

**Aus:**

**RALF BOHN, HEINER WILHARM (HG.)**

## **Inszenierung und Effekte**

### **Die Magie der Szenografie**

Mai 2013, 410 Seiten, kart., zahlr. Abb., 34,80 €, ISBN 978-3-8376-2303-1

Licht-Effekte, Sound- und Klang-Effekte, digitale Effekte, Raum- und Interaktions-Effekte – tricktechnischer Zauber, aber auch unableitbare Magie gehören zum strategischen Inventar der Szenografen. Stets verbergen oder präsentieren Effekte sich als Differenzen im Indifferenten. Als Augenblicke des Unerwarteten machen sie Welt, Raum oder Atmosphären allererst wahrnehmbar.

Komplexe Konzepte der Beeinflussung von Affekten, Wahrnehmungen und Urteilen im Spannungsfeld zwischen rationaler Erklärung (making of) und sozialer Magie (Emotionalisierung) werden in diesem Band unter design-, kunst- und kulturwissenschaftlichen Gesichtspunkten dargestellt – sowohl im theoretischen Zusammenhang als auch im konkreten szenografischen Produkt.

**Ralf Bohn** (Prof. Dr.) lehrt Medienwissenschaften und -philosophie an der Fachhochschule Dortmund.

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

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/ts2303/ts2303.php](http://www.transcript-verlag.de/ts2303/ts2303.php)

## INHALTSVERZEICHNIS

- 9 EINFÜHRUNG
- 41 PAMELA C. SCORZIN  
Effekt und Affekt in *Scenographic Fashion Shows*.
- 57 PAMELA C. SCORZIN  
Robert Wilsons *Scenographic HD-Video Portraits*.  
Image und Identität als theatralischer Inszenierungseffekt.
- 75 ALLA SOSNOVSKAYA  
Theatrical Effects.
- 87 BIRGIT WIENS  
Theaterszenografie, ‚Phänomenotechnik‘ und die Multimodalität  
räumlichen Wahrnehmens.  
Am Beispiel von Giséle Viennes Projekt *This is how you will disappear*.
- 103 JENS KRAMMENSCHNEIDER-HUNSCHA  
Über die Notwendigkeit, Medien auf ihre Herkunft und Effekte  
hin zu befragen.  
Versuch über ein medienphilosophisch aufklärendes Theater.
- 135 STEPHAN TRÜBY  
Magie, Technik und Architektur.
- 149 ERIKA THÜMMEL, KARL STOCKER  
Szenografie eines Heiligtums.

- 181 GERRIET K. SHARMA  
{kA} : Keine Ahnung von Schwerkraft.  
Gebäude-Klangkompositionen im (halb-)öffentlichen Raum.
- 199 MARTIN ZENCK  
The Labyrinth as a space and a form of knowledge.  
Reflections on this topic in philosophy, in the arts and in the gardens.
- 221 ERNEST WOLF-GAZO  
The Graffiti-Effect in Egypt's revolt.
- 247 FOSCO DUBINI  
Der Film *Ludwig 1881* – Inszenierung einer Inszenierung.
- 263 CÉLINE KAISER  
Noise and Voice.  
Zum Einsatz von Stimme und Geräuscheffekten in der Geschichte der  
Psychotherapie seit dem 18. Jahrhundert.
- 281 RALF BOHN  
Am Nullpunkt der Szenografie.  
Zur Einführung einer szenologischen Differenz.
- 347 HEINER WILHARM  
Magische Effekte oder Vom Verschwinden der Endlichkeit.  
Zur Ökonomie und Logik von Inszenierung und Szenifikation.
- 403 DIE AUTOREN

Das Thema *Inszenierung und Effekte* stellt die Beeinflussung von Affekten und Leidenschaften, Gefühlen und Gemütsbewegungen, Einstellungen und Überzeugungen nicht in Frage, unterstellt vielmehr der szenografischen Intention und Praxis die Moderierbarkeit und Medialisierung von ziel- oder kausalfixierten Kurzschlüssigkeiten. Gefragt wird nach Einzelheiten, Grenzen und Möglichkeiten der Affektmodulation in strategischer Autorschaft.

Nach dem Zusammenhang von Inszenierung und Effekten zu forschen, bedeutet, mehr wissen zu wollen über die mediale Instrumentierung bei der Effektwahl ebenso wie über die Produktion eines als ‚Effekt‘ beschreibbaren Phänomens oder Ausdrucks, der sich den Sinnen des Publikums in der Regel entzieht. Das geschieht in diesem Band 7 der Reihe *Szenografie & Szenologie* hinsichtlich der Frage der Isolierbarkeit von Effekten (Mode, Theater, Architektur, Musik, Klang, Film, Mythos etc.), aber auch bezüglich des Gesamtklangs von Szenifikationen, Mediationen und Atmosphären. Welche Begriffe stehen als ‚szenologische‘ Instrumente den technischen Möglichkeiten szenografischer ‚Technologien‘ gegenüber und verstehen sich so als Affektmoderatoren menschlicher Produktionszwänge? Gehört die Idee, Passionen, Emotionen, Reflexionen zu produzieren, zum metaphorologischen Repertoire der Übersetzbarkeiten von szenografischer Logik im Plural der Wirklichkeitsbestimmungen? Es ist ein Ausweis szenografischer Profession, Wirkungen keineswegs nur durch den Einsatz von *special effects* zu erreichen, sondern zu verstehen, das auch das gesamte ‚Spiel‘ als soziale Situation sich modulieren lässt. Dazu gehört die Benennung der komplementären Übertragungsdifferenzen (und -opfer) von Affekt und Effekt.

Es drängt sich die Erfahrung auf, dass Inszenierungen hinsichtlich der Effekterzeugung und -gestaltung kaum nur auf eine Produktion vorhersagbarer ‚Wirkungen‘ eines isolierten Ausdrucks oder Eindrucks in der Leiborganisation der Adressaten setzen können. Mittels der Effekteorganisation kann das Spiel seine eigenen komplexen Internalisierungen als Protoform einer szenischen Sprache entfalten und trotz der affektiven ‚Schocks‘ kommunikativ offen halten – nicht nur in einer Parade der Machtimperative von Effekten.

Die Herausgeber danken Pamela C. Scorzin für zahlreiche Hinweise und Übersetzungshilfen und der Fachhochschule Dortmund für die Förderung aus Forschungsmitteln.

## EINFÜHRUNG

### 1. „WORIN DENN DIE VIELGERÜHMTE MAGIE DER KUNST BESTEHE?“<sup>1</sup>

Der Titel des hier vorliegenden siebenten Bandes der Reihe *Szenografie & Szenologie* spielt mit zwei Unbekannten, denen die versammelten Beiträge auf die Spur kommen wollen. Dem Zusammenhang von Inszenierung und Effekten und dem von Szenografie und einer möglicherweise von ihr ausgehenden magischen Wirkung. Eine dritte Unbekannte resultiert aus dem Verhältnis der beiden ersten zueinander: Sollte die Wirkung szenografischer Entwürfe darin bestehen, auf *magische* Weise Einfluss zu nehmen, wäre die Frage, ob dies den Schluss zuließe, dass Inszenierungseffekte überhaupt in dieser Art Kausalität ausüben oder gar ausüben *müssen*. So gesehen wäre es dienlich, eine Vorstellung davon zu entwickeln, was „magisch Einfluss nehmen“ heißen, wie der Ausdruck verwendet werden könnte, um von hier aus nach den besonderen Effekten von Szenografie und Inszenierung zu fragen. „Magie“, weiß ein einschlägiges Wörterbuch<sup>2</sup>,

meint Zauberei, abergläubische Handlung, Geheimritual und ist eine, durch die Resultate ethnologischer und religionswissenschaftlicher Forschung sehr komplex gewordene teils wertende, teils wertungsindifferente Bezeichnung für vorwissenschaftliches und ‚außerrationales‘ zweckhaftes Handeln des Menschen auf der Grundlage bestimmter Kausalvorstellungen für eine damit zusammenhängende Weltanschauung [...], die durch derartiges Verhalten geprägt sind. Die irrationale Komponente und theoretische Grundlage der Magie und das oft dahinter stehende System sowie ein mit ihr nicht selten verbundenes kompliziertes Ritual schlagen [...] eine Brücke zur Religion.<sup>3</sup>

Demnach zu relativieren wären die eingangs des Zitats gebrauchten Nominaldefinitionen – „Zauberei, abergläubische Handlung, Geheimritual“ –, während festzuhalten ist, dass die Idee magischer Effekte, magischer Wirkung oder magischer Einflussnahme eine bestimmte Vorstellung von Kausalität privilegiert, einer Kausalität, die teils von der Magie selbst, teils von den damit befassten Akteuren ihren Ausgang nimmt und zumindest, was die ‚Magier‘, die *dramatis personae* betrifft, deren Handlungszwecke bestimmt. Magische Wirkung und Magierwirkung wären mithin, gut aristotelisch, als möglicherweise

<sup>1</sup> Denis Diderot: *Das Paradox über den Schauspieler*. In: Ders.: Ästhetische Schriften. Zweiter Band, hg. von Friedrich Bassenge, Frankfurt am Main 1968, S.494.

<sup>2</sup> Artikel *Magie* in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd.5, hg. von Joachim Ritter und Karl Gründer, Darmstadt 1980, Spalte 631-636.

<sup>3</sup> Ebd., Sp.631.

verschiedene Formen kausaler Effekte zu verstehen<sup>4</sup>: Effekte einer *causa finalis*, die in die Verantwortung der Akteure fallen, oder einer *causa efficiens* – die ebenfalls in die Verantwortung der Akteure fällt. Womit auch nach dem Charakter der Handelnden zu fragen ist. Erscheint dies paradox? Kaum. Es heißt, dass nicht vorweg zu entscheiden ist, in welcher Weise Magie und Magier, Inszenierung und Szenifikation, wenn man derart parallel unterscheiden will, wirken, und welcher Art das ‚Handeln‘ beider Instanzen ist oder sein wird. Man kann nicht sagen, dass die Effekte der ‚Magie‘ – der magischen Technik, der magischen Maschine oder der Tricks –, was sie vermögen, verursachen, während die damit verbundenen Inszenierungen, was sie vermögen, bezwecken. Je nachdem, ob „die Magie“ selbst in einem Handlungskontext aufgeht oder die Inszenierung zur technischen Abwicklung gerät, könnten die beiden Effekttypen die Stelle tauschen oder gedoppelt antreten. Wenn auf diese Weise die Inszenierung in den Fokus gerät, das hinter der Magie sich verbergende „System“ und das mit ihr verbundene „Ritual“, das die Brücke schlägt von der ‚Verursachung‘ im Sinne naturwissenschaftlich-gesetzlicher Wirkung zu einer andersartigen Vorstellung von bestimmten Wirkzusammenhängen – solchen, die wenig mit gesetzesartigen Erklärungen zu tun haben, viel aber mit der Evidenz eines Sich-Ereignens –, wenn also die Inszenierung derart in den Blick gerät, dann gilt es auch hier, eine entsprechende Differenz anzunehmen.

Nach Auskunft des Wörterbuch-Eintrags ist daran abzulesen, dass „die Magie außerordentlich verschieden beurteilt worden [ist], vor allem hinsichtlich ihres entwicklungsgeschichtlichen Verhältnisses zu Religion, Wissenschaft und Technik“.<sup>5</sup> Die Differenz der Inszenierung in Hinsicht der unterschiedlichen Wirkungsweisen ihrer möglichen ‚magischen‘ Effekte folgt den hier genannten Bereichen der Ausdifferenzierung, zum einen, zunächst, im Sinne wissenschaftlicher und technischer Kausalitäten, zum anderen im Sinne religiöser (kultischer) Evidenz des Erscheinens. Zur Inszenierung des magischen Rituals, zur „magische[n] Aktion aller Arten“ gehört „entweder, dass sie durch Laut, Wort, Gesang, Beschwörung, Schrift, Zeichen, Geste, Berührung, magische Handlung (Symbolhandlung, Symbolobjekte) oder durch Vermittlung magischer Medien und ‚kraft‘ geladener Materien vollzogen“ wird. Das ist zweifellos der Grund, warum von „außerrationalem“, nichtsdestotrotz „zweckhaftem Handeln“ und von der „irrationalen Komponente“, nichtsdestotrotz der „theoretischen Grundlage“ von Magie gesprochen wird. Tendieren der magische Effekt und wer oder was ihn in Gang setzt nun weniger zu einer Wirkung, die glauben macht und sich zu diesem Zweck der Emotionen und Affekte bedient, mehr dagegen zu einer solchen, die sich durch sich selbst, durch das dem Effekt *sui generis* zukom-

<sup>4</sup> Wobei wir uns fürs Erste auf die beiden „äußeren Ursachen“ verlegen.

<sup>5</sup> Artikel *Magie*, a.a.O., Sp.632.

mende (technische, wissenschaftlich erklärbare) Funktionsgefüge und seine Abläufe erklärt, so wird man trotz des inszenatorischen Aufwands – Profis aus der Magier-Gilde reden von „*stage design*“<sup>6</sup> –, von „Zauber“ im Sinne von Zaubertricks oder gar von „faulem Zauber“ sprechen, einem „*gioco di prestigio*“, was wörtlich „bloß ein Spiel mit dem Gewinn“ (dem Prestige der Evidenz) bedeutet. Wer teilhaben will an den Wirkungen wahrer Magie, wird mit solchem faulen Zauber nichts zu tun haben wollen.

Beziehen wir nun, unter Voraussetzung der eingezogenen Unterscheidung ‚magischer‘ Inszenierungen, die Kategorie „Szenografie“ und ihre Funktion mit ein, erweist sich, dass der erläuternde Untertitel des Buchs uneigentlich oder metaphorisch gelesen werden muss. Eine „Magie“ der Szenografie, sollte der Ausdruck in dieser Attribution überhaupt Sinn machen, kann nicht an ihr selbst zur Erscheinung kommen. Unter dieser Bedingung könnte man auch sagen, dass es keine „Magie der Szenografie“ gibt. Jedenfalls wenn man unter „Szenografie“ einen reflektierten und geplanten gestalterischen Entwurf versteht, der erst mit der, das heißt seiner tatsächlichen Inszenierung ins Erleben seines Vorhabens tritt. So lange bleibt die Szenografie bloß „Erlebniserreger“ (Heidegger). Der Künstler, der den Hirschen für den *Jardin du Luxembourg* geschaffen hat (siehe Titelfoto), mag sich über die magischen Wirkungen der Erscheinung im Garten des einstmaligen königlichen Schlossparks vielleicht seine Gedanken gemacht haben. Dass Millionen von Lesern (oder Kennern der Verfilmungen) der Harry-Potter-Romane Joanne K. Rowlings sich möglicherweise dem Zauber eines *Patronus* ausgesetzt sähen, wenn sie am Abend unter den Bäumen des Gartens Le Ducs Hirschen begegneten, wird kaum zur Szenografie seines Auftritts gehört haben.<sup>7</sup> – Heidegger, der den Ausdruck „Erlebniserreger“ im Kontext seiner Kritik des Wagner’schen Gesamtkunstwerks in den Nietzsche-Vorlesungen der 30er Jahre wie der des zeitgenössischen Kunstbetriebs (zum Beispiel in den Vorträgen

<sup>6</sup> Vgl. den Beitrag von Heiner Wilharm in diesem Band: *Magische Effekte oder Vom Verschwinden der Endlichkeit*, und den Beitrag von Pamela C. Scorzin: *Effekt und Affekt in Scenographic Fashion Shows*.

<sup>7</sup> Stichwort Patronus-Zauber: „Der lateinische Zauberspruch *Expecto Patronum* heißt auf deutsch übersetzt etwa: Ich erwarte meinen Schutzherrn. [...] Der Patronus-Zauber wird durch die Kraft einer glücklichen Erinnerung erzeugt. [...] Nur ein ‚gestaltlicher Patronus‘ (im Original ‚corporeal patronus‘) ist stark genug, ein oder mehrere bedrohliche Wesen gezielt zu verjagen. Wenn man sich in einer ausweglos erscheinenden Gefahr befindet und dringend einen rettenden Patronus herbei zaubern will, ist es aber besonders schwierig, sich ganz auf eine glückliche Erinnerung zu konzentrieren.“ Umso besser, die inkorporierte Gestalt erscheint unverhofft wie im *Jardin du Luxembourg*. In Hirschgestalt erscheint Harry Potters mächtiger Patronus. Es handelt sich, was sonst, um die Beschwörung des Vaters. „Der ‚Patronus‘, der persönliche Beschützer, nimmt für eine Person immer die gleiche Tiergestalt an. Er symbolisiert eine starke rettende Macht, der diese Person vertraut. Aufgrund starker, emotionaler Umwälzungen kann sich die beschützende, Sicherheit gebende Gestalt des Patronus einer Person verändern.“ Vgl. Harry-Potter-Wiki auf: [http://de.harry-potter.wikia.com/wiki/Expecto\\_Patronum](http://de.harry-potter.wikia.com/wiki/Expecto_Patronum); Zugriff 11/2012.

zum *Ursprung des Kunstwerks*) zur selben Zeit prägt<sup>8</sup>, meint freilich die Inszenierung, die „der Betrieb“ mit sich bringt, selbst, sofern sie, dem Erleben und dem Erlebnis (Event) zugekehrt, dies dem medienverwöhnten Publikum ebenfalls ermöglicht. Versteht man unter „Inszenierung“ die szenische Aufführung selbst, das szenische Spiel mit Publikum, regt sie das Erlebnis nicht nur im Sinne einer Wirkung auf Zuschauer oder Besucher an, sondern stellt zugleich die Szene bereit, in der sich das Erleben, in einer bestimmten Geschichte erzählt und dramatisiert, abspielt und gestalten lässt. Soweit dafür, planend und kalkulierend, wiederum eine Szenografie in Anschlag gebracht werden kann (oder muss), wird die, in ihrem Druck auf das intendierte Ereignis, das zum Erlebnis werden soll, als ‚Erlebnis erregend‘ behauptet werden dürfen.

Professionelle Szenografien, die darauf aus sind, Gefühle zu provozieren, Erregungen und Leidenschaften, zeigen selbst keine Gefühle, empfinden nichts, und setzen sich auch keinen Affekten aus. Sie arbeiten weder außer- noch irrational. Im Gegenteil.



Abb.1 *Expecto patronum* (Harry Potter-Effekt auf Harrymedia.com).

Es ist, wie es Diderot in seiner späten Schrift *Das Paradox über den Schauspieler* auseinandersetzt.<sup>9</sup> Der Profi unter den Schauspielern ist nicht gefühlsge-

<sup>8</sup> Vgl. Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerks*. In: Holzwege, Frankfurt am Main, 5. Aufl. 1972, S.56 und auch das erste Kapitel in ders.: *Nietzsche*. Erster Band, Pfullingen 3. Aufl. 1961: *Der Wille zur Macht als Kunst*.

<sup>9</sup> Diderot, *Das Paradox über den Schauspieler*, a.a.O., S.481-538; 1770-1773 verfasst, erst 1830 erstveröffentlicht.

stimmt, wenn er Gefühlen Ausdruck verleiht, nicht empfindsam, wenn er Empfindungen vortäuscht, die er sich nicht leisten kann, wenn er seinen Auftritt planvoll zu Ende bringen will, er ist weder ängstlich, wenn er sich ängstlich zeigt, noch hoffnungsfroh, wenn er behauptet, es zu sein. Insofern stellt er gewissermaßen selbst einen technischen Effekt dar, eine Schein produzierende Maschine („beinahe wie Automaten“<sup>10</sup>), die zur ‚lebenden Szenografie‘ gehört. Die Technik der „kalten Verstellung“ fordert einen „kühle[n] und ruhige[n] Beobachter“, durchdringenden „Scharfblick, aber keine Empfindsamkeit“, die „Kunst, alles nachzuahmen oder – was auf dasselbe hinausläuft – eine gleiche Befähigung für alle möglichen Charaktere und Rollen“.<sup>11</sup> Um zum „erhabenen Schauspieler“ zu werden – höchstes Ziel –, ist es nicht dienlich, überhaupt Empfindungen zu haben, egal ob solche Ausstattung angeboren oder künstlich erworben ist; „Empfindsamkeit ist in keiner Rolle am Platz.“<sup>12</sup> Stattdessen schöpft der Akteur „aus der Überlegung (*réflexion*) heraus aufgrund des Studiums der menschlichen Natur [...], aus der Einbildungskraft und aus dem Gedächtnis“, so dass alles, was zur Erscheinung gebracht wird, möglichst wie „aus einem Guß (*un*)“ wirkt und der da spielt, selbst „in allen Vorstellungen ein und derselbe und immer gleich vollkommen“.<sup>13</sup>

Worin besteht also das wahre Talent [des Schauspielers wie des Szenografen – HW]? Darin, die äußeren Symptome der erborgten Seele gut zu kennen; sich an die Empfindung derer zu wenden, die uns hören und sehen, und sie durch die Nachahmung jener Symptome zu täuschen – eine Nachahmung, die alles in ihren Köpfen vergrößert und zur Richtschnur ihres Urteils wird. Auf andere Weise lässt sich das, was im Innern der Menschen vor sich geht, gewiß nicht ausschöpfen. Und was liegt nun wirklich daran, was sie empfinden oder nicht empfinden – vorausgesetzt, daß wir das letztere nicht merken? Wer also die äußeren Anzeichen kennt, und sie nach dem besten ideellen Modell (*modele ideal le mieux conçu*) am vollendetsten wiedergibt, ist der größte Schauspieler.<sup>14</sup>

Eine professionelle Haltung, worin sich „der Darsteller vom Dichter, vom Maler, vom Redner, vom Musiker [nicht] unterscheidet“.<sup>15</sup> Und über die maßgebliche Szenografie ist zu erfahren, dass sie umso bemerkenswerter einzuschätzen sei, je besser es ihr gelingt, der Einbildungskraft der Spieler jeden Entfaltungsraum zu nehmen.<sup>16</sup>

Zweifellos scheint hier kaum Magisches zu entdecken. Dafür viel Know-how, technisches Können, energetische Leistung, schlussfolgerndes Kalkulie-

<sup>10</sup> Ebd., S.496.

<sup>11</sup> Ebd., S.484.

<sup>12</sup> Ebd., S.487, S.510.

<sup>13</sup> Ebd., S.485.

<sup>14</sup> Ebd., S.521.

<sup>15</sup> Ebd., S.486.

<sup>16</sup> Ebd., S.521.

ren, „sehr viel Urteilskraft“. <sup>17</sup> „Worin denn die vielgerühmte Magie der Kunst bestehe“? <sup>18</sup> Dass alles so „wohlgeplant und in sich geschlossen“ vor sich geht, wie in einer „wohlgeordneten Gesellschaft, in der jeder etwas von seinen Rechten zum Wohle der Gemeinschaft (*ensemble*) und des Ganzen (*tout*) opfert. Wer kann das Maß dieses Opfers am besten würdigen? [...] [I]n der Gesellschaft ist es der gerechte Mensch“; in ihm nämlich sind all diejenigen Darsteller, die einen „kühlen Kopf“ besitzen, zu identifizieren. Er erhebt sich aufgrund seiner moralisch sittlichen Haltung über die Niederungen des Gesellschaftlichen, dem er angehört. Ganz wie normale „Straßenszenen“, wie sie der Gesprächspartner dem Verteidiger des Paradox' entgegenhält, um zu demonstrieren, wie doch eine Katastrophe beispielsweise, die eine Gesellschaft heimsuche, dazu führen müsste, dass jeder der Beteiligten seine natürlichen Empfindungen zur Entfaltung brächte und dabei doch auch ein „wundervolles Schauspiel“ zustande käme, „mit tausend wertvollen Modellen für Bildhauerei, Malerei, Kunst und Poesie“. Normale Straßenszenen, antwortet der Verteidiger der Inszenierungskünste, verhalten sich zur Theaterszene „wie eine Horde Wilder zu einer Versammlung zivilisierter Menschen“. <sup>19</sup>

Im Fall des Auftritts auf der Bühne, gleichgültig zunächst, ob im künstlerischen oder profanen Ambiente, fällt die gegebenenfalls <sup>20</sup> für solche Performance erarbeitete Szenografie in großen Teilen, wenn nicht vollständig, mit der Inszenierung als Szenifikation des erwünschten Scheins zusammen. Dies gilt nicht nur für diejenigen lebendigen Akteure, die dem bestbekanntesten idealen Modell (das heißt der bestbekanntesten idealen *Szene* für den vorliegenden Fall einer neuerlichen Szenifikation) im Einzelfall folgen, sondern ebenso für alle sonstigen ‚Agenzien‘. Kein Ding ist nur, was es ist; alles ist auch das, was es sein soll. Dies trifft am Ende die Inszenierung selbst, die darin zum Ausdruck gebrachte, tatsächlich zuvor eigens entwickelte oder auch nur ‚improvisierte‘ Szenografie. Die Inszenierung „ist in diesem Augenblick ein Doppelwesen“ <sup>21</sup>, dessen eine Hälfte bei Strafe des Misslingens des gesamten Unternehmens indes nicht zum Vorschein kommen darf. Die Szenifikation wird die Inszeniertheit verschwinden machen müssen wie der Schauspieler die kalte Verstellung, soll der Schein der Illusion den Effekt des Ganzen beleuchten. Effekte als funktionales Äquivalent von Instrumenten, Werkzeugen, Maschinen, Techniken, Kniffen

<sup>17</sup> Ebd., S.484.

<sup>18</sup> Ebd., S.494.

<sup>19</sup> Ebd., S.494/495. Vgl. den Beitrag von Ralf Bohn *Am Nullpunkt der Szenografie* (Anm. 6) zur Darstellung des Anfangskapitels von Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*.

<sup>20</sup> „Gegebenenfalls“, da, wie gehört, der *nicht* im Rahmen eines künstlerischen Werks geplante Auftritt, die „Straßenszene“ im weitesten Sinne, zwar einer Art spontaner Szenografie folgen und insofern zu einer kunstähnlichen, quasi künstl(er)ischen Darstellung kommen kann, dafür aber keinen ausgearbeiteten kreativen Entwurf braucht.

<sup>21</sup> Diderot, Paradox über den Schauspieler, a.a.O., S.486.

und Tricks der Effekterzeugung dürfen, wenn überhaupt, nur ins Narrativ verwoben und aus ihm heraus dramatisiert erscheinen, vielleicht als Produktionsbedingungen des Scheins, aber nicht der Inszenierung des Scheins. Entsprechend ist die Bedeutung oder der Sinn der Effekte zu lancieren. Die Unterscheidung von Inszenierung und Szenifikation, allemal von Szenifikation – dem Spiel – und Szenografie – der medialen Instrumentierung schon bei der *Effektewahl* – ist dabei durchaus wesentlich. Das *Szene-Machen* („Szenifikation“) schließt eben nicht an an die eventuell vorhandene aktuelle Szenografie (wie gesagt, sie muss gar nicht existieren), sondern an das, wie Diderot sagt, bestbekannte ideale Modell. Nun ist dieses Modell aber kein bloßes theoretisches Konstrukt, sondern erfahrungsgesättigtes Wissen um die kollektiven Bilder vergangener Szenifikationen, „Szenen“ der Vorstellung. Gewissermaßen eine *Techne*, eine Kunst der Erinnerung. Somit macht es Sinn anzunehmen, dass die mit einer gegenwärtigen Szenifikation angebotene Bedeutung kaum im vergleichsweise luftleeren Raum der gerade bespielten ‚Bühne‘ ihr Schicksal findet, selbst wenn sie darauf bestehen wollte. Durchs Wegspiegeln eines möglicherweise allzu weiten, gewiss Widersprüche provozierenden Interpretationsangebots mag es der Szenifikation vielleicht gelingen, mit schlagenden Evidenzen beim Ding- oder Objekterscheinen<sup>22</sup> aufzuwarten, um die beabsichtigte Wirkung der Inszenierung zu erzielen. Doch ist kaum denkbar, dass der die Bühne im engeren und weiteren Sinn ‚umgebende‘ Kommunikations-, Handlungs- und Denkraum, der Körper- und Leibraum des ‚Publikums‘ und die von *diesen* Räumen und den *dort* anwesenden Personen ausgehenden Deutungsangebote sich ihrerseits ‚effektlos‘ verhielten, quasi blind, taub, schweigend, gefühllos, tatenlos, bewusstlos vorgestellt werden könnten. Wie wenn es sich um frisch gegossene Wachtafeln handelte, die zur erstmaligen Prägung zur Verfügung stünden. Dies scheint nicht denkbar, selbst wenn es gelänge, dass das Publikum seine eigene Anwesenheit vorübergehend vergäßen. Wenn von daher nun aber eine große Menge disparater Gefühle und Energien, Bilder und Vorstellungen, Erinnerungen und Schlussfolgerungen aufdämmern und Assoziationen bereitstellen, die sich per Gewohnheit an die *Longue durée* von sedimentiert Szenischem anschließen, so ist die Entscheidung über das Gelingen der aktuellen Szenifikation davon abhängig, wie der Streit zwischen ihr und den bestbekanntesten idealen Szenen aus Vorstellung und aktualisierbarer, nachahmbarer Vorstellung ausgeht, ob es der Szenifikation *gelingt*, im Sinne ihrer (der Inszenierungs-)Absichten Anschluss zu finden an ein szenisch Bekanntes, bekannt Szenisches, und auf diese Weise den *mythos*<sup>23</sup> weiterzuspinnen. Dass auch solche ‚idealen Szenen‘ (eigentlich ein Pleonasmus, wenn man die funktionale Gleichwertigkeit von Ideen und Szenen bedenkt) möglicher-

<sup>22</sup> Mithin der Zeichenkörper.

<sup>23</sup> Zur Unterscheidung von *mythos* und Mythos siehe unten.

weise einstmals als erstmalige Szenifikationen aufgetreten sind und ihnen ebenso einmalige Szenografien zugrunde gelegen haben mochten, steht dem nicht im Wege, sondern erhöht die Chancen auf Wiedererkennbarkeit und Anknüpfung, Vereinnahmung und Teilhabe. Es handelt sich um das, was der zitierte Lexikonartikel als hinter den magischen Praktiken sich möglicherweise versteckende *Systeme* und mit ihnen (mit Praktiken *und* Systemen!) verbundene *Rituale* in Anschlag bringt.

Nun werden die Bilder und Geschichten der szenischen Sedimente kaum qua individueller Erfahrung geltend zu machen sein, weder als individueller Widerstand noch als individuelles Angebot. *Mieux conçu* akzentuiert, dass es um Vergemeinschaftetes geht. Die Affektmodulation des Spiels muss sich darauf einstellen, dass sie auf die Affekte auch der nicht ausdrücklich engagierten Mitspieler treffen wird, sich damit zusammenschließen muss, will sie einen gemeinsamen Klang interpolieren. Nur als solcher, Sang oder Sage, als klingender *mythos*, wird sich das Deutungsangebot des vorhandenen szenischen Repertoires mit Sprache und Melodie der aktuellen Szenifikation verbinden. Überhaupt liegt das in der eigentlichen Intention der Szenifikation: in eine gründende und deshalb ‚wahr‘ sagende Erzählung aufgenommen und auf diese Weise mit dem, mit *einem* Ursprung verbunden zu werden. Was heißt „wahr zu sein“ im Zusammenhang solcher Darstellung? „Die Dinge zu zeigen, wie sie *in* der Natur sind? Keineswegs. Das Wahre in diesem Sinne wäre nur das Gewöhnliche.“ Das Wahre auf der Bühne hingegen „ist die Übereinstimmung der Handlung, der Reden, der Gestalt, der Stimme, der Gebärden, mit einem vom Dichter erdachten ideellen Modell“. Mit einem von der Dichtung erdachten Modell. „Es ist das Wunderbare“, vor dem selbst die Erhabenheit der Natur zurückstehen muss, würde doch selbst sie im Rahmen von Inszenierung und Szene „mit kaltem Blute“ wiedergegeben und umso mehr wirken können.<sup>24</sup>

Wie steht es nun um die *Magie der Szenografie*? Sie mag wirken, wenn eintritt, was eben entfaltet wurde. Wenn sie selbst mitsamt der von ihr gedachten und konzipierten Inszenierung in der Szenifikation des Geschehens, das sie meist nur als Erleben, Event, im Sinn hatte, zum Verschwinden gebracht wurde, das Geschehen wiederum sich mit einem gründenden Ereignis verbindet. Dies ist von Bedeutung, denn alle Beteiligten wissen, dass hiermit die eine von zwei Klammern in den Blick gerät, die alles zusammenhalten. Stets vom Ursprung her führt der Weg für jeden Einzelnen zu dem anderen grundlegenden Ereignis – was überhaupt erst die Rede vom „Ereignis“ rechtfertigt. Die Magie oder der magische Effekt würde sich gerade darin einstellen, dass diese Art der Kausalität, der Verknüpfung, wirkt *per evidentiam*. Sie beruhigt, lässt die gesamte Affektmodulation sich einpendeln, sozusagen, auf dem Niveau des Zweiten Ther-

<sup>24</sup> Diderot, Paradox über den Schauspieler, a.a.O., S. 492/493; Hervorh – HW.

modynamischen Hauptsatzes. Verständlicher Weise braucht es dazu zumindest eine in diesem Sinne exemplarische Szenifikation. Diderot ist nicht der Einzige, der als Beispiel dafür die attische Tragödie anführt.<sup>25</sup> Nur müsste sie die Wucht ihres Erstauftritts besitzen, die Wucht neuerlicher Überzeugung zu schon fest Geglaubten, und gleichzeitig an die thematisierten, zugehörig szenischen Sedimente anschließen können. Es leuchtet ein, dass der Übergang von der Illusion zur Magie den von der alltäglichen oder künstlerischen Inszenierung und ihrer szenifikatorischen Performance zu Kultus und gemeinsamer Feier beinhaltet. Hier gilt das *Publikum* zwar immer noch als *publicum*, das heißt zur Gemeinschaft gehörig, aber nicht mehr als bloßer Zuschauer, Besucher, nur Gast.

Die Überlegung lässt an das Verständnis der Alten von Magiern und Magie denken. Sicher, einerseits hat Magie zu tun mit Technik und Techniken – und ihren Wurzeln in der Natur, die sie nachzuahmen suchen –, andererseits aber auch mit Kunst und Kreativität. Das griechische Wort für Magie, *mageia*, ist verwandt mit *mechos*, einem poetischen Begriff, und dem gleichbedeutenden *mechané*. Damit werden „Maschinen“ bezeichnet, aber auch sonst „künstliche Vorrichtungen“; deshalb auch „Theatermaschinen“. In übertragenem Gebrauch heißt *mechané* „Erfindung“, nicht nur technische oder wissenschaftliche Erfindung, schließlich „Kunstgriff“ und „List“. Das zugehörige Verb bedeutet beides: etwas künstlich, aber auch künstlerisch verfertigen. Zum Ausdruck kommt die offenbar tief gründende und lang anhaltende Affäre zwischen Natur, Technik und Kunst oder Künsten.<sup>26</sup> Für sie wäre auch der Name, dessen Varianten sich in den Publikationen der Reihe *Szenografie & Szenologie* besonders zuhause fühlen, Programm, bedeutet doch Szene selbst keineswegs Bühne, Ort der Aufführung, der Vorstellung und der Kunst oder, umgekehrt, lediglich Requisitenkammer. *Skene* vielmehr meint den Ort, der aufgrund seiner Eigenheit und Ausstattung die Anschlussfähigkeit zwischen altbekannten Stücken und neu auf dem Spielplan stehenden Aufführungen garantieren kann. *Skene* ist die Heim- und Werkstatt des *mythos*, in der alles das vorgehalten wird, was dazu notwendig ist.

Aristoteles zählt die Magier, die *magoi*, in seiner *Metaphysik* zu denjenigen, die „halb als Dichter, halb als Philosophen“ das Seiende aus obersten Prinzipien abzuleiten wissen<sup>27</sup>, das eine mit dem anderen zusammenbringen, weil sie eine Episteme besitzen, die auf solchem Zusammenknüpfen beruht, indes andere Kausalitäten ventiliert als die in der Anwendung konfektionierter Wissenschaften üblichen. *Magoi* heißen auch die geheimnisvollen Fürsten aus dem Osten, die sich dem Stern anvertrauen. Ihr Ruf als „Weise“, eine übliche Übersetzung von *magoi*, beruht nicht darauf, dass sie sich mit beeindruckender Zauberkunst hervorgetan hätten. Vielmehr sehen sie sich im Stande, bestimmte

<sup>25</sup> Ebd., S.512/513.

<sup>26</sup> Siehe Benselers *Griechisch-deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1904 und öfter, Artikel *mechané*.

<sup>27</sup> Vgl. Aristoteles *Metaphysik XIII*, 4, 1091b 10; Art. Magie, a.a.O.

Erscheinungen als Mittelglieder, Zeichen, zu nehmen und mit den so gewonnenen Deutungsangeboten anders als gewohnt umzugehen. Aufgrund dessen gelingt es ihnen, die neuen Bedeutungen mit weiteren Zeichen so zu verbinden, dass eine bisher nicht gekannte Botschaft resultiert. Kompetenz ist wichtig, aber der Anschluss ist kein Lektüreeffekt. Die Drehung von einem Signifikat zum anderen, vom Signifikat zum Signifikanten muss mitvollzogen werden. Sie ist in die Zeit gespannt, wie der Anschluss einer jeden Szenifikation an die passenden Szenen. Deshalb gehen die Weisen auf die Reise. Sie haben sich nicht allein in die Lage versetzt, eine einmalige astronomische Konstellation am Himmel ihrer Heimat mit einer alten Prophezeiung zusammenzulesen, sondern sind darüber hinaus bereit, sich von der Evidenz des Ereignisses, auf das hin sie sich nun auf die Reise begeben, überzeugen zu lassen. Auf diese Weise anzuschließen, kostet das Leben. Niemand hat bisher gehört, dass die Magier zurückgekehrt wären in ihr Heimatland.

Soviel zur Aufklärung über die *zweite* Unbekannte unseres Buchtitels.

Was sich hinter der *ersten* verbirgt, ergibt sich daraus. Soweit es Inszenierungen darum zu tun sein muss, ihre Inszeniertheit zum Verschwinden zu bringen, um ihr gewogene Emotionen, Affekte und Überzeugungen ins Erleben zu holen, muss sie bestimmte Wirkungsarten der von ihr eingesetzten Effekte, bestimmte Interpretationsofferten, die damit verbunden sind, ebenfalls verschwinden lassen – oder ‚umprogrammieren‘. Dies betrifft insbesondere die (vermeintliche) Offensichtlichkeit technischer Funktionalität. Dass die in ihrer Erdung im Ding und den darüber erzählten Geschichten – etwa im Rahmen der Wissenschaften – vergleichbare magische Wirkungen zu erzeugen vermögen wie die Zeremonien des religiösen Kults, widerspricht dem nicht. Das Problem besteht einfach darin, wie es ein Journalist beschreibt, der einen (wenn auch fiktionalen) Berufsmagier beobachtet hat, dass man allzu schnell enttäuscht ist, wenn man sich über die wirkende Kausalität ins Bild gesetzt hat oder sieht: „Wenn man einem Meisterillusionisten bei der Arbeit zusieht, ist man neugierig, wie das Wunder wohl vollbracht wird, aber man ahnt auch, dass eine Enthüllung des Geheimnisses nur enttäuschen kann“<sup>28</sup>, und lässt die Neugierde auf sich beruhen. Dass es sich bei der als wissenschaftlich nobilitierten, technisch funktionalen Kausalität auch nur um eine Form kanonisierter Festlegung auf einen begrenzten Schein handelt, kann erst gewahr werden, wer sich hinter den Vorhang der Szenografien, Inszenierungen, Szenifikationen und Szenen des wissenschaftlichen ‚Weltbildes‘ begibt.<sup>29</sup> Gelingt die Camouflage, verbleibt den Effekten akuter Szenifikation die Chance auf magische Wirkung im Sinne der dargestellten Möglichkeiten

<sup>28</sup> Christopher Priest: *The Prestige*. Die Meister der Magie. München 2007, S. 372. Ähnliche Argumentation ebd., S.382.

<sup>29</sup> Siehe Martin Heidegger: *Zeit des Weltbildes*. In: Holzwege, a.a.O.

geheimnisvoller Öffnung bisher verschlossener Räume, von Räumen, von denen niemand wusste, dass sie nahe beieinander lagen. Vermeintlich gehen die magischen Effekte von *szenografischen* Entwürfen aus. Doch verdanken sie sich in Wahrheit deren Dissimulation.

Auf diese Weise dürfte sich auch die *dritte* Unbekannte des Titels, das Verhältnis der beiden Elemente – *Inszenierung und Effekte* sowie *Magie der Szenografie* – zueinander, erklären.

Fürs Erste erklärt sich aber noch ein weiteres. Dass jede Art der Dissimulation, des Verschwindenmachens, bedeutet, dass Opfer zu beklagen sind. Diderots Darsteller opfern den Effekten ihrer Kunst die Offensichtlichkeit ihrer Professionalität. Sie müssen vergessen machen, wie kalt sie ihr eigenes Spiel selbst lässt, lassen muss, dass ihnen die eine Charaktere so gut wie die andere ist. Der Szenograf einer ethnologischen Ausstellung, der allen Exponaten in ihrer Besonderheit, Vielschichtigkeit, historischen und kultisch magischen Tiefe zum Auftritt verholfen hat, lässt seine Arbeit (mehr oder weniger willentlich) abtauchen hinter der von ihm inszenierten Präsenz der Objekte und den belebten Geschichten der Kuratoren. Die Drehbuchautoren, Regisseure, Bild-Direktoren eines erfolgreichen Films sind ihren Fans vielleicht bekannter als die Ausstellungsmacher dem Museumspublikum, doch teilen sie dasselbe Schicksal. Auch sie machen sich unsichtbar, erscheinen nicht, wenn sie nicht Chaplin heißen oder Hitchcock – die in fremder Haut indes auch nichts anderes tun konnten, als die Verluste aus anderen Geschäften so verkleidet zu kompensieren. Dasselbe mit den Interpreten musikalischer Werke, seien es die Solisten, die Chor- oder Orchesterkünstler, Dirigenten oder Komponisten – Letztere Akteure, die allemal im Hintergrund stehen, obwohl auch sie, und nicht zuletzt, an Interpretationsangeboten arbeiten, die es kaum gäbe, wenn sich die Kreativen nicht auf existierende Werke und Deutungen beziehen könnten. Und an welchen Gebäuden, Plätzen, Gärten steht schon der Name der Architekten, die die Räume geplant und deren Gestalt entworfen haben? Sie werden gemeinhin dem freien Spiel der Nutzung, wozu Umkodierung und neue Deutung gehören, überlassen. Sie alle verschwinden hinter dem Werk, vielmehr den Effekten des Werks, das, derart souverän geworden, seinen Charakter als *Poiesis*, als Hervorgebrachtes, geradezu selbst zu verleugnen scheint, je imposanter das Werk, desto nachhaltiger, samt den Hervorbringern und den technischen Medien des Hervorbringens. ‚Ursachen‘ für das zu Bild und Ansicht, Klang und Gehör gebrachte in diesem Sinne gibt es nicht. An Stelle einer Wirkung aufgrund solcher Verursachung erleben wir, wenn die Performance gelingt, eine Art Selbstzeugung der Szenerifikation, von Bildern, Klängen, Figurationen: Geschichten, die sich selbst in Szene setzen und sich dafür – zu ihrem Zweck – ihrerseits ausgesuchter Medien bedienen, „Medien“ im Doppelsinn der Bedeutung, die sie brauchen, um ihren Zauber in großer Perfektion ausbreiten zu können. Aus der Perspektive solcher

Szenifikation und ihres Drangs, Anschluss zu finden an die maßgebliche, die ideale Szenik, verkehrt sich der Charakter von Mittel und Zweck, die Stellung, ein Mittel darzustellen *im Unterschied* zu einem Zweck.

Das ist, was zu Beginn dieser einleitenden Überlegungen festgestellt wurde: dass es für Effekte keine Eineindeutigkeit bei der Zuordnung zu einem effizienten oder finalen Kausalitätstypus gibt. Angesichts der Prozesse, Bedeuten zu lassen, zu verstehen zu geben oder Sinn zu machen, stellt dies keine Überraschung dar. Es heißt lediglich, dass die ins Auge gefasste Beziehung eine zweistellige Relation überschreitet und in ein dreiwertiges Verhältnis eintritt, in dem jedes Glied zugleich Zweck *und* Mittel, (vorübergehendes) End- und Mittel-, Vermittlungsglied ist, Zeichen eben. Auf verschiedene Arten wirkend und auf verschiedene Arten zu verstehen. Denn einen in der Physis wurzelnden Ding- oder Objektkörper zum Zeichen zu machen, heißt, Deutungshinweise der unterschiedlichsten Art zur Verfügung zu stellen, mehr oder weniger glücklich.<sup>30</sup> Doch dies verdeckend scheint es, dass *ein* Eines stets genau *ein* Anderes verlangt – und dabei „in allen Vorstellungen ein und derselbe und immer gleich vollkommen“. Der gewünschten Szenifikation und ihres Bedeutens zuliebe, das die Chance birgt, Anschluss zu gewinnen, Prestige, erscheinen alle anderen Möglichkeiten, die vielleicht hätten herausgegriffen werden können, geopfert. Ein schmerzhafter und selbst wohl meist unintentionaler, uninszenierter, wenn auch nicht notwendig unbewusster Prozess. Zumindest für den Augenblick. Die Opfer stellen sich ein, sie müssen nicht ausdrücklich gebracht werden, wenn auch dies möglich ist. Auch darin, nicht in der Aufführung, sondern in der Dezi- sion herauszugreifen, findet sich das Ereignis. „Ereignis“ geradezu im naturwis- senschaftlichen Verständnis. Die Opfer gehören zu dem, was verschwindet, was zugedeckt bleibt, meist jedoch Symptome hinterlässt. Doch liegt hier auch die Chance, dass selbst diejenigen, die skeptisch sind gegenüber magischen Effek- ten und schnell geneigt, an Vortäuschungen zu glauben statt an Wunder, einen Zugang gewinnen können zu den Phantasmen der Bedeutung. Das mag beloh- nen und stärkt allgemein das Selbstbild der Altruistischen. Freilich müssen die Ersatzzahlungen für gebrachte Opfer tatsächlich zu Zuwendungen angesichts allgemein gefährlicher Zeiten umgedeutet sein.

Wir kommen noch einmal auf den Ursprung zu sprechen, um die Sensibilisie- rungseffekte nicht zu vergessen, die auf Seiten der Betroffenen in die skizzierten Inszenierungsprozesse verwickelt und Thema der Beiträge dieses Bandes sind. Die Aristotelische *Poetik*, klassischer medientheoretischer Text zu diesem Thema, dem Diderot in seiner Abhandlung der 1770er Jahre nicht an letzter Stelle Tri- but zollt, die *Poetik* problematisiert die Performativität im Zusammentreffen

<sup>30</sup> Das ganz im Sinne Diderots.

von Effekt und Affekt am Beispiel der klassischen Tragödie. In der szenischen Auseinandersetzung mit dem *mythos*, dem figurierten und dramatisierten Inhalt der erzählten Geschichte<sup>31</sup>, verdichten sich die wechselnden Zustände affektiver Beantwortung des sinnlich vermittelten Empfindens, Erlebens und Vorstellens zu ‚Ursachen‘ weiterer – unter Umständen heilsamer – psychischer Wirkungen im Laufe des Geschehens. *Mythos* in diesem Sinne ist nicht Mythos im modernen Verständnis. *Mythos* grenzt sich zwar ab von *logos*, der Ausdruck indes wird nicht verstanden als „Logos“, „Vernunft“ oder „Verstand“, sondern im Sinne von „Wort“ oder „Satz“. *Mythos*, dem gegenüber, ist kein isolierter Formausdruck im Range eines „Dings“ oder „Objekts“, das durch ein „Wort“ bezeichnet werden könnte; auch nicht nur eine Aneinanderreihung von Worten zu einem „Satz“ oder einer Reihe von Sätzen, sondern ist das, mittels dessen eine „Geschichte“ etabliert und Kontext gestiftet wird. Mythos ist die sich selbst und das weiter Fortdauernde beginnende und gründende Dichtung. Walter Seitter schreibt in seiner *Poetik-Exegese* nachvollziehbar, man sollte „Fabel“ oder, modern, *story* und *plot* einsetzen. Vielleicht sollte man mit Heidegger „Sage“ oder „Dichtung“ lesen.

Bei Aristoteles und der attischen Tragödie bindet sich die Inszenierung über den *mythos* an das Reich, die Geschichte der Handlungen und ihre szenisch poetischen Rahmungen. Es handelt sich um *poiesis*, Dichtung, die auf *praxis* verweist, auf *pragmata* auch – vielerlei Taten und Geschehnisse. Aristoteles: „Die Nachahmung [die notgedrungen anschließende und deshalb mimetische Darstellung – *mimesis*] von Handlung ist der *mythos*.“<sup>32</sup> Typischerweise angeregt durch das Miterleben einer *harmatia*, eines Fehlgehens oder Irrtums der Protagonisten einer Erzählung, deren Schicksal die, die zur Feier der Tragödie kommen, begleiten, geraten sie, derart, durch das Spiel auf der Bühne, das selbst diese Handlung ist, fremde Schicksale ‚wiedererlebend‘, in den Sog des erinnerten Geschehens. Denn Dichtung bedeutet nicht, dass ein Text ins Spiel übersetzt würde, sondern „dass Handelnde handeln“, ganz wie auch sonst in der Welt, in der es zu Effekten und Ereignissen kommt.<sup>33</sup> Sieht man auf die von Aristoteles privilegierten Affekte, ist zu verfolgen, in welche Richtung die Wirkung der angebotenen Bedeutung drängt. Gescheucht von *phobos*, den Ängsten und Besorgnissen, den der „inwendige Sinn“ (Kant) der Gekommenen ebenso bei ihnen auslöst wie den *eleos*, das Gefühl, das zum Jammern bringt und mitleiden lässt (auch mit sich) angesichts der in Szene gesetzten Tragik, zeigen die erregten Emotionen und Leidenschaften nicht nur, dass sie durchaus in der Lage sind, sich selbst in Szene zu setzen und mitzuspielen, sondern darüberhinaus

<sup>31</sup> Noch Diderot lässt keine Zweifel, dass hierin der Schwerpunkt der Szenifikation zu suchen ist. Diderot, *Paradox des Schauspielers*, a.a.O., S.512f.

<sup>32</sup> Aristoteles: *Poetik*, 1450 a 4; vgl. Walter Seitter: *Poetik lesen 1*, Berlin 2010, S.91.

<sup>33</sup> Ebd., 14050 a 15.

zur „Wirkursache“ (*causa efficiens*) weiter reichender Effekte geraten zu können. Wirkend „*per influxum et dependentiam*“, wie der Doctor Angelicus Aristoteles' Ursachenlehre erläutert.<sup>34</sup>

Bewegt von einer selbst verordneten ästhetischen Formierung der eigenen Empfänglichkeit unter dem Eindruck der Geschehnisse und Schicksale, vermögen die Zuschauer – *the audience* –, die mit im Spiel sind, die situative emotionale Einstimmung oder Färbung ihrer *passiones* zu variieren und, unter Bedingungen einer mehr oder weniger intuitiven Situierung im Setting bekannter Szenen, auf Dauer damit verbindbare Emotionen und Affekte in den Vordergrund treten zu lassen. Sicher handelt es sich in dieser Beschreibung um den positiven Fall, in dem die massenmediale Erregung von sogenannten „Erlebnissen“ nicht alles dabei belässt, sich um sich selbst zu drehen und den Konsumenten dazu drängt, von einem Event zum nächsten zu hetzen. Wenn es aber gut geht, wofür die Bedingungen angedeutet wurden, wenn der Anschluss gelingt, kann die ‚Inszenierung‘ zum Ende hin einen Effekt der Freiheit zeitigen, ein Bewusstsein und ein Empfinden davon, nicht als Bewirktes oder Inszeniertes bestimmt worden zu sein und weiter zu werden – diese Gefühle müssten längst in den Hintergrund getreten sein –, sondern, wenn irgend möglich, aufgrund eigener Wahl. Vielleicht sogar in ähnlich dramatischen Fällen wie den gerade miterlebt tragischen. – Dies dürfte in etwa mit den Wunschvorstellungen mancher Szenografen koinzidieren, die, nicht unbedingt in der Unterhaltungskultur unterwegs, sich von ihren Effekten nicht einfach intellektuelle Beeinflussung und emotionale Wirkung nach Art der Reaktion einer vom Stoß angetriebenen Billardkugel versprechen, sondern hoffen, dass es gelingt, mittels des angebotenen *mythos*, des theatralisierten Narrativs, in dem vorgeführt wird, worum es geht, bestimmte Handlungszwecke von einer Instanz des *mythos* auf eine weitere seiner Instanzen übertragen zu lassen. Durch Freiheit.

Bekanntlich werden solche Zwecke in der *Ethik* des Aristoteles insgesamt als „Gut“ bezeichnet. Weniger auf die persönliche Verantwortung einzelner Charaktere bezogen als auf die Handlungen, das Geschehen und Erleben im sozialen, „szenischen“ Kontext (Szene statt Charaktere!), setzt Aristoteles dieses „Gut“ im Spiel der Tragödie in die Differenz von Misslingen und Gelingen, Scheitern und Obsiegen, insgesamt Unglück und Glück.<sup>35</sup> Der Weg durch dieses Schlachtfeld (oft im wahrsten Sinne des Wortes) wird als Weg einer möglichen ‚Läuterung‘ (*katharsis*) beschrieben und im Erfolgsfall so empfunden. Das heißt, dass von den zur Feier Versammelten erwartet wird, dass ‚psychische Effekte‘, die

<sup>34</sup> Die Definition der Wirkung von Ursachen, die aristotelisch-thomistisch in innere und äußere unterteilt werden, „in der ersteren Art, wie die der zweiten [...] doppelt; daher die Causalität eine vierfache: die materiale und formale, die finale und efficiente“ [...] „*Omnis causa vel est materia, vel forma, vel agens, vel finis*“. (Zit. 5. Metaphysik, Lectio 1 bzw. Summma contra Gentiles, 1.3.c. 10 aus: Hermann Ernst Plaßmann: *Die Metaphysik gemäß der Schule des b. Thomas*, Soest 1862, S.585 u. S.587).

<sup>35</sup> Vgl. Seitter, *Poetik lesen* 1, a.a.O., S.98ff.

sie an sich oder anderen beobachten, nicht einfach als unbedeutende somatische Reaktionen auf äußere Reize gewertet werden (ein sich identifizierendes Begehren etwa, spontane Aufwallung von Zorn oder Wut, eine Gaudi oder eine Fluchtreaktion), dass die Gemeinschaft vielmehr Erfahrungen damit hat, dass solche Affekte sich selbst zu organisieren wissen, um auf Dauer zu konsolidierteren Gemütsregungen und Einstellungen führen zu können, wie es sich bei teilnehmendem Mitleiden, allerdings auch bei anhaltender Besorgnis einstellen mag.<sup>36</sup> So versteht sich, dass in solchem Prozess auch bestimmte Überzeugungen Kraft schöpfen oder heranwachsen können und ob der gewonnenen Orientierung Grund zur Freude besteht. Der Effekt überschreitet mithin den Bereich des Ästhetischen so gut wie immer, sowohl in Richtung sittlicher Einstimmung und Einstellung als auch in Richtung belastbarer Überzeugungen, die vordergründige Identifikationen hinter sich und zu weiter ausgreifenden Schlussfolgerungen gelangen lassen.

Damit aber mag sich ein anderer Affekt einstellen. Diejenige Freude, die aus dem Gefühl entsteht, nicht einfach nur illusionären, vorgetäuschten Bildern, Handlungs- und Wirkungszusammenhängen, insgesamt zweifelhaften Effekten, anzuhängen und angehängt zu haben (was ja für sich genommen auch schon eine freudige Entlastung darstellen kann), sondern sich eben auch der Wirklichkeit, der Machbarkeit und Beherrschbarkeit solcher Effekte verpflichtet zu sehen, deren Charakter man nun als den eines sehr komplexen Scheinens zu identifizieren gelernt hat, eines Scheinens, zu dessen Leuchten beizutragen ein jeder die Chance hat. Denn das vordergründig faktisch Sichtbare verschwindet hinter dem illusionär Realen der Imagination und Fiktion gelingender Praxis. Die Realität der Effekte führt mithin von der realen Imagination anhand einer besonderen Szenifikation zu einem szenischen Anschluss, der die Tür aufstößt zu einer effektiven Haltung gegenüber allen möglichen Szenen der Realisierung eines miterlebten und mitzuerlebenden Spiels. Denn es ist „nicht Aufgabe des Dichters [...] mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, also das, was gemäß dem Wahrscheinlichen oder Notwendigen möglich ist.“<sup>37</sup>

Spinoza resümiert im IV. Buch der *Ethik* die Leidenschaften und findet im gesellschaftlichen Gebrauch meist nur traurige Varianten, die einer sittlichen Verfassung der Gesellschaft nicht unbedingt zuträglich sind, auch wenn sie im sozialen Austausch nützliche Dienste erweisen. Er nennt Furcht, Hoffnung, Erniedrigung, Buße. „Es bleibt“, schreibt er ganz in der Systematik des Hl. Thomas und des Aristoteles, den Thomas systematisiert,

<sup>36</sup> Eine Systematik der Affekte in Thomas: *Summa Theologiae IIII* 22,1 wie auch in *De Veritate*, zusammenfassend 26,4 ebd. Überblick im Artikel: *Affekt*, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd.1, a.a.O., 1992.

<sup>37</sup> Aristoteles, Poetik, 1451 a 37f.

dass jede Leidenschaft an sich schlecht ist, insofern sie Traurigkeit einschließt; auch die Hoffnung, auch die Zuversicht. Ein Gemeinwesen ist umso besser, als es sich eher auf freudige Affektionen stützt; die Liebe zur Freiheit muss über die Hoffnung, die Furcht und die Zuversicht siegen. [...] Denn allein die Freude ist eine passive Affektion, die unser Aktionsvermögen vergrößert; und allein die Freude kann eine aktive Affektion sein.<sup>38</sup>

Wahl aus Freiheit wäre demnach eine alternative Antwort auf die Frage nach der *dritten* Unbekannten, die der Titel des Buchs versteckt hält. Denn in diesem Fall wird der Mitakteur die Symptome der Verschiebungen und Verdeckungen erkennen, sich der magischen Wirkung der Inszenierung nicht ausliefern, im Gegenteil das Verschwundene wieder hervorholen und sich mit den Techniken des Inszenierens vertraut machen wollen, seien es die der neuesten Szenifikationen und Szenografien oder die der gut gereiften Rituale und Zeremonien. Den Trost des Glaubens freilich muss er dann aus dem Zutrauen zur eigenen Kraft beziehen. Denn die Freiheit der Wahl gründet sich auf die Autonomie des Subjekts, die bekanntlich eine Erfindung der Neuzeit ist.

Die Zuwendung zur Technik der Effekte wiedereröffnet allerdings auch einen Zugang zu ihrer Herkunft aus der Physis und dem mimetischen Geschäft der Artefaktproduktion; „daß das Eingedenken durch die Kunst der Natur unmittelbar sich zuwende“.<sup>39</sup> Adorno diskutiert im Umkreis dieses Zitats aus seiner *Ästhetischen Theorie* die Frage nach der magischen Wirkung der Kunst und der Künste. Er unterstreicht, dass der Widerruf vorgenommener Trennung und Verdeckung seinerseits keineswegs blind sein sollte gegenüber der *magischen* Gründung, der Weite der Möglichkeiten, zu erkennen und zu verstehen. Das rationale Moment, dem das Subjekt sich verschreiben möchte, gilt es nämlich seinerseits zu entsühnen. Zwar ist die „Rede vom Zauber der Kunst [...] Phrase, weil Kunst allergisch ist gegen den Rückfall in die Magie“. Doch liegt es in der eigenen Ideologie der Kunst, die die Technik, die sie bedroht, ihr aber selbst einwohnt, verketzert, dass das „magische Erbe in all ihren Verwandlungen zäh sich erhalten hat“. „Die Sentimentalität und Schwächlichkeit“, schreibt Adorno,

fast der gesamten Tradition ästhetischer Besinnung rührt daher, daß sie die der Kunst immanenten Dialektik von Rationalität und Mimesis unterschlagen hat. Das setzt sich fort in dem Staunen über das technische Kunstwerk als sei es vom Himmel gefallen: beide Ansichten sind eigentlich komplementär. Gleichwohl erinnert noch die Phrase vom Zauber der Kunst an ein Wahres.

<sup>38</sup> Zit. aus: Gilles Deleuze: *Spinoza und das Problem des Ausdrucks in der Philosophie*. Frankfurt am Main 1993; Hervorh. im Zitat. Vgl. auch Heiner Wilharm: *Vertrauen inszenieren?* In: *Inszenierung und Vertrauen*. Grenzgänge der Szenografie, hgg. von Ralf Bohn und Heiner Wilharm, Bielefeld 2011, S.9-40.

<sup>39</sup> Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. In: *Gesammelte Schriften Band 7*, hgg. von Ralf Tiedemann, Darmstadt 2007, S.86.

Denn es ist die „fortlebende Mimesis“, die mit anderen als mit begrifflichen Mitteln zwischen Artefakt und Physis vermittelt und Kunst gerade *auf diese Weise* als „Erkenntnis“, als ein Verstehen, bestimmen kann. Säkularisierte Magie lässt dies nicht zu, denn in solchen Inszenierungen von Erleben und Spektakel, selbst an der Grenze zum Kult, wird das „magische Wesen inmitten von Säkularisierung zum mythologischen Restbestand, zum Aberglauben herabsinken“. Folglich gibt es keinen anderen Weg, als dass die Kunst, auf die Gefahr hin, jeder Art erwarteter Eindeutigkeit eine Absage erteilen zu müssen, Erkenntnis „um das von ihr Ausgeschlossene“ komplettiert.<sup>40</sup>

2. „IN DIE ECKE BESEN! SEID´S GEWESEN.  
DENN ALS GEISTER RUFT EUCH NUR, ZU SEINEM ZWECKE,  
ERST HERVOR DER ALTE MEISTER.“

Es wird auch die Frage gestellt werden müssen, was denn der Effekt von *Szenografie* in unserer heutigen Gesellschaft sei, welche Rolle ihr in der Ökonomisierung des Imaginären zukomme. Die Antwort darauf wird nicht ohne Bezug auf die sozialen Transformationen magischer Verhältnisse in technischen Effekten zu geben sein. Die alte Unterscheidung, dass Magie unbestimmt, (Zauber-) Technik aber beherrschbar und wiederholbar sein müsse, stimmt angesichts einer sich in Design abschottenden Technik und dem Aufbegehren ideologischer oder magisch-religiöser Gesellschaften nicht. Auch angesichts der zunehmenden szenografischen Ereignisbewirtschaftung ist darauf hinzuweisen, dass die Ausdifferenzierung technischer Realisierung mit der magischen Rettung von Gemeinschaft durch eine Ästhetisierung ethischer Werte und Deutungen immer weniger kompatibel wird. Funktion und Gemeinschaft stehen sich gegenüber wie Ereignisbewirtschaftung und Erlebnisbildung. Es wird zunehmend weniger zur Deutung aufgerufen, als zur Bedeutung befohlen, Kommunikation durch Information simuliert. Nach Maßgabe einer Szenografie, die selbst Technik ist, soll der die Effekte hervorbringende Apparat so unsichtbar sein wie die im Dunkel wartenden Feuerwerksraketen. Die Pointe dieser gegenseitigen Verdunklung bringt die gewünschten Effekte als Isolate hervor: die Entzauberung der Magie und die Verzauberung der Technik, ihr Auseinanderdriften, in dessen Lücke sich das Begehren am ständig sich erneuernden Warenfetisch ergötzt und konsumistisch ergänzt. Waren und Dienstleistungen lancieren sich als gutmütige Vermittlungshelfer. Hier werden nicht mehr sozusagen Szenen ausgeleuchtet, sondern Dunkelfelder als Begehrensorte inszeniert. Die Pole von Design und Technik, die gerade an der Technisierung der Vermittlungen und an der Erzeu-

<sup>40</sup> Ebd., S.86/87.

gung unvermittelter Ereignisse (Schocks und Effekte) ihren *magischen* Zwang bändigen können sollten, sind Partner des gleichen Gesellschaftsvertrages. So erweist sich Magie als Ort einer höheren Wahrheit, die das Durchschauen ihrer selbst als Scheinhafte durchschaut.

Es ist zu bemerken, dass die strategischen Optionen der Szenografie eher im Bereich der Zaubertechniken liegen, d.h. in den expliziten, reproduzierbaren Artikulationen medientechnischer Kompetenz, so poetisch (und subversiv oder interventionistisch) diese sich auch auswirken mögen. Szenografie sollte nichts anderes sein als ein Entree von Deutungsoptionen: Das Feld dieser Optionen entwaffnet den Zwang derjenigen Sicherheiten, die Magie ursprünglich als lebendig beschworen hat. Dass in dieser Situation der Spielbegriff stets positiv konnotiert wird, hat seinen Grund in der Risikokalkulierbarkeit. Es wird nicht gesehen, dass das eigentliche Spiel, sofern es tatsächlich magisch ist, mit dem Wahnsinn verwandt ist, der die Zwanghaftigkeit der technischen Wirklichkeit durchschaut und zurückschreckt. Doch die szenografischen Provokateure hüten sich davor, ihren Ursprüngen auf die Spur zu kommen: Erwähnen wir nur den altgriechischen Opferlauf, den Agon oder die religiösen Praktiken, die dem Theater vorausgehen. Schon die zunehmenden Diskurspositionen zu Inszenierungstechniken, die sich vom genuinen Feld des Theaters und den Kulturen befreit haben, lassen ahnen, dass in dieser popularisierten Form der Ereigniserzeugung, -vermittlung und -bewirtschaftung das Entree mit der Versicherung der Passé einen opferlosen Agon (Kreislauf) verspricht, mindestens im Eintrittsgeld endlos kursieren darf.

Der szenografische *Effekt* liegt nicht in einem spielerischen Äquivalent von Aufklärung, sondern in dem, was Benjamin die ‚profane Erleuchtung‘ ihrer Aporie nannte. Jedem Effekt muss ein Kontraeffekt zugeordnet sein, um die Polaritäten als künstlich erzeugte aufzuweisen und die Herrschaft des Menschen über deren Vermittelbarkeit zu beweisen. Was künstlich erzeugt wird, kann dann auch künstlerisch dekonstruiert werden. Es geht darum, die bösen Geister der Weltenteilung und Ausdifferenzierung (so das Maß der Zivilisierung) wieder wenigstens atmosphärisch zu ‚versöhnen‘: Das ist nichts anderes als der magische Wunsch, im Schoß von Mutter Natur aller Techniken entsagen zu können: Das Spiel des Lebens soll sich opferlos selbst hervorbringen. Die Verantwortung des Szenografen liegt darin, zwischen Führung und Verführung *nicht* zu vermitteln. In dieser Richtung bemühen sich die Beiträge, in unterschiedlichen Ansätzen die Magie der Szenografie zu problematisieren.

An der Grenze der spätaufklärerischen Modernität, als noch die *Laterna Magica* den effekterzeugenden Markt eines gemeinschaftserzeugenden Erlebnisses gratifizierte, war die Erzeugung opferloser Lebendigkeit schon in professionelle Hände übergegangen. Inszenierungen gibt es, weil es Aufklärung gibt. Noch Goethe, der viele Motive aus den Tiefen der Voraufklärung schöpft, kann

sich mit dieser Aporie, Inszenierung als Ergebnis von Aufklärung (einer Umdeutung des Magischen in Zaubertechnik) zu verstehen, nicht anfreunden. Das lässt er z.B. in seiner Ballade *Der Zauberlehrling* auf meisterhafte Weise anklingen. Goethe offenbart den schlechten Effekt, den die Zaubergeräte der Medienelektronik auf heutige User haben. Dass hier Vergesellschaftung („Social Network“) und Vereinzelung („Asocial Product“) geradezu den innersten, polaren Kern gegenwärtiger Kriegsökonomie offenbaren, lässt sich in der Wiederaufnahme des antiken Plots des *Zauberlehrlings* deuten:

In Abwesenheit des Meisters lässt der Zauberlehrling die Besen tanzen. Er animiert sie, Wasser zum Bade zu holen. Seltsame Aufgabe für einen Besen; aber es geht um Reinigung, also um Opferaustreibung in dieser Ballade. Jedoch: Der fleißige Besen ist ohne Zauberwort nicht zu bremsen und beschert dem Haus eine Überschwemmung. In hoher Not, mit dem Beile die Zerstörung des Besens durchzuführen, misslingt dem Zauberlehrling, die Opferaustreibung in solcher Radikalität rückgängig zu machen. Die gespaltenen Teile des Besens arbeiten nun doppelt an der Flutung des Hauses, bis der um Hilfe angeflehte Meister auf *magische* Weise erscheint und dem Spuk ein Ende macht. Differenzbildung ist nicht mehr konstruktiv, sondern produktiv verstanden: Zerstörung und Steigerung der Produktion, d.h. der Opferabschaffung, sind identisch.

Der „alte Meister“<sup>41</sup> – Goethe in seiner Selbstsicht –, der mit dem richtigen Wort zur rechten Zeit die Austreibung der kehrenden Kraftmaschinen durch ihre dem permanenten Fortschritt geschuldete Multiplizierung poetisch-magisch entgegenarbeitet, sieht sich als anderen Szenograf, der mit der Magie der Sprache die Hyperreinigung/Mohrenwäsche der Aufklärung – Befreiung vom Ungeist der Magie – mit Hilfe der Zaubertechniken kritisch anmahnt. Goethes Angst und Unverständnis gegenüber dem anbrechenden Eisenbahnzeitalter darf belächelt werden. Aber bei Goethe wird der Opferzusammenhang des Fortschritts als zunehmender Differenzierung zivilisatorischem Wohltaten noch greifbar, greifbar aber in der medialen *Inszenierung* einer Ballade:

- a. *Besen* = Gerät der Reinigung = Indifferenz = Abschaffung der ästhetischen Differenz (Schmutz, Krankheit, Übertragungsreste)
- b. *Besen* (wassertragend) = Differenzposten (Medium) zur Lieferung der Indifferenzmittel (Wasser). Anthropomorphisierung vorausgesetzt: „Auf zwei Beinen stehe, Oben sei ein Kopf.“
- c. *Haus* = Von Außen nach Innen (Meister und Lehrling; nicht arbeitsteilig, sondern nach der Hierarchie der Erfahrung, d.h. des gereinigten Wortes).
- d. *Besen* (mit dem Beil gespalten)
  - = Differenzproduktion zur Verdopplung des Wunsches
  - = Produkte als dienstbare Waren (Individualisierung vs. Serialisierung)
  - = Große Sintflut (Marktüberschwemmung)
  - = Totalreinigung/absolute Indifferenz (effektlose Atmosphären/Mutterleibsvision)

<sup>41</sup> Zitiert wird nach der Hamburger Ausgabe. *Der Zauberlehrling* entstand 1797. Das Motiv findet sich dabei in verschiedenen Texten und antiken Vorlagen – was seine über die historische Situation hinausreichende Relevanz deutlich macht.

- e. *Meister* = Beherrscher der Differenz-Indifferenz-Ökonomie. Rettendes, karges Wort gegen den Fluss der Sprache des Lehrlings; Medienabschaltung

Auf ihren Effekt gebracht ist die Inszenierung auf die Magie ihrer funktionalen Selbstdeutung angewiesen. Alle Medien müssen, bevor sie bespielt werden, einer Totalreinigung unterworfen werden: das weiße Blatt, die leere Bühne, der freie Platz. Magie meint, dies Tote zu animieren (Anthropomorphisierung, *Verkörperung* der Dinge), zugleich aber auch diese Gottespotenz des Menschen (opferlose Selbsthervorbringung) als Potenzierung der Aufklärungsaporie zu verstehen.

Am Mediengadget muss jeder sich als Zaubermeister erweisen können dürfen – so wenig Erfahrung ihm auch zuteil geworden ist. „In die Ecke, | Besen! Besen! | Seid's gewesen. | Denn als Geister | Ruft euch nur, zu seinem Zwecke | Erst hervor der Alte Meister.“ Gilt diese Lehre Goethes in Andeutung antiker Traditionen heute noch? Ist die szenografische Intervention angesichts der unplanbaren Zustände der Wirklichkeiten eine Art Einspruch gegen das Produktionsdelirium, eine Art ‚als ob‘ der Produktion – oder handelt es sich um eine weitere imperialistische Ausdehnung derselben in das Reich der Imaginationen?

Jenseits solcher knalligen Fragestellungen gibt es zunehmend Ausweise der Darstellung einer engagierten Szenografie-Reflexion. Sie stellt sich in diesem Band z.B. in folgenden Deutungsoptionen vor.

### 3. DIE BEITRÄGE IM DEUTUNGSRAHMEN ZWISCHEN MAGISCHER INSZENIERUNG UND TECHNISCHEN EFFEKTEN.

PAMELA C. SCORZIN ist mit zwei Beiträgen vertreten. In ihrer Thematisierung der Effekte in *Scenographic Fashion Shows* führt sie in die professionelle Welt der Mode-Präsentation und des Mode-Marketing ein, die sich zu intermedialen, global vernetzten Szenografien zwischen Design und Kunstanspruch bekennen. Nicht mehr Funktionalität, sondern Emotionalität der Mode steht im Mittelpunkt. Die auch subversiven und ironischen Strategien der Aufmerksamkeitserzeugung lassen sich auf unterschiedliche Effektmechanismen zurückführen, die um einen nicht mehr nur saisonalen Wettbewerb der Aufmerksamkeit kämpfen. Es sind zwar die spektakulären *Fashion Weeks*, in denen die Modewelt ihre Höhepunkte feiert, aber es sind die langfristig angelegten globalen Strategien der Kultmarken, die vor allem auf mediale Effekte der Dauer in der Fokussierung ihres Markenbildes setzen – wobei sie mit ihren choreographierten Shows unter dem Bewegungs- und Technikaspekt mehr oder weniger schon die Vorreiter einer ‚*Szenographie in Motion*‘ darstellen, selbst die Aspekte der Wirklichkeit

hervorbringen, unter denen die Mode als entsprechendes Accessoire erscheint. Die Dependenz von Wirklichkeitsbeeinflussung – die ethnologisch vor allem auch am Gang des Menschen untersucht worden ist – und Dekor des menschlichen Körpers zeigt beispielhaft, global, jedoch zielgruppenspezifisch, dass die Verhältnisbestimmung von Mode und Zeitgeist sich umgekehrt hat. Mode ist nicht länger eine Sprache, die bei der Kunst, als dem Vertreter der Avantgarden, Anleihen nehmen muss. Sie bestimmt selbst den Zeitgeist und die Sprache des Körpers, dem sie eine emotionale Realität verleiht. Nicht die Mode passt sich dem Körper, sondern der Körper passt sich der Mode an. Auf dem *Catwalk* wird dieser Anpassungsvorgang inszeniert.

Der zweite Aufsatz von PAMELA C. SCORZIN beschäftigt sich mit einem Aspekt in der Porträtkunst Robert Wilsons. Ausgehend vom Ideal der Werbeikonen fragt Scorzin nach der desillusionierenden Emanzipation der Porträtdarstellung, und zwar nicht hinsichtlich eines Realismus, einer falschen Natürlichkeit, sondern nach den gerade im Porträt auftauchenden Zeitmerkmalen jeder Porträtierung und den Zeitspuren im Verhältnis von Darstellungsweise und Gesicht. Bei Robert Wilson taucht das Porträt nicht mehr im Spannungsfeld Idealismus-Realismus und damit in den Traditionen von Malerei und Fotografie auf, sondern es wird nach den je spezifischen Effekten gefragt, in denen Porträts theatralisch über ihre mediale Herkunft Auskunft geben. Theatralität ist kein vordergründiger ‚Effekt‘, sondern eine von den Inszenierungskünsten adaptierte Analytik des Umstandes, dass es in der Geschichte und bezüglich der Zeitlichkeit des Menschen (sein Alter) kein ideales Gesicht gibt, noch mehr, dass eine menschliche Darstellung an sich zeitlos sein muss, wenn sie die Person in ihrer Ganzheit darstellen will. Die HD-Videoporträts von Wilson benutzen ein Medium der Dauer (Video), belassen aber die ‚gefilmten Gesichter‘ in einer Position der Stillstellung, so, als ob sie wie in der Belichtung einer Daguerrotypie sich minutenlang nicht bewegen dürfen. „Motion in stillness“ ist der technische Effekt, mit dem die Zeitproblematik theatralisiert werden kann – also das genaue Gegenteil eines ‚spektakulären‘ Effekts. Im Gegensatz zur Daguerrotypie spielt Wilson in der Inszenierung der berühmten Personen (Stars) zusätzlich mit deren ikonisiertem Persönlichkeitsbild, um seine künstlerische Autorität gegen schauspielerische Inszenierung als dekonstruierenden Kontraeffekt zu setzen und seine Maniertheit (und die der Künste) in Frage zu stellen.

ALLA SOSNOVSKAYA beschäftigt sich in ihrem Artikel mit der historischen Einordnung und Unterordnung theatraler Effekte. Eine kursorische Darstellung stellt dabei zwei Typen von Effekten fest. Der erste, der sich vor allem an der französischen Theaterszenerie Ludwig des XIII. festmachen lässt, ist geprägt durch die Verwandlung einer realistischen Szenerie eines Barocksaals ohne die räumliche

Trennung von Actor und Zuschauer – zumal der König und sein Gefolge im Aufführungsraum selbst Platz nehmen. Die getrennte Einheit von Theaterraum (Bühne) und Zuschauerraum wird erst im 18. Jh. für das bürgerliche Theater übernommen. Sie hatte ihren Grund auch in den sich professionalisierenden Ingenieurs- und Bühnentechniken. Die zunehmende Fokussierung auf den Dialog verlangte dann im 18. und 19. Jh. als Kontrapunkt eine Fokussierung auf visualisierende Effekte, d.h. Bühnenbildperspektiven.

Der zweite Typ der Effekte leitet sich aus dem mittelalterlichen Mysterienspiel und liturgischen Inszenierungen ab. Hier wurde ‚Erscheinungen‘ biblischer Szenen die Aufgabe zugestanden, die Kirchensprache Latein wenigstens visuell für das Volk präsent zu halten, zumal Mysterienspiele zunächst in Kirchen abgehalten wurden und später den für perspektivische Effekte unzureichenden, beengten Raum der Städte nutzen mussten. Die Effekte selbst waren mehr oder weniger an die physikalischen Medien gebunden (Feuer, Wasser, aber auch künstliches Blut, die Verwendung künstlicher Puppen für das Martyrium der Heiligen). Die Effekte waren in dieser Hinsicht nicht theatral, sondern real: Es galt, die biblischen oder Heiligengeschichten in Realität zu übersetzen und glaubwürdig zu machen, d.h. die künstliche Welt des Theaters von der realen Welt nicht zu separieren. Die Gegenbewegung einer Re-Realisierung von Schrift (der Bibel, der Legenden und auch der bürgerlichen Schriftkultur des Theaters) ist u.a. bei Craig und Artaud mit Bezug auf das Mysterienspiel durchgeführt worden. D.h., dass hier der Effekt des Theaters darin liegt, den durch und durch magischen Charakter des theatralen Spiels nicht als ein Manöver technisierter Verführung und eines visuellen Perspektivismus, sondern als partizipative, magische Realität anzuerkennen, was andererseits bedeutet, dass Wirklichkeit selbst theatral, also inszeniert ist.

Als dritten Typus der Theatereffekte stellt Sosnovskaya eben nicht die Mischung aus theatralischem und magischem Realismus fest, sondern einen Naturalismus, der – ausgehend von den theatralischen Effekten unter Einbeziehung *aller* räumlichen und sinnlichen Dimensionen – die magische Partizipation quasi technisch überbieten will. Hier wird Bühnentechnik zur Szenografie von Technik selbst. Das geschieht unter anderem in der Vermengung von zweidimensionalem ‚Bühnenbild‘ und wirklichen Objekten auf der Bühne unter Vermeidung von Effekten, die (überzogen) theatralisch wirken könnten.

In Bezug auf die magische Wirkung des Films lässt sich feststellen, dass zwischen einer realistischen Position (Neorealismus, aber auch die Nouvelle Vague) und einer theatralischen Position (der Fellini, aber auch Lars von Trier) der digitale Film zu einem Verschwinden der Kinomagie und zu einem Film der Effekte geführt hat, während das Theater befreit die Straßen der Städte zurückerobern will. Im Digitalen feiert die Technik den Triumph über Magie.

In ihrem Beitrag zur Darstellung der Wahrnehmungssituation im Theater untersucht BIRGIT WIENS die szenografischen Mittel und Effekte als ein „Dispositiv“, d.h. einen Organisationsraum, der im klassischen Theater seine Besonderheit durch die direkte Auseinandersetzung mit dem Publikum gewann und bis Ende des 19. Jh. ein Inszenierungsmonopol besaß. Heute wendet sich das Theater dem öffentlichkeitsrelevanteren, erweiterten Szenografiediskurs und den Szenografien als künstlerischen Reflexionen zu, mit denen es sich im Wettbewerb sieht. Unter dem Einfluß einer nicht mehr nur dem Theater vorbehaltenen Publikumsauseinandersetzung wandelt sich der vom „Dekor“ her bestimmte szenografische Anspruch zu einem „analytischen Ausdrucksmittel“ mit vielfältigen „Synästhesie-Effekten“. Durch den Einzug einer neuen Technikgeneration, die „Intermedialitätseffekte“ zulässt, werden die alten Theatermechaniken abgelöst und die Problematiken der Wahrnehmung und der ästhetischen Form als „Phänomenotechniken“ – ein Ausdruck Waldenfels' – in den Fokus gerückt. Am Beispiel einer Szenografie von Gisèle Vienne untersucht Wiens detailliert deren Gang in die Sinnenerfahrung. Unter dem Titel *This is how you will disappear* schafft es Vienne unter Zurücknahme der theatralen Rhetorik bzw. durch deren Disparation, die ursprüngliche Ebene der „Spuren“ zu aktualisieren. Die Dinge sind nicht mehr nur beiläufig da und ‚dekorieren‘ symbolisch die Bühne, es sind die Medien selbst, die quasi aus dem Realitätsraum in den Auseinandersetzungssog mit den Schauspielern geraten. Dinge und Medien sind in ihren faktischen Effekten ontologisch unterschiedliche Opponenten des Schauspielers.

Dass dabei der dramatische und oft opferreiche Umgang mit Medialität selbst zum Thema der Aufführung wird, liegt an den neuen, gleitenden Techniken, die die Bühnenverwandlungen als permanente ‚postmoderne‘ Übergangseffekte neu orientieren und die gewohnten rhetorischen Fugen überwinden. Den Warnungen Nietzsches (auf den sich Vienne bezieht) zum Trotz kann man so etwas wie ein Wagnersches ‚Gleiten‘, eine Tendenz zur Offenbarung der „Schwellen“ wahrnehmen, ohne dass ein Abgleiten eintreten soll. Die Behaglichkeit dieser Aufhebung der Schwere und der tröstende Sog des Schwebeverfahrens jenseits dinglicher Effektivität war Nietzsche zuwider. Deshalb sollte diese Gefahr nicht ausgeschlossen, sondern thematisiert werden, als Rückverortung des Bühnengeschehens in die Körper- und Sinnenwelt hinein, der Entzauberung der Bühne entgegen. Das gelingt mit einer intensiven Bespielung der Struktur der Schwelle nach dem Muster der Kippfigur/Inversionsfigur. Das Theater schließt an eine psychologische Phänomenologie der vorletzten Jahrhundertwende an, die noch von Wittgenstein als eine Erscheinung betrachtet wird, in der die Wahrnehmung von Deutung das Subjekt zu sich selbst deplatziert, und zwar nicht im Sinne einer Reflexion, sondern im Sinne einer Inversion. Es geht in der Selbstauflösung um eine passagere Selbstbegegnung. Wiens stellt dabei den Körper als „Nullpunkt“ der Schwellenorganisation vor, der nicht cartesi-

anisch, sondern einer gleitenden Dialektik, einer ‚Gravitation‘ zuzuordnen ist. Die Synthesefähigkeit von Bewusstsein besteht in der permanenten Inversion seiner selbst – im Gegensatz eben zum spätromantischen Abgleiten in reflexiven Tiefsinn. Inversion, also Medialisierung des Bühnengeschehens, wird zur Gegenfigur der Reflexion: Cartesianischer Zauber und magische Offenbarung kontrollieren sich am realen Körper.

Wie Scorzin und Sosnovskaya beschäftigt sich auch JENS KRAMMENSCHNEIDER-HUNSCHA mit theatralischen Effekten – jedoch unter der Fragestellung, wie die modernen Mediendiskurse in das Theatergeschehen, insbesondere in Inszenierung und Bühnenbild rückübersetzbar seien. Unter Rückübersetzung ist eine Verortung in Medienphilosophie gemeint, insofern „die Philosophie das Medium der intellektuellen Rückvermittlung der humanen Selbstveräußerung“ ist. Philosophie kann ihrem Anspruch gerecht werden, wenn sie sich auf Medien hin befragt, und zwar in Bezug auf die generelle Unmöglichkeit der identischen Rückvermittlung. Die Opferfrage wird im Theater als die der Selbstvermittlung über einen anderen, dem Schauspieler, nicht nur thematisiert, sondern transzendiert. Im Wesentlichen geschieht das über den memorialen Vergleich und die Identifikation mit der abstrahierenden Maske. Als *memoria* ist auch das Verhältnis des Menschen zur Dinglichkeit ausschlaggebend. Die philosophische Kompetenz eines aufklärenden Theaters besteht in der Frage der Authentizität. Wie kann, was von vornherein als Inszenierung geplant ist, Auskunft über den Willen zur Authentizität geben?

Die Überlegungen zur Philosophie des Theaters werden von Krammenschneider-Hunscha an Schopenhauers Musik- und Traumtheorie mit Rücksicht auf Wagner und Brecht entwickelt. Die Rolle der Effekte kann ganz gegensätzliche Richtungen aufweisen. Sind bei Wagner die Effekte Teil der Transzendierung und des ‚Gärprozesses‘ und zeigen sie die verzweifelte Unmöglichkeit der Opferausklammerung selbst in einem allvermittelten Gesamtkunstwerk, halten sie sich bei Brecht explizit als Momente des Opferexorzismus eines „wütenden Kindes“. Bei Brecht sind es Effekte „des Scheiterns“ der theatralischen Illusion, in der das Publikum die Opferrolle akzeptiert. Bei Wagner wird eher untergründig die Verwesung des Opfers in der Gesamtinszenierung von Kunstproduktion betrieben, was einer Heiligung gleichkommt.

Wagner mit Brecht in dieser Hinsicht zu vermitteln und ein ‚medienphilosophisch relevantes Theater‘ zu skizzieren und zu realisieren, ist die Aufgabe des von Krammenschneider-Hunscha angehängten Skripts theatralischer Szenen.

Die Position der Übersetzung der Effekte in einem anderen Register ist magisch zu nennen, die andere, die den Effekt zu einer Affirmation nutzt, also eine Identität von Zweck und Mittel im Effekt anstrebt, kann man als Zauberei

bezeichnen. STEFAN TRÜBY spürt dem Verhältnis von Magie, Technik (worunter alle kausal/physikalisch ableitbaren Zaubertricks zu rechnen sind) und Architektur nach. Man kann seinen Begriff von Technik („irdischer Stellvertreter einer magisch begründeten Macht“) mit dem Begriff Zauberei „übersetzen“, unter der Voraussetzung, dass der Realitätseffekt der Technik einen Spezialfall der Magie darstellt, nämlich die Illusion, die Transformation der Arbeit in Dinge respektive Realität sei offerlos, lediglich eine Frage der Informationsübertragung. Diese Illusion betrifft das gegenwärtige Verhältnis von Magie und Technik. Im Detail erläutert Trüby die archäologischen und historischen Verhältnisorganisationen, die Magie und Technik in der Architektur vermitteln respektive gegenseitiger Effektivität verpflichten. Erst so lässt sich eine Kulturtheorie der Balance von Magie und Zauberei ableiten.

Gerade in den kultischen Großbauten – die Kathedralen werden als Beispiel genannt – zeigt sich der seltsame Zwiespalt zwischen einer funktionellen und einer magischen Architektur bis hin zur „Verharmlosung“ der Magie als „unterhaltsame Zauberei“. Während aber in Magie noch der (göttliche) Souveränitätsanspruch sich über die Strategie der Zwecke hinaus geltend macht, hat der Begriff der Zauberei sich nur noch im Effekt als einem streng begrenzten Trick zuordnen lassen. An verschiedenen Beispielen erläutert Trüby die moderne Verdrängung der magischen Dispensierung als Form einer neuen Illusion, die Vorgaukelung einer transphysikalischen Welt *en miniature*, nämlich im Trick, also in der vorkantischen Vorstellung, das alles, was man nicht weiß, lediglich durch etwas verdeckt ist, dass das Geheimnis also durch Wissen abgeschafft werden kann. Die staatspolitische Begründung eines Souveränitätsanspruchs (die Schuldzuschreibung der Ursprungsverdeckung) läuft in der Nachmoderne darauf hinaus, dass der Staat eine Zweckdienlichkeit gegenüber den Bürgern behauptet, die ihn davon befreit, im (nationalen) Sinne identitätsstiftend zu sein, also eine magische Vergemeinschaftung seiner Bürger zu evozieren. Dieser Effekt des Verantwortungsrückzuges wird u.a. auch in der Biotechnologie deutlich, die als eine Art Gottesanmaßung aufgefasst werden kann. In dieser Hinsicht weist Trüby auf einen exemplarischen Status des Zaubers hin, den Siegfried und Roy als die „Wiederauferstehung oder Erschaffung [...] des schneeweißen Tigers“ realisieren, indem sie die ‚normalfarbenen‘ sibirischen Tiger einer inszenierten, künstlichen weißen Umwelt in ihrem Las Vegas-Resort aussetzen. Architektur erweist sich hier als absurde, magische Technik – seltener Fall also der Umkehrung der ‚Verzauberung der Magie‘ in Technik. In dieser weißen Umgebung passen sich Tiger an, indem sie weiße Junge gebären. Das Erschütternde daran ist nicht, dass der Zusammenhang von Genese, Genetik und Architektur auch in der menschlichen Genese funktioniert, sondern dass es dieses elaborierten Experiments in Las Vegas bedarf, um zu zeigen, welche (genetischen) Tiefeneffekte inszenierte Welten zu realisieren im Stande sind.

Der Beitrag von ERIKA THÜMMEL und KARL STOCKER zeigt am Beispiel des Wallfahrtsortes Mariazell, dass szenografische und inszenierende Effekte auch heute nicht nur rein ‚technischer‘ Natur sein müssen, sondern dass Techniken im Dienst magischer Praktiken ihr Vergemeinschaftungsziel auch erreichen können, wenn sie sich in den künstlerischen Dienst stellen. In diesem Sinne ist die Einsicht in die Verhältnissetzung von übertriebenem Wunderglauben und tatsächlicher Wirkung eines Vergemeinschaftserlebnisses vom leitenden Benediktinerorden in Mariazell stets erkannt und gefördert worden.

Die „Szenografie eines Heiligtums“ weist darauf hin, dass der Begriff von *techné* eine praktische Vermittlung von Idealität und Realität, von göttlicher und menschlicher Produktion meint. Dass der heutige Kunstbetrieb nicht ohne Effekte auskommt und seine Selbstinszenierung im *l'art pour l'art* sprichwörtlich ist, wird niemand leugnen. Doch noch immer steckt ein Gran Geniekultur in jeder künstlerischen Arbeit. Die Inszenierung des Wallfahrtsortes zeigt sich modern, gerade weil sie die Indienstnahme von multisensorieller barocker Kunst mit einer politischen Absicht – der Vergemeinschaftung – verfolgt und einen hysterischen Wunderglauben relativiert. In Mariazell ist Inszenierungskultur darauf eingestellt, dass göttliche (imaginative) und menschliche (reale) Vermittlung ein reziprokes und reproduzierbares Ereignis darstellt – und insofern einen eigenständigen Wert unabhängig von der künstlerischen und damit ‚einmaligen‘ Ausführung behauptet. Im Wechsel zwischen einmaliger Erscheinung, den Gnadenbeweisen und ihrer Teilhabe daran – den Wallfahrtsritualen – wird der Horizont von strategischer Inszenierung und authentischer Erscheinung strukturiert und damit, neben dem Akt der Vergemeinschaftung, auch Geschichtsbewusstsein und Dauer begründet. Aufgrund ihrer Tätigkeit als Restauratorin, u.a. in Mariazell, ist Erika Thümmel in der Lage, den gerade nicht hoch in Konjunktur stehenden Riten der katholischen Inszenierungspraxis ihre Professionalität zu entlocken. Karl Stocker ergänzt diese Detailanalyse mit Zitaten profaner Erkenntnis und Anerkennung der christlichen Leistungen, in deren Aufklärungsgehalt immer auch der Neid einer praktischen, jahrhundertealten Erfahrung mitschwingt.

Der Beitrag von GERRIET K. SHARMA verrät einmal mehr die Schwierigkeit, szenografische Ereignisse, ihre räumliche und zeitliche Wirkung durch Wort und Bild im Medium des Buches wiederzugeben. Oft genug ist man nur in der Lage, insbesondere bei Inszenierungen, die sich der Klangwelt widmen, die Effekte des Publikums zu schildern bzw. sich in technischen Feinheiten zu verlieren. Die „Gebäude-Klangkompositionen“, die Sharma u.a. in Graz realisiert hat, werden uns deshalb als Bericht über Klangforschung nahegebracht, d.h., wir verstehen die Inszenierungen von ihren Produktionsbedingungen her. Diese sind in der Architektur in der Regel gut zu beschreiben. Sharma nutzt zu seinen For-

schungsinterventionen nicht Umnutzungs- oder theatralische Räume, sondern Alltagsräume. Das Problem des Leerstandes – etwa von Büroetagen – transponiert ein soziales Problem, das als Hintergrund der Klangerfahrung zum psychologischen Motiv und besonderen Effekt wird. Der ‚ungenutzte‘ Raum ist nicht einem Zweck zugeordnet, sondern einem Mittel: die Leere des Raumes durch klangliche Fülle bewusst zu machen und damit in gewisser Weise zu bewohnen, d.h. mit oder gegen die Klanginstallation den Raum „kompositorisch zu lesen“ und ihn zu entkommerzialisieren. Das technische Sensorium der Klanginstallationen sowie die Frage der wirkungsästhetischen Theoretisierung von ‚nicht-musikalischen‘, veränderbaren und durch den Hörer beeinflussbaren Klangpassagen wird von Sharma selbst individuell hergestellt. Der eigentlich forschende Ansatz besteht in einem zweiten Schritt, in der Methode einer Versprachlichung von räumlich-akustischen Situationen durch szenografische Initiativen, in seinem Fall einer ‚Szenolinguistik‘, die, wie jeder neue Forschungsansatz, zuerst mit einer Bestandsaufnahme und einer Befragung des Gegenstandes beginnt, und zwar analog der Befragung des akustischen Raums, die der Besucher der Klanginstallationen mit seinen Füßen vornimmt und mit seinen Gangwechsellern manipuliert. Dass dazu eine ausgefeilte akustische Sensorik gehört, versteht sich von selbst, nicht aber die Annahme Sharmas, dass die Fragen nicht mündlich beantwortet werden, sondern durch Gesten, Bahnungen und Wiederholungen der ‚Probanden‘: Warum werden bestimmte Klangeigenschaften gemieden, andere gesucht, machen den Gang durch das Gebäude tänzerischer oder rhythmischer? Diese Effekte einer ‚Körpersprache des Hörens‘ in einem „Hörparcours“ sind Sharma weitaus wichtiger als die „kompositorische Bespielung“.

Das Labyrinth als Metapher eines Wissensraumes untersucht MARTIN ZENCK in philosophischer Rücksicht. Dabei bezieht er sich u.a. auf die moderne Idee der Wissensräume, wie sie von Foucault angestoßen worden ist. Im Speziellen geht er auf den im Ariadne-Mythos latent vorhandenen Prozess der Bewusstwerdung ein. Dass Unbewusstes sich in Bewusstsein verwandelt und Rationalität hervorbringt, hindert nicht, den Faden Ariadnes als einen vielfach verknöteten, gerissenen und verschlungenen zu sehen. Unbewusstes kann niemals ganz und dessen Genealogie schon gar nicht narrativ kontingent erfasst werden. So besteht das innere Rätsel des Labyrinths nicht in den gezähmten Urkräften des Minotaurus, sondern in der Aussicht, dass – szenografischen Intentionen entgegen – das Leben aus Brüchen besteht. Der Effekt dieser Einsicht und damit alle Metaphorologie ist in der Verwandlung von Handlungen respektive Wegentscheidungen in Ästhetik zu erkennen, aber, und dies ist das besondere Anliegen Zencks, in Ästhetisierung geht der menschliche Gesamtaspekt der ‚Lebenswahl‘ oder des ‚Lebensweges‘ nicht auf. Ästhetisierung kann immer nur das Bei-Spiel einer Ethik sein. Das trifft alle Versuche narrativer Kontingentierungen, wie sie

z.B. an Roland Barthes Problematisierung der Novelle kritisiert wird. Im *Mythos* des kretischen Labyrinths wird die Korrespondenz zwischen Hören/Vernehmen und Sehen und Unsichtbarkeit deutlich: Das *akustische* Labyrinth ist von dem visuellen verschieden. Hier hilft kein Faden Ariadnes, sondern, nach Nietzsches Einsicht, die dionysische Freiheit der Deutungsoptionen.

Anders als der minoische Zauber von Verführung und Rückführung liegt die Bedeutung des Gartenlabyrinths und der Musik im Barock. Der enzyklopädische Gedanke einer universellen Ordnung in der Natur führt zwangsläufig zum Gedanken der Legitimation dieser Ordnung, also der Art, in der das Chaos der Welt organisiert ist: nicht als Chaos, sondern als ‚Natur‘. Das Labyrinth wird hier zur Metapher einer Durchdringung und Befruchtung künstlerischer und natürlicher Ordnung, aber auch zum modernen Hinweis auf die Frage, in welches Dilemma eine Wissensgesellschaft sich verirrt, die nicht mehr gelernt hat, vom Bedeutungsort zum Deutungsraum zu schreiten. Und: in welche Effekte eine Welt zerfällt, die an Stelle von Ableitungs- und Deutungsangeboten gleichsam nur noch auf ökonomisierte pictographisch inszenierte Reflexe setzt und die Problemaktualisierungen einer mythischen Narration unterschlägt.

Der seit etlichen Jahren in Kairo lebende Philosophieprofessor ERNEST WOLF-GAZO berichtet in seinem Beitrag hautnah von den kulturellen Verschiebungen des ‚arabischen Frühlings‘ in Ägyptens Hauptstadt. Er zeigt auf, dass der eigenständige Weg und die nicht immer ‚arabische‘ Position der Ägypter und ihrer pharaonischen Tradition zu einem moderaten Nationalbewusstsein führt, dessen momentan prägnantester Ausdruck in den Graffiti und ihrem Sprachspiel sich zeigt. Als Graffiti-Effekt bezeichnet Wolf-Gazo zum einen die an Hieroglyphen anknüpfende Ästhetik der oft gemalten und nicht wie in westlichen Länder gesprayten Graffiti, zum anderen zielt das Graffiti auf einen ‚Kontraeffekt‘, auf die szenografische Affektivität der staatlichen Institutionen, denen reflexhaft daran gelegen ist, jede verdächtige Straßenaktion – sei sie auf einem neutralen urbanen Territorium oder dem Tahrir-Platz –, so schnell wie möglich zum Verschwinden zu bringen. Das bedeutet für die Graffiti deren konsequente Übermalung (Whitewashing). Übermalung heißt aber angesichts der Möglichkeit, ein digitales Foto der Aktion ins Internet zu stellen, nicht mehr Vernichtung und Löschung aus dem Gedächtnis, sondern forciert die Möglichkeit, auf dem gleichen Terrain eine erneute Aussage zu machen, die sich vielleicht auf die vorherige, weiß übermalte bezieht. So sind diese Graffiti in der modernen Medienwirklichkeit dasjenige Medium, das von seiner stetigen Erneuerung lebt und auf die hektischen Affekte seiner Gegner angewiesen ist. Darin sind sie traditioneller Kunst überlegen. Die medialen Verschiebungen von Medienzugriffen machen es möglich, in zeitlicher Reihenfolge des Erscheinens und Verschwindens relativ schnell, Bildergeschichten (dauerhaft etwa auf *Youtube*) in Folgen zu

produzieren und damit eine Kontinuität und Narrativität zu erzeugen, die die Gegner subversiv als Helfer pervertieren. Dass Graffiti in einem Land, das noch immer von Analphabetismus geprägt ist, zudem eine bedeutsamere Position als im Westen einnehmen, ist dabei mitbedacht. Die Mythen und Topoi der pharaonischen Zeit – durch den Tourismus gefördert – sind noch oder schon wieder verinnerlicht. Ein ‚hieroglyphisches‘, ikonografisches Reservoir wird weiterentwickelt. Eine nationale Eigenständigkeit und, dank der hohen ‚Professionalität‘ der Graffiti-Künstler, auch eine hohe ästhetische Identifikation beginnen den Wucherungen Kairos und den politischen Umbrüchen eine Sprache zu geben.

Effekte, die sich aus der Inszenierung einer Inszenierung ableiten, untersucht FOSCO DUBINI am Beispiel der verwickelten Beziehung von Schillers *Wilhelm Tell* und der Selbstinszenierung König Ludwig II. Er wagt damit die Frage zu stellen, ob die Selbstinszenierungen des bayrischen Märchenkönigs, den gelegentlich die Vorwürfe des Wahnsinns erreichen, nicht Offenbarungsmerkmale einer Wirklichkeit sind, die zwischen Wirklichkeit und Inszenierung nicht mehr unterscheiden kann, also von einem telegenen oder ‚mediagenen‘ Wirklichkeitsbegriff ausgeht. Diese Frage stellt sich bei der filmischen Realisierung *Ludwig 1881* von Dubini. Der Film bezieht sich mindestens auf folgende ‚Formate‘: den König, (Schillers) *Wilhelm Tell*, den Tell, den die Schweizer daraus adaptieren, Viscontis *Ludwig II.* und zentral die von Dubini ebenfalls mit Helmut Berger gedrehte Episode der nachträglichen, ‚echten‘ Tell-Inszenierung Ludwigs am ‚Originalschauplatz‘ in der Schweiz im Jahre 1881. Dubini zeichnet die Situation und die Projektionen im Detail nach und versucht mit der *mise en scène*, der ‚Form der Inszenierung‘ seines Films, detailliert die historische und szenische Verwicklung dieses spätromantischen Inszenierungsdeliers zu differenzieren. Dabei geht es ihm vor allem um die Frage der Authentizitätseffekte, also der entflechtenden Wirkung der Darstellung: die der „Ursprünglichkeit“ und die der „Authentizität“, speziell auch den Status, den die ‚reale‘ Alpennatur als Dekor einnimmt. Denn die ‚ewige‘ Schweizer Alpenwelt stellt die je aktuelle Inszenierung ihrer selbst vor: jenes kitschig-selige Bild, das sie seit der Eroberung reisender Engländer erhalten hat, die zuviel Schiller gelesen haben.

Der Problematik der Unterscheidung von ‚Noise‘ und ‚Voise‘ – wenn man will von Sound und Artikulation – geht CELINÉ KAISER in den unterschiedlichen Szenifikationen dort nach, wo die Präsenz der Stimme nicht einfach die Substitution eines Signifikats unter einen Signifikanten bedeutet: im psychoanalytischen Setting. Die „raum-zeitliche Koexistenz von Analytiker und Analysand“ ist für die Psychoanalyse unabdingbar aufgrund der Tatsache, dass das „Wahrnehmungsspektrum“ nicht auf die „gesprochene Sprache“ reduziert werden soll. Wie kann es in einer solchen ‚freischwebenden Aufmerksamkeit‘, wie Freud das

nennt, eine Unterscheidung zwischen Affekt und Effekt, zwischen Zufall und absichtsvoller Inszenierung geben? Was heißt Inszenierung angesichts unbewusster Äußerungen? Kaiser stellt konkrete Beispiele vor: Was kann ein einfaches Niesen als *special effect* und als *sound effect* in der therapeutischen Situation bedeuten? Auf welche unterschiedliche Weise wird es vom Analytiker respektive vom Analysand wahrgenommen und interpretiert? In welcher Weise sind diese Interpretationen Effekte des Settings? Welche Merkmale des klassischen, freudianischen Settings sind der Wahrnehmung von ‚Noise‘ förderlich – und welche dienen der strikten Trennung der Signifikationsebenen?

Kaiser fördert aus der Geschichte der Psychotherapien zu Tage, dass die anfängliche Abwehr der Therapeuten, auf Äußerungen des Patienten einzugehen, etwas von der Gefahr der Vermengung von Effekt und Affekt, von Schauspiel und Symptom preisgibt – so wie Freud es im therapeutischen Theater Charcots kennenlernen konnte. Sie zeigt, wie sich erst allmählich, unter dem Einsatz dezidierter Inszenierungstechniken als Isolate von Noise und Voice, die Stimme des Arztes als Gottesstimme über der des Patienten erheben konnte und quasi im Namen des Vaters die signifikante Ordnung festschreibt. In moderneren Therapieformen dagegen wandelt sich die autoritäre Position zu einer des demokratischen Hörens und Sprechens. Das Spiel zwischen Noise und Voice bleibt zunächst in freier Schweben, wahrt aber die Gleichberechtigung von funktionaler und symbolischer Bestimmung. Dabei müssen, so Kaiser, alle effektiven Ebenen der Äußerung aufgenommen werden, nicht nur die polaren von Signifikant und Signifikat.

Der Beitrag von RALF BOHN fragt dezidiert nach dem Effekt szenografischer Produktionen innerhalb einer Gesellschaft, die sich über die Magie der Vergemeinschaftung als ritueller, inszenierter Formierung hinaus doch auch spontan organisieren könnte. Im Zuge dieser Fragestellung lanciert Bohn den Begriff der ‚Szenologischen Differenz‘, mit dem eine analytische, dynamische Kategorie von Inszenierung als Übergang von ‚nichteffekthaften‘ *Situation* zu projektiven, strategischen, motivierten *Szenifikation* unterschieden werden soll. Die Beobachtung eines solchen Übergangs stellt selbst schon einen szenifikatorischen (metaphorologischen) Akt dar, nämlich die Bewusstwerdung von Handlungen und Produktionen unter einer bestimmten (Selbst-)Deutungsabsicht, eine Inszenierung. Präzisiert man diese Überlegungen weniger in phänomenologischer als in existentieller Rücksicht, wird die Frage gestellt werden müssen, wie denn Situationen von Szenifikationen szenologisch anders unterschieden werden können als durch die Referenz auf ein ‚Selbstbewusstsein‘: die Wahrnehmung der Beobachtung einer Situation als *für mich* motivierte. Deshalb organisiert jede Inszenierung (szenografische Objekte und Ereignisse) eine Verweisungspflicht und lanciert damit einen Beobachter (Publikum, Akteur etc.), der in der Regel

zwischen Agent und Szene *nicht* vermittelt, sondern den Agon als Unvermittelbarkeit der Selbstheit akzeptieren darf. In personalelem Bezug zur Gesellschaft dagegen ist ihm sonst nur die Vermittlung, also die personale Identität verpflichtend. Nur von dieser Verweisungspflicht, von der Selbstbewusstseinsunterstellung (der subjektiven Selbstinszenierung oder Selbstbeobachtung) aus, können Inszenierungen in Differenz zum ‚neutralen‘, anthropologischen Begriff des Spiels bestimmt werden.

Eine Analyse der Funktion der Magie durch Lévi-Strauss bezüglich des Begriffs der Magie bei Marcel Mauss präzisiert dies. Umgekehrt kann im Verhältnis von Selbstbewusstsein und Selbstbewusstseinstheorien nach dem Effekt der entäußerten Form, nämlich der Selbstinszenierung des Subjekts in der Vergemeinschaftung gefragt werden. In Bezug auf den transzendenten Ort des Bewusstseins muss die Gemeinschaft in einem magischen Akt, *nachträglich*, durch die Vergemeinschaftung das ‚Bewusstsein‘ des Einzelnen in Bezug zur Umwelt und Gesellschaft koordinieren. Es handelt sich bei Inszenierungen nicht um lediglich hinzugefügte anökonomische Formen. Ihre Notwendigkeit als Selbstreflexionsstabilisierungen *und* -suggestionen (Fiktionen) ergibt sich aus dem Scheitern inzestuös-motorischer wie hysterischer ‚Selbst-Inszenierungen‘. Dass theatrale Akte stets das Problem der Selbstbestimmung durch andere aufzeigen, ist in der Kulturtradition der Inszenierungsrituale evident. Dass sie aber – etwa im situationistischen Theater, im Theater der Situation (Sartre) oder in den modernen Performances – die spontane, situative (Selbst-)Organisation zelebrieren, kann durchaus mit dem Schwinden oder der Entledigung von ‚Selbstbewusstsein‘ in einer quasikommunistischen, ökonomisch globalisierten Gesellschaft (im Gegensatz zur magisch formierten Gemeinschaft) zusammenhängen. Der Effekt der Inszenierungseffekte ist demnach die dialektische Synthese (der protomediale Tauschort) von Spontaneität (Schock) und Szenifikation: die Inszenierung als Wahrnehmung einer Möglichkeitswelt.

Präzise Fragen nach dem Verhältnis von Inszenierung und Magie stellt sich HEINER WILHARM in seiner begrifflich fundierten Analyse. Er stellt fest, dass ein magischer Effekt, um seine Wirkung zu entfalten, seine Inszeniertheit zum Verschwinden bringen muss. Im Verhältnis von Erscheinen und Verschwinden, also im semiologischen Verhältnis, wird demnach die Frage zu stellen sein, wie sich eine magische Erscheinungsordnung von der hierarchischen, durch die *barré* getrennten Signifikationsdifferenz abheben kann? Ist Magie das Verschwindenlassen genau dieser vom Menschen illusionierten, erklärenden und begründenden Zeichenwelt: eine ‚Undarstellbarkeit‘? Wilharm geht den Fragen einerseits mit einer Spurensuche der Peirce’schen Semiologie, andererseits am Inszenierungsbeispiel des Romans von Christopher Priest *The Prestige* und seiner filmischen Umsetzung durch Christopher Nolan nach, bei dem es sich um

eine genealogische Ableitung von technisch beherrschbarer Zauberei und unergründlicher Magie handelt. Auf der Ebene von Analysen zum ‚Deutungs- und Bedeutungsraum‘ des Szenischen wird ersichtlich, dass fiktionale Gebilde aller Art sich einem Selektionsvermögen (und somit Opfervorgang) verdanken, eben einem hermeneutischen Vorgang. Den Effekten kommt die Aufgabe zu, missliebige Dinge und Dingreste, die die Fiktionalität oder Illusion stören könnten, zu verbannen (zu ‚verdrängen‘). Demgegenüber steht die Pflicht, die tatsächliche Reinheit technischer Maschineneffekte, ihren unvermittelten Zauber magisch, d.h. psychologisch und ästhetisch zu verkleiden, d.h. zu inszenieren, um das Schockhafte ihrer Wirkungen erträglich zu gestalten. Damit aber werden Effekte als Einführung in eine triadische Figur verstanden, in der das Verhältnis von Objekt und Zeichen (Medium) durch eine Instanz (Interpretant) zusammengebracht und offeriert wird, die sich als Gewinn von ‚Bedeutung‘ (Verbindung des Unverbundenen, Analogie) reklamiert. ‚Bedeutung‘ wird zur Beglaubigung eines Doppelgängers (z.B. des Begriffs gegenüber einer Sache). Die Schlussfolgerung aus dieser Figur ist – und das ist die Pointe der Überlegungen von Wilharm –, dass im Peirce’schen Modell der natürliche und somit zwanghaft zum Tode gerichtete Zeitverlauf als rekursivierbar und somit aufgehoben empfunden wird. Dem Effekt (Ereignis) des Interpretanten entspricht eine affektive Zueignung des Verstehens (Erlebnis). Verstehen kreiert in diesem Verhältnis den Schein der ‚Subjektivität‘ (des Wiedergängertums), wo in Wahrheit die Vergemeinschaftung (der unendliche Gebrauch von Bedeutungsverhältnissen und Deutungssituationen im Sinne der Interpretanten) am Werke ist. Verstehen wird somit als Aneignungsform von Darstellung verstanden. Die ‚Stornierung der Zeit‘ in der Darstellung der Semiose ist der gründende Grund (Heidegger) von Magie („Dichtung“ – so Heidegger) und Dasein. „Szenen besitzen zwei Gesichter. In eines schauen wir dem Erleben zugewandt. Das andere zeigt sich, wenn wir teilhaben an ihrem Ereignen“, so Heiner Wilharm.