versteht.“

Ein Plädoyer für eine szenologische Fundierung „post-medialer Gestaltungspraxis“ in einer „unternehmerischen Wissensgesellschaft“ gibt PAMELA C. SCORZIN unter dem Titel *MetaSzenografie* ab. Ihr schlagendes Beispiel für die neueste Umwertung und Verwerfung der strategischen Begriffe Realität, Virtualität, Imagination ist der Länderbeitrag von Janet Cardiff und George Bures Miller *The Paradise Institute* auf der Biennale in Venedig 2001. Bei der Installation handelt es sich um einen bewusst konventionell theatral arrangierten kleinen Kino- oder Theatersaal, zu dem das Publikum, von Platzanweisern eingeladen und mit Kopfhörern versehen, eine Art „schnell zusammengeschnittenen Trailer für einen Film“ zu sehen bekommt. Saal und Projektion entpuppen sich jedoch als verführerische Kulisse für den eigentlich performierenden Sound, den die beiden Künstler geschickt vom Film in die Wirklichkeit der Zuschauerreihen lenken. Einmal mehr zeigt sich, dass Raum- und Realitätsverortung dominant über den Ton und nicht über das Bild koordiniert wird. Dem *iconic turn* hat Petra Maria Meyer jüngst in einer umfanglichen Aufsatzsammlung den *acoustic turn* zur Seite gestellt.⁶³ Während Zenck und Weismüller in ihren Beiträgen im Raum von Musik eine Erwartungsverführung erfüllen, demontieren Cardiff und Miller, so Scorzin, das Leitmedium der Visualität, in dem – nach Foucault – Gouvernementalität herrscht. Die Nähe und Ferne von inszeniertem Realton und -sound (Türklopfen, Handy-Klingeln), die an Filme Hitchcocks oder Lynchs erinnern mögen, realisieren sich unmittelbar. Artifizierender Sound lässt sich

⁶³ Petra Maria Meyer (Hg.): *Acoustic turn*, a.a.O.

schlechterdings nicht als Simulation erfahren, sondern muss in der „Entkopplung von Figuren und Stimmen“ für echt gehalten werden und „destabilisiert somit die ‚gesunden‘ Differenzierungen und Markierungen von real und imaginär, fiktiv und objektiv“. Mit dem Gegenbegriff des Pathogenen, der „Anomalien“, werden alle Gespenster psychopathologischer Besetzung aufgerufen: Tinnitus, Stimmenhalluzination, psychotische Krisen, die sich wider den Leitsinn des Sehens Körperautorität eigenmächtig sichern. Pamela C. Scorzin spricht vorsichtiger von „Erfahrungsgestalten“, die weniger die autoritative Kontrolle über die Geltung von Realität und Inszenierung als vielmehr die liminale, limitierende und temporäre Führung in der Projektarbeit solcher szenografischer ‚Szenarien‘ präsentieren, die den dualistischen Schein von Wahrheit und Schein logisch, und zwar szenologisch als „Metaszenografie“ in Erfahrung bringen. Für die Kommunikation mit den „Prosumern“ (Weibel), die sich auf diese Erfahrungen einlassen, prägt Scorzin treffend den Begriff „Quanten-Szenografie“. Denn auch in der Szenifikation physikalischer Quantenräume ist einem Drittenurteil überlassen, wer Verführer und Verführter ist. Cardiff und Miller überschreiten mit ihrer gegen die Kinoinnszenierung eindringenden Realsoundinszenierung alle hilflosen Versuche von Virtual Reality. Die operativen Begriffe der Überschreitungen leitet Scorzin ebenfalls ab: „Shifting, Spacing, Staging, Condensing, Stimulation, Fusing, Crossing over und Delimiting.“

Dass sich die Fragestellung der Erweiterung nicht an die Topologie des Raumes, sondern an jede Differenz bindet, zeigt MICHAEL WETZEL in seiner Darstellung eines „inframedialen“ Ereignisraumes, der dynamisch zu denken ist. Ausgehend von Heideggers Markierung eines „Zeit-Spiel-Raumes“ öffnet Wetzels den Blick für den Blick und dessen Unruheposition. Dieser reflektierende Blickwechsel erlaubt, von einem zeichenbezogenen Theorieraum in einen medienbezogenen ‚Realraum‘ umzudisponieren. Er nimmt dabei, von Platons Begriff „Chora“ ausgehend, – eine Beziehung zwischen Sehraum und Blickraum – jene minimale Differenz des ‚triton genos‘ zum Ausgangspunkt. Die Bewegungen der Reflexion, der „Inversion“, „Torsion“, verbinden sich zu einem taumelnden Tanz und choreografieren eine Leib-Raum-Spur, die als osmotische Grenze die Extensionsversuche des Körpers vor den Medienablösungen darstellen. Was wir heute als mediale Ausdifferenzierung bezeichnen, ist der Versuch einer stillstellenden Orientierung in einem vom Körper abgelösten Leib-Raum, der von beständigen Blickwechseln zwischen Nähe und Ferne heimgesucht wird. Mit der Ballistik des Blicks sind jene minimalen Grenzerfahrungen der Berührung und der osmotischen Sensibilisierung gemeint, die den topologischen Raum vernichten und negieren, weil sie entweder auf die Hautoberfläche zurückgeführt werden können oder diesen Membrankontakt simulieren. Als Vergleich dient der osmotisierende Akt der Malerei, der Moment, in dem der Maler die Leinwand berührt.

Von der Antike bis zu Duchamp zeichnet Wetzell ein Bild der Restitution und Überwindung des Momentes, in dem der Pinsel des Malers die Wirklichkeit selbst zeichnen könnte. Damit umschreibt, „umspielt“ er unentwegt einen Möglichkeitsraum, der seit dem Kubismus und über Pollock hinaus mit der Gestik des Tanzes verglichen worden ist. In diesem Möglichkeitsraum – das Diktum des Parsival eingedenk: „Zeit-Spiel-Raum“ – fällt der szenische Tauschort von Sichtbarkeit und Blick in das szenische Ereignis selbst. Im Ereignis wird gleichsam die Hochzeit von Raum und Zeit gefeiert, ohne dass sich hier die Zeichen vom Körper lösen. Das Ereignis zumal ist auch Schock des Zusammenbruchs der auf Distanz gehaltenen Medienwelten. Die „Eröffnung einer vierten Dimension“, eines nicht zu sich kommenden Ereignisses, tendiert zu einem „infinitesimalen Wert einer Ununterscheidbarkeit“, in dem „Autor, Werk und Rezipient“ das Werk als Schöpfungs- und Erschöpfungsprozess bis zur Müdigkeit, d.h. zeitlichen Unendlichkeit, durchspielen.

Das zentrale Werk, dem sich Wetzell in seiner Analyse widmet, Duchamps *Das große Glas*, lässt in diesem Sinne die „Puppen“ um ein „goldenes Kalb“ „tanzen“ – als Travestie auf den endlosen Tauschwertvorgang der Ökonomie, der auch Kunst sich nicht entziehen kann. Medientheoretische Konsequenzen aus dem hysterisierenden Taumel von Blickbewegungen und Standortänderungen, die die „inframince“ (Duchamp) zu stellen versucht, gibt es als technische Realisierung der entfesselten elektrischen Kräfte, die von der Verbrennungsmaschine bis zum Generator den Taumel des Tanzes in eine Kreisbewegung übersetzen. Selbst der Film, der das tanzende Bild schließlich als Zeit-Bild realisiert, findet vor Bergsons Verdikt, die Dauer anders als eine bloße Wiederholung zu denken, keine Gnade. Die materielle Spur des Einzelbildes, die der osmotische Film in seiner Materialität bis vor kurzem noch hatte, ist spurlos in die oszillierende Elektronik digitaler Schocks übersetzt und simuliert jene Unschuld, die die Braut des *Großen Glases* im Tausch gegen den haptischen Tanz der Junggesellen auf Dauer wahrte – jedenfalls so lange, bis ein ungeschickter Transportarbeiter das Glas des *Großen Glases* zersplittern lässt und in diesem Ereignis – quasi aus dem Jenseits der transparenten Kunst – einen weiteren osmotisch gebrochenen Blickraum zeugt.

KARL STOCKER und ERIKA THÜMMEL berichten in ihrem dialogischen Beitrag über den schwierigen Alltag des Szenografen. Sie hatten 2002 im Projekt *Berg der Erinnerungen* „eine Version der Geschichte von Graz im 20. Jh.“ – anlässlich des Kulturhauptstadtjahres 2003 abzuliefern. „Geschichte als kommunikative Wissenschaft“ in einem 7 km langen, brüchigen, feuchten Stollensystem – im zentralen Schlossberg inmitten der Stadt Graz – treibt in der Tat die Theorie zur Ekstase. Nicht nur sammelten die Szenografen über Scouts 20.000 Erinnerungsdokumente der Bürger und Bürgerinnen aus dem „Subsystem des lebensweltlichen kommunikativen

Alltagshandeln[s]“ und extrahierten daraus 200 Exponate; sie setzten sich auch mit Geologen, Feuerwehrleuten und Rettungsexperten auseinander, sowie mit Sicherheits- und Bedeutungsträgern, die in dem labyrinthischen Stollensystem die barrierefreie Durchführung der Ausstellung, die 100.000 Besucher anzog, garantieren und verantworten mussten. Grundhaltung des Szenografen kann in dieser Post-k.u.k.-Regulierungswut nur die Ironie gegenüber der Realität sein, die sich als listigere Inszenierung erweist. Stocker und Thümmel schafften es dennoch in außerordentlich kurzer Zeit, „Windungen des Gehirns“, so die Metapher für die „Pfade des Gedächtnisses“, in die Unwirtlichkeit des Berges zu bahnen und durch eigens von Jungbürgern erstelltes Videomaterial bis in die Neuzeit zu dokumentieren.

Die Erfahrung, Geschichtlichkeit nur im Verhältnis zur Obrigkeit zu zelebrieren, korrigierte ihre Ausstellung, die in Graz unter großer Bürgerbeteiligung eine „konstruktive Geschichtsauffassung“ unter Einbeziehung alltäglicher Gegenstände propagierte – gegen alle Widrigkeiten der wohl immer noch ‚kakanischen Bürokratie‘ (Musil). Schon die Planung einer Inszenierung muss inszeniert werden, so kann man zwischen den Zeilen dem Praxisbericht entnehmen. Szenografie ist auch Management subversiver Alternativen. Musil kamen deutliche Zweifel, ob man das in Preußen besser könne.

Ob Szenografie eine neue Bezeichnung für eine Architektur und ein Design von Ereignis sei – diese Frage knüpft an Positionen des Bauhauses an, in der Architektur im Kanon der Künste selbstverständlich soziale, ökonomische und ökologische und städtebauliche Aspekte mit zu berücksichtigen hat. Genau diese Randbedingungen der Architektur sind es, die ERNEST WOLF-GAZO in seinem Beitrag *Raum und Natur im Design von Hassan Fathy* als Bedingung für menschliches Wohnen im Gegensatz zum Bauen hervorhebt. Wolf-Gazo stellt den ägyptischen Architekten, Designer, Philosophen Hassan Fathy (1900-1989) vor, der mit seinen Aktivitäten, die an das Bauhaus ebenso anknüpfen wie an Heidegger, an Le Corbusier, ebenso wie an die traditionelle orientalische Architektur, als Vorreiter eines menschengerechten, sozialen Wohnens gilt. Dabei widmet sich Fathy in seiner *Architecture for the Poor* (so der Buchtitel seiner wichtigsten Veröffentlichung) schon früh einem Baugedanken, der vor allem den Bedingungen der Familienstruktur des Orients (Ägyptens) gerecht zu werden versucht. Ein Bauen mit einfachsten Materialien, verbunden mit einem „Blick durch Kinderaugen“, verschafft Fathy, der in der englisch-französischen Tradition der ägyptischen Mittelschicht erzogen und an der Universität von Kairo ausgebildet worden ist, den „human touch“, den wir nicht nur mit menschlichem Bauen, sondern, mit Heidegger, dem natürlichen und sozialen Wohnen verbinden müssen. Hierzu gehört die Berücksichtigung klimatischer, materialer/materieller und familiärer Bedingungen – etwa auch getrennte Bereiche für Frauen und Männer sowie

Separationen und Übergänge von Innen und Außen in einem nicht funktionalistischen, sondern „kosmologischen“ und „spirituellen“ Baugedanken.

Die Wohnverhältnisse der Ärmsten zu ändern, heißt nicht, sie in neuen, hygienisch einwandfreien Verhältnissen unterzubringen. Architektur muss immer Inszenierung der „Lebenswelt“ sein. Die „Choreografie der Bewegung, Treppen, Fenster und Loggien“ haben sich den funktionalen Elementen mindestens gleichberechtigt zur Seite zu stellen. Dabei hat Hassan Fathy in seiner Metropole Kairo und im ständigen Kampf mit der ägyptischen Bürokratie vor allem an seinem zentralen Projekt, der Siedlung von New Gourna, erfahren müssen, dass das Scheitern für Architekten lehrreich sein kann. Nach New Gourna sollten die Menschen umgesiedelt werden, die im Tal der Könige seit Urzeiten vom Verkauf ausgegrabener Pharaonenschatze lebten. Diese Lebensgrundlage fehlte ihnen in New Gourna und veranlasste sie, letztlich wieder in ihre „Platonischen Höhlen“ zurückzukehren. Diese leidvolle Erfahrung veranlasste Fathy, ein Konzept von Architektur zu entwickeln, das zunehmend in den Fokus der unterschiedlichsten Architekturschulen gerät, die sich in einer 15 Millionen-Metropole wie Kairo versammeln. „That he designs his work analogous to musical composition, rhythm and harmony, lines intersection of the planes, walls, roofs with the crown, the floor, length, height, width of the room. Architecture was to him ‚frozen music‘.“ Die Hinwendung zur Musik, die auch eine Wende zum Zuhören bedeutet, denkt den Raum in orientalischer Sicht sakral, vom Himmel aus, und gedenkt so der religiösen und familiären und familialen Wurzeln einer Wohngemeinschaft als Imaginationsgemeinschaft.

FRANK DEN OUDSTEN provozierte in seiner inszenatorischen Improvisation *Szenografie. Obszenografie* die „Gratwanderung der Künste“ in einer szenischen Lesung. Der Begriff Lesung wäre aber für den performativen Beitrag medial zu kurz gedacht; es wäre im Sinne Flussers an das Lesen und Legen von Spuren zu denken. Den Oudsten verortet die Begriffe auf die Bühne der Sprache zurück. Dass nämlich jemand über Stunden wissenschaftliche Spekulationen, die erst kurz vorher vorgetragen wurden, derart pointiert darstellen kann, zeigt, jeden Zettelkasten sprengend, die subversive Kraft der Erinnerung in ihrer ganzen Fruchtbarkeit. Die Herausgeber haben versucht, der Performance Frank den Oudstens in der schriftfixierten Widergabe gerecht zu werden. Ihrerseits also wieder eine Rückübersetzung zu leisten, deren Vorgabe ein dreistündiges Videoprotokoll war. Dabei geraten der reale Raum und die Aktionen und Reaktionen von Akteuren und Zuschauern leicht unter die Räder. Denn die körperlich sinnlich definierten Räume für Menschen weichen zunehmend den in Fernseh- oder Internetzeit gespannten Virtualitäten imaginärer Räume und Präsenz. Ist da noch Szene? Oder herrscht dort schon, wie Baudrillard analysiert, die gnadenlose Sichtbarkeit, die jede wirkliche Szene zugrunde richtet und nur noch

„Ob-Szenen“, die Obszönität der Sichtbarkeit zurücklässt? Wo es dann auch nichts mehr In-Szene-zu-setzen gibt.⁶⁴

Mit diesem Spiegelbegriff des Obszönografischen gelingt es den Oudsten zunächst aber, das Eis zu brechen, das in seinen Seminaren in Zürich herrscht, wenn neue Studenten nach dem Ziel der Ausbildung zum Szenografen gefragt werden. Infolgedessen ist die ironische und selbstironische Selbstthematization der Szenografie eine Methode, die entscheidende „Parallaxe“ zwischen Szenografie und szenischer Wirklichkeit zu bestimmen. Dazu setzt er zunächst die Unterscheidung zwischen *inventio* und *manifestatio* im Entwurfsprozess voraus und beobachtet den Tauschort im szenografischen Denken selbst. In der Performance geht es ihm um diesen Übergang, den er die „Beherbergung einer Idee“ nennt. Den Oudsten durchstreift in Bild und Ton solche Beherbergungsorte von der Musik bis zum klassischen Theater, von der Wissenschaft (Descartes entwendet er den Begriff der Parallaxe) bis zur Kunst. An Malewitschs „Schwarzem Quadrat“ demonstriert er, dass eine solche Beherbergung ein vielfach sich überlagernder, revidierender, heterotoper Archivierungsort ganz neuer Qualität sein kann, der entweder Spuren löscht/liest, oder wie in den Film-Fotografien Sugimotos, Spuren erstrahlen lässt. Soll und wie soll der Szenograf diese Überlagerungen entwirren? Zwei Wege bietet den Oudsten unter anderen an: den der Totalisierung des Inszenatorischen, wie ihn Rodtschenko in einem Buch *Alles ist Experiment!* propagiert. Und den der parallaktischen Grenzerfahrung, d.h. „zwischen Elefant und Kolibri, zwischen Raubvogel und Fuchs“ eine Monade, einen Nukleus zu finden, der sich beliebig zwischen *inventio* und *manifestatio* kombinieren lässt. Einen Bezugspunkt solcher monadischer Verdichtungen thematisiert den Oudsten mit Beckett. Während aber Beckett die Heimatlosigkeit und Hoffnungslosigkeit des Menschen im Modell Leibniz'scher, fensterloser Monadologie erkennt, plädiert er für eine offene Monade: Begriffe und Ideen müssen sich auf der Bühne als dem Ort ihrer Beherbergung der Realität aussetzen, ohne obszön in sie auszuffießen. Nicht umsonst demonstriert den Oudsten den Ort der „Urhütte der Szenografie“ ganz im Sinne Benjamins am Ende seiner Performanz mit dem Erzählen seiner Kindheit. Er schildert ausführlich seine Urszene im Holland der frühen 60er Jahre als ‚revolutionäre‘ Praxis, die zugleich die Geborgenheit der Kindheit überschreitet und den monadischen Lebensraum zur Welt listig öffnet. Das Initial, oder den Nukleus dieser Initiation bestimmt er als „Szenografie avant la lettre: ein minimaler physischer Akt mit einem maximalen psychischen Effekt“.

⁶⁴ Jean Baudrillard: Die Szene und das Obszöne, in: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.): Das Schwinden der Sinne, a.a.O. Siehe dazu auch das letzte Kapitel im Beitrag Wilharm.