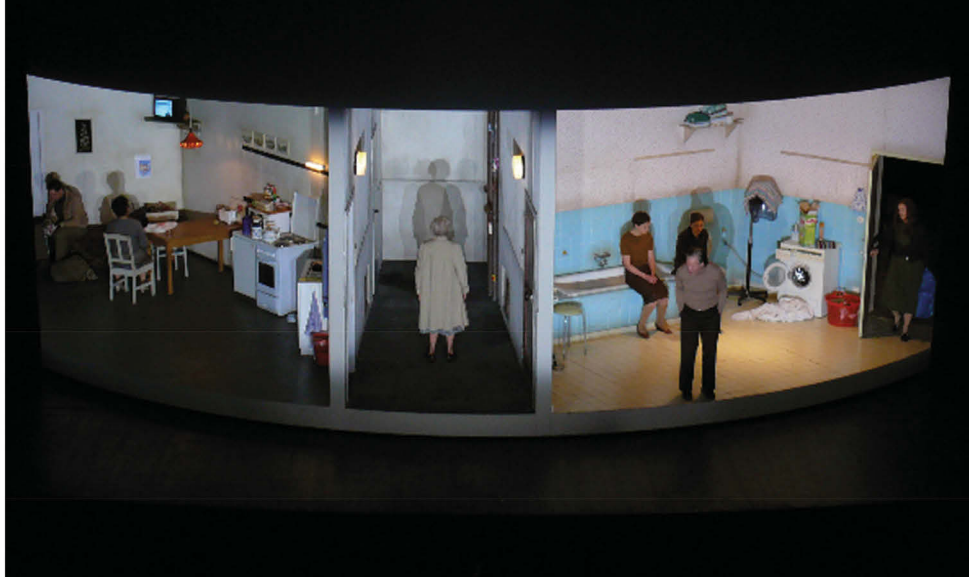




Nikola Schellmann

Ich sehe was, was du nicht hörst

Zur Produktivität des Abwesenden
im (Theater)Raum

Tectum

**Kleine Mainzer Schriften
zur Theaterwissenschaft**

**Kleine Mainzer Schriften
zur Theaterwissenschaft
Band 27**

*Ich sehe was, was du nicht
hörst.*

Zur Produktivität des Abwesenden im
(Theater)Raum.

von

Nikola Schellmann

Herausgegeben von Peter Marx,
Kati Röttger und Friedemann Kreuder

Tectum Verlag

Nikola Schellmann

Ich sehe was, was du nicht hörst.

Zur Produktivität des Abwesenden im (Theater)Raum

Kleine Mainzer Schriften zur Theaterwissenschaft; Band 27

© Tectum Verlag Marburg, 2016

ISBN: 978-3-8288-6467-2

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch unter der ISBN 978-3-8288-3615-0 im Tectum Verlag erschienen.)

Umschlagabbildung: Szene aus *Das letzte Feuer*,

Regie: Andreas Kriegenburg, Bühne: Anne Ehrlich.

Thalia Theater Hamburg, Premiere am 26.01.2008 (UA);

Wiederaufnahme am Deutschen Theater Berlin am 08.04.2010.

Foto: Anne Ehrlich

Lektorat und Satz: Linda Vogt

Alle Rechte vorbehalten

Besuchen Sie uns im Internet

www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

VORWORT

Frau Schellmann schließt mit ihrer Studie an die aktuelle theaterwissenschaftliche Debatte um die Performativität von Räumen an und verknüpft hierbei bezüglich ihrer methodischen Ansätze neuere Theorien zum Raum unter den Vorzeichen des *spatial turn* mit phänomenologischen und bildwissenschaftlichen; hierbei liegt der besondere, innovative Akzent der Arbeit darin, dass sie das Zusammenspiel von Aisthesis, Kinesis und Semiosis im Theater in erster Linie auf durch Zuschauerkonventionen und -wahrnehmungen bedingte Abwesenheiten und Unsichtbarkeiten auf der rezeptiven Inszenierungsebene untersucht und dem Raum hierbei über das Potential zu seiner performativen Entfaltung durch die Akteure hinaus selbst eine *agency* zuschreibt. Frau Schellmann legt damit nicht nur eine theoretisch äußerst originelle, sondern mit Blick auf die von ihr schwerpunktmäßig untersuchte Produktion die erste theaterwissenschaftliche Studie zu Andreas Kriegenburgs Inszenierung von Dea Lohers *Das letzte Feuer* (2008) am Hamburger Thalia Theater (Wiederaufnahme am Deutschen Theater Berlin 2010) vor.

Friedemann Kreuder

Mainz, im Juli 2015

INHALTSVERZEICHNIS

1	Einleitung	11
2	Volle Leere und laute Stille – Abwesenheitsformen und ihre Produktivität	19
2.1	Spezifische Formen des Abwesenden	22
2.2	Abwesenheit <i>von etwas</i> : nicht Nichts	26
2.3	Visualität und Akustik als spezifische Merkmale der Präsenz: Un/Sichtbarkeit als spezifische Form des Abwesenden	31
2.3.1	Theorie des Bildes: vom <i>Linguistic</i> zum <i>Pictorial Turn</i>	31
2.3.2	Sichtbarkeit/Unsichtbarkeit: Dimensionen der Anwesenheit	36
2.3.3	Der Akt des Sehens: sichtbar ist nicht gleich sehbar	42
2.3.4	Relationalität des Sehens und Notwendigkeit des Zuschauers: <i>Sehen</i> im Theater	46
2.3.5	Theater und Bild: Die Performativität des Blicks und des Blickens	48
2.4	What you see is what you get? Die akustische Dimension des Visuellen in Katie Mitchells <i>Fräulein Julie</i>	55
2.5	Akustik und Visualität als spezifische Merkmale der Präsenz: Sprache und Schweigen als spezifische Form(en) des Abwesenden	63
2.5.1	Die performative Dimension der Stimme	65
2.5.2	Schweigen als Figur der Stille	73
2.6	Die visuelle Dimension des Akustischen in Karin Beiers <i>Die Schmutzigen, die Hässlichen und die Gemeinen</i>	77
2.7	Abwesenheit und Theater: Entstehung der Aufführung durch gleichzeitige ko-präsente Anwesenheit	83
2.8	Abwesenheit und ihre Produktivität	92
2.8.1	Roland Barthes: <i>Der Tod des Autors</i>	94
2.8.2	Peggy Phelan: <i>Unmarked</i>	97

2.9	Wie Sie sehen, sehen Sie nichts – Präsenz durch Abwesenheit in Heiner Goebbels' <i>Stifters Dinge</i>	100
3	Raum und Theaterraum	107
3.1	Die räumliche Komponente allen Seins: Da-Sein, Anwesend-Sein und der <i>Spatial Turn</i>	107
3.2	„Theater‘ bedeutet Erscheinen im Raum, dreidimensionales Hervortreten.“	115
3.2.1	Vom Ort zum Raum – Multidimensionalität und raumschaffende Handlungen	117
3.2.2	Max Herrmann: <i>Das theatralische Raumerlebnis</i>	123
3.2.3	Erika Fischer-Lichte: <i>Performative Räume</i>	125
3.2.4	Die (Zwei)Teilung des Theaterraums? Bühnenraum und Zuschauerraum	127
3.3	Wahrnehmung im Raum – die räumliche Komponente der Wahrnehmung	132
3.3.1	Präsens und Präsenz: Die eigene leibliche Anwesenheit im Raum	133
3.3.2	Die leibliche Dimension der Anwesenheit: Spüren und Atmosphäre	136
3.3.3	Zeichenwahrnehmung und atmosphärische Wahrnehmung	140
3.3.4	Visualität im Raum	147
4	Zur Raumkonstruktion, Sichtbarkeit und Abwesenheit in <i>Das letzte Feuer</i>	151
4.1	Abwesenheit/en, Fehlen und Verlust: das „Katastrophenstück“	153
4.2	Zur richtigen Zeit am richtigen Ort: (Dreh-)Bühne und Raum	165
4.3	Sichtbarkeit und Abwesenheit: sichtbare Unsichtbarkeit	175
4.4	(Neben)Rolle <i>Raum</i> : Schlussbemerkung zur Abwesenheit in <i>Das letzte Feuer</i>	179
5	Ergebnisse und Fazit	183

6	Literaturverzeichnis	191
6.1	Inszenierungen	191
6.2	Primärliteratur	191
6.3	Sekundärliteratur	191
6.4	Internetquellen	200

1 EINLEITUNG

Ich gehe in die Theater, um ein wichtiges oder nur für mich wichtiges Stück zu sehen, die Arbeit eines geschätzten Regisseurs, doch vor allem gehe ich ins Theater, um Schauspieler zu sehen, ganz bestimmte Schauspieler [...].
(Christoph Hein)¹

Man geht ins Theater, um zu schauen, und nicht, um wegzugucken.
(Peter Radtke)²

Es ist ein klug gebautes Haus, ein humanes Haus. Human für die Sicht und für den Klang. Ich sitze gerne drin. Man sitzt hart, aber man sitzt gut. Man sitzt hier notwendig. [...] Und es ärgert mich, dass die Zuschauer heute [...] zwischen der Notwendigkeit dessen, was sie sehen sollten, und der Zufälligkeit dessen, was sie sehen, nicht mehr unterscheiden können.
(Hans Neuenfels)³

Wenn ich ins Theater gehe und etwas Gutes sehe – wie zum Beispiel den „Weibsteufel“ im Akademietheater –, dann ist das ein körperlicher Genuss. Wenn ich hingegen etwas Schlechtes sehe, wird mir übel.
(Louise Martini)⁴

Untrennbar mit der Vorstellung von Theater und der Vorstellung *im* Theater scheint das Sehen zu sein: So besuchte ich auch am 16. Juni 2008 die Gastspielaufführung des Hamburger Thalia Theaters im Staatstheater Wiesbaden, um zu sehen, was das ist: *Das letzte Feuer*. Die dargebotene Mischung aus Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit von Wohnräumen, welche durch permanente Drehung der Bühne vor dem in seinem Sessel fixierten Zuschauer⁵ entlang geschoben und für ihn unsichtbar ‚hinten‘ verändert wurden, schien der Inszenierung durch gerade diese notwendig unsichtbar bleibenden Momente eine besondere Dynamik zu geben, zumal die Akteure nicht unsichtbar werden durften, wenn sie – den von Dea Loher mitunter lang und monologisch angelegten – Text sprachen und daher entgegen der Drehrichtung der Bühne laufen muss-

1 Hein 2010.

2 Radtke zitiert nach Hoghe 2006.

3 Neuenfels zitiert nach Büning 2010.

4 Martini zitiert nach Dobretsberger 2009.

5 In der vorliegenden Arbeit werden die grammatischen Formen ‚Zuschauer‘, ‚Akteure‘ usw. verwendet. Diese beziehen sich gleichermaßen auf alle Zuschauenden, Agierenden usw.

ten. *Ich sehe was, was du nicht siehst? What you see is what you get?* Mal schauen:

Alles Sichtbargemachte ist durch das markiert, was dabei unsichtbar bleibt. Man sieht nur, was man sieht; nicht, was man nicht sieht. Und oft sieht man nicht, was zu sehen wäre; oder man sieht etwas, was nicht da ist. Obwohl der Horizont des Sichtbaren mikro- wie makrokosmisch ungeheuer erweitert wird [...], ist der Vorrat des Unsichtbaren niemals aufzubrauchen. Denn mit dem Horizont des Sichtbaren wächst [...] der „negative Horizont“ des Unsichtbaren mit; aber nicht einmal das kann man eigentlich wissen.⁶

Ich wollte noch ein bisschen mehr sehen. Auch von dem, was nicht sichtbar ist. „Nichts ist schwerer zu wissen, als was wir eigentlich sehen“⁷, schreibt Maurice Merleau-Ponty – beim Probenbesuch der Wiederaufnahme am Deutschen Theater Berlin im April 2010 antwortete denn auch der Dramaturg der Produktion beim Probenbesuch auf meine Frage, ob ich im Anschluss an die Probe auf die Bühne gehen und ‚dahinter‘ schauen darf, verhalten bis verständnislos: „Aber Sie sehen doch von hier vorne alles.“ Die Bühnenbildnerin hingegen zeigte sich nach der Probe erstaunt, warum ich nicht hinter der Bühne sitzen wollte, sondern gleich im Zuschauerraum Platz genommen hatte: „Das hier hinten ist doch viel interessanter für dich, hier siehst du viel mehr.“⁸

Diese Situation beschreibt bereits das Spiel mit Unsichtbarkeiten, das in der vorliegenden Arbeit als Inszenierung von Abwesenheiten bezeichnet werden soll: Man sieht eben nicht alles, wenn man im Zuschauerraum sitzt. Natürlich finden bei nahezu jeder Theaterraufführung ‚hinter der Bühne‘ Umräum- oder Dekorationsarbeiten statt, daher ist dieser ‚reale‘ Teil zum Ermöglichen des Fiktiven ‚vorn‘ auf der Bühne notwendig. Der Zuschauer sieht darüber hinaus in diesem Falle jedoch nicht die gesamte Fiktion und Geschichte, die präsentiert werden (sollen), eben gerade weil sich ein Teil der Bühne immer unweigerlich im für den Zuschauer nicht einsehbaren Bereich befindet.

Was also passiert, wenn nichts zu sehen ist? Jens Roselt verknüpft Sichtbarkeit im Theater mit dem Verständnis dessen, was gesehen wird:

Durchschauen im wörtlichen, also visuellen Sinn, meint den Anspruch, alles Dargebotene zu sehen zu bekommen. Im übertragenden Sinne meint Durch-

6 Böhme 2004, 219.

7 Merleau-Ponty 1974, 82.

8 Probenbesuch am Deutschen Theater Berlin am 07.04.2010.

*schauen aber auch, etwas zu verstehen. Beide Ansprüche korrelieren mit der Annahme, dass sich auf der Bühne etwas zeigt, das gesehen, gehört und verstanden werden will. [...] Nichts soll im Theater passieren, was Zuschauer nicht sehen oder verstehen können.*⁹

Wie ist es zu deuten, wenn genau damit gespielt wird: dass der Zuschauer eben nicht alles sieht und auch nicht sehen soll? Oder wenn es nichts zu hören gibt? Wenn die Möglichkeit entzogen wird, die ganze Bühne einzusehen oder keine Akteure die Bühne betreten? Wie ist dies überein zu bringen mit beispielsweise verdeckten Blickwinkeln, weil jemand in den vorderen Reihen die eigene Sicht verdeckt?

Jackob/Röttger zufolge zeigt sich im Theater

*[...] keine Handlung, kein Drama. Stattdessen sehen wir sichtbar Inszeniertes, mittels dessen z. B. Handlung dargestellt werden kann. Das, was man im Theater sieht, werden wir nun vorläufig als Bild bezeichnen. Die Bild-Inszenierungen wiederum beruhen auf Struktureinheiten, die wir zwar nicht sehen können, von denen wir aber etwas wissen. Zuweilen dominieren sie [...] den Diskurs über das, was als sichtbares Bild im Theater wahrnehmbar ist. Zumeist geschieht dies im Bestreben, das Verborgene zu erkennen. Dann wird das Sichtbare übersehen und als Störung oder sogar als Gefahr markiert. [...] Was trägt nun also das Phänomen Bild im Theater? Vorerst werden wir festhalten: Es handelt sich um die Relation von inszeniertem Blick (durch das Medium), dem Wahrgenommenen (Bild) und dem Wahrnehmenden (Körper des Menschen).*¹⁰

Der Aspekt der Wahrnehmung wird sich im Verlauf dieser Arbeit insofern als signifikant erweisen, als untersucht werden soll, ob bzw. wie die Wahrnehmung Sehen und Hören einschließt, positions- und perspektivabhängig ist und ferner einen entscheidenden Beitrag zur Raumkonstruktion leistet, der in weitaus intensiverer Weise einer Untersuchung bedarf, als es hier angedeutet wird.

Über den Aufführungsbegriff wird ein Bogen geschlagen zur gleichzeitigen und ‚gleichraumigen‘ Anwesenheit von Zuschauern und Akteuren: Welche ‚räumlichere‘ Situation ist denkbar, als wenn etwas im selben Raum passiert – welcher wiederum unterteilt werden kann in weitere Räume –, hier und jetzt, in Ko-Präsenz: ich bin hier, andere sind um mich herum und wieder andere sind da vorn, da oben auf der Bühne und zeigen etwas, erzeugen Bewegungen, führen etwas auf, das ich durch meine eigene Anwesenheit sehen und hören kann.

9 Roselt 2008, 101f.

10 Jackob/Röttger 2003, 242f.

So wird der Raum hier nicht nur Rahmung, Ort, Platz für das Geschehen, sondern trägt maßgeblich dazu bei: sowohl als Spielstätte, wahrnehmungskonstituierende Bedingung für Zuschauer, als auch als Spielstätte für Akteure. Dieser Raum für ein Spiel, das in zweierlei Hinsicht durch Anwesenheit konstituiert ist, soll im Folgenden von Interesse sein und damit gerade nicht oben genannter physikalisch-geometrischer Hinsicht Tribut zollen, sondern in Kombination mit Wahrnehmung und Bewegung, die immer auch Abwesenheit miteinschließen, den Theaterraum markieren.

Das Theater erfährt eine strikte Trennung in einen Raum diesseits und einen jenseits der Rampe. Die Art, wie die Beteiligten einer Aufführung den Raum nutzen, ist damit strikt festgelegt: Schauspieler haben so zu spielen, als wären keine Zuschauer anwesend, und Zuschauer sind diskrete Zeugen, die ihre eigene Anwesenheit zu verleugnen haben. Für viele Zuschauer ist diese Haltung ein selbstverständliches Dispositiv der Wahrnehmung im Theater. Diese räumliche Zweiteilung beruht also nicht nur auf dem Spacing des Guckkastens, sondern auch auf der Syntheseleistung von Zuschauern und Schauspielern.¹¹

Jens Roselt zufolge ist in der Theatersituation angelegt, dass feste Rollenzuweisungen von An- und Abwesendem erfolgen. Dies wird anhand der Reformulierung des Raumverständnisses unter Einbeziehung der Produktivität des Abwesenden zu prüfen sein. Es geht nicht um die jeweilige Abwesenheit des Zuschauers oder des Akteurs aus der jeweils anderen Perspektive, sondern um eine Thematisierung der Abwesenheit im Hinblick auf ihre Produktivkraft innerhalb der Wahrnehmung und im Raum.

Da das Abwesende hier nicht als Leere, Nichts oder (absolute) Absenz verstanden werden soll, sondern vielmehr von einer Verhinderung des Blicks oder Verhinderung von Wahrnehmung her rührt und somit das beschreibt, das nicht sichtbar oder auch *gerade nicht da* ist, erscheint es notwendig, dieses Fehlen näher in den Blick zu nehmen.

Insofern dieses Beschriebene, dieses Etwas, sowohl Gegenstand der Analyse ist, als auch ihm gerade durch sein ‚Fehlen‘ eine aktive Rolle hinsichtlich der Verdeutlichung, Wahrnehmung und Betonung dessen, was *da ist*, zugeschrieben werden kann, wird untersucht, auf welche Seite unterschiedliche Ausformungen einer solchen Abwesenheit ihrerseits selbst produktiv werden sowie darüber hinaus insbesondere hinsichtlich des Theaters ihren anwesenden ‚Mitspielern‘ oder auch ihrer eigenen hinterlassenen Leere stärkere Präsenz verleihen können.

11 Roselt 2008, 93f.

Die vorliegende Arbeit nimmt somit einen Weg vom Phänomen der Abwesenheit, das sich in Form von Sehen bzw. Nicht-Sehen äußert – und wie gezeigt werden wird, notwendigerweise auch in Form von Hören und Nicht-Hören – über Sehen, Sichtbarkeit, Bild und Bildtheorie, *Visual* bzw. *Pictorial Turn* über Akustik, Stimme, Schweigen zur Analyse von Abwesenheit im Theater und verdeutlicht, inwiefern An- und Abwesenheiten zusammenhängen und die Wahrnehmung des Zuschauers sowohl hiervon abhängig als auch dafür konstitutiv ist.

Große Bedeutung kommt hierbei dem Raum zu: eine wie auch immer geformte Abwesenheit bedingt eine Leere, eine Leerstelle, die zumindest hinsichtlich des Theaters und der Theorie der Aufführung zumeist mit Un-Sichtbarkeit beziehungsweise Un-Hörbarkeit und demnach einer speziellen Ausformung und Beschaffenheit des Raumes einhergeht – sei es in Form von leerem oder gar fehlendem Bühnenraum, Stille oder besonders klanglich erfülltem akustischen Raum, Dunkelheit, (beweglichen) Elementen des Bühnenraums, die andere verdecken; sei es bezüglich des dramatischen Raums und Fehlens von Figuren, bezüglich des linguistischen Raums auf der Ebene von sprachlichen Auslassungen oder des intertextuellen Raums in Form von sprachlichen und textlichen Fragmenten verschiedener Herkunft. Nicht zuletzt sei der Raum gar als Instanz der Abwesenheit genannt, indem er eben gerade den Blick *auf* etwas freigibt oder zu einem Urheber des Abwesenden wird und dadurch eine wesentliche *Rolle* spielt.

Somit sei der Versuch unternommen, u. a. anhand der Inszenierung von *Das letzte Feuer* eine exemplarische Übertragung vorzunehmen von beispielsweise mathematisch, architektonisch, philosophisch, sozial oder politisch angesiedelten Raumtheorien hin zu einer Performativität des Raumes, wobei hier auch (Erinnerungs)Raum, Fehlen und Fehlbarkeit, Leere und Abwesenheit im Text thematisiert werden. Auch mit weitgehend medialen oder ästhetischen Raumansätzen scheint der Bühnenraum in *Das letzte Feuer* nicht ganz fassbar zu sein: Ziel dieser Arbeit ist es demnach, den Raum über Aspekte des Sehens und des Abwesenden greifbar zu machen, so dass er dabei quasi mitspielt, indem er selbst diese Aspekte einerseits mitbestimmt und steuert sowie andererseits dadurch konstituiert ist. Damit wird der Raum zunächst modifiziert in seiner ursprünglichen ‚Rolle‘ als Bühnenbild, als theatraler Raum, als szenischer Raum, wenig greifbares Konstrukt, als beispielbares Element, das der Aufführung einen Rahmen, einen Ort gibt. Definitionen des Raums per se werden unter anderem vor dem Hintergrund des *Spatial Turn* zusammengetragen, sowie der Versuch einer Definition des Theaterraums unter Einbeziehung der Theorien

Max Herrmanns, Michel de Certeau oder Erika Fischer-Lichtes unternommen. Der Raum erhält eine *Rolle*, spielt eine Rolle, wird zum Akteur, wird performativ, greift ins Bühnengeschehen ein und zwingt die Akteure, seine Mit-Spieler, zu Schnelligkeit oder Langsamkeit, zu Bewegung oder Stillstand und ‚hilft‘ ihnen dort, wo sie nicht weiter wissen: weil er da ist.¹² Weil er seine eigene Rolle unermüdlich spielt.

Insofern verfolgt diese Arbeit anhand ausgewählter exemplarischer Texte und Inszenierungen das Ziel, den Raumbegriff als solchen in ein neues Verständnis seiner Nutzbarkeit auf dem und für das Theater zu rücken, da seine performative, weil aktive Funktion bisher weitgehend ungeachtet blieb und die mitunter interdisziplinären Untersuchungen zur Raumtheorie eine angemessene Besprechung dieses Aspektes vermissen lassen. Die Arbeit leistet so einen Beitrag zur Diskussion gegenwärtiger ästhetischer und performativer Termini: Indem neben und in Wechselwirkung mit dem Raumbegriff und der Raumkonstruktion die Aspekte der Sichtbarkeit und Abwesenheit thematisiert werden – etwa in Form von Roland Barthes' *Tod des Autors*, Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* bzw. *Das Sichtbare und das Unsichtbare* oder Peggy Phelans *Unmarked: The Politics of Performance* –, werden darüber hinaus Wahrnehmung und Erwartungshaltung des Zuschauers angesprochen und übertragen einerseits auf den Stücktext, dessen Inhalte und bestimmte Textpassagen sowie andererseits auf die Inszenierung und die Aufführungssituation.

Die getroffenen Analysen schließlich beziehen sich auf Inszenierungen, die jede auf unterschiedliche Weise Abwesenheit thematisieren: Hierbei muss die Annahme erwähnt bleiben, dass, wie in Kapitel 2 ausgeführt wird, Anwesenheit bzw. Sichtbares immer einhergeht mit ebenso Unsichtbarem – daher behandeln Inszenierungen innerhalb des visuellen Mediums Theater stets auch zugleich Abwesendes. In den gewählten Arbeiten wird der Aspekt der Abwesenheit jedoch mehr oder weniger besonders heraus gestellt bzw. lässt sich vor dem Hintergrund der bisher getroffenen Arbeitsergebnisse diesbezüglich besonders in den Blick nehmen: Heiner Goebbels' *Stifters Dinge* kommt ohne menschliche Akteure aus. Katie Mitchells *Fräulein Julie* konstruiert aus mehr oder weniger sichtbaren und hörbaren Situationen und Momenten einen veränderten Blickwinkel auf Strindbergs Dramenvorlage. Karin Beiers *Die Schmutzigen, die Hässlichen und die Gemeinen* stellt die Akteure beinahe setzkastenartig aus und gewährt Blicke in die private Wohnsituation, aber verhindert die Hörbarkeit der Gespräche und Geräusche. Andreas

12 Siehe Tardieu 1965, 16f.

Kriegenburgs *Das letzte Feuer* behält stets einen Teil der Drehbühne in uneinsehbarer Abwesenheit.

Analog zu der im gesamten Verlauf der Arbeit angelegten Reihenfolge von a) Thematisierungen des Sehens und b) des Hörens, c) der Abwesenheit und d) des Raumes erfolgt eine ebensolche Anordnung der Analysen: die Untersuchung von *Fräulein Julie* thematisiert vorrangig das (Nicht-) Sehen, *Die Schmutzigen, die Hässlichen und die Gemeinen* das (Nicht-) Hören, *Stifters Dinge* die Abwesenheit und ihre Performativität – und in der Analyse von *Das letzte Feuer* schließlich dominiert der Raum.

Die Besonderheit der Abwesenheitskonstruktion hinsichtlich der Inszenierung von *Das letzte Feuer* wird in einem diesbezüglich detaillierteren Teil hintenangestellt, da sich die Differenzierung von ‚aktiver‘ und ‚passiver‘ Abwesenheit hier gewissermaßen vereint und dem Raum darüber hinaus eine aktive Rolle zuspricht. Außerdem werden in *Das letzte Feuer* Abwesenheiten in unterschiedlichen Aspekten und Zusammenhängen analysierbar und diese ermöglichen somit eine beispielhafte Basis für die Produktivität des Abwesenden per se sowie in Raum, Textraum, Bühnenraum und Theaterraum.

Bestandteile der Analysen werden schließlich zum Einen Wahrnehmung und Perspektive sein: inwiefern kann ich etwas sehen oder hören bzw. wann und warum nicht? Es wird untersucht, welche Rolle dabei die Differenzierung zwischen Zeichen- und atmosphärischer Wahrnehmung spielt und wie daraufhin der Raum der eigenen Anwesenheit den Theaterraum konstituiert – bzw. welche Rolle dem Raum hinsichtlich der Abwesenheitsproduktion zukommt. Zum Anderen werden Abwesenheiten in ihrer je spezifischen Form analysiert und mit den genannten Aspekten des Wahrnehmens und des Raumes in Verbindung gebracht.

August Strindbergs Postulat bezüglich der Bühnenpraxis erweist sich an dieser Stelle als geeignete Hinführung zur Thematik des Sehens, Hörens und der gleichzeitig entstehenden Auslassung:

*Wenn es auch erfreulich ist, schöne Bühnenbilder zu sehen, so ist es doch verlorene Mühe, wenn man sie nur wenige Augenblicke zu sehen bekommt. Man strengt sich ohnehin an, Dialog und Mimik zu erfassen, so dass man sich kaum dem Bild widmen kann.*¹³

13 Strindberg 2010, 31.

2 VOLLE LEERE UND LAUTE STILLE – ABWESENHEITSFORMEN UND IHRE PRODUKTIVITÄT

Ohne näher auf die Phänomene der Medienlandschaft einzugehen, die der Schnellebigkeit angepasste und vielfältige Bilder produziert und ebenfalls eine Überreizung zum Thema hat, sei hier der Blick gelenkt auf Hans-Thies Lehmanns Beschreibung der Überfülle, welche notwendigerweise und gewünscht eine Leere zur Folge hat, die ihrerseits umso mehr Potenzial hinsichtlich der Produktivität birgt:

Man hat bemerkt, dass die Plethora der Bilder zum Verlöschen der angeschauten Welt führt. Das Prinzip des Übermaßes an Reizen zeitigt Folgen für die Art und Weise ihrer Verarbeitung. Auge und Ohr stellen sich um. ‚Erwarten‘ sie keine Zeit, geschweige denn Muße, für die Verarbeitung der Informationen, so gehen die Organe dazu über, nur noch oberflächlich zu registrieren. Die Reize brennen nur noch flache Bahnungen, undeutliche Erinnerungsspuren ein, vertiefende Konzentration bleibt abgeschaltet. So neigt am Ende die Plethora der Bilder das Bild, Gesehenes verpufft im Vergessen. Bilder werden bloße Zeichen wie die Buchstaben der Zeitung, deren Gestalt zugunsten der transportierten Information keinen Abdruck hinterlässt.¹⁴

Der Videofilmer Gary Hill beschreibt eine „Automatisierung der Weltwahrnehmung“¹⁵ folgendermaßen: „Das Sehen ist nicht mehr die Möglichkeit, etwas zu sehen, sondern die Unmöglichkeit, nichts zu sehen.“¹⁶ Die oben genannten Ausführungen Lehmanns können hinsichtlich dieser Arbeit auf die Aspekte des Sehens und Hörens übertragen werden: Sofern die immer mehr zunehmende Sichtbarkeit und Hörbarkeit bedeutet, dass zwangsläufig nicht alles wahrgenommen werden kann, weil dafür weder Zeit noch Muße bleibt, ‚gewöhnt‘ sich die Wahrnehmung an diesen Umstand und rezipiert weniger intensiv. Eigentlich Sichtbares wird so vermehrt unsichtbar, weil eine genaue Wahrnehmung kaum noch möglich scheint. Logische Folge ist nach Lehmann eine Hinwendung zum Fehlenden:

Askese, Bilderlosigkeit, Formalismus, Neigung zu Graphismus, karger Semiose und Schrift, Dauer, Langsamkeit und Schweigen stellen sich einer anderen Art

14 Lehmann 1995, 432.

15 Virilio 1994, 56.

16 Hill zitiert nach Virilio 1994, 56.

*der Beobachtung und Wahrnehmung. [...] Die verborgene Kraft der Leere und
Absenz gewinnt Interesse.¹⁷*

Für Lehmann beinhaltet das Theater der Plethora unweigerlich die Leere: „Die Entkoppelung und Dekonnexion der Elemente, die die Bühne überrandvoll bedecken, baut lauter Sackgassen der Deutung. Da sie sich nicht verbinden, haust die Leere in ihnen [...].“¹⁸ Dieser Leere, die Gerald Siegmund mit Bezugnahme auf den Tanz analysiert¹⁹, spricht Lehmann den Charakter eines Hauptdarstellers²⁰ zu und verdeutlicht so das der wachsenden Fülle inhärente Fehlende, das Anlass gibt, besonders innerhalb der Kulturwissenschaften dieses Abwesende in den Blick zu nehmen. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich gerade *nicht* mit dem Phänomen der Überfülle, aber leistet doch einen Versuch, die mitunter eben dadurch entstehende Produktivität der Leerstelle auszuloten:

Der modernen Vorstellung von ‚Erkenntniswachstum‘ steht somit eine unausgesetzte Produktion von Leerstellen gegenüber; mit der Menge des Wissens steigt immer auch die Menge des Nicht-Wissens. Kulturwissenschaft begegnet diesem Dilemma nicht mit einem Ritt à la Don Quijote gegen die Mühlen der perennierenden Auslassung, sie widmet vielmehr dem Phänomen der Auslassung als solchem ihre Aufmerksamkeit. Leerstellen sind ihr nicht ein zu Beseitigendes, sondern ein zu Beachtendes – ein Motivo und Movens forschender Neugier, da sie Anlass geben, das Ausgelassene sowie den Prozess der Auslassung selbst in den Blick zu nehmen.²¹

Die Autoren attestieren dem Ausgelassenen dabei „ein Potential des Entwerfens und Erfindens [...]. Sich über das Ausgelassene auszulassen ist somit auch als eine experimentelle Suche nach Darstellungsformen zu verstehen, welche den Phänomenen in ihrer Flüchtigkeit gerecht werden.“²² So ist das Substantiv *Auslassungen* im Titel des betreffenden

17 Lehmann 1995, 432.

18 Lehmann 1995, 438.

19 Siehe Kapitel 3.2.1.

20 Lehmann nimmt Bezug auf *From Here to Here* von Saburo Teshigawara: „[Die Leere] belebt sich mit geheimnisvoller Anwesenheit, so dass sich das unabweisliche Gefühl einstellt, der Tänzer dort, als einziger auf der Bühne, sei dennoch keinesfalls allein, sondern umgeben von Gespensterwesen, körperlos in der Atmosphäre anwesend. [...] wird hier gleichsam die Unsichtbarkeit selbst sichtbar und handelt von Trauer, Abwesenheit, Angst, Tod und Schmerz [...].“ (Lehmann 1995, 435f.).

21 Adamowsky/Matussek 2004, 13.

22 Adamowsky/Matussek 2004, 13f.