

Aus:

Heiner Wilharm

Die Ordnung der Inszenierung

Februar 2015, 682 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb.,
39,99 €, ISBN 978-3-8376-2665-0

Auf dem Politischen der Politik zu beharren heißt, die Strategien seiner Verschiebung und Ersetzung durch Inszenierung und mediale Verdeckung zu studieren, Methoden und Techniken anzueignen zu alternativer Instituierung des Gesellschaftlichen, wo es angezeigt sein mag. Auf dem Politischen zu bestehen beginnt beim Streit um Wörter und Begriffe, um Darstellungen jeder Art. Die Aufforderung lautet, der theatergerechten Umgestaltung aller Szenen des Sozialen zu widerstehen, auf welchen Bühnen auch immer. Ein Buch über die Genealogie, die Empirie und die Strategien der Inszenierung zwischen Kunst und Politik und vor dem Hintergrund der Ökonomie einer post-demokratischen Gesellschaft.

Heiner Wilharm (Dr. rer. pol.), Philosoph, Sozial- und Medienwissenschaftler, ist Professor für Gestaltungswissenschaften, Medien und Kommunikation an der Designfakultät der Fachhochschule Dortmund.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2665-0

DIE ORDNUNG DER INSZENIERUNG

- 16 EINFÜHRUNG
›Positivitäten‹: diskursiv, ereignisspezifisch. Diskurs & Ereignis, Disposition & Dispositiv. Inszenierungskunst, Medienkunst, medialisierte Verhältnisse. ›Szene‹, ›Szenografie. Schöner Schein, täuschender Schein: Ambivalenzen des Inszenierungsverständnisses. Szenografische Modellierung & Raumstrategie. ›Disegno‹, ›Design‹, Designwissenschaften. ›Erweiterte Szenografie‹ & ›Szenologie‹. Ordnung der Inszenierung, der Dinge, der Bedeutung. ›Strategische Positionen im Wissenschaftsdiskurs. Sinnhypothesen im Scheinhorizont. Aufrichtigkeit zwischen formalem Urteil & freimütiger Bekundung. Widerstand & Anstrengung. Szene & situatives Dasein. Szene & Verfahren, Zirkulations- & Produktionsphäre. Szene & Zeichen, Bedeutung & Bedeutenlassen. Der szenische Agon, das Politische & die Ökonomie
- 34 ANMERKUNGEN EINFÜHRUNG
- 36 I BÜHNEN & PROTAGONISTEN
- 38 I.1 BEGRIFFSSZENEN
- 38 1 Die Familie des Szenischen
Szene & Chor. Opsis & Mythos. Szenografie & Choreografie Bühnenwerkstatt & Bühnentechnik. Scenografia, Ortografia, Ichnografia. Apelles bei Lukian. Ein Paragone der Renaissance
- 47 I.2 AUFTRITT DES VOLKES
Inszenierungswurzeln: Souveränitätsreflexe.
- 48 1 Inszenierung der Freiheit – Aufklärung, Verklärung, Zerfall
Delegitimation & neues Recht. Leitrevolution & ›Longue durée‹. Souveränitätsspektakel & überkommenes Schauspiel. ›Theater‹ – ohne Zuschauer
- 59 2 Neue Wissensform, alte Erinnerungen
Souveränitätskörper. Handlung, Subjekte & Dinge
- 61 I.3 AUFTRITT & ORDNUNG DER DINGE
Sich-Zeigendes, Gezeigtes. Ausgestelltes, ›Exposition‹
- 61 1 Wunder der Natur, der Kunst & der Technik
Zeigen, Sich offenbaren. Inszenieren, Ausstellen. Ein ökologisches Modell. Neupositionierung des Museums. ›Wunder‹ – Szenen & Räume der Dinge

- 71 2 Spiel der Ähnlichkeiten
Systematik des Wissens. Wissenschaft, Sammlung, Museum. Gegen die ›Vorurteile der Bühne‹. Neues Organum (Bacon). Taxonomien & Funktionalitäten. Ordnung der Sichtbarkeit: Von den Wundern der Natur zu den Wundern der Kunst
- 83 3 Schauspiel der Dinge. Manifestatio der Künste
Gottorfer Globus & Magdeburger Unterdruckversuch. Szenografische Demonstration. ›Den Löwen am Schwanz ziehen‹. Popularisierung & Publizität der Dingschau. Souveränität der Kabinette, der Wissenschaft, des Volkes. Zerstreung, Institutionalisierung & Verwissenschaftlichung der Exposition. Regiment der Repräsentation. Bild, Diskurs, Magie (Alpers, Bailly)
- 97 4 Szenografie der Dinge im Wissenschaftsfokus
Öffnung des Raums. Schauspiel & Widerstand der Dinge & des Wissens. Inszenierungs- & Dingkultur, ›von oben‹, ›von unten‹. Spezifik oder Generalisierung. Erwartungen an die Effekte
- 109 I. 4 BÜHNENRÄUME
- 109 1 Raumdimensionen & Diskurskehren
Stadträume. Gestaltungsräume, Wissensräume. Raumbesetzung. ›Einräumung von Geräumigkeit‹. Spatial turns: Topographical, topological turn. Modellierungshinsicht & Semiotik
- 119 2 ›Zeitalter des Raums‹
Raum oder Geschichte. Literatur, Geografie. Struktur, Geschichte (Foucault)
- 124 3 Situation & Szene
›Infraordinäres‹ (Perec). ›In freier Entwurfsumgebung‹. ›Lage-Beurteilung, theoretisch, praktisch (Sartre/Debord). Freiheit der Wahl und ihre Grenzen. Dingrealität als Kontingenzfülle (Sartre)
- 130 4 Auftritt der Stadt
Von der politischen Stadt zur Urbanisierung (Lefebvre). Zirkulation, Markt, Produktivität (Arendt). Soziologie der Urbanisierung – traditionell, kritisch, postmodern (Weber, Lefebvre, Kritische Sozialwissenschaft, Critical Political Studies, New Urban Sociology, Radical Geography, Radical Economy)
- 143 ANMERKUNGEN TEIL I

- 164 II ÄSTHETIK & PHILOSOPHIE DER KÜNSTE
- 165 II.1 SCHAUSPIEL, SCHAUSPIELER & BÜHNE.
LEGITIMATIONSPROBLEME DER SPÄT-
AUFKLÄRUNG
Performanz & Projektion. Performanz & Repräsentation
- 167 1 Paradoxa der Schauspielkunst & der Schauspieler (Diderot)
Bühnenspiel, Gesellschaftsspiel. Kriterium Performanz
- 173 2 Werkpräsenz & Repräsentation. Beispiel Malerei
Manifestation der Invention. Las Meninas (Velázquez)
- 174 3 Zivilisierung oder Kultur. Kunst- & Straßenszenen (Diderot)
Licht & Schatten. ›Un modèle idéal. Wahl aus Freiheit & Erkenntnisanschluss
- 185 4 ›Ehrbare Dinge, freier Menschen würdig‹ (Rousseau)
›Voluntaristische Kulturpolitik‹. ›Die Lanze des Achill – Heilen mit Ähnlichem. ›Dass die Musik zum Herzen finde‹
- 190 5 ›Etwas zu machen verstehen‹. Kants Kunstbegriff –
Goethe & Schiller über Dilettantismus
›Genie‹. Über die Liebe zur Kunst & ihre Liebhaber. ›Vorschläge, Künstlern Arbeit zu verschaffen‹ (Goethe). Dichtkunst & Rhetorik. ›Verstandgeordnetes Sinnlichkeitsspiel, sinnlichkeitsbelebtes Verstandesgeschäft‹ (Kant)
- 196 II.2 PRAGMATISMUS DER INSZENIERUNGSKUNST
(KANT)
Kants ›Anthropologie‹: Quelle moderner Inszenierungskonstellation avant la lettre
- 199 1 Spiel des Scheins. Täuschung zwischen Zauber & Hinterlist,
Trug & Selbstbetrug
›Niemand will erkannt sein, wie er ist. Probleme der Beobachtung & Selbstbeobachtung (Kant)
- 202 2 Inszenierungsstrategien
politisch... ökonomisch... juristisch... religiös, konfessionell... Kunst, in Dienst genommen. Zeuxis & Parbasios: Augentäuschung & Begehren
- 208 3 ›Beherrschung: Vermögen & Kunst
Absolutistisches Regiment & Aufklärungsschein in Preußen. Mächte des Beherrschungsvermögens: Ehre, Gewalt, Geld (Kant)
- 210 4 ›Beherrschung des Untertänigen durch eigene Neigung‹
Kants Topologie mittelbarer Beherrschung. Nationalcharakter(e), deutsch. Politische Kunst. Kunst des Sozialen – Kants ›Symposium‹

- 218 II.3 PHÄNOMENOLOGIE & STRUKTUR.
ÄSTHETIK & HERRSCHAFT
- 221 1 Verordnete Harmonie
›Zwiesprache‹ von Kunst & Nation. Hegels Kulturpolitik. Nationale Einstimmung. Inszeniert, uninszeniert. Nationalkunst. Nationalautoren (Schiller, Goethe & andere). Kritik religiös nationaler Kunst (Goethe/Meyer). Discours esthétique (Hirt, Goethe, Hegel)
- 234 2 Poesie & Dichtung im Wettstreit der Künste
Sprechen, sehen, zeigen. Blick & Sprache der Kunst. ›Wie die Wirklichkeit auf kunstgemäße Weise zu gestalten sei. Optionen stofflicher Darstellung. Idylle, Bildungsideal, Souveränität
- 242 3 ›Prosa des Lebens‹. ›Pragmatische Zusammenstimmungen‹ (Hegel)
Harmoniestiftende Geschichte(n). Erste pragmatische Zusammenstimmung. Harmonie durch Genie? Soziale Harmonie als mittelbarer Herrschaftseffekt. Zweite pragmatische Zusammenstimmung
- 247 4 ›Harmonie des innern Lebens‹. Dichtung, naiv, sentimentalisch (Schiller)
Empfindungs- statt Medienorientierung. Inszenierung als Idylle
- 251 5 Harmonie versus Melodie – Musik, Kultur, Gesellschaft (Hegel)
Metaphern der Musiktheorie. Welt des Empfindens. Welt des Subjekts. Musik, Harmonie, Melodie (Hegel)
- 256 6 ›Der Herr ist der Knecht‹. (Kant, Hegel)
Passiones ardentis & sensus communis. Gewaltschein, Inszenierungsschein (Kant). Arbeit & Opfer. Herrschaft & Knechtschaft, phänomenologisch (Hegel). Medien. Mediatisierung. Medialisierung. ›Am Schein genug tun‹: Anerkennung, Reichtum, Regiment. Die Phantasie als Selbstschöpferin (Kant). Anthropologisch demokratisches Szenario. ›Freiheitsneigung & Rechtsbegierde aus Selbstliebe‹
- 267 II.4 GESCHEITERTE HARMONIE
- 268 1 Die Zersetzung der Kultur (Nietzsche, Heidegger)
Nihilismus & Kulturkampf. Kultur & Kapital, Design & Wissenschaft. Die vier Mächte & ›die ihr Untertänigen‹ (Nietzsche). Medialisierung: ›Tanzmeister- & Tapezierer-Erfindsamkeit‹. ›Verhübschung‹ & ›das Hämmern der Telegraphen‹. ›Die Gleichnisse von der Börse abziehen. (Nietzsche) Werte, Wert, Wertbildung. Ästhetischer Schein & Tauschwert (Nietzsche). Wertakkumulation & Lebenssteigerung. Wertrelativität. Statt Metaphysik (Heidegger). Lebenssteigerung & Raumerweiterung. Ästhetisierung der Kunst. Fortschritt der Medialisierung. Weltbild, Lebensanschauung, Erleben (Heidegger)
- 279 2 Mediatisierung, Informierung; Übertragungsverhältnisse (Nietzsche)
Gesamtkunstwerk, ›dichtendes Volk‹ & ›dithyrambischer Dramatiker‹. Medium is message. Dämonische Übertragbarkeit & Selbstentäußerung

- 282 3 Chor & Szene. Das untergegangene Volk (Nietzsche)
›Eine Gemeinde unbewusster Schauspieler‹. Verzauberung & apollinische Verobjektivierung. Das Apollinische der Maske. Das Dionysische des Lebens. Schatten der Zivilisation & Licht der Kunst. ›Ein lügnerisches Schauspiel. Verrat an Melodie & Geist. Agenzien der Künste: ›ancillae dramaturgicae‹. Untergegangenes Volk & Lob der Konkurrenz. Die Werke der ›guten Eris‹ & der Agon mit den Göttern. ›Den Erschöpften die beehrten Stimulantia bieten‹
- 293 ANMERKUNGEN TEIL II
- 314 III RAUMSTRATEGIE & ENTWURFSDIAGRAMMATIK
- 316 III.1 DIAGRAMMATIK
- 317 1 Topologie, Topografie, Diagrammatik
Blick der Macht & teilnehmende Beobachtung. ›Dogmatiker reasoning‹. Diagrammatik, Design, Szenografie. Diagrammatische Typologie (Szenografische Modellierungsvarianten). Freiheit & Grenzen szenografischer Planung
- 336 2 Evidenz oder Interpretation. Analytisch-fiktionaler Paragone (Danto, Goodman)
›Klarheit‹, Ein Kriterium der Diagrammatik? Freiheit & Grenzen der Interpretation. Hermeneutik. Werkautonomie. ›Verklärung des Gewöhnlichen‹ (Danto). Bild, Diagramm, Metapher, Allegorie – ›Darstellung, ein Text-Paradigma? (Danto, Goodman)
- 346 3 Grafische Logik
In Analogien sprechende Blätter. Ähnlichkeiten zwischen unähnlichen Dingen (Peirce). Einsehen & nachvollziehen. Rhematische Zeichenwirkung. Kritik ikonischer Evidenz (Peirce). ›Schematismus. Topologie & Chronologie (Kant, Peirce)
- 354 4 ›Scheinschlüsse‹
Vom Nutzen der Simulation. Prämissen logischer Diagramme. ›Apodiktische‹ oder ›problematische‹ Szenografie
- 357 5 Bühnen der Wahrheit: Sophismus, Apophantik
›Wahres sagen‹, eristisch, apophantisch. Zwischen Politik & Ontologie (Aristoteles). Bühnenauftritt & Diskurs im Schatten (Aristoteles, Foucault)
- 361 6 Tatsachen- & Wirklichkeitsversicherung
Realitätsgewissheit. ›Photomontage von Perzepten‹, Wahrnehmungsurteile & Quasi-Schlussfolgerungen (Peirce). Die Realität realer Relationen. Spiel der Analogien (Peirce). Perzept-Vertrauen, Wahrnehmungsurteil & mutmaßlich gerechtfertigtes Schlussfolgern (Peirce). Projektionsunschärfen analoger Schlussverfahren. ›Den Weg nach Larissa gehen‹. Unlösbares lösbar machen? Praktisches Analogisieren (sokratische Diagrammatik)

- 370 III.2 TOPOLOGIE, TOPOGRAFIE & DIE ÄSTHETIK
DER INSZENIERUNG
- 370 1 Wahrnehmung. System der Sinnlichkeit
Szenografie der Sinne. Szenografie des Geistes – Erweiterte Szenografie. Streben & Praktiken der Sinne. ›Sinn‹-Verstehen. Ästhetik der Sinne. Ästhetik des Schönen
- 376 2 Schein-Produktion: Ästhetische Raumbesetzung
Bild, Spiegelung, Übertragung, Kaschierte Rahmung. Der ›selbsttätige programmierbare Rahmengenerator‹ (Kacunko). Erzeugen, empfangen, genießen (Heidegger). Opposition & Variation. Die Subjekt-Objekt-Projektion als szenografisches Muster. Zur Logik der Appropriation. ›Installation‹ – Einrichtung des Kunstwerks als Kunst der Einrichtung (Heidegger, Groys, Rebentisch). ›Wahrer Schein‹, Phantom- & Schattenbildung. Paradox & Mimesis. Nachahmung ohne Wiederholung. Szenifikation zwischen Inszenierung & szenischer Techné. Dichotomie des ›Gestells‹. Schein- & Schatten. Dopplung der Scheinopposition (Adorno, Foucault). ›Spiel‹ oder ›Messe‹. Nachahmung, Wiederholung, Ereignis & die Notwendigkeit des Scheins
- 396 3 Stimmungen & Leidenschaften, Wahn & Affekte.
Pragmatische Anthropologie & Übertragung
Gefühlsleitung als Bewusstseinsleitung. Zurückweisung von Privat-szenischem & Privatgefühl. Opfermasse der Inszenierung. Gewissheit der Affekte. Wissen der Bedeutung (Kant, Peirce). Gewissheit der Furcht & ›Übertragung‹ (Lacan). ›Der erste Signifikant‹, interpretiert (Lacan). Zauber der Verführung: Das Begehren der Inszenierung (Kant, Peirce, Lacan)
- 408 4 Perspektiven & Perspektivwechsel
›Schirm-Projektion & ›Versetzung‹. ›Perspektive‹, gerichtet, verkehrt, verschoben, vermehrt. Blick, Macht & Heiliges (Holbein). Bilder & Projektionen: Gemälde, Fotografien, Zeichnungen, Diagramme
- 414 5 Klärung, Aufklärung, Abklärung – Große Erzählung,
Kleine Geschichte(n)
Szenen des Subjekts. Szenen der Objekte – Lücken & Zwischenräume. Land & Wasser. Wege & Strömungen: Aggregatwechsel. Wissensnot. Illusion der Formalisierung (Lacan)
- 420 III.3 RAUMSTRATEGIEN & SOZIALES BEZIEHUNGS-
SPIEL
- 421 1 Theorieperspektive & pragmatische
Beschränkung
Soziale Indikation
- 424 2 Diskursives & Soziales ›Feld‹ (Bourdieu, Foucault)
›Legitime Hochstapelei?‹ Feldvariablen & Diskursordnung. Scolastic view & common sense. ›Interesse‹, ›Leidenschaft‹, ›Verblendung‹. Inszenierung als Umkehrung von Feldgesetzen. ›Alles spielt sich ab, als ob?‹ Spielen statt berechnen. Feldstruktur & Feldstrukturierung: Topologische & morphologische Prämissen, ›blinde Flecken‹.

- Gesamtform & Zwischenraum – Wissen zwischen Erfahrung & Erkenntnis. ›Offizialisierungsstrategien‹ & Inszenierung, Realismus & Handlungsethik. ›Doxologische Illusion‹, soziologisch, historisch. Verzicht, Anerkennung, Konsekration – Ökonomie, Politik, Religion*
- 443 3 Variable Schirmprojektionen
Von der Programmierung zur dynamischen Feldwirkung. ›Turing-Topologie‹ & ihre Grenzen. Kräfte- und Wirkungsdiagramm der Anerkennung. Korrespondenz homologer Strukturen. ›Fin de siècle‹: ›Kunst‹ & ›Geld‹ – Inszenierungsspiel (Modellierungsexempel Bourdieu). Integriertes Felddiagramm
- 454 4 Inszenierung & diskursive Formation:
Positivität, Dispositiv, Strategie
Begriffsformatierung ›Szene‹. Strategische Neutralität. Besetzung von Zwischenräumen
- 459 ANMERKUNGEN TEIL III
- 482 IV MEDIEN, POLITIK, ÖKONOMIE
- 483 IV.1 POLITIK & MEDIALITÄT
- 483 1 Inszenierungspolitik. Politikinszenierung
›Das Trugbild eines Anerbietens‹. ›Zivilisierung durch Kultur, vornehmlich der Umgangs-eigenschaften‹. Kunst, politisiert: Paradoxa
- 490 2 Medien
Politik, medienaufbereitet. ›Medien-Vermittlung‹: Pleonasmus oder Oxymoron? Medienillusionierung, Selbstillusionierung, Medien-skeptische Argumente & Schlüsse. Sinnes- und Sinn-Verstehen. Medienspezifität & Dingagieren. Technische Implikationen der (Re-)Präsentation: Inszenierungsmaschinen
- 501 3 Legitimation durch Verfahren
Verfahren & Optionen medialer Überzeugung. Szenischer Vortrag & Lektüreerleben. Installation, Inszenierung, Ritual: ›Verfahren‹ (Luhmann). Performanzlegitimation durch Diskursanschluss
- 507 4 Diskursdispositionen & Repräsentation –
Urteilen, Wahrsprechen, Rechtfertigen
›Diskursereignisse‹ (Foucault). Dinge & Dichtung. Lektüre, Beschreibung, Erklärung, Projektionsoberflächen der Humanwissenschaften – in ästhetisch-kultureller Betrachtung (Foucault). Konsequenzen epistemischer Projektion für das praktische Wissen

- 514 IV.2 BEDEUTENLASSEN, HANDELN, GESTALTEN:
INSZENIERUNGSSEQUENZEN
Zeichenhandeln & Gewohnheiten (Kratylos). ›Das Leben der Zeichen‹ (Peirce)
- 520 1 ›Anzeichen‹: Indizien-Verfolgung
Szenische Verkettung: ›Szenarien‹. Kunst des Verfahrens: Kriterien. Positive & negative Abduktion
- 523 2 Inszenierungssequenzen: Wissenschaft & Künste – Medien & Kommerz
Aufschließbare, verschobene & geschlossene Inszenierungen. Medium Wissenschaft. Bühnen & Hinterbühnen der Wissenschaft. Verdikt der Nachahmung. Auftritt ohne Bühne? Interferenzen von Privat-szenischem & Standardsituation. Indikation ›Architektur im urbanen Raum‹. Relativierung indexikalischer Inszenierungsanzeige. Verschlossene Hinterbühnen & situativer Realitätsschein von Medien- & Kommunikationspositivitäten.
- 538 3 Externe, interne, Fremd- & Selbstbeschreibung
Indexikalität & Indizierung. Grenzen der Erscheinungsauskunft (Groys, Luhmann, Adorno). ›Positive Distanz‹. Differenz ohne Identität (Deleuze). Dyadisches Bewusstsein & Zweithheit. Die Wirklichkeit der Szene (Peirce, Deleuze). Anstrengung & Widerstand. Szenische Situativität und Ereignen. Denken ›von der Form der Information‹ (Peirce). Maß & Untermaß des schaffenden Entwurfs. Identitätsstiftende Bewahrung (Peirce, Heidegger). Informierte Objekte. Vorschein & Bewahrung der Wahrheit (Serres, Peirce, Bloch). Kultur, Kulturwissenschaft, Politik. ›Politik als ›Kulturpolitik‹ (Nietzsche, Heidegger)
- 553 IV.3 STRATIFIKATION DER INSZENIERUNGS- KRÄFTE
- 553 1 Feldkomplexion & strategische Präferenzen
Wahrheit & Gerechtigkeit: Legitimationsgrundlagen. Zwischen Volkssouveränität & Kapitalismus. Dynamisch agonistische Spielprogrammierung. Pragmatischer Diskursanschluss. Individuelle & kollektive Autor- & Rezipientenschaft. Anbieter & Kunde. Diskursindikationen. Fetischisierung des Schöpferischen – Herrschaft der ›Apparatur‹ (Moholy-Nagy, Benjamin, Brecht). Kunst, Künste & Ökonomie: Systemsteuerung. ›Szene, extern indiziert
- 569 2 ›Prozessierender Widerspruch‹
Datentausch, Dingtausch – Tausch, Gabe, Geschenk, Opfer. User & provider demand – on line. Produktions- & Arbeitsraum Wissenschaft: Natur-, Kulturwissenschaften. ›Produktivkraft Kunst. Volks-legitimation, ›General Intellect & System-Individualisierung: ›Prozessierender Widerspruch‹ (Marx, Marx-Rezeption, Neomarxismus)

- 585 3 Obszönität der Warenwirtschaft. »Mangel des Sozialen«
Dinge, Waren, Datendinge. Verlust der Illusion, Verlust der Szene. Die Szene & das Obszöne (Baudrillard). Mythos Datenökonomie. Expansion des Eroberungsprogramms. Die verlorene Transparenz. Politische Inszenierung von Markt & Konkurrenz. Künste der Technik. Technologie im Wettbewerb (Bourdieu, Debord)
- 598 IV.4 APPROPRIATION & PERFORMING AGENCIES
- 599 1 Symbolisches & ikonisches Kapital
Das Elend der Akteure & die Herrschaft der performing agencies. Duchamp & die Folgen. Künstlerische Produktion im 21. Jahrhundert. Appropriation, Selbstbestimmung & Unternehmerschaft. Anerkennungskämpfe (Bochner, LeWitt, Bourriaud)
- 602 2 Lektüre- & Performanzpolitik
De-Konzeptualisierung, Lektüre, Re-Lektüre. Prekäre Verhältnisse & »ökonomische Leidenschaft«. Inszenierung, Szenografie & Markt.
- 606 3 Circulating capital & Strategien der
 Prekariarität
»Performing art«, »performing scenography« 1. Ökonomische Verwertung & Theorie (Marx). »Knowing who is the gatekeeper«. »Performing scenography« 2: Erwerbsarbeit & Widerstand. Krise des Tauscherts, Vernichtung der Arbeit. Lektüre & Re-Lektüre: Konzeptualisierung als telematisch operationale Praxis
- 614 4 Exodus in die Nähe. Raumstrategie, Ethik des Exils,
 Ethik des Widerstands
Kulturproduktion für Kulturproduzenten. Logik der relativen Mehrwertproduktion & Ethik des Prekariats. »Bios aléthês«, Widerstand & Widerstandsgeschichte. »Kunst als Lebensform«. Wert- & Wahrheitsaspekte.
- 627 5 Postheroismus, Postdemokratie & die Frage des Politischen
Helden ohne Heldentum – Souveränitätstransfer. Liberalismus, Neoliberalismus & die Abwertung der Legitimität (Beck, Giddens). »Demokratie nach dem Demos« (Rancière). Dissimulation und Wiedereinsetzung des Politischen. Kosmopolitismus & Globalisierungsutopien. Norm-Orientierung & Pragmatismus des Widerstreits (C. Schmitt, Laclau, Mouffe)
- 634 ANMERKUNGEN TEIL IV
- 657 LITERATURVERZEICHNIS

DIE ORDNUNG DER INSZENIERUNG

»So viel Inszenierung war nie«, schreiben die Herausgeber eines Sammelbandes zur Ästhetik der Inszenierung Anfang des neuen Jahrtausends.¹ Sie meinen nicht die theaterwissenschaftliche Forschung, nicht Feuilleton oder Kritik. Seit den 1980er Jahren ist »Inszenierung« zu einer der wichtigsten Kategorien der »Kulturwissenschaften« schlechthin, zu einem ihrer »Leitbegriffe« avanciert. Zweifellos: Je nach Verständnis von »Kultur« wird man letztlich keine Wissenschaft finden, die sich nicht mit der Kultur beschäftigte. Selbst Natur- oder technische Wissenschaften bleiben nicht außen vor, ist Kultur doch weder zu trennen von der naturwissenschaftlichen Erkenntnis noch von den technischen Erfindungen. Indes scheint, dass, was der Befund der Wissenschaften artikuliert, eher eine gesamtgesellschaftliche Stimmung denn ein soziologisch exakt beschreibbares soziales Phänomen darstellt. Die Wissenschaft bestätigt nur, was ohnehin schon gesellschaftlicher Konsens ist: kein Bereich, in dem nicht inszeniert wird, in Kunst, Unterhaltung und Medien nicht weniger als in Politik, Gesellschaft, Alltag. Was aber unterscheidet dann die um die Jahrtausendwende diagnostizierte »Inszenierungsgesellschaft«² von der »Gesellschaft des Spektakels« Debords, was das jedermann geläufige Inszenieren vom »Theaterspielen«, von dem Goffmans fünfundzwanzig Jahre zuvor schon wusste, dass »wir alle« es tun?³ Allerdings: Damals wollte man sich ausdrücklich sozialwissenschaftlich verstanden wissen.

Auch in der jüngsten Debatte werden Antworten gegeben, neue Definitionen vorgelegt.⁴ Was offenbar aber niemand bezweifelt in dieser Diskussion, ist, dass sich all das, was unter »Inszenierung« zu verstehen ist, auf ein theatrales Paradigma bezieht. Es scheint »keinen »Nullpunkt« und kein Jenseits von Theatralität«⁵ zu geben. Selbst Tendenzen zur »Enttheatralisierung« belegen nur eine Ambition im Rahmen des theatralen Inszenierungsdispositivs.⁶ Die Hoffnung des jungen Nietzsche hätte sich doch noch erfüllt. Das Theater hat das Volk erreicht. Der Diskurs aber lässt zweifeln. Denn eines ist klar: Die Unschuld eines bloßen »Spiels auf dem Theater« hat eine Inszenierung zweifellos verloren, sollte sie wirklich »die Welt« bedeuten.

›Positivitäten‹: diskursiv, ereignisspezifisch

Um zu ergründen, worum es sich handelt bei den Inszenierungsphänomenen, ist es sinnvoll, auf die Hinweise der Wissenschaften zu achten, auch wenn es nicht heißt, dies in den Grenzen der von ihnen definierten Genres tun zu müssen. Der »Diskurs«, der hier begegnet, versteht sich überwiegend als Diskurs im überkommenen Verständnis, als Text, »discours« in diesem Sinne. In Fragen der Inszenierung interessieren Texte, insofern sie sich auf tatsächliches Inszenierungshandeln, auf Szenifikationen beziehen, mithin unter gestalterischen und praktischen Aspekten. Das Gleiche gilt für die Beteiligung aller medialen, technischen und technologischen Agenzien, das Gesamt der Installation, ihr Ambiente, ihre Atmosphären. Schließlich gilt es sogar, wo es um relativ abstrakte Probleme des Raum- und Zeitmanagements im Interesse einer Inszenierung zu tun ist, um Fragen der Zeit- und Raumordnung und deren Operationalisierung. Auch dort interessiert die Anwendungsperspektive – beispielsweise der Diagrammatik konkreter szenografischer Entwurfsplanung. Die »Kulturwissenschaften« stehen, soweit sie sich hauptsächlich als Textwissenschaften verstehen, nicht im Fokus unserer Betrachtung. Doch kann dies nicht heißen, dass sie nicht

zu berücksichtigen wären. Denn auch ein »scholastischer Blick« (Austin?) wird sich einer Beurteilung nicht entziehen können, die sich weigert, ihm zuzugestehen, dass die Perspektiven, denen er sich verschreibt, bestimmte Darstellungs- und Selbstdarstellungsvorstellungen privilegieren, andere aber gänzlich abblenden. Vorhandene oder eben nicht vorhandene Beurteilungen womöglich unter der Hand lancierter »politischer« Publikationszwecke wird man darum ungern zum Auswahlkriterium machen. Vielmehr muss auch der »klassische« Textdiskurs von Wissenschaften und Philosophie prinzipiell zum Untersuchungsgegenstand gerechnet, als Inszenierungsrealität herangezogen werden, vor allem dann, wenn gerade in seinem Zusammenhang erhellende Einsichten zu erhoffen sind. Auf Schriften dieser Art stützt sich der zweite Teil der Arbeit: zur »Ästhetik und Philosophie der Künste«. Dabei geschieht es bewusst – und nicht nur an dieser Stelle – in den einschlägigen Metiers bewährte Hauptdarsteller des Jahrhunderts auf die Bühne zu holen und mit eigener Stimme zu Gehör zu bringen.

Die Sondierungen, die wir im ersten Teil des Buchs vornehmen, werden im Unterschied dazu beglaubigt von Darstellungen und Quellen zur Entwurfs- und Gestaltungspraxis. Freilich: Auch sie liegen in Textform vor. Ursprünglich allerdings handelt es sich um Dokumente – Zeichnungen, Gemälde, Kompositionen, Architekturpläne, Fest- und Aufzugs-Choreografien, Ausstellungsentwürfe, Diagramme, Notationsideen, Designs, Raumskizzen, rhetorische Arrangements, Lexikaeinträge und Ähnliches mehr –, darunter auch, natürlich, ausdrücklich theatergeschichtliche Dokumente. Ebenso werden Kunstwerke, Artefakte aller Art und architektonische Monumente dokumentiert und beschrieben. Es handelt sich also um Quellen, die keinesfalls nur einen literarisch oder philosophisch interessierten *Leser* ansprechen.

Diskurs & Ereignis, Disposition & Dispositiv

Die Inszenierungskompetenzen und -leistungen, die uns interessieren, demonstrieren ein Wissen, ein Können und ein tatsächliches Tun und Schaffen, eine *epistēmē*, eine *technē* und eine *prāxis*. Diese unterschiedlichen Dimensionen und ihre Verknüpfungen zu verstehen verlangt nach einem medial reichen Diskursbegriff. Um zu beschreiben, was den »Inszenierungsdiskurs« ausmacht, was aus dem disparaten Bestand zur Konzeptualisierung taugen könnte, liegt Foucaults Diskursverständnis näher als das traditionelle Textparadigma. Das Gleiche gilt für die Weiterungen der dazugehörigen Epistemologie.

Wir sondieren das ausgewählte Gelände und arbeiten mit Fundstücken, die offensichtlich oder mutmaßlich mit »Inszenierung« zu tun haben. Wir werden den Spuren nachgehen und versuchen, zu haltbaren Schlussfolgerungen zu gelangen. Dennoch: Trotz vieler Anhaltspunkte und Hinweise wird es auch im Ergebnis bei einem »heterogenen Ensemble« von Gesagtem und Ungesagtem bleiben. Die Literatur, die wir einbinden, gehört nicht wie natürlich einem »Inszenierungsdiskurs« an; er muss durch entsprechende Organisation profiliert und sichtbar werden. »Organisation« heißt, Elemente zu verbinden und Netze zu knüpfen, eine Arbeit, die, alternativen Such- und Sondierungsstrategien folgend, auch anderes, dasselbe anders verketteten könnte. Foucault, umfassender noch Agamben, fasst solch organisierende Tätigkeit im Resultat als »Dispositiv«.⁸ Im Dispositiv tritt zutage, was oder worüber *per* »Disposition« verfügt wird. Der Begriff ist im juristischen, politischen und ökonomischen, auch im militärischen Kontext verwendbar.⁹ Wir werden zeigen, dass sein Gebrauch ebenso in ästhetischer Hinsicht Sinn macht. Dispositions- oder dispositivbezogen zu beschreiben realisiert, dass hier keine Aussage über ein »Sein« – oder einen

Zustand – zu machen ist, sondern über ein Vorhaben geredet wird. Es handelt sich um die Beschreibung einer Präskription oder Prädiktion, um die Darstellung deontologischer, nicht ontologischer Qualitäten, selbst wenn es letztere sind, die sich als erstere geben und als solche nicht ohne Belang sind. Lässt der Diskurs sich ›positiv‹ darstellen, stellt er nach Auffassung Foucaults eine »Positivität« dar. Allerdings ist dies an die Erfüllung einer Reihe von Kriterien gebunden, die wir diskutieren werden. Genügt der Diskurs in seiner Positivität diesen Kriterien, lässt sich über die ›Positivität Diskurs‹ samt seiner »Diskursereignisse« im Kontext egal welcher »Disposition« verfügen. Der Diskurs kann dann als Bestandteil eines Dispositivs, das heißt, einer spezifischen Verfügung vorkommen.¹⁰ Zu disponieren oder zu verfügen kann (da von lat. *dis-ponere* stammend, in der Nähe von ›stellen‹: »hier- und dahin stellen, [...] verteilen«¹¹) ein ökonomisches Besorgen und Vorsorgen meinen, daher ›vorsehend‹ und ›vorhersehend‹ sein, aber auch deutlich dirigistische Maßnahmen beinhalten. In allen Fällen aber handelt es sich bei der Darstellung der Dispositionsakte – beziehungsweise bei den reklamierten »Positivitäten«, »Diskursen« oder »Dispositiven« – um die Darstellung eines strategisch logistischen Managements und Reglements.¹² Wenn wir einen Inszenierungsdiskurs unterstellen, um herauszufinden, worauf er zielen könnte, welche szenischen – und szenografischen – Dispositive mit seiner Hilfe zu erhellen wären, stehen nicht die epistemologischen Feinheiten im Vordergrund. Denn dass es Zweck und Ziel aller ›Kunst‹ des Inszenierens sein muss, wie immer sie aussehen mag, auf eine Szene zu zielen, liegt im Begriff der Inszenierung. Einen Diskurs anzunehmen versteht sich demnach bestens mit der funktionalen Qualität dessen, was man ›Inszenierungskünste‹ nennen könnte. Dieser Diskurs ist an seinen eigenen Dispositionen und Arrangements interessiert. Auch er ist strategisch aufgestellt, doch nur in den Varianten diverser Inszenierungsdispositive ist er Bestandteil inszenatorischer Disposition. Darüber hinaus wird er andere Ereignisse beinhalten. Es ist zu hoffen, dass die Informiertheit der Stücke, die wir herausgreifen, dem zu entwerfenden Tableau zugute kommt – auch angesichts einer vorübergehenden Ansammlung von Disparatem. Wie immer bilden sich erst mit der Entfaltung der Geschichte Muster heraus. In ihr koinzidieren Musterorganisation und Inszenierungstableau. Dabei stellen die informiert informierenden Fundstücke zunächst keine »Positivität« im Sinne eines im Foucault'schen Verständnis gefügten Diskurses dar. Vorerst bleiben sie kontingente, sozusagen ›einfache‹ Positivitäten. In Dienst genommen, allerdings, können sie ›positiv‹ wirken, zu Agenzien eines Projekts gedeihen. »Projekt« unterstellt Sinn gemäß Unternehmung. Die Archäologie aufgrund schon verteilter Signaturen von vornherein auf bestimmte Archive zu konzentrieren anstatt ausschließlich aufs Gelände setzt allerdings Kenntnisse und strategische Ausrichtung schon voraus. Doch handelt es sich dabei eher um ›Positivitäten der Erinnerung‹, keine schon am aktuellen Gegenstand überprüften Routinen. Die Erinnerungen nehmen den Charakter von Hypothesen an. Aufzuschließen sind sie durch Verknüpfung eines individuellen Gedächtnisses mit diversen extern materialisierten ›Archiven‹. Die resultierenden Informationen sollten Symptome von Inszenierung anzeigen und uns auf ihre Spur setzen.¹³

Inszenierungskunst, Medienkunst, medialisierte Verhältnisse

Dass zu inszenieren gestalterisches und schöpferisches Handeln beinhaltet, namentlich auch solches, das auf die Künste der Bühne verweist, ist evident. Dies impliziert, dass alle Inszenierungskunst auch Medienkunst ist. Schon elementar erweist sich dies als Körper-, Bewegungs- und Positionierungskunst, als gestische Kunst, Wort- und Gesangs-, Sprach- und Klangkunst. Die Medientechniken liegen zuerst noch ganz

bei den leiblich sinnlichen und artikulativen Vermögen, bevor sie sich verselbstständigen. Doch auch wenn die Stratifikation eines gestuften Medienmodells die medialen Verwicklungen der Inszenierungspraktiken bis hin ins ›Gesellschaftliche‹ sich ausdehnen sieht, sozioökonomische und politische Großstrukturen von »Inszenierung« zu vermuten sind, so ist die Inszenierung als Szenifikationskontext, als szenisch geprägtes Tun und Erleiden gleichwohl im Einzelnen einem vergleichsweise exklusiven und überschaubaren Feld personaler Äußerungen und Schauspiele entlehnt. Den gesellschaftlich relevanten Positivitäten nachzugehen, die von dort ausgehen, wird demnach heißen hinzugehen, wo der kleine Kreis theatral »theatrischer«¹⁴ Aufführungskünste ins Große, in die Menge wirkt, zur Nachahmung anregt, um Genuss und Gewinn – freilich auch die Opfer – zu teilen mit denen, die ohnehin daran teilhaben. Nicht zu den Ambitionen der Arbeit gehört, die Inszenierung des Ichs im persönlich individuellen Rahmen unter psychologisch psychoanalytischen und therapeutischen Gesichtspunkten zu thematisieren. Um es an naheliegenden Referenzen deutlich zu machen: Am Œuvre Freuds interessieren uns weniger die *Studien über Hysterie* oder die *Neurosenlehre* als *Die Zukunft einer Illusion* und *Das Unbehagen in der Kultur*, *Massenpsychologie und Ich-Analyse* und *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*.¹⁵ Selbststilisierung und Selbstinszenierung, gleichviel ob aus Krankheits- oder Gesundheitsgründen, Verzweiflungs- oder Bemächtigungsmotiven, werden uns allein im Rahmen der zeitspezifisch medialen Verstärkung und ihrer Dispositive beschäftigen. »Übertragung« etwa soll immer auch als Kategorie der Medientheorie und der Kommunikationswissenschaften verstanden werden.

Allgemein gilt ›das Szenische‹ als überschaubares Maß. Indes wirkt es genauso ins Große, stößt, verstärkt durch Technik und Medien, in transpersonale Dimensionen vor. Dass ein einzeln Ungeteiltes, ein »Individuum«, angesichts dessen danach strebt, dem gewachsen zu bleiben, sich darum gezwungen sieht, sich ebenfalls als Teil unter Teilen zu begreifen, um dergestalt zu größerer Einheit zu assoziieren, kann nicht erstaunen machen. Doch ob Begrenzung oder Entgrenzung am Anfang stand, als »das Volk« der Kunst sich bemächtigte – oder die Kunst usurpierte, was dem Volk zukam –, kann nicht zu den am Beginn unseres Unternehmens schon verknüpften Informationen gehören. Es wird sich ergeben, dass die Frage zur Sprache kommt. Aber es wird einleuchten, dass die Suche gegenwartsgeleitet in die Vergangenheit führen muss, um, von dort zurückkehrend, zukunftsorientiert und zukunftsinformiert agieren zu können. Denn dass »das Volk« nicht immer über das Recht verfügte, auch wenn es den Anspruch vielleicht zu stellen wagte, ist bekannt. Wie aber konnte es zur ausschließlichen Legitimationsinstanz aller Rechtfertigung seiner eigenen Verhältnisse werden und was bedeutet es heute, wenn diese Verhältnisse zu Recht als ›inszenierungsgesellschaftlich‹ apostrophiert werden?

In Raum und Zeit zurückzugehen bedeutet, die Grenzen, Partikularitäten und Verschiebungen zu akzeptieren, die Berücksichtigung verlangen, wenn es sich um Dinge der Kultur handelt. Dies mag genauso gefordert sein angesichts der Verallgemeinerung naheliegender anthropologischer Statements wie angesichts ökonomischer Aussagen über den Trend zur Globalisierung des Marktes, die vergleichbar generalisieren. Denn trotz aller Evidenzen gewisser gattungsanalytischer oder makroökonomischer Charakterisierung zielt »Kultur« immer auch auf lokal und regional Begrenztes, auch national Besonderes, allemal, wenn es um Sprache und Sprachliches geht, ums Verstehen und Übersetzen von Wörtern und Begriffen in überschaubaren

Umgebungen und konkreten Hinsichten leibhaftiger Akteure. Die Emanzipation der Kultur vom Lokalen und Nationalen wäre mithin, sollte es die Analyse fordern, als spezifischer Prozess nachzuvollziehen. Konkret heißt es, die technologische und soziale, auch politische Revolutionierung der Kultur zur Kenntnis zu nehmen, die sie in den Verwertungsprozess einer globalen Kulturindustrie hineingezogen hat. Sprach-, Begriffs- und Bedeutungsgeschichten, mit denen wir zu tun haben, wenn wir der Geschichte der Inszenierung auf die Spur kommen wollen, können diesen Prozess nicht ignorieren. Zu Beginn sondieren wir historisch in der Umgebung starker und konzentrierter Bedeutungen in vergleichsweise übersichtlichen Verwendungskontexten: im Rahmen sprachlich begrifflicher, sodann präsentational performativer Verwendungsweisen und Anwendungen von ›Inszenierung‹ – inklusive der Legitimationsdiskurse, die um die Verfügungsgewalt geführt werden –, im Kontext von Verwendungsarten und Usancen, die sich auf die Dinge beziehen, auf ihre Präsentation und Organisation – also auch auf Technik und Wissenschaften. Schließlich konzentrieren wir uns auf den Raum selbst, auf die Verwendung und Auszeichnung der Bühnen, die dort das theatrale Spiel, hier die kunstgemäße Installation der Dingwelt tragen. Um den Bühnenraum selbst in die Gegenwart und auf einen zeitgemäßen Begriff zu führen, lenken wir auf den Auftritt der Stadt, in der sich die beiden Tendenzen historisch wie sachlich materialisieren. Der medialisierte »urbane Raum« steht heute anstelle der »Bretter«, die einmal »die Welt« bedeuteten, und der »Wunder« der Dinge, die einst in den dafür errichteten »Kammern« bewahrt wurden. Von den Quellen werden wir hingelenkt zu Gewässern raumgreifender Bedeutung, weniger von hermeneutischem denn von medial universellem, funktionalem Tauschwert. Entsprechend entfalten sich die Transpositionen und Transformationen der Begriffe, wenn sie die Gegenwart erreicht haben: »Aufführung« wird *performance*, »Bühne« wird *screen* oder *display* und *mythos* wird *message*.

›Szene‹, ›Szenografie‹

›Inszenierung« dient stets der »Szene«, wenn der Ausdruck nicht gar selbst performativ gebraucht wird, ›Inszenierung« anstelle von »Szene«. Eine wie auch immer geartete ›Ordnung‹ der Inszenierung steht mithin ebenfalls im Dienst der Szene, sei es sie in irgendeiner Weise gestaltend, sei es das Inszenierungsgeschehen darstellend, seine Realität, Inhalt und Form beschreibend. Wo im Entwurfszustand, als Bühnenmodellierung, Gestaltungs- und Auftrittsplanung material nicht greifbar, wird die ›Beschreibung‹ für diesen Teil, der zweifellos zur ›Ordnung‹ der Inszenierung gehört, rekonstruieren müssen. Es gehört zu unseren Gewohnheiten, in Szenen, in Geschichten, dazugehörigen Ambientes und Atmosphären vorzustellen und zu erinnern und in ebensolchen Szenen einzurichten. Die Theaterverwandtschaft des Begriffs hindert uns nicht, das Wort überall zu verwenden: »Szene« auch ohne Theater. Szenen des Privaten sind uns ebenso geläufig wie Szenen des Öffentlichen, Szenen der Praxis ebenso wie Szenen der Theorie. »Szenen« kennt man aus Kunst, Gestaltung, Medien; ebenso aber identifizieren wir Szenen der Politik, der Wirtschaft, des Rechts, Szenen des Profanen und Szenen des Heiligen. ›Szenisch‹ lassen sich die Räume der Wissenschaften erfassen, und auch uns selbst setzen wir in Szene, verorten und erkennen uns in den Bildern, die wir von solchen Ansichten mit uns tragen. Erstaunlich angesichts der schier unbegrenzten Möglichkeiten, unsere Existenz, unser Tun und Denken an Räume und Zeiten zu binden, die wir, ›szenisch‹ gestaltet und gefasst, gleichsam wie ein Stück in einer Kulisse auf einer Bühne vorstellen, ist demgegenüber die Unterbestimmung des Begriffs als theoretisches Werkzeug, sei es in der Philosophie, sei es

in den harten oder weichen Wissenschaften. Eine Ausnahme machen vielleicht die Kunst-, Theater- und Literaturwissenschaften, doch gehört »die Szene« keineswegs zu ihren ›Leitbegriffen‹. Dabei liegt nahe, den Begriff theoretisch fruchtbar zu machen. Sein Allerweltsgebrauch wie seine allgemein transdisziplinäre Verwendung sprechen dafür, nicht weniger die nicht allein wissenschaftstheoretisch relevante Tatsache, dass die Obacht, die der Szene gilt, Handlungs-, Gestaltungs- und Wissenskultur in einem Raum beieinander weiß. Was hervorgebracht wird im privaten oder im gesellschaftlichen Raum, in Kunst oder Wissenschaft, präsentiert sich für Sinne und Empfinden, Intellekt und Verstehen zugleich. *Poiesis*, das schöpferische Tun, bringt *opsis* und *mythos* zusammen, die szenische Rahmung wie die Erzählungen und das Geschehen der Dichtung, wie Aristoteles in der *Poetik* erläutert. Oder, wie es die Künstler der Renaissance sehen – Alberti, Serlio, Vasari: In Szene zu setzen, braucht es *scenografia*, *istoria* und *disegno*, den szenografischen Entwurf, der für die Szene die Geschichte bereithält und die »zeichnende Hand«, die den Aufriss des Raums und der Ereigniszeit besorgt, in deren Rahmen Geschehen und Erleben sich spannen. Freilich impliziert dies eine konzeptionelle und theoretische Option angesichts der Anschlussmöglichkeiten, denen gegenübersteht, wer vorhat, einen zeitgenössisch vertretbaren Begriff von *disegno* als »Design« zu rechtfertigen.

Die Allgegenwart der Szene erweist sich als problematisch. Es ist nicht leicht, sie mehr als formal zu bestimmen und inhaltlich zu qualifizieren – und vielleicht liegt hier einer der Gründe für ihren vergleichsweise defizitären theoretischen Status. Dass »Szenen« vor allem überall dort assoziiert werden, wo von Bühnen die Rede ist, gleichviel ob realen oder metaphorischen, Bühnen des Theaters oder Bühnen des Alltags, des Wissens oder des Ichs, birgt die Schwierigkeit, dass keineswegs in allen Fällen klar ist, was vom Schein der Bühne, in deren Licht die Szenen erhellen, zu halten ist. Im Allgemeinen gilt für die Bühnen des künstlerisch theatralen Aufzugs, dass, wie es erscheint und was sich ereignet, zwar samt und sonders »täuschender Schein« ist, aber doch »schöner Schein«, ein Spiel, das nur so lange währt, bis der Vorhang fällt. So jedenfalls besagen es die Konventionen des Theaters. Aber wie steht es um den Schein jenseits der Bühnen der Kunst? Auf ihrem Boden zu ›inszenieren‹ hielte kaum eine Pointe bereit, wenn jedermann, der sich auf die Vorstellung einlässt, schon darum wüsste. Wer aber produziert denjenigen Schein, in dem sich präsentiert und abspielt, was ansonsten in ›Szenen‹ wir vorstellen, miterleben, vollziehen auf ›Bühnen‹, die wir als solche in ›übertragenem‹ Sinne meinen, womöglich ohne genau zu wissen, an welchen Zeichen dies zu erkennen wäre, da kein Zeichen, kein ›Schein des Scheins‹ Auskunft darüber erteilt? Zu diesem Schein gehört offenbar, nicht zu erscheinen.

Den weniger vordergründigen Antworten auf diese Fragen auf die Spur zu kommen, bietet sich ein Umweg an. Er führt über den »Entwurfsbereich« (Heidegger), von dem her ein Bühnenauftritt Gestalt und Sinn erhält, seien es Räume der theatralen Präsentation und ihrer Geschichten, seien es solche des theatralen Schauspiels gleich welche Akteure und Agenzien. Die Idee ist, dass im Entwurfsbereich klarer zu erkennen ist, was als in den Verwicklungen des Geschehens untergeht. Auf jeden Fall sollte man im Entwurfsbereich auf den Aufriss der Szene treffen, auf Konzept, Buch, Design. Mit ihrer Hilfe, so die Hoffnung, wäre Licht ins ›Spiel‹ zu bringen, egal ob Vorstellung, Werk oder Artefakt. »Szeno-Grafie«, ›Szenen-Skript‹ wäre ein passender Begriff für dieses Dispositiv aus Perzept und Konzept, Entwurf und Plan szenischer Performanz, und in der Tat findet sich der Begriff schon früh in diesem

Sinne, freilich mit der zu erwartenden Einschränkung, aufs Theater gemünzt zu sein. Entsprechend liegt hier der Haken: Kann man damit rechnen, auf der Suche nach einer ›Szenografie‹ im Bereich der »exekutierenden« Künste¹⁶ gewöhnlich auch fündig zu werden, gilt dies schon nicht mehr in vergleichbarer Weise für die bildende Kunst, weniger noch für die ›Künste‹ generell, wenn man von den Schönen Künsten absieht, kaum noch schließlich, wenn die Alltagsinszenierungen des privaten oder auch öffentlichen Raums mit in den Blick genommen werden sollen. Man wird also in Hinsicht der Szenografien zu Ermittlung und Konstruktion genötigt sein, teils ausgehend von den Performativen selbst, teils gestützt auf spezifisch ›szenografische Quellen‹, die als solche zu recherchieren und zu erhärten zu jedem konkreten Auftrag der Inszenierungsforschung gehört. In diesem Rahmen versteht sich die Aufgabenstellung der Arbeit: Gelegen ist ihr daran, ›bühnenspezifisch‹ unterscheidbare szenografische Strategien szenischer Orientierung und Bestimmung zu präparieren, Strategien zugleich formaler, ästhetischer wie materialer, narrativer Formatierung, wobei die Narrative die inhaltliche Diskurszugehörigkeit und damit den Einsatzort der strategischen Planung und Zielbestimmung anzeigen. »Bühnenspezifisch« impliziert die Unterschiedlichkeit von Protagonisten, Statisten und Agenzien, Drehbüchern und angeschlossenen Diskursen, künstlerisch gestalterischen Dimensionen und medialen Dialekten, installativem Aufwand und technischer Apparatur.

Die Heterogenität der Performative ist, zugegeben, kaum überbietbar. Die ›klassische‹ theatrale Inszenierung im Rahmen der performativen Künste sieht Theater und Oper, Konzert und Tanz fürs Abonnentenpublikum neben Live-Events *à la Woodstock*, die eine Gegenkultur zu kodieren vermögen, während massenmedial vorgehaltene Unterhaltungskultur nach Art des *Eurovision Song Contest (ESC)* oder *America's, Germany's oder Austria's Next Topmodel* den Mainstream kennzeichnen. Daneben präsentiert sich die ›politische‹ Inszenierung. Auch sie bietet ein weites Spektrum: von der rhetorisch literarischen Inszenierung in der Art der Perikles in den Mund gelegten *Gefallenenrede* des Thukydides oder des *Kaiserhymnus* des Archipoten auf den Langobardenbezwiner und Reichserneuerer Barbarossa über die realen Staatsspektakel nach Geschmack der *Entrées* der Kaiser, Könige und Fürsten zu Zeiten des Absolutismus, über die Massenveranstaltungen der Französischen Revolution zur Feier der Volkssouveränität auf dem Marsfeld oder die »Heerschauen« der Reichsparteitage in Regie des »Chefdekorateurs« und »Festgestalter« Speer unter der Kuppel des Nürnberger Lichtdoms bis hin zu den von »neuen« Medien gestützten Wahlkämpfen US-amerikanischer Präsidentschaftskandidaten.¹⁷ Daneben wiederum ahnt man die Zerstreuung der millionenfachen kleinen Schauspiele, der *Lifestyle*-Inszenierungen im persönlich privaten oder beruflichen Umfeld. Die historische Tiefe reicht weit zurück bis in die Antike. Für die Inszenierungsgeschichte gilt hier zwar auf den ersten Blick die besondere Indikation der Theatergeschichte, namentlich der dramatischen Kunst und ihres Schicksals. Vergleichbare Rechte aber dürften, wie zu sehen sein wird, durchaus auch die ›profanen‹ Hinweise des Mythos und der Historie einfordern, einschlägige ›Inszenierungsgeschichten‹, erzählt nicht nur von Sophokles, Aischylos oder Euripides, sondern von Homer oder Ovid, Herodot oder Plutarch. Die Zeit der ›Vorgeschichte der Inszenierung‹ – der Zeit, da *die Sache* im Rahmen des Theaterbetriebs so lebendig war wie außerhalb, *dieser* Begriff indes nicht existierte – endet mit der Epochenwende zum Jahrhundert der Industrialisierung, der explosionsartigen Entfaltung von Technik, Medien und Wissenschaften. Von nun an nimmt die Entwicklung der Inszenierungsgesellschaft Fahrt auf. Wir werden sie verfolgen bis in

die Gegenwart, nicht zuletzt in den modernen Kategorien des *disegno*, Kategorien der Gestaltung unter anderem unter dem Namen »Design«. Man erkennt, dass bei aller Berücksichtigung der Strukturen die Geschichte zur Einschränkung mahnt, nicht zuletzt die Geschichte der Sprache und der Begriffe.

Schöner Schein, täuschender Schein: Ambivalenzen des Inszenierungsverständnisses

Eingedenk der Bühnenaffinitäten des gesamten relevanten Begriffsfeldes von »Inszenierung«, eingedenk auch der historischen wie geografischen Relativierung dessen, was als Inszenierungsgeschehen gefasst werden darf, stellt das Buch das Gesamt szenisch fassbarer Handlungs-, Gestaltungs- und Wissensräume in eine zweifache Differenz des Begriffs »Inszenierung«. Von einer doppelten Differenz ist auszugehen, soweit unter »Inszenierung« zum einen sowohl das szenische Geschehen als auch die »szenografische« (narrative, dramaturgische, choreografische, mediale und technische) Konzeptualisierung, Planung und Erprobung desselben gefasst wird. »Inszenierung« kann in diesem Sinne demnach die künstlerische Regie und Dramaturgie eines temporären Bühnengeschehens meinen. Zum anderen wird der Ausdruck in der Moderne gebraucht, um das Künstliche eines womöglich mit Bedacht arrangierten und vortäuschenden Auftritts in einem beliebig indizierten Bühnen- oder Installationsraum zu charakterisieren. Freilich bleibt es dabei typischerweise meist bei der Behauptung, ohne sie im Zweifel verobjektivieren zu können. Daher fungiert »Inszenierung« hier im Gefüge einer alltäglichen, hinsichtlich bestimmter Inszenierungsqualitäten ganz unmarkierten Medienmechanerie. Nichtsdestotrotz: Problematischer Schein wird abgegrenzt vom schönen Schein, wenn auch offenbar eher aus Erfahrungs- denn aus Evidenzgründen. Vereinfachenderweise gehört es umgekehrt zum *common sense*, davon auszugehen, dass der Inszenierungsvorbehalt für die Räume von Kunst und Gestaltung einen Effekt protegiert, der allen anderen Räumen des sozialen Austauschs nicht ohne Weiteres zuzugestehen ist. Darum aber gilt als akzeptabel, wenn diese Räume generell und vorderhand als »uninszeniert situativ« deklariert werden. Was Spiel ist im einen Raum, wird im anderen als echt unterstellt, keineswegs zwangsläufig vorgespielt oder »mediatisiert«. Die Imagination besagt, dass derart alle Szenen außerhalb der privilegierten künstlichen Räume im Sinne originaler Szenifikationsprozesse vorzustellen seien, Ereignisse eines mehr oder weniger spontan aus Situationen aller Art heraus entwickelten »Szene-Machens«. Sollten die Szenen, die sich in solch gewohnt gewöhnlicher Umgebung ergeben, allerdings nicht nur als beabsichtigt, sondern gegebenenfalls auch als formal wie inhaltlich geplant gelten, wären trotzdem, paradoxerweise, gerade hier szenografisch *durchsichtige* Entwurfskontexte anzunehmen, völlig in Einklang mit einer unproblematischen szenischen Performance. *What you see is what you get*. Da aber derart keine Differenz zwischen Intention, Plan, Entwurf auf der einen und Aufführung oder Vorstellung auf der anderen Seite anzunehmen wäre, verstünde sich von selbst, wenn die Existenz manifester Entwürfe im Allgemeinen nicht vorausgesetzt, ja generell auch für entbehrlich gehalten würde. Im Unterschied zum Zauber der theatralen Inszenierung, von dem jeder weiß und niemand sich bedroht fühlt, verlangt die »uninszenierte Szene« eine Choreografie ganz ohne Inszenierungstrug und Spiel-schein, eine Szene »ohne Theater«. Die Ordnung der Inszenierung lässt demgegenüber erkennen, dass solche Bannung aller Inszenierung hinter die Demarkationslinien von Erbauung, Unterhaltung, Werbung selbst ein Inszenierungseffekt ist, eine Kaschierung inszenierungsgesellschaftlicher Verhältnisse. Dienstbar den medialen Eingriffen einer »unsichtbaren Hand«, vermittelt die »profane« Szenografie verständlicherweise nur ungern mit der Botschaft auch die Inszenierungs-Expertise und was sie treibt. Im

Gegenteil gehört es hier zu den Grundsätzen der Kommunikations- und Präsentationsplanung, die tatsächlichen Absichten der Intervention mit gestalterischen Mitteln zu überspielen und alle ›Inszeniertheit‹ verschwinden zu machen. Darin unterscheidet sich die profane szenografische Strategie von einer in den sakralisierten Bezirken von »Kunst«, »Gestaltung« oder »Medien«, dort wo das Publikum sich auf eine gute Inszenierung freut.

Anders aber liegen die Erwartungen, wenn der öffentliche Diskurs mündiger Bürger betroffen ist. Wo es ernst wird, in wirtschaftlichen oder politischen Dingen, führt die aufgedeckte Inszenierung zu Vertrauensverlust, die nicht entdeckte Inszeniertheit zu Konsequenzen, welche kaum zu übersehen sind und Diskussionen und Beispiele dieser Arbeit im Detail beschäftigen werden. Insbesondere wird die Frage des *cui bono* gestellt: Wer profitiert? Dies, letztlich, ist eine Frage der Wertbestimmungen in allen Registern des Begriffs.«

›Disegno‹ & ›Design‹, Designwissenschaften

Dass der aktuelle Bezug der aufgenommenen Geschichte der Szene und des Szenemachens eine Auseinandersetzung im Rahmen der neueren Designwissenschaft und Designforschung bedeuten könnte, ist nicht selbsterklärend. Doch versteht sich das Aufeinandertreffen, wenn man sich darauf besinnt, dass die avancierteste methodische Option der Designtheorie *design* als *scenographic design*, Designtheorie selbst als Erweiterte Szenografie, *augmented* oder *expanded scenography*, konzeptualisiert. »Design« als gestalterische Intervention im szenischen Raum gesellschaftlicher Kommunikation und Interaktion realisiert in diesem Sinne seine szenografisch *entwurfsspezifischen* Implikationen. Dies geht allerdings *nicht* einher mit einer primär historischen Anknüpfung an die handwerkliche oder überhaupt praktische Gestaltungsarbeit, insbesondere ihre Produkte. In Neuzeit und Moderne wird solche Werkorientierung im Sinne einer Artefakt- oder Objektorientierung unter verschiedenen Begriffen gefasst. Unter anderen wurde sie assoziiert als »kreative Werkätigkeit«, überhaupt als »Kunsthandwerk«, schließlich dann auch im deutschen Sprachraum als »Design«. Unser Anschluss favorisiert dagegen die romanische Tradition des Designbegriffs und rekurriert auf die ›Vorgeschichte‹. Sowohl werden darin, wie im Französischen und Englischen noch heute hörbar, Konzeption und Entwurf der künstlerisch kreativen Unternehmung akzentuiert, als auch klingt wie im spanischen *diseño* heute das dem endgültigen ›Auftritt‹ des Werks vorausliegende Experimentieren und Erproben an. Nicht die Gegenstände stehen dem *disegno* Pate, wenn er als »Vater unserer [...] Künste« (Vasari) gefeiert wird, sondern die »Begeisterung« (Kant¹⁸) der zeichnenden Hand, die Intentionen und Perzepte zu einem auch sinnlich erfahrbaren Entwurf umzuformen und zu konzentrieren weiß.

Szenografische Modellierung & Raumstrategie. ›Erweiterte Szenografie‹ & ›Szenologie‹. Ordnung der Inszenierung, der Dinge, der Bedeutung

Die historische wie systematische Option, hinsichtlich der Entwurfsgestaltung beim *disegno* als wesentlichem Gesichtspunkt der *scenografia* anzuknüpfen, beinhaltet, die diagrammatische Darstellung als Wiederbelebung der grafisch gestalterischen Vermittlung vor dem Hintergrund einer Sichtung der Positivitäten der Inszenierungsgesellschaft zu würdigen und den Sinn topologisch topografischer und diagrammatischer Entwurfsgestaltung im Rahmen der Inszenierungspraktiken darzutun. Semiotisch betrachtet, heißt dies zugleich, eine kritische Würdigung der Ikonizität vor dem

Hintergrund alternativer Bedeutungshinsichten der Objektpräsenz zu versuchen. Es geschieht eingedenk der Relevanz indexikalischer und symbolischer Signifikation; es ist notwendig, sie ins Verhältnis zur ikonischen zu setzen. (Vgl. dazu Teil IV.2.) Empirisch stellt sich heraus, dass form- und ausdrucksbedachte, empfindungs- wie intentional handlungsorientierte und theoriesensible Entwurfsperspektiven in den genannten visualisierenden Darstellungspraktiken miteinander verschmelzen, egal ob bezogen auf praktisch soziale oder darstellungsspezifisch ›geistige‹ Zirkulationsareale. Der Befund wird sich auf die im ersten und zweiten Teil sondierten, kommentierten und analysierten Resultate beziehen lassen: zunächst im Blick auf die Inszenierungs- und Aufführungskulturen (im engeren Sinne theatraler und theatrischer Praktiken und Konzepte wie im weiteren Verständnis gesellschaftlich spezifischer Inszenierungskulturen), sodann hinsichtlich der ding- und dingweltsspezifischen Produktion, Exposition und Analyse vergleichbarer Evidenzen. Die Stoßrichtung mag dabei von künstlerisch artifiziellen oder von technisch explorativen und von Innovationsinteressen gelenkt sein. Die Geschichte des Wissens, der Techniken und der Wissenschaften findet sich jedenfalls involviert, beteiligt als Triebkraft erfindender wie gestaltender Art, betrachtet indes unter den Aspekten der Modellierung und ihren Darstellungsweisen. Die Beschäftigung mit der gestalterischen Intervention unter dem Aspekt von Raum und Zeit, Räumen und Zeiten zeigt, wie sehr die Räume des Auftritts und der Ausstellung als Wissensräume in Anspruch genommen werden müssen, wie sehr mithin die Szenografie der ›Raumgestaltung‹, wie sie in Modellen und Konzepten existiert, von theoretischer Raumplanung durchdrungen ist. Dies gilt schließlich auch auf dem Niveau der Modellierung des für die Gegenwart exemplarischen sozialen ›Raums‹. *Materialiter* markieren wir diesen Raum schon im ersten Teil als einen »Raum der Stadt«, den Raum einer beschleunigten Urbanisierung im Weltmaßstab. Der dritte Teil zur Topologie, zur Diagrammatik und szenografischen Modellierung im Rahmen bestimmter Raumstrategien wird daran anschließen. Die den Sondierungsschritten und der ästhetisch-kunstphilosophischen Reflexion folgende modelltheoretische und diagrammatische Analyse der Entwurfsgestaltung bestätigt die Grundentscheidung der Untersuchung: Gestaltungs- und Wissensformatierung, Ansichten und Bedeutungen lassen sich nur dann komplexitätsangemessen darstellen, wenn ihre gegenseitige Abhängigkeit voneinander wie ihr funktionales und operatives Miteinander thematisiert und hinreichend berücksichtigt werden. Im Design eines Wett- oder Rangstreits von Gestaltung und Wissen, Bild und Sinn kann dies nicht gelingen.

Niemand wird daran zweifeln, dass über diagrammatische Darstellungen, über die Theoriefähigkeit zeichnerisch grafischer (nicht nur geometrischer) Darstellung und Koordination unabhängig von jeder szenografischen Betrachtung nachgedacht werden kann. Ob die Frage nach der theoretischen Funktionalität einschlägiger Darstellungsformate und entsprechender Artefakte ebenfalls ohne Bezug auf die symbolische (oder die indexikalische) Bedeutungsproduktion, auf konventionalistische Usancen behandelt werden kann, ist allerdings fraglich. Die Fragestellung betrifft die Grundlagen der Designforschung und die Methodologie der Designtheorie. Wenn sich *Die Ordnung der Inszenierung* nachdrücklich mit der Frage nach den Möglichkeiten ›senischer Auflösung‹ komplexen Gestaltungsdenkens und -schaffens unter den widersprüchlichen Bedingungen variabler Scheinproduktion unter dem Schlagwort ›Inszenierung‹ beschäftigt, dann grundsätzlich in jeder semiotisch denkbaren Hinsicht. »Ordnung« in diesem Zusammenhang versteht sich wie in der Wendung

»Die Ordnung der Dinge«. Bekanntlich ist der gleichlatende Foucault-Titel eine Übersetzung des französischen Titels »*Les mots et le choses*«. In der Tat: Die Ordnung der Dinge kann nur eine Ordnung der Wörter, der Begriffe und Bedeutungen sein und nur dergestalt eine Ordnung der Dinge. Für die Ordnung der Inszenierung gilt vergleichbares. Allerdings ist damit weit weniger entschieden als es scheinen mag. Denn alle Fragen verschieben sich jetzt auf die Bedeutung von »Bedeutung«, auf die Ordnung des Bedeutenlassens, des Bedeutens und der Bedeutung.

»Szenische Auflösung« hingegen interessiert in diesem Zusammenhang *nicht* im Verständnis jeder beliebigen ästhetisch praktischen und intellektuellen Auflösung, sondern als eine für szenische Akteure und Agenzien akzeptable, wenn nicht befriedigende und unterstützenswerte Auflösung. Die »Auflösung« (um die Anleihe aufzuklären), welche die Kamera zu leisten hat, wenn sie sich mit Regie, Dramaturgie und Drehbuch auseinandersetzt, die der Schnitt noch verfolgt bis in die Feinheiten einer leitenden schöpferischen Idee, wird sich nicht damit zufriedengeben, überhaupt in Bilder und Szenen »aufzulösen«. Vielmehr ist es an ihnen, ein allseits mit Respekt bedachtes, wenn möglich Maßstäbe setzendes Ergebnis, ein Ereignis und ein ästhetisches Erlebnis zu kreieren. Umso eher wird dies das Ziel sein, wenn die Vorstellung wirklich Handelnden gilt und darum auf der Bühne »Handelnde handeln«, wie Aristoteles in der *Poetik* hervorhebt. Dass das Stück nicht allen gefallen wird, schon gar nicht allen Spielern, die tatsächlich auch dann ihre Rolle zu spielen haben, wenn es ernst wird, ihr Tun sich ganz auch als Erleiden erweist, scheint unausweichlich.

Soweit solcher ›Schein‹ schon unter Bedingungen konkreter Gestaltungsintentionen wo auch immer angetroffen werden kann, wird man reklamieren seine Produktion und ›Bildung‹ unter einem weiten Begriff von »Szenografie« reklamieren dürfen. »Design« gehört in diesem Verständnis wesentlich solcher Szenografie für eine Szene zu: als Gestaltungsidee, als Gestaltungskonzeption und Gestaltungsentwurf, als herausgebildete Gestalt und charakteristischer Ausdruck am Ende im Gesamt szenischer Positivitäten oder Realitäten. Selbst wenn es wünschenswert wäre, folgt daraus keineswegs, dass der Reflexion gestalterischer Zusammenhänge durch ›Designtheorie‹ eine Reflexion von Szenografie mittels ›theoretischer Szenografie‹ oder ›Szenologie‹ zu entsprechen habe oder dies auch nur vermöchte. ›Theorie von Design‹ – oder ›Gestaltungstheorie‹ im Verständnis des dargelegten *Disegno*-Begriffs – kann vielmehr nicht mehr sein als ›angewandte‹ und damit ›mutmaßliche Szenologie‹ wie eine angewandte Logik der Bewusstseins-Phänomene, eine angewandte Logik der Bilder: Phänomenologie oder Ikonologie.¹⁹ Mit anderen Worten: Der Logos der Szene kann sich nur innerhalb des Schaffens- und Gestaltungsprozesses entfalten, auch wenn es sich um die Szene der Szenografie handelt. Damit wird jede ›Szenologie‹ als *rein theoretische* Domäne einschlägig szenischer Episteme und Technen obsolet. Solche ›Szenologie‹ verdiente den Namen nicht. Szenologie gehört weit eher der Szenografie selbst zugeschlagen, freilich, wenn man unter »Szenografie« allein den konkret begrenzten szenografischen Entwurf für einen bestimmten temporär wie lokal spezifischen Auftritt fassen möchte, einer erweiterten Szenografie, derselben Erweiterten Szenografie, die sich auf den geistigen Entwurf, die Idee im *disegno* beruft. Gerade weil aber auch jede konzeptuell, theoretisch und wissenschaftlich kreative Leistung wie selbstverständlich von anwendungsorientierter szenografischer Gestaltung inspiriert und animiert wird, gibt es keinen Standpunkt der Beobachtung, Beurteilung oder Kritik von außen. Design- oder Gestaltungstheorie ist gewissermaßen selbst *expanded scenography*:

Gestaltungsentwurf, Entwurf für ein Gemischtes aus gestaltendem Wissen und wissendem Gestalten.

Das zu den Design- oder Gestaltungswissenschaften, die zu den Kulturwissenschaften gezählt werden, Gesagte wäre hinsichtlich der notwendigen Beschäftigung mit dem Wissen und dem Können zu verallgemeinern, soweit diese Episteme und diese Künste bei den Wissenschaften aufgehoben sind. Sie können nicht außen vor bleiben. Auch hier sind demnach strategische Positionen abzustecken.

Strategische Positionen im Wissenschaftsdiskurs

Zum Narrativ eines problematisierenden Hypothesenbündels gehört die Legitimation inszenatorischer Entgrenzungsstrategie im Rahmen einer stets aktuellen Anknüpfung an den Mythos der Ursprungsgeschichte. Zum Auftritt der Erzählungen in zeitgemäßem Gewand gehört das Regiment über ein möglichst globales mediales Dispositiv, zu dem die Mehrheit der historisch zur Verfügung stehenden avancierten Medien und Medientechniken zählt. Der Logik des Expansionsmodells der Inszenierungsgesellschaft entsprechend, wie auch empirisch nachweisbar, finden alternative Vorstellungen eines nicht theatralen Schauspiels sozialer und individueller Praxis kaum vergleichbaren Raum, sich auszudehnen, weder faktisch noch als akzeptabel propagierbares Konzept. Ein Grund wird sein, dass die Legitimation der Entgrenzungsstrategie keine rein philosophische oder ästhetische Angelegenheit ist, sondern ein soziales, ein politisches und vor allem ökonomisches Unternehmen darstellt. Es handelt sich mithin um ein Feld der sozialen Auseinandersetzung, ein Feld von Koalitionen und Vereinbarungen, Konflikten und Kämpfen. Erfolgreiches ›politisches‹ Einwirken im Sinne des Expansionspositivismus versteht sich dabei als geeignet und selbstermächtigt *qua* Zielsetzung, auf weitere Territorien vorzudringen und sie zu ›erobern‹. Geradezu programmatisch könnte ein Diktum aus Heideggers *Zeitgeist- und Weltbild-Diagnose* aus den 1930er Jahren als Überschrift dienen. »Der Grundvorgang der Neuzeit ist die Eroberung der Welt als Bild«,²⁰ Auf keinen Fall zu überlesen ist dabei die mediale Auszeichnung des Eroberungszugs. Dies gilt unabhängig von der spezifischen Besetzung der benutzten Narrative und den Varianten des Auftritts. Doch gehört es nicht zwangsläufig zu den Eigenschaften im Handlungsfeld wirkender Kräfte, sich naturgewaltig expansiv verhalten zu müssen. Wie das Spiel der Anstrengungen von Angriff und Widerstand belegt, ist seine Wirkung, ganz wie sie als unterstützt von den Akteuren gedacht werden kann, auch gehemmt oder unterdrückt durch sie vorstellbar.

Die Annahme eines für sich auch schon als konsistent zu beschreibenden Korpus wissenschaftlicher Beschäftigung mit der »Inszenierungsgesellschaft«, einer Art absteckbarer Inszenierungs-Soziologie, scheint übereilt. Der Begriff handelte von etwas anderem als dem, was er suggeriert. Die Inszenierungslandschaft ist heterogen, was nicht verwundern sollte, wenn die Partikularität der szenifikatorischen Praxis unabhängig von dominierenden Dispositiven wie denen des Theaters ins Spiel tritt. Selbst erreichbare Drehbücher und Entwürfe dürften da wenig hilfreich sein. Ihre separate Konsultation ergäbe vielleicht einen schönen Beitrag zur Text-, Medien- oder Quellen-Hermeneutik im Zusammenhang einer auf die Muster des szenischen Spiels konzentrierten Untersuchung. Indes fehlte die konkrete Verlinkung zwischen einer derart fiktionalen oder nichtfiktionalen Erzählung und ihrer Zündung in der Praxis.²¹ Wo sich die Kräfte in der wirklichen Welt messen, wäre nichts gewonnen. Das Beispielhafte wenn auch keineswegs willkürlich Herausgegriffene und wieder

Zusammengesetzte ist in der Ordnung der Szenen, der Inszenierung und Szenifikation kein, weil gezeichnet von Zufälligkeit und Ereignis, Minderwertiges, auch wenn es nicht gleich die Ordnung der Präsenz und damit das Ereignis repräsentiert im Unterschied zur Ordnung des Sinns. Entsprechend zu beurteilen sind die Strategien und Methoden, dies zu tun, für eine Weile Stabilität zu schaffen, um erneute Konstellationen, ›Szenen‹ zu ermöglichen und mit Leben zu erfüllen. Sollte mithin tatsächlich das eine mit dem anderen aufgezogene Szenario derart konvergieren, dass im Einzelnen Ähnlichkeiten erkennbar würden, die sich bis auf die Ordnung und die Strategien der Inszenierung erstrecken, unabhängig davon, in welcher medialen Umgebung solcher Vergleich erfolgte, wäre dies der einzige Weg, zu Verallgemeinerungen zu kommen, die auf der Ebene des Szenischen zu legitimieren wären. Das gilt auch für das wissenschaftstheoretische Instrumentarium, für Vorstellungen von Ähnlichkeit oder Analogie, Abbildung, Projektion, Spiegelung, all das, was geeignet ist, das eine mit dem anderen zu ›vermitteln‹, als Erstes also für den Begriff der »Ordnung« im Titel dieses Buches. Der Vorteil einer Methode, auch hier beispielhaft szenisch zu orientieren, hat den Vorteil, dass die Instrumente nicht überbeansprucht werden, nicht mehr leisten müssen, als sie können. Ihre Anwendung erfolgt lokal, auf überschaubarem Gebiet. Einen Auftrag anzunehmen heißt hier wie in den archäologisch oder ethnologisch engagierten Forschungsbereichen, sorgfältig ausgrabend, genau beobachtend zu verfahren. »Ordnung« ist die Idee, anwachsender Entropie vorübergehend etwas Unwahrscheinlicheres, Strukturierteres entgegenhalten zu können. Wir übertragen die Ambition aus dem Handlungsfeld und wollen sehen, wie viel ›Ordnung‹ in den Praktiken der Inszenierung überhaupt möglich und denkbar ist und was »Ordnung« unter diesen Umständen bedeutet.

Sinnhypothesen im Scheinhorizont. Aufrichtigkeit zwischen formalem Urteil & freimütiger Bekundung. Widerstand & Anstrengung

Gestalten und erweitertes Gestalten ist außerhalb der theoretischen Arbeit (die sich gewöhnlich nicht szenografisch versteht) und außerhalb der professionellen Szenografie (die sich in der Regel nicht theoretisch versteht) kaum aus der Perspektive einer konkreten Szenografie heraus, schon gar nicht auf Grundlage eines manifesten diskutierbaren gestalterischen Entwurfs zu erörtern, der beide Dimensionen gleichermaßen berücksichtigt. Zwar gehört es zu einem modernen Kunstverständnis, auch die Konzeptualisierung oder Dokumentation künstlerischer Arbeit in die Performanz einer Kunst zu ziehen, doch ist auf ausdrücklich Szenografisches vielfach nur aus der Präsentation heraus zu schließen. Szenografien als selbstständige Entwurfsartefakte wiederum sind aufgrund ihres Halbzeugcharakters generell höchst selten als eigenständige Dokumente oder Monumente fassbar, müssen vielmehr erst sondiert, recherchiert und dingfest gemacht werden. Soweit unmittelbare Schlussfolgerungen aus der Werk- oder Präsentationsmanifestation auf den Entwurfsbereich nur selten zu ziehen sind und auch nur geringe Reichweite haben, wird man sich auf Hypothesen zum szenischen Programm verlegen, um sie in der Folge zu überprüfen. So erhellt die doppelseitige Abhängigkeit von Szene und Szenografie. Während die Probe auf die Unwägbarkeiten einer nicht expliziten Szenografie über die Abwägung möglicher szenischer Anschlüsse, Referenzen und Begründungen erfolgen muss, werden die Unwägbarkeiten szenischer Illusionierung im theatrischen und situativen Raum auf die szenografische Probe gestellt.

Die Klärung des Verhältnisses von szenografischen Absichten und Zwecken und ihrer performativen Einlösung fordert eine Diskussion der Scheinformen szenischer Gestaltung. In der vorgelegten Untersuchung erfolgt sie im Rahmen ausgewählter Stücke des ästhetischen und kunstphilosophischen Diskurses (in Teil zwei) und erneut im Rahmen der Modellierungs- und Projektionsdiskussion (im dritten Teil). Dazu gehört, relativ zu den vorgestellten Darstellungs- und Aussageformen deren Transparenz- und Wahrheitskriterien zu erkunden. Dass dies auch unter Aspekten der Erkundung des sozialen, politischen und ökonomischen »Felds« (Bourdieu) von Bedeutung ist (wie im vierten Teil thematisiert), versteht sich. Dann aber wird aus der szenischen Gegenwart, den Spuren und Indizien, den ermittelten Quellen und Belegen nicht allein auf die artikulierten wie unterschwelligem Geltungsansprüche der Szene zu schließen sein, sondern ebenso auf die in ihrem Ambiente kursierenden Handlungszwecke, die Wünsche nach Überwältigung, Befriedung und Befriedigung. Wie sich zeigt, kommt dies unter anderem einer unausdrücklichen Aufarbeitung des weithin verfernten sophistischen Programms gleich, das bis in die Gegenwart des semiotischen Relativismus wie Realismus oder auch des Pragmati(z)ismus zu verfolgen ist. Vergleichbares könnte statt auf der sophistischen man auf der kynischen Tradition aufsetzen. Korrespondierend aber wird, Wittgenstein folgend, den Einwänden des notorischen Skeptikers zu begegnen sein. Insgesamt geht es um das unterschiedliche Spiel auf Schein- und Schattenbühne und die durch sie gesetzten Bedingungen des Wahrsagens, des Kräfteinsatzes, der Gestalt- und Werkbildung im Inszenierungsbeziehungsweise Szenifikationskontext szenischer Gegenwartserfahrung. Freilich werden die Konditionen für die westlich demokratischen und kapitalistischen Gesellschaftsverhältnisse der jüngsten Zeit zu konkretisieren sein, für ein »postheroisches« Zeitalter, in dem alle Zirkulation auch zwischenmenschlicher Verhältnisse dem allgemeinen Waren- und Datenverkehr untergeordnet erscheint, mithin auch keinen moralischen Heroismus duldet (Teil IV). Was »Widerstand« als politische Tugend bedeutet haben mag, muss sich daher zufriedengeben damit, als immerhin bemerkenswerte »Anstrengung« (Peirce) zu gelten, zu verbuchen in der energetischen Bilanz bewusster Gewohnheitsveränderung. Ein Gewinn an Realitätssinn.

Szene & situatives Dasein. Szene & Verfahren, Zirkulations- & Produktionssphäre

An den Grenzen der Szene wird ihr situatives Dasein oder ihr Dasein *in situ* zu erörtern sein. Die Frage, der wir nachgehen, lautet, ob »Situation« tatsächlich so etwas wie szenifikations- und inszenierungslose Bedeutungsverhältnisse beinhalten könnte. Die Intuition könnte sein, dass die Szene in der Situation ruht, somit alle Zeichen, die sie ausmachen, ebenfalls. Der Prozess der Semiose wäre vorübergehend stillgestellt. Situativ zeigte das »Bild« der Szene deshalb keine indikativ repräsentativen Eigenschaften, von denen ein Appell ausgehen könnte, was ist, anders hin- oder darzustellen oder als anderes. Doch selbst wenn die Situation keinem Szenifikations- oder Inszenierungsauftrag folgen sollte, kann dies nicht heißen, dass sie szenisch nichtig wäre. Auch wenn nichts passiert, alles gleichsam für sich ist. Passender wäre vielleicht, die Situation für sich als szenisch neutral hinsichtlich der auszutragenden Schlachten zu kennzeichnen. Situationen bergen zweifellos szenisch Sedimentiertes und Gefestigtes – sofern sie so beschrieben sind oder Vergleichbares aktual geltend gemacht wird. Aber wenn Situationen ihren Sinn und ihre Bedeutung auch nicht von sich aus präsentational aktivieren oder aktualisieren, vielleicht stehen sie in einer formal negativen Wechselwirkung mit dem Szenischen, dessen Aura sie, so verstanden, nichtsdestotrotz im Sinne einer der energetischen Aktivität korrespondierenden Objekt- oder Subjektpassivität

annehmen und verbreiten könnten. Solche Darstellung freilich, ob Bild, ob Beschreibung, greift selbst ein in die situative Gleichgültigkeit und Unentschiedenheit und fasst die Situation als gestaltetes, atmosphärisch spezifisches Ambiente – nicht allein für den Sehsinn. Es handelt sich, sozusagen, um die Szenografie eines Gemäldes, das der Maler mit anderen Absichten schuf, als es dem wechselnden Blick des Galeriepublikums zur Deutung anzubieten – wie die Bilder, die weit ab vom Blick der Gläubigen oder Besucher im Gewölbe eines Kirchenschiffs in sich selbst ruhen und in der ›Situation‹ des Kirchenraums den Zweck ihres Daseins vollständig erfüllen. Niemand muss sie ansehen, niemand greift ein. Blick und Eingriff nämlich bedeuteten erneute Szenifikation, Mobilisierung der Zeichen. Wie auch immer: Purer Opposition von Situation und Szene wird man das Wort nicht reden können, das Verhältnis ist verwickelter. Wir werden uns seiner Empirie und Phänomenologie mit Hilfe George Perecs und Jean-Paul Sartres im Rahmen der Raumreflexionen des dritten Teils versichern.

Szene & Verfahren

An den Grenzen des Szenischen zum Situativen erhalten wir Einblick in eine weitere unterbestimmte Variante szenischen Daseins. Situationen betrachtet, erhellt, dass sie mit der Zirkulation der Szenifikationen, die sich von ihrem Boden aus in Bewegung setzen, in Wechselwirkung stehen. Insofern sind Situationen, obwohl vielleicht zeichenberuhigt aufgrund momentan gesättigter Bedeutung, dennoch dem Zirkulationsprozess – wie auch dem ihm zugrunde liegenden Produktionsprozess – einbeschrieben. Die Gestalt eines ›Quasi-Situativen‹ erhält Kontur, wenn Situationen zwar nicht in stillgestellter Bedeutung verharren und ruhen wie ein Bild ohne Betrachter, sondern, szenifikatorisch bewegt, trotz Bewegung aber dennoch stabil bei einem Selben zu bleiben scheinen, wie der Film, der sich im Video-Loop realisiert. Die Situation erweist sich als Ablauf oder Abwicklung; ihr Ergebnis wird immer wieder erneut hergestellt. Das entsprechende Szenario entwickelt sich auf den Bahnen schon kodifizierter, oft ritualisierter oder durch Gewohnheit bestärkter Bedeutungsentfaltung, um sich nach einer gewissen Dauer in einem angehaltenen Zeitbild zu vollenden, ein erneuerndes Bewegungsbild²² zu erzeugen und das Zeitbild auf diese Weise zu prozessieren. Zwar wird in diesem Prozess auf Szenifikation nicht verzichtet, doch erscheint sie oft genug wie degeneriert. Ihr Freiheitsgrad ist so gering, dass man vom Regiment einer direktiven Szenografie sprechen könnte, wäre nicht, was diese Szenografie zu konzeptualisieren hat, entwirft und in Regie nimmt, selbst schon in eine automatisierte oder *quasi* automatisierte Maschine verwandelt. Ihre Steuerungsfunktionen sorgen für reibungslose Abläufe selbstähnlicher Art. Zumindest der informatischen Maschinenrationalität und der Maschinensprache wären solche Abläufe und Verfahren transparent. Dass dies, auch nur auf die Assembler- oder Programmebene bezogen, für die szenisch situativ darin verwickelten Agenzien ebenso gelten könnte, erscheint fraglich, doch gibt es einflussreiche Entwürfe für die »Legitimation durch Verfahren« (Luhmann²²). Auch diesem Problem werden wir uns im Zusammenhang raumstrategischer Ordnungsvorstellungen zuwenden und im Rahmen der politischen und medialen Aspekte der Dialektik von Inszenierungspolitik und Politikinszenierung diskutieren.²⁴ Degeneriert wie die Szenifikationen sind ebenfalls die hier in Betracht kommenden Szenografien. Ihre Intentionen sind nicht auf Szenifikation oder Inszenierung angelegt, sondern auf Programmierung. Auf dem Weg der Programmierung verschmelzen sie mit dem technisch produktiven Prozess, auf den hin sie gewöhnlich ausgerichtet sind und ausrichten. Die Technik beziehungsweise das technische Artefakt inkorporiert die Entwurfsleistung und ›szenifiziert‹ sie in Prozessabläufen, wie sie

beispielhaft die industrielle Produktion beherrschen. Von »Inszenierung« wird man nicht wirklich sprechen wollen, soweit die Systemrationalität *qua* mathematisch informationeller Kodierung als grundsätzlich transparent gelten muss. Das heißt nicht, dass es nicht genügend verschließende Inszenierungen geben mag, deren Aufgabe darin besteht, den Zugang zu dieser »wissenschaftlich technischen Szene« zu erschweren oder zu verhindern und die Ablaufszenarien von Produktions-, Verwaltungs- und Organisationsprozessen zu überblenden. Da nicht dem Spiel gewidmet und entsprechend indizierten Bühnen, kann auf eine solche »Quasi-Inszenierung« im Rahmen der technischen oder Produktionsszene nur geschlossen werden. Eine triftige Schlussfolgerung hätte die Scheinschlüssigkeit dieser Inszenierung zu erweisen: die sich selbst als solche dissimulierende Spiegelung gesellschaftlicher Verhältnisse darzutun. Da die wirkliche Dissimulation respektive Simulation auf dem Boden realer Produktionsverhältnisse aufsetzen muss, wenn sie mehr Sinn machen will als bloßes Zeichenspiel und bloße *fiction*, wird sie die szenisch situative Transparenz der Produktionsszene oder vielmehr -situation erhalten, insbesondere einen Zugang zu den festgehaltenen emotionalen und energetischen Bedeutungen, der *longue durée* ihrer Existenz. Die relative Einschränkung, die der zeitlichen und räumlichen Begrenzung des leiblich fühlenden und energetisch handelnden Verstehens korrespondiert, gilt im Übrigen nicht allein für die Produktionsszene. Soll die vordergründige Transparenz des Erlebens durch Szenen vermittelnde, schlussfolgernde Darstellung sowohl relativiert als auch bereichert werden, müssen die in den Prozessabläufen geronnenen, ursprünglich entwurfsbezogenen Wissens- und Gestaltungsbestände durch weitere theoretische Anschlüsse szenisch wie szenografisch rekonstruiert werden. Gelebt werden sie in der Figur eines »Und-oder«, in der der Bindestrich den Querstrich ersetzt.²⁵

Die letzten Hinweise sollten verständlich machen, dass Szenen und Szenografien Produktionsressourcen nicht nur im Situativen oder im szenischen, ästhetischen und semantischen Sediment besitzen, gewissermaßen als Ressourcen der Erfahrung, der Mimesis und des Wissens, die, vorübergehend in unterschiedlichsten Formaten niedergelegt, dieses Potenzial bei Gelegenheit wieder zu aktivieren wissen. Dass dies für Szenen *und* Szenografien gilt, wird einleuchten: Auch Szenografien greifen auf den Bodensatz von Situationen zurück ebenso wie auf Diskurse und Diskursereignisse im Rahmen von anderen oder im Anschluss an andere Szenen und Szenarien. Man muss realisieren, dass »Ressource« nicht weit genug gefasst erscheint, wenn der Begriff die materialen, technologisch und technisch kontrollierten Produktionsprozesse und ihre Effekte unberücksichtigt lässt. Insbesondere für den Szenografiebegriff, der generell eine Szenifikations- oder Inszenierungsressource anzeigt (wobei die unterschiedlichen Signaturen die Differenz zwischen prinzipieller Offenheit oder Geschlossenheit andeuten), ist dies relevant. Nicht nur bezieht sich die Erweiterte Szenografie auf einen dem Gestaltungs- und Entwurfsraum verbundenen Medien-, Wissens- und Wissenschaftsraum. Szenografie braucht in jedem Fall ein energetisches Produktionsfundament. Sicher kennt die szenografische Arbeit eine ihr eigene produktive Grundlage. Doch darf »Arbeit« nicht »kreativ« idealisiert und verkürzt werden. »Arbeit« zerfällt unter den bestimmenden Produktionsverhältnissen in Lohnarbeit und Unternehmertum wie die Betriebsamkeiten von Verwaltung, Bürokratie und Dienstleistung. Die hier jeweils zu zählenden »Produktionsressourcen« respektive die szenisch situative Verfassung der entsprechenden Handlungs- und Gestaltungsräume beziehungsweise ihrer technischen, apparativen und maschinellen Formatierung müssen gebührend in Rechnung gestellt werden, wenn von Ressourcen der Szene die Rede sein soll. Wir

bereiten diesen Strang der produktiven Grundlegung jeder positiven Ordnung der Inszenierung im zweiten und dritten Teil vor (mit Blick auf die Arbeits- und Wertanalysen Hegels, Nietzsches und Heideggers), um die *régiments* der Inszenierung und ihrer strategischen Optionen unter Bedingungen der entwickeltsten kapitalistischen Ökonomien in den Mittelpunkt des letzten Teils der Arbeit zu stellen (hier mit Blick auf die Marx'sche Analyse wie auch moderne wirtschaftstheoretische Literatur und gespiegelt durch eine ästhetisch-kunsttheoretische wie »kreativwirtschaftliche« Debatte). Inszenierungspolitik, so scheint es, läuft auf eine homöostatische Regulation auf dem Niveau allgemeiner Medialisierung und Mediatisierung hinaus: eine Ordnung der Selbstregulation auf dem Niveau erfolgreicher »Eroberung der Welt als Bild«. Was ihre ökonomische Unterfütterung betrifft, heißt es, dass dies einerseits einer vergleichbar umfänglich erfolgreichen materiellen »Eroberung« der Welt durch die Bildeigentümer und Bildmächtigen entsprechen dürfte, andererseits dahin tendiert, sich in Verhältnissen einer korrespondierend verbreiteten, mal positiv, mal negativ besetzten Prekariarität einzurichten.

Szene & Zeichen, Bedeutung & Bedeutenlassen. Der szenische Agon, das Politische & das Ökonomische

Es wird einleuchten, dass das Gemischte von Szenografie und Szene eine passend flexible Bedeutungstheorie verlangt, unter welchen Umständen des Scheinens auch immer. Mit anderen Worten: Die Ordnung der Inszenierung beginnt bei der Verfügung über Zeichen und Bedeutung. Das Postulat ergibt sich aus der Mischung. Gewöhnlich gilt die Signifikation dem Signifikat als Begriff respektive der Zuordnung der wahrheitsfähigen Prädikate in einer entsprechenden Proposition des Bedeutenlassens. Die Mischung aus Gestaltung und Narration hingegen, die zu einer dynamischen Mixtur von Gestalten, Ausdrücken und Geschichten und derart von Spielen und Schlachten gerät, lässt zweierlei einsichtig werden: dass zu bedeuten nicht damit erledigt sein kann, etwas schlussfolgernd zu wissen, dass ein Wissen vielmehr ebenso handlungsspezifisch energetisch ausgewiesen werden kann und wird wie ästhetisch affektiv, den Sinnen, dem Fühlen, dem Begehren Rechnung tragend. Schließlich ergibt sich aus der notwendigen Differenzierung der Bedeutungsansprüche *qua* Gewohnheiten wie *qua* Gewohnheitsveränderungen der evolutive Charakter des Bedeutenlassens und der sich einstellenden, vorübergehend fixierbaren Bedeutungen. Aufgrund der Bestimmungen im Gemischten resultiert der Anspruch ihrer Geltung im Realen und in der »Realität« (also auch derjenigen der Darstellungen). Trotz des objektiven Idealismus im Konstitutionsprozess der Zeichenproduktion handelt es sich um einen radikalen Realismus der Bedeutung als Prozess. Ihr evolutiver Charakter allein rechtfertigt ihre szenische Verfertigung und Inanspruchnahme in der Trichotomie der genannten »Interpretanten«. Die Kategorie macht offensichtlich, dass wir medienrespektive zeichentheoretisch der Semiotik Peircens verpflichtet sind. Verschiedene Hinsichten seiner Zeichen- und Bedeutungsphilosophie werden uns je nach Thematik der Bühnenkonstellation beschäftigen, schwergewichtig im dritten und vierten Teil des Buchs. Die These, die wir abziehen, lautet: Die Bedeutungsevolution selbst erfolgt praktisch szenisch.

Aus der evolutiven Herausbildung qualitativ differenzierter Bedeutungsansprüche wie ihrer Einlösung im Kontext realer Szenifikation und Inszenierung ergibt sich ein Weiteres. Was überzeugen, als Tatsache gelten, handelnd sich durchsetzen oder durch Gestaltung und Gestalt sinnlich, ästhetisch befriedigen soll, muss ausgefochten werden – wobei Passivität (Zurückhaltung, Nichtstun) durchaus zu den Aktionsformen zu zählen ist. Zur Darstellung zu bringen reicht nicht, sollte nicht auch die Darstellung sich dem Streit anheimstellen. Dies relativiert die soziale Relevanz des *offenen* Inszenierungsspiels und seiner zivilisiert friedlichen und kultivierten Art, den Austrag beispielhaft vorzuführen oder vorzuzeigen. Der Wille zur Macht des souveränen Subjekts fördert demgegenüber das intransparente Inszenierungsgemege. Niemand mag sich freiwillig in die Karten sehen lassen. Bei solchem ›Spiel‹, das nie ohne wirkliche Opfer auskommt, stellt sich erst im Laufe der Partie heraus, welches Blatt die Szene beherrscht, welche ihrer Gestalten reüssiert und wie ihre Geschichte – vorläufig – ausgeht. Die szenisch szenografisch prozedierende Entwicklung leiblich sinnlicher, handlungsbezogener wie rationaler Bedeutung beinhaltet einen vergleichsweise niederschweligen, dennoch kriterial definierten Begriff des Politischen. Entgegen der gebräuchlichen Territorialisierung gesellschaftlicher Domänen, darunter die Domäne der Politik, versteht die vorgelegte Arbeit *das Politische* als Austragungsmodus im Streit, im Kampf auch um die Szene vor allem abseits eines ideologisch als ›künstlerisch‹ oder als ›Kunst‹ zwangspazifizierten eingehegten gesellschaftlichen Feldes. Die verfochtenen Ansprüche versuchen die szenische Performanz ins Verhältnis zu setzen zu einer szenografischen Legitimation, einer Legitimation des Entwurfs, der immer auch ein sozialer Entwurf ist, der sich gegen andere behaupten will. Dies reflektiert einerseits einen möglichen Antagonismus in den »Produktionsverhältnissen«, wie man sagt, sofern es bei den grundlegenden Zugangsbedingungen und -regelungen für einen Wettstreit liegt, ob er überhaupt auf der Basis gleicher Voraussetzungen für alle ausgetragen werden kann. Andererseits besagt es, dass der Agon nicht aufgeschoben werden wird, bis solche Bedingungen der Chancengleichheit, sollten sie nicht gegeben sein, sich einstellen. Allemal würde es bedeuten, entsprechend drastische Krisen oder Katastrophen abwarten zu wollen. Als szenisch szenografisches Beziehungsfeld wirkt das Kräftespiel auch ohne explizite Legitimationsgrundlage, ohne Große Erzählung auf alle Sphären gesellschaftlicher Interaktion und Kommunikation. Die Einbeziehung auch konzeptueller und theoretischer Reflexion in den Designbereich intendierter Intervention im öffentlichen Raum macht lediglich die Ausdehnung des Konfliktfelds deutlich: Darstellungen jedweder Art sind von diesem Wettstreit nicht ausgenommen. Notgedrungen schließen sich hieran einige Richtigstellungen über das Verhältnis von Kunst, Wissenschaften und Gesellschaft und ihre Verwicklungen in den politischen Agon an. Die Evolution der Bedeutung erweist sich inszenierungsgesellschaftlich als durchaus darwinistisch. Freilich auf der Grundlage eines mimetischen Programms, das nicht wirklich dissimuliert werden kann.

ANMERKUNGEN EINFÜHRUNG

- ¹ *Ästhetik der Inszenierung*, hg. von Josef Früchtl und Jörg Zimmermann, Frankfurt am Main 2001; zit. als Früchtl/Zimmermann 2001: *Ästhetik*. Siehe auch Heiner Wilharm: *Die Inszenierungsgesellschaft*, in: *Inszenierung und Ereignis*. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie, Bielefeld 2009, hg. von Ralf Bohn und Heiner Wilharm, Bielefeld 2009, »Einführung« II; zur Literaturübersicht zum Thema »Inszenierung« siehe Früchtl/Zimmermann 2001: *Ästhetik*, S.9-47. Zur Würdigung siehe ebenfalls Bohn/Wilharm 2009: *Inszenierung und Ereignis*, Einführung.
- ² *Inszenierungsgesellschaft*. Ein einführendes Handbuch. Opladen 1998, hg. von Herbert Willems und Martin Jurga, Opladen 1998; zit. als Willems/Jurga 1998: *Inszenierungsgesellschaft*.
- ³ Guy Debord: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin 1996 (zuerst Paris 1967); zit. als Debord 1988/1996: *Gesellschaft des Spektakels*. Erving Goffman: *Wir alle spielen Theater*. Die Selbstdarstellung im Alltag, München 2002 (zuerst 1969); zit. als Goffman 1969/2002: *Theater*. Ders.: *Interaktionsrituale*. Über Verhalten in direkter Kommunikation, Frankfurt am Main 1986 (zuerst 1967); zit. als Goffman 1967/1986: *Interaktionsrituale*; ders.: *Rahmenanalyse*. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen, Frankfurt am Main 1989 (zuerst 1974); zit. als Goffman 1974/1989: *Rahmenanalyse*.
- ⁴ Erika Fischer-Lichte stellte die Diagnose schon ein paar Jahre früher als Früchtl/Zimmermann (siehe Erika Fischer-Lichte: *Inszenierung und Theatralität*, in: Willems/Jurga 1998: *Inszenierungsgesellschaft*, S.81-90, bes. S.88/89) und hat auch eine Definition parat: Es geht darum, »einzelne und gesellschaftliche Gruppen in der ›Kunst‹, sich selbst und ihre Lebenswelt wirkungsvoll in Szene zu setzen. Stadtplanung, Architektur und Design inszenieren unsere Umwelt als kulissenartige ›Environments‹, in denen mit wechselnden ›Outfits‹ kostümierte Individuen und Gruppen sich selbst und ihren eigenen ›Lifestyle‹ mit Effekt zur Schau stellen. [...] Eine schier endlose Abfolge von inszenierten Ereignissen« indiziert »eine ›Erlebnis- und Spektakelkultur‹ [...], die sich mit der Inszenierung von Ereignissen selbst hervorbringt und reproduziert.« (Zitat ebd.).
- ⁵ Willems 2009: *Theatralität als Ansatz*, a.a.O., S.18.
- ⁶ Teils nämlich handelt es sich lediglich um kompliziertere Bühnenverhältnisse als die gewöhnlich ins Auge fallenden, medial verstärkt spektakulären, könnte man sagen. Was zum Beispiel auch die Performanz-Orientierung des Theaters betrifft, die aber deshalb, weil sie sich von strengen »szenografischen« Vorgaben löst, noch nicht außerhalb jeder Inszenierung zu stehen kommt. Teils handelt es sich um bloße Opposition (um »Abneigungen, Gegenbedürfnisse und Gegenverständnisse«), teils schlicht um Ideologie Willems 2009: Willems: *Theatralität als Ansatz*, ebd., S.23-29.
- ⁷ Austin spricht vom »*scolastic view*« in *Sense and Sensibilia*. Vgl. Anm. 1, Teil III. In der Einführung eingerückte Verweise werden in den folgenden Abteilungen des Buchs im Einzelnen nachgewiesen.
- ⁸ Vgl. Michel Foucault: *Dispositive der Macht*. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit, Berlin 1978, S.119/120; zit. als Foucault 1978: *Dispositive der Macht*.
- ⁹ Siehe Giorgio Agamben: *Was ist ein Dispositiv?*, Zürich 2008; zit. als Agamben 2008: *Dispositiv*.
- ¹⁰ Vgl. Michel Foucault: *Über die Archäologie der Wissenschaften*, in: Michel Foucault: *Dits et écrits*. Schriften (1954-1969), Bd.I, hg. von Daniel Defert und François Éwald, Frankfurt am Main 2001, S.887-931; zit. als Foucault 1968/2001: *Archäologie der Wissenschaften*. Die deutsche Ausgabe der Schriften wird zitiert als Foucault 2001-2005: *Schriften*, Bd.I-IV. Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main 1973 (zuerst 1969): »Die Einheiten des Diskurses« (zit. als Foucault 1969/1973: *Archäologie*.), Kap. II, S.33-47. Vgl. ders.: *Die Ordnung des Diskurses*. Inauguralvorlesung am *Collège des France*, 2. Dezember 1970, München 1974; zit. als Foucault 1970/1974: *Antrittsvorlesung*. Siehe auch Michel Foucault: *Das giftige Herz der Dinge*. Gespräch mit Claude Bonnefoy. Interview 1968, hg. von Philippe Artières, Zürich 2012, S.37 (zit. als Foucault 1968/2012: *Herz der Dinge*): »Ein Diskurs existiert wie ein Monument, existiert wie eine Technik, existiert wie eine System sozialer Beziehungen usw«. Gerade in diesem Sinne, »dass die Diskurse schließlich existieren« – so Foucault –, sei ihnen »nie genügend Aufmerksamkeit entgegengebracht worden.« – Wir diskutieren die epistemologischen Implikationen der Diskursorientierung in Teil IV der Arbeit ausführlicher.
- ¹¹ Siehe *Ausführliches Lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, ausgearbeitet von Karl Ernst Georges, Hannover, (14. Aufl.) 1976, Erster Band, Artikel *dis-pono*; zit. als Georges 1976: Bd., *Art*.

- ¹² Im Lateinischen ist *dispositio* als Übersetzung des griechischen *diathesis* die »Ordnung (oder das Ordnen) von etwas, das Teile hat«, wie Aristoteles sagt. (Aristoteles: *Metaphysik*, 1022, b, 1); Thomas übernimmt diese Bestimmung. Für Platon ist die »Disposition« mit Blick auf die Stadt die Einrichtung der Verfassung (Platon: *Gesetze*, VI, 710, b).
- ¹³ Vgl. Bernard Stiegler: *Denken bis an die Grenzen der Maschine*, Gespräche mit Élli During, Zürich/Berlin 2009, S.52, S.59; zit. als Stiegler 2009: *Denken bis an die Grenzen*.
- ¹⁴ Ein Ausdruck Pierre Klossowskis zur Distanzierung des Bühnenkontextes vom Theaterparadigma. Details siehe unten Teil I.
- ¹⁵ Wobei wir uns, was zu begründen sein wird, ohnehin mit der Freud'schen Perspektive in Gestalt ihrer Revision durch Lacan beschäftigen werden. Siehe dazu insbesondere Teil III,1, Kapitel 3. Die Werke Freuds in Sigmund Freud: *Studienausgabe*, 12 Bd., Frankfurt am Main 1982; zit. als Freud 1982: *Studienausgabe*, Bd. Die genannten, für uns wichtigeren Titel in: Freud 1982: *Studienausgabe*, Bd. IX.
- ¹⁶ Ein Ausdruck Hegels für die Aufführungskünste. Siehe Teil II,
- ¹⁷ Für die uns interessierende »Vorgeschichte« der heutigen Inszenierungsgesellschaft vgl. den ersten Teil, für die aktuellen medienvermittelten Inszenierungsvarianten, insbesondere im politischen und ökonomischen Kontext siehe Teil IV.
- ¹⁸ Ein Ausdruck Kants, der ganz der Intention der Renaissance-Künstler entspricht, die sich um die Charakterisierung des *disegno* bemühen: Ausdrücklich geht der Vater der Künste »aus dem Geist hervor«. Vgl. Anm. 27, Teil I.
- ¹⁹ Wir werden uns beispielhaft mit der Grafischen Logik Peircens auseinandersetzen. Vgl. Kapitel 3, Teil II,1. (Ich danke Ralf Bohn für den Hinweis auf die *Phänomenologie*.)
- ²⁰ Martin Heidegger: *Zeit des Weltbildes*, in: *Holzwege*, hgg. von Friedrich-Wilhelm von Hermann, Frankfurt am Main, 5. Aufl. 1972; d.i. Martin Heidegger: *Gesamtausgabe*, Bd.5, Frankfurt am Main 1972, S.87; zit. als Heidegger 1938/1972: *Zeit des Weltbildes*, in: Heidegger: GA, Bd./Seite.
- ²¹ Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: *Produktion von Präsenz*, durchsetzt mit Absenz, in: Früchtl/Zimmermann 2001: *Ästhetik* S.63-76; kritischer: Martin Seel: *Inszenieren als Erscheinenlassen*, ebd., S.48-62.
- ²² Vgl. Gilles Deleuze: *Kino 1. Das Bewegungs-Bild*, Frankfurt am Main 1989; ders.: *Kino 2. Das Zeit-Bild*, Frankfurt am Main 1991; zit. als Deleuze 1989: *Bewegungs-Bild* beziehungsweise Deleuze 1991: *Zeit-Bild*.
- ²³ Vgl. das letzte Kapitel Teil IV.2.
- ²⁴ Vgl. Teil IV.1, Kapitel 1-3.
- ²⁵ Vgl. die einschlägigen Kapitelüberschriften des vierten Teils und zum theoretischen Aspekt einer notwendigen Dekonstruktion dialektischer Verfahrensweisen das Deleuze-Kapitel: »Positive Distanz. Differenz ohne Identität« (Teil IV.2.3).
- ²⁶ Vgl. hierzu die Reformulierung des »Begriffs des Politischen« (Carl Schmitt) in der neueren Politikwissenschaftlichen Debatte, wie sie mit den Namen Jacques Rancière, Alain Badiou, Ernesto Laclau oder Chantal Mouffe verbunden sind. Die Literatur-Referenzen siehe unten insbesondere in Teil IV.