



Felix Lempp

ERSPIELTE RÄUME

Text- und Bühnenordnungen bei Elfriede Jelinek,
Wolfram Lotz, Falk Richter und Sasha Marianna Salzmann



Königshausen & Neumann

Felix Lempp

—

Erspielte Räume

Reihe

INTERKULTURELLE MODERNE

Hg. von Ortrud Gutjahr

Band 17

Die Reihe *Interkulturelle Moderne* widmet sich der Analyse von Narrativen und Szenerien in der Literatur, auf dem Theater wie auch im Film, durch die kulturdifferente Zuschreibungsmuster und (post-)koloniale Identitätskonstruktionen ästhetische Gestalt gewinnen. Rekonstruiert werden Schwellenerfahrungen und epochale Umbrüche im Prozess inter- und intrakultureller Begegnung, die sich von den antiken Mythen über die Texte der Entdeckungszeitalter und Kolonialepochen bis hin zur Gegenwartskunst im Zeichen von Migration und Globalisierung ausmachen lassen. Die Studien dieser Reihe verdeutlichen damit sowohl das Fortbestehen überkommener Kulturvorstellungen als auch die tiefgreifenden Transformationen von Selbst- und Fremdbestimmungen, welche die *Interkulturelle Moderne* wesentlich auszeichnen.

Felix Lempp

Erspielte Räume

Text- und Bühnenordnungen bei
Elfriede Jelinek, Wolfram Lotz, Falk Richter
und Sasha Marianna Salzmann

Königshausen & Neumann



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>
Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

D 18 (Zugl.: Dissertation Universität Hamburg)

1. Auflage 2025
Erschienen 2025 im Verlag Königshausen & Neumann GmbH
© Felix Lempp

Verlag Königshausen & Neumann GmbH
Leistenstraße 7, D-97082 Würzburg, Germany
info@koenigshausen-neumann.de

Umschlag: skh-softics / coverart
Druck: docupoint, Magdeburg, Germany

<https://doi.org/10.36202/9783826087769>
Print-ISBN 978-3-8260-8775-2
PDF-ISBN 978-3-8260-8776-9

www.koenigshausen-neumann.de

Für Heidi und Frieder Lempp

[...] But pardon, gentles all,
The flat unraised spirits that have dared
On this unworthy scaffold to bring forth
So great an object: can this cockpit hold
The vasty fields of France? or may we cram
Within this wooden O the very casques
That did affright the air at Agincourt?

William Shakespeare: *The Life of Henry the Fifth* (Prologue)

Inhalt

1	Raumprobleme. Einleitende Begriffs-Ordnung	13
2	Theater / Raum. Theoretische Einordnung	35
2.1	Raumkonzepte der Dramentheorie und Theaterwissenschaft	39
2.2	Martina Löw: Raum als prozessuale (An-)Ordnungsleistung	58
2.3	Michel Foucault: Raum als Dispositiv	66
2.4	Die theatrale Raumordnung: Zusammenfassende Konturierung des Konzepts	76
3	Spatale Konstellationen. Theaterraum von der Antike bis zur performativen Wende am Beginn des 20. Jahrhunderts	79
3.1	Polis und Mythos: Das Dionysos-Theater um 450 vor Christus	83
3.2	Stein und Spiel: Das <i>Teatro Olimpico</i> im Vicenza der italienischen Renaissance	100
3.3	Hof und Bürgertum: Das Mannheimer Theater um 1800	118
3.4	Körper und Kunst: Das Festspielhaus der Gartenstadt Hellerau 1912/13	143
4	Konfligierende Raumentwürfe. Text- und Bühnenordnungen im zeitgenössischen Stadttheater	171
4.1	Jüdisch-postmigrantische Mobilität: Sasha Marianna Salzmanns <i>Muttersprache Mameloschn</i> (2012) und Brit Bartkowiaks Uraufführungsinszenierung am Deutschen Theater Berlin (2012)	177
4.1.1	Migration und Diaspora: Postmigrantische und jüdische Mobilitätskonzepte	183
4.1.2	„Weit weg von wo?“ Sasha Marianna Salzmanns Theatertext	198
4.1.3	„Komm vorbei!“ Brit Bartkowiaks Uraufführungs- inszenierung	222

4.2	Räumliche Sichtbarkeit und Handlungsmacht: Elfriede Jelineks <i>Die Schutzbefohlenen</i> (2013) und Nicolas Stemanns Uraufführungsinszenierung am Thalia Theater Hamburg (2014)	245
4.2.1	Sichtbarkeit und Handlungsmacht: Die Ordnung des öffentlichen Raums bei Hannah Arendt	252
4.2.2	„Wir sind gekommen, doch wir sind gar nicht da!“ Elfriede Jelineks Theatertext	264
4.2.3	„Not here at all? <i>We are here!</i> “ Nicolas Stemanns Uraufführungsinszenierung	288
4.3	Gekerbte Ordnung und glatte Fremde: Wolfram Lotz’ <i>Die lächerliche Finsternis</i> (2013) und Dušan David Pařízek’s Uraufführungsinszenierung am Wiener Akademietheater (2014)	313
4.3.1	Kerbung und Glättung: Raumordnungen bei Gilles Deleuze und Félix Guattari	320
4.3.2	„Wir fuhren den Fluss hinauf, aber unsere Blicke glitten ab an den Wäldern.“ Wolfram Lotz’ Theatertext	330
4.3.3	„Das Außer-ordentliche begleitet die Ordnung wie ein Schatten“. Dušan David Pařízek’s Uraufführungsinszenierung	355
4.4	Dynamische Grenz-Räume: Falk Richters <i>Safe Places</i> (2016) und seine Uraufführungsinszenierung mit Anouk van Dijk am Schauspiel Frankfurt (2016)	381
4.4.1	Dynamische Ausschlüsse: Von der Grenze zur Be-Grenzung	389
4.4.2	„Das hier ist eine FESTUNG“. Falk Richters Theatertext	397
4.4.3	„ich werde auseinanderGERISSEN“. Falk Richters und Anouk van Dijks Uraufführungsinszenierung	420
5	Risse und Leerstellen. Erspielte Räume im deutschsprachigen Stadttheater nach 2010	441
5.1	Raumtraditionen: Theater und Gesellschaft	443
5.2	Konfligierende Raumentwürfe – spatiale Leerstellen: Zusammenfassung und Perspektivierung der Analyseergebnisse	447
5.3	Theater des Außer-Ordentlichen: Ausblick	466
	Literaturverzeichnis	473

Danksagung

Dieses Buch ist die leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertationschrift, die ich im Oktober 2022 an der Universität Hamburg verteidigt habe. Auf dem Weg bis zur Abgabe des Manuskripts wurde ich von vielen Menschen begleitet, deren Unterstützung mir den Abschluss des Projekts erst ermöglichte.

Der erste Dank gebührt meiner Betreuerin Prof. Dr. Ortrud Gutjahr, die meiner Promotion mit ansteckender Begeisterung und motivierendem Rat auch dann Ordnung gegeben hat, wenn ich selbst einmal keine gesehen habe. Prof. Dr. Martin Jörg Schäfer danke ich für das Zweitgutachten und sein wertvolles Mit- und Weiterdenken des Projekts, Prof. Dr. Bernhard Jahn für seinen Einsatz als drittes Mitglied der Prüfungskommission und Hinweise zu den historischen Kapiteln. Prof. Dr. Franziska Schöfler bin ich dankbar dafür, dass sie das externe Gutachten übernommen hat.

In der Zeit meiner Promotion blieben mir pandemiebedingt nicht nur Theatergebäude lange verschlossen. Die Arbeit von Beate Amrhein und ihrem Team in der Bibliothek des Instituts für Germanistik der Universität Hamburg sicherte mir Zugang zu entscheidender Literatur. Dank schulde ich auch allen Theatern, die mir Vorstellungsmitschnitte unkompliziert zur Verfügung stellten. Die Studienstiftung des deutschen Volkes gab mir durch ein Stipendium die Gelegenheit, mich besonders zum Ende der Promotionszeit ganz auf das Schreiben zu konzentrieren. Meinem Vertrauensdozenten Prof. Dr. Werner Rieß bin ich dankbar für unseren Austausch zum Theater der Antike. Dem Schweizerischen Nationalfonds danke ich für die großzügige Förderung der Open-Access-Publikation dieses Buches.

Ein Buch wächst durch beständige kritische Hinweise und motivierende Ermunterungen, deshalb danke ich allen Menschen, die mich im Universitätsalltag inspiriert und unterstützt haben. Dies sind meine ehemaligen Hamburger Kolleg*innen an der Arbeitsstelle Interkulturelle Literatur- und Medienwissenschaft, insbesondere Dennis Bock, Julia Boog-Kaminski, Stellan Pantlén, Julia Rabiul, Jara Schmidt – und immer wieder und wieder Jule Thiemann. Wertvolle Anregungen verdanke ich Diskussionen des Projekts in den Hamburger Forschungskolloquien *Interkulturelle Literaturwissenschaft* und *Ästhetik und Poetik* sowie im Doktorandenworkshop der Hebbel-Gesellschaft in Wesselburen. Auch mit und von Studierenden der Universitäten Hamburg, Kiel, Lüneburg und Frankfurt a.M. konnte ich viel über das Theater und seine Räume lernen.

In höchstem Maße profitierte das Buch von seinen Erstleser*innen: Annika Bartsch, Mirjam Groll, Christian Heinrichs, Antje Schmidt,

Astrid Schwaner, Jule Thiemann und Linus Ubl halfen, aus Kapiteln ein Ganzes zu machen. Mara Lehmann und Ilja Loutsenko danke ich für ihre Unterstützung bei den letzten Schritten der Drucklegung, Angelika Arnold für den professionellen Textsatz. Es ist ein besonderes Glück, dass auch an meiner neuen Arbeitsstelle Menschen bereit waren, mir Rückmeldungen zu Teilen des Manuskripts zu geben. Am Institut für Germanistik der Universität Bern gilt mein besonderer Dank Sofie Aeschlimann, Sabine Barben, Nathalie Emmenegger, Prof. Dr. Nicolas Detering, Aglaia Kister, Felix Kraft, Prof. Dr. Oliver Lubrich, Anita Martin und Thomas Nehrlich.

Und dann sind da die Freund*innen, die mich in den letzten Jahren im Besonderen ausgehalten und an die Hand genommen haben, wann immer ich im Labyrinth der Theaterräume verlorenging. Ohne die Motivation des gemeinsamen Schreibens mit Ricarda Bolten-Bühler, Christian Guckelsberger, Sophia Jochem und Astrid Schwaner wäre dieses Buch ein anderes geworden – oder, wahrscheinlicher, gar nicht. Annika Bartsch hat seit frühesten Seminararbeiten mit ihrer seltenen Fähigkeit, Texte auf ebenso kritische wie motivierende Weise zu begleiten, mein akademisches Schreiben besser gemacht. Martin Bühler baute meine digitale Arbeitsinfrastruktur und wo nötig auch mich selbst auf. Hannah Stollmayer brachte mich immer wieder aus der Bibliothek ins Theater, Frederike Middelhoff unterstützte mich mit nicht nur wissenschaftlichem Rat und dem Glauben daran, dass dieses Buch fertig werden wird. Annemarie, Johanna, Jürgen und besonders Alexander Konnert erinnern mich daran, wie sehr es lohnt, neben Universität und Theater auch anderen Dingen Raum zu geben. In besonderer Weise dankbar bin ich für Maximilian Kettner, Rebekka Schlippe und Julius Schubring, mit denen ich seit der Schulzeit so verschiedene Räume wie Theaterbühnen, Pferderücken und schottische Doppelbetten geteilt habe. Und schließlich: Ohne Antje Schmidt und Jule Thiemann kann ich mir meine Promotionszeit schlicht nicht vorstellen. Vor allem mit ihnen habe ich (T)Räume, Erfolge und Ängste diskutiert, gefeiert und überwunden. All diesen Menschen danke ich für ihre un-nachgiebige, geduldige Freundschaft, die nie einen Zweifel daran lässt, dass es für mich bei ihnen immer Raum gibt.

Der letzte und größte Dank gebührt meinen Eltern Heidi und Frieder Lempp. Ich bewundere sie für ihren Mut und ihr Vertrauen, mich mit großer Vehemenz auf einem Lebensweg zu bestärken, der sich von ihrem eigenen grundlegend unterscheidet und den sie mir erst ermöglicht haben. Dieses Buch ist ihnen gewidmet.

Bern, im August 2024

Kapitel 1

Raumprobleme. Einleitende Begriffs-Ordnung

Im zeitgenössischen Theater wird der Raum zum Problem. Damit ist nicht auf die Sanierungsbedürftigkeit vieler Theaterhäuser angespielt, die in den letzten Jahren kulturpolitische Diskussionen in Städten wie Augsburg, Landshut, Karlsruhe, Osnabrück oder Wien mitbestimmte und „in Europa zu den großen Konservierungs- und Architekturaufgaben der Gegenwart“¹ zählt. Vielmehr verdankt sich die Feststellung der Beobachtung, dass Raum in Theatertexten und Bühnenproduktionen² des deutschsprachigen Gegenwartstheaters als konfliktbehaftetes Thema auf Handlungsebene aufgegriffen wird. Beispiel dafür ist etwa die Raumwahrnehmung der Protagonisten in Wolfram Lotz' Stücktext *Die lächerliche Finsternis* (UA: 2014). Auf einer Flussfahrt durch undurchdringliche Regenwälder können sie über den ihnen begegnenden Raum wenig aussagen: „Wir fuhren den Fluss hinauf, aber unsere Blicke glitten ab an den Wäldern, an dieser fransigen Dunkelheit. Wo waren wir? Auf den Geräten konnten wir ablesen, dass wir uns bewegten, aber die Wälder um uns blieben unverändert, unsere Blicke fanden keinen Halt, sie glitten über die bewaldeten Ufer[.]“³ Ganz anders, aber nicht minder problematisch erfahren *Die Schutzbefohlenen* (UA: 2014) in Elfriede Jelineks gleichnamigem Text räumliche Zusammenhänge. Schon am Beginn der von ihnen erzählten Migrationsschicksale steht mit der Flucht über das Mittelmeer

¹ Sigrid Brandt/Jörg Haspel/John Ziesemer: „Bretter, die die Welt bedeuten‘ – Denkmalgeschützte Theaterbauten und Opernhäuser in der Modernisierung“, in: Dies. (Hg.): *Sein oder Nichtsein? Theaterbauten in der Sanierung. Internationale Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Deutschen Architekturmuseums (DAM) in Kooperation mit der Deutschen UNESCO-Kommission und PERSPECTIV – Gesellschaft der historischen Theater Europas. 16.–17. September 2021, Berlin 2023*, S. 9f., hier: S. 9.

² Der Begriff der *Bühnenproduktion* bezeichnet in dieser Studie die Inszenierung von Stücken auf der Theaterbühne. Er findet Verwendung, um Überschneidungen mit dem breiter auf gefassten Begriff der *Inszenierung* zu vermeiden, der im Folgenden – wenn er nicht durch erklärende Kontexte oder Zusätze wie ‚Uraufführungsinszenierung‘ genauer bestimmt wird – eine kunstformenunabhängige ästhetische Verfahrensweise beschreibt. In diesem Sinne können auch in literarischen Texten Inszenierungsverfahren zum Einsatz kommen.

³ Wolfram Lotz: „Die lächerliche Finsternis“, in: Ders.: *Der große Marsch – Einige Nachrichten an das All – Die lächerliche Finsternis*, hg. von Friederike Emmerling u. Stefanie von Lieven, Frankfurt a.M. 2016, S. 159–224, hier: S. 184.

das archetypische Motiv des Raumverlusts. Angekommen in Europa führen vielfältige gesellschaftliche Ausschlüsse und die Wahrnehmung der eigenen Unsichtbarkeit zu einer paradoxen Selbst-Verortung der Geflüchteten, die eine Nicht-Verortung ist: „Wir sind gar nicht da. Wir sind gekommen, doch wir sind gar nicht da.“⁴

Derartige Problematisierungen von Raum und seiner Wahrnehmung finden sich auch auf den Bühnen des Gegenwartstheaters. Brit Bartkowiak inszeniert Sasha Marianna Salzmanns jüdische Familienkomödie *Muttersprache Mameloschn* (UA: 2012) auf einer mit Möbeln vollgestellten Szene, sodass die Protagonistinnen um ihren eigenen Raum auch gegen die in den Einrichtungsgegenständen manifeste traumatisierende Familientopografie kämpfen müssen. Und in Falk Richters und Anouk van Dijks Sprech-Tanz-theaterprojekt *Safe Places* (UA: 2016), das Abschottungsbemühungen im infrastrukturell und digital vernetzten Lebensalltag einer globalisierten Welt verhandelt, existieren gar keine stabilen Raumkonfigurationen mehr. Stattdessen werden im Sprechen, vor allem aber in tänzerischen Bewegungsdynamiken verschiedenste Grenzziehungsstrategien theatral problematisiert, mit denen die Darsteller*innen sich homogene Eigenräume schaffen wollen.

Spatiale Verunsicherungen als Charakteristikum der Gegenwart

In keinem dieser Beispiele ästhetisch sehr verschiedener Theatertexte und Bühnenproduktionen bildet Raum lediglich die dreidimensionale neutrale Rahmung der Handlung, sondern er begegnet den Figuren als unheimlich, einengend, unvermessbar, bedrohlich oder unverfügbar. Dass Raum auf verschiedene Weisen, aber in sehr konkretem und materiellem Sinne als Problem adressiert wird, ist dabei ein Phänomen, das nicht auf das zeitgenössische Theater beschränkt ist, sondern in breiteren kulturellen Kontexten diskutiert wird. So weist auch der französische Soziologe und Philosoph Bruno Latour 2019 im deutschsprachigen Zeitungsfeuilleton auf die räumlichen Verunsicherungspotenziale einiger der großen Krisen und Herausforderungen der Gegenwart wie Klimakatastrophe oder Migrationspolitik hin. Dabei definiert er ‚Heimat‘ spatial als „ein[en] Vermittler, der es erlaubt, von Neuem, existenziell, für einen selbst oder für die anderen

⁴ Elfriede Jelinek: „Die Schutzbefohlenen“, in: Dies.: *Die Schutzbefohlenen – Wut – Unseres*, Reinbek b. Hamburg 2018, S. 9–225, hier: S. 97.

zu erfassen, was es heißt, einem konkreten Ort anzugehören“⁵. Die Diskussion, was ‚Heimat‘ für das einzelne Individuum bedeutet, sieht Latour gegenwärtig „überall, nicht nur in Deutschland“ aufkommen, „weil wir alle, aus welchem Land wir auch stammen, eine allgemeine Krise des Verlusts unseres Selbst und unseres Grund und Bodens erleben“, die zu einem „Gefühl der Verlassenheit“ führe.⁶ In seiner Argumentation, deren Bildlichkeit von „Grund und Boden“ angesichts der deutschsprachigen Begriffsgeschichte dieser Raumkonzepte im 20. Jahrhundert heute durchaus verstörend klingt,⁷ verbindet Latour die Konzepte von Raum und Identität. Eine Gefährdung seiner räumlichen Weltordnung empfinde das Individuum als Verunsicherung des Selbstkonzepts. Krisen der Identität und des Heimatverlustes versteht der Philosoph deshalb nicht vorwiegend als Symptome von Versuchen der verklärenden Vergangenheitsaktualisierung, sondern er leitet sie aus einer existenziellen Verlusterfahrung der Gegenwart ab: „Es ist nicht mehr eine für immer verlorene Vergangenheit, die uns vor Elend zum Weinen bringt, sondern der Erdboden, der vor unseren Augen verschwindet, was uns nach und nach unserer Existenzgrundlagen beraubt.“⁸

Es überrascht nicht, dass Latour die Rede vom verschwindenden Erdboden auf Probleme der Klimakatastrophe bezieht, doch er bringt die Wahrnehmung räumlichen Verlusts auch in Verbindung mit Migrationsdiskursen: „Heute [...] versuchen sich Völker, die ihres Erdbodens beraubt sind, bei Menschen niederzulassen, die sich selbst ihrer Erde beraubt fühlen“, sodass „jene, die ihr Land verlassen müssen, mit jenen, die ihr Land, wenn man so will, verlassen hat“, konfrontiert würden.⁹ Gegen die sich hier andeutende Gleichsetzung sehr verschiedener Verlusterfahrungen lässt sich berechtigt Einspruch erheben. Entscheidend ist jedoch, dass Latour die aus diesen Verlusterfahrungen hervorgehende räumliche Verunsicherung als Versagen einer Politik interpretiert, die er durch ihre „Unfähigkeit, den Völkern, die sich verraten und verloren fühlen, einen Boden anzubieten“¹⁰, charakterisiert. Im Gefühl des Raumverlusts verbinden sich für Latour damit verschiedene ungelöste Krisenerscheinungen der Gegenwart, was

⁵ Bruno Latour: „Der Planet rebelliert. Der Boden unter unseren Füßen schwindet“, aus dem Französischen von Michael Adrian, in: *Die Zeit* 12 (2019) vom 14.03.2019, S. 40.

⁶ Ebd.

⁷ Vgl. zum problematischen Raum- und Boden-Diskurs insbesondere der Geopolitik in Deutschland Frank Ebeling: *Geopolitik. Karl Haushofer und seine Raumwissenschaft 1919–1945*, Berlin 1994; Rainer Sprengel: *Kritik der Geopolitik. Ein deutscher Diskurs. 1914–1944*, Berlin 1996; sowie Werner Köster: *Die Rede über den ‚Raum‘. Zur semantischen Karriere eines deutschen Konzepts*, Heidelberg 2002.

⁸ Latour: *Der Planet rebelliert*, S. 40.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

ihn zu der Frage führt: „Wie sollen Menschen, die nicht wissen, ‚wo sie sind‘, politische Positionen vertreten, die sie artikulieren können?“¹¹

Gegen Latours Ausführungen, die sich das aus deutscher Perspektive mindestens ambitionierte Ziel setzen, die „Frage nach der Verbindung zwischen einem Volk und seinem Boden erneut aufzuwerfen“, und somit dem „reaktionären“ Charakter der Verknüpfung beider Begriffe“ entgegenzuarbeiten,¹² lässt sich einiges einwenden, wie schon die „Gegenrede“ des amerikanischen Politikwissenschaftlers Mark Lilla in der gleichen Ausgabe der *Zeit* zeigt.¹³ Im Zusammenhang mit der Frage nach Rauminszenierungen im Theater der Gegenwart instruktiv ist das Beispiel Latours dennoch, weil er im Feuilleton einer der auflagenstärksten deutschen Wochenzeitungen zeitgenössische Krisenpotenziale als Raumprobleme formuliert und so Identitätsverunsicherungen genauso wie Verlustängste spatial perspektiviert. Doch was ist der spezifische Gegenwartsbezug dieses latourschen Befunds? Durchziehen nicht Wahrnehmungen von Heimat- als Raumverlust die europäische Literatur- und Kulturgeschichte seit Homers *Odyssee*? Dass die Raum-Frage sich gegenwärtig dennoch auf sehr spezifische Weise stellt, gesteht jedoch selbst Mark Lilla dem französischen Philosophen in seiner kritischen Replik zu. So veränderten aktuelle Entwicklungen wie die Klimakatastrophe und die immer weitergehende Beschleunigung der globalen Transformation von Kapital und Arbeit, durch die sich der wirtschaftliche Aufstieg und Niedergang ganzer Landstriche nicht mehr innerhalb von Jahrhunderten, sondern von Jahrzehnten vollziehe, unser Verhältnis zum Raum nachhaltig: „Der wichtigste Grund [...], warum wir unglückliche Nomaden sind, besteht in unserem Wissen, dass wir nirgendwo mehr hingehen und von vorne anfangen können, befreit von den globalen Dynamiken, die unsere Gegenwart bestimmen. Wir verlieren unser ‚Hinterland‘.“¹⁴

Die hier exemplarisch nachvollzogene Feuilletondebatte gibt einen Hinweis darauf, dass das eingangs skizzierte Raum-Problem in zeitgenössischen deutschsprachigen Dramen¹⁵ und Theaterproduktionen in breitere

¹¹ Ebd.

¹² Ebd.

¹³ Vgl. Mark Lilla: „Gegenrede: Zugehörigkeit braucht Grenzen“, in: *Die Zeit* 12 (2019) vom 14.03.2019, S. 40.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Der Begriff des Dramas ist seit den 1990er-Jahren oft und grundlegend problematisiert worden. Für Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, 5. Aufl., Frankfurt a.M. 2011, S. 55 „beginnt die Realität des neuen Theaters mit dem Erlöschen [...] [des] Dreigestirns von Drama, Handlung und Nachahmung“, und auch Gerda Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen 1997 interpretiert den dramatischen als spezifische Form des Theatertextes, von dem sich Schreibweisen seit der von Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt a.M. 1956 diagnostizierten Krise der

gesellschaftliche Problemkontexte eingebettet ist. Diese verhandelt das Gegenwartstheater in einer heterogenen Ästhetik, in der Textflächen ohne Sprecher*innenzuteilung genauso vertreten sind wie traditionellere Figurenkonzeptionen und sich Formen des Erzähl- und Diskurstheaters mit Tanztheater-Hybriden die Bühne teilen. In dieser Studie analysiere ich die zu Beginn eingeführten Theatertexte von Elfriede Jelinek, Wolfram Lotz, Sasha Marianna Salzmann, Falk Richter sowie ihre Uraufführungsinszenierungen hinsichtlich ihrer Raumästhetik. Dabei ist zu untersuchen, wie genau in den einzelnen Texten und Bühnenproduktionen Raum als Gegenstand der dramatischen und theatralen Aushandlung thematisch wird.

Diese Analyse kann sich dabei an Motivkomplexen orientieren, die die untersuchten Dramen und Uraufführungsinszenierungen, bei aller Verschiedenheit ihrer Ästhetik, gleichermaßen strukturieren. So inszenieren sie alle, erstens, figurenseitige Verlusterfahrungen von Raum und ästhetisieren damit ein Phänomen, das Bruno Latour in seinem Artikel als Signum einer krisenbestimmten Gegenwart herausarbeitet. Indem diese Verlusterfahrungen immer mit einer Destabilisierung von Identitäten einhergehen, findet sich dabei auch der bereits bei Latour als auffällig charakterisierte Konnex von Raumordnung und Selbstkonzept konfiguriert. Doch leisten die Raumaushandlungen noch mehr: Denn sie stellen, zweitens, nicht nur Verlusterfahrungen ihrer Protagonist*innen dar, sondern die Figuren reagieren auf diese räumlichen Verunsicherungen durch spezifische

dramatischen Form zunehmend und grundlegend unterschieden. Diese und ähnliche Problematisierungen zielen darauf ab, das Drama im engen Sinne als historisch streng gebundenes Konzept von Theatertext zu definieren, das für die Analyse vieler Arten des ‚Schreibens für das Theater‘ ab dem späten 20. Jahrhundert nicht mehr angemessen sei. Kai Bremer: *Postskriptum Peter Szondi. Theorie des Dramas seit 1956*, Bielefeld 2017, S. 27 hat darauf hingewiesen, dass aus dieser Kritik „zunächst schlicht [folgt]: Es gibt keine stabilen, überzeitlichen Kriterien für das Drama“. Seine Studie zur Entwicklung der europäischen Dramatik über die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts bis zur Jahrtausendwende belegt die analytische Produktivität, die das ‚Konzept Drama‘ gerade im historischen Wandel seiner Merkmale entfalten kann. An Bremers Überlegungen orientiert verwendet meine Studie den Begriff des Dramas synonym zu dem des Theatertextes zur Bezeichnung eines literarischen Textes, der zum Zeitpunkt seines Entstehens für eine theatrale Aufführung bestimmt ist, sei es, dass er schon für oder seltener in einem *spezifischen* Inszenierungskontext entsteht oder allgemeiner für eine *mögliche* theatrale Inszenierung verfasst wird. Diese pragmatische Begriffsverwendung leugnet indes nicht die dringende Notwendigkeit einer noch ausstehenden grundsätzlichen literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem ‚Konzept Drama‘, wie sie Maria Kuberg: „Drama, nach der Historisierung“, in: *ZfL BLOG* am 11.6.2019, online abrufbar unter <https://www.zflprojekte.de/zfl-blog/2019/06/11/maria-kuberg-drama-nach-der-historisierung/>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024 fordert. Eine solche stünde vor der Aufgabe, weder mit der Gattung den Zugriff auf den Gegenstand aufzugeben noch in einer (zu) breiten Begriffsverwendung seine Entwicklungsgeschichte einzuebnen.

Strategien zur Etablierung von (neuen) Raumordnungen, die ihnen eine identitätsstabilisierende Selbstverortung erlauben sollen. Die Raumästhetiken in den untersuchten Texten und Inszenierungen des Gegenwartstheaters lassen sich damit im Spannungsfeld spatialer Verlusterfahrungen der Figuren und ihrer aktiven Versuche, sich Raum zu schaffen, beschreiben. Ich verfolge darauf aufbauend die These, dass in Theatertexten und Bühnenproduktionen gerade die produktiven Reaktionen auf Raumverluste erprobt werden, die Latour in der Sphäre der Politik vermisst. Auch und besonders im Theater inszenierte Räume dienen damit dem Zweck, den Laura Bieger und Nicole Maruo-Schröder für narrative Raumentwürfe beschreiben: „[T]hey create de pragmatized realms [...] in which available and emerging modes of spatial production can be envisioned, explicated and tested.“¹⁶

Problemkonstellationen und -kontexte zeitgenössischen Theaters

Insofern Raumverhandlungen in den untersuchten Texten und Bühnenproduktionen des Gegenwartstheaters als Reaktionen auf gesellschaftliche Problemstellungen aufgefasst werden, ist das Vorgehen dieser Studie problemgeschichtlich grundiert. Ihr Begriff von Problemgeschichte orientiert sich an den Überlegungen Dirk Werles anlässlich seiner Neuperspektivierung des Konzepts für die Literaturwissenschaft:¹⁷ Wenn sich ihre Bedeutung auch nicht in dieser Funktion erschöpft, ist Werle doch rechtzugeben, dass sich „Literatur dadurch [aus]zeichnet, daß sie im weitesten Sinne Lösungen für Probleme entwirft, und zwar sowohl für solche allgemein gesellschaftlicher als auch besonders für solche kultureller und philosophisch-wissenschaftlicher Art“¹⁸.

¹⁶ Laura Bieger/Nicole Maruo-Schröder: „Space, Place, and Narrative“. A Short Introduction“, in: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 64 (2016), H. 1., dies. (Hg.): *Special Issue: Space, Place, and Narrative*, S. 3–9, hier: S. 5.

¹⁷ Vgl. Dirk Werle: „Modelle einer literaturwissenschaftlichen Problemgeschichte“, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 50 (2006), S. 478–498. Vgl. zu aktuellen Diskussionen des Konzepts auch Annika Bartsch: *Romantik um 2000. Zur Reaktualisierung eines Modells in deutschsprachigen Romanen der Gegenwart*, Heidelberg 2019, S. 56–60. Während meine Studie Werle hinsichtlich seiner grundsätzlichen Überlegungen zum produktiven Zusammenhang von Literatur und gesellschaftlichen Problemstellungen folgt, geht sie methodisch auch andere Wege, die beispielsweise mit Werles Kritik an Foucaults diskurshistorischer Methode (vgl. S. 479f.) nicht in Einklang zu bringen sind.

¹⁸ Werle: *Modelle einer literaturwissenschaftlichen Problemgeschichte*, S. 480.

So selbstverständlich diese Annahme zunächst erscheinen mag, bietet sie doch zwei für die Anlage dieser Studie entscheidende Hinweise. Zum einen rücken Werles komplexe theoretische Modellierungen des Zusammenhangs von gesellschaftlichen Problemstellungen und Texte strukturierenden Ideen die Tatsache in den Blick,¹⁹ dass die Frage, *wie* Texte oder im weiteren Sinne kulturelle Artefakte auf gesellschaftliche Problemstellungen reagieren, nicht trivial ist und eine genauere Analyse lohnt. Und zum anderen erlaubt ein problemgeschichtlicher Ansatz auch die nähere Bestimmung des ‚Gegenwartstheaters‘, das schon als Gegenstand meiner Untersuchung benannt, aber noch nicht näher definiert wurde. Insofern nämlich eine problemgeschichtliche Analyse nach „in einer bestimmten Periode konstitutiven Problemlagen fragt“²⁰, versteht diese Studie unter ‚Gegenwartstheater‘ nicht nur unbestimmt das Theater ‚der letzten Jahre‘. Vielmehr bezeichnet sie als solches Texte und Inszenierungen, die einen zeitgenössischen Problemhorizont teilen, der sich in ihnen durch Auseinandersetzungen räumlicher Verlusterfahrungen und Selbstverortungsbemühungen ästhetisch manifestiert.

Die behandelten Stücke und Inszenierungen entstanden um die Mitte der 2010er-Jahre. Zwar stellt sich angesichts dieses unmittelbaren Vergangenheitsbezugs das Problem der Periodisierung und Korpusbildung in besonderer Weise, das alle Arbeiten zur Gegenwartsliteratur kennzeichnet, insofern sie „eine literaturgeschichtliche Epoche“ vermessen, „von der zwar ein Anfang, nicht aber ein Ende bestimmbar ist, weil wir selbst ihr noch angehören“.²¹ Doch bietet sich der von gängigen Festlegungen des ‚Anfangs‘ der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur wie Deutscher Wiedervereinigung oder Jahrtausendwende abweichende Untersuchungszeitraum nicht nur angesichts der Forschung an, die das deutschsprachige Drama und Theater der 1990er-Jahre und der Zeit um 2000 bereits umfangreicher erschlossen hat.²² Vielmehr erscheint die jüngste Vergangenheit

¹⁹ Vgl. ebd., S. 481.

²⁰ Ebd., S. 479.

²¹ Leonhard Herrmann/Silke Horstkotte: *Gegenwartsliteratur. Eine Einführung*, Stuttgart 2016, S. 1.

²² Vgl. u.a. Franziska Schößler: *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*, Tübingen 2004; Nikolaus Frei: *Die Rückkehr der Helden. Deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994–2001)*, Tübingen 2006; Dag Kemser: *Zeitstücke zur deutschen Wiedervereinigung. Form – Inhalt – Wirkung*, Tübingen 2006; Stefan Tigges (Hg.): *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, Bielefeld 2008; Christine Regus: *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*, Bielefeld 2009; Franziska Schößler/Christine Bähr (Hg.): *Ökonomie im Theater der Gegenwart*, Bielefeld 2009; Franziska Schößler: *Drama und Theater nach 1989. Prekär, interkulturell, intermedial*, Erlangen 2013; Stephanie Lehmann: *Die Dramaturgie der Globalisierung. Tendenzen im deutschsprachigen Theater der*

seit der Wende zum zweiten Jahrzehnt des Jahrtausends von spezifischen Problemkomplexen gekennzeichnet, die sich auch an den öffentlich verhandelten Krisendiskursen ablesen lassen. Beginnend mit der Weltfinanzkrise am Ende der 2000er-Jahre über die Euro-Krise zu Beginn des Jahrzehnts, die sog. ‚Flüchtlingskrise‘, die nach dem „lange[n] Sommer der Migration“²³ 2015 die Schlagzeilen bestimmte, über die Brexit-Krise seit 2016 bis zur Klimakrise, ein Begriff, der – spätestens nach der Verschärfung redaktioneller Sprach-Konventionen der britischen Zeitungen *The Guardian* und *The Observer* 2019 –²⁴ auch in deutschen Medien zunehmend Verbreitung findet: War das neue Jahrtausend schon seit den Terroranschlägen vom 11. September 2001 und ihren kriegerischen Folgen durch globale Unsicherheit geprägt, verschärfen aktuelle politische Analysen der 2000er- und vor allem 2010er-Jahre diese Wahrnehmung bis zum Fazit eines „Ende ‚des Westens‘“²⁵. Die COVID-19-Pandemie lässt genauso wie der russische Angriffskrieg gegen die Ukraine, der die Fertigstellung dieser Studie begleitete, auch für die nähere Zukunft keine Beruhigung der weltpolitischen Lage erwarten.

Es ist an dieser Stelle weder möglich noch nötig, die Zusammenhänge oder langfristigen sozialen und politischen Transformationspotenziale dieser Krisenerscheinungen näher zu bestimmen. Für eine kurze Skizze von Problemkontexten jener kulturellen Manifestationen, die im Folgenden als unmittelbares ‚Gegenwartstheater‘ beschrieben werden, ist aber immerhin festzuhalten, dass diese gesellschaftlichen Krisendiskurse eine prägende Konstante der 2010er-Jahre darstellen. Eine solche Bestimmung der Gegenwart als von Krisendiskursen dominiert setzt sich dem Vorwurf mangelnder Spezifik aus – denn wann wäre eine Gegenwart aus der Perspektive ihrer Zeitgenoss*innen jemals nicht krisenhaft gewesen? Der Einwand hat einiges für sich, aber es gibt Anzeichen, dass aktuelle Krisenwahrnehmungen doch Besonderheiten aufweisen. So stellen die Herausgeber*innen eines Sonderbands des *Berliner Journals für Soziologie* 2019 fest, dass zwar in historischer Betrachtung „der Diskurs über Umbrüche

Gegenwart, Marburg 2014; Hanna Klessinger: *Postdramatik. Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz*, Berlin/Boston 2015, insbes. S. 249–263; Bremer: *Postspektum Peter Szondi*; sowie Karolina Sidowska/Monika Wąsik (Hg.): *Vom Gipfel der Alpen ... Schweizer Drama und Theater im 20. und 21. Jahrhundert*, Berlin/Bern/Wien 2019.

²³ Vgl. Sabine Hess u.a. (Hg.): *Der lange Sommer der Migration. Grenzregime III*, Berlin/Hamburg 2017.

²⁴ Vgl. Damian Carrington: „Why the Guardian is changing the language it uses about the environment“, in: *theguardian.com* am 17.05.2019, online abrufbar unter <https://www.theguardian.com/environment/2019/may/17/why-the-guardian-is-changing-the-language-it-uses-about-the-environment>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.

²⁵ Vgl. z.B. Stephan Weidner: „9/11 und das Ende ‚des Westens‘ – Essay“, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 71 (2021), H. 21–22, S. 14–20.

und sozialen Wandel sowie die daraus resultierenden Beunruhigungen [...] für sich genommen nichts Besonderes sind“²⁶. Aber sie fahren fort: „Und doch drängt sich mit Macht das Gefühl auf, dass sich in der aktuellen Selbstbeobachtung der Gesellschaft hinter der unvermeidlichen rhetorischen Pointierung und der üblichen Krisenrhetorik mehr verbirgt“, betreffen die Probleme als Polykrise doch „die Wirtschaft ebenso [...] wie Fragen des gesellschaftlichen Naturverhältnisses, der politischen Selbstregulierung und des sozialen Gefüges überhaupt“.²⁷ Auch weil sich im letzten Jahrzehnt die Erkenntnis popularisierte, dass die ökologische Katastrophe eine existenzielle Menschheitskrise darstellt, hat das Fazit der Autor*innen viel für sich: „[D]as Aufgebot an möglichen Krisen [ist] so zahlreich, dass man sich kaum entscheiden kann, warum es nicht weiter gehen kann wie bisher.“²⁸

Die im Folgenden untersuchten Texte und Bühnenproduktionen teilen also einen distinkten Problem- und Krisenhorizont, den Latour nicht zuletzt als einen räumlichen definiert hat. Statt einer historiografisch Jahrzehnte übergreifenden Beschreibung liegt der Fokus meiner Studie eher auf der Frage, in welcher Raumästhetik Drama und Theater der Gegenwart gesellschaftliche Probleme und ihre Kontexte aushandeln und welche methodischen Ansprüche eine literatur- und theaterwissenschaftliche Analyse erfüllen muss, um diese Raumästhetik erfassen zu können: Wie ist eine textuelle wie theatrale Inszenierung von ‚Theaterraum‘, die auf einen spezifischen gesellschaftlichen Problemzusammenhang bezogen ist, zu konzeptualisieren?

²⁶ Karina Becker u.a.: „Editorial“, in: Dies. (Hg.): *Große Transformation? Zur Zukunft moderner Gesellschaften. Sonderband des Berliner Journals für Soziologie*, Wiesbaden 2019, S. V–X, hier: S. V.

²⁷ Ebd. Diskussionen über eine „Situation, in der das Ganze gefährlicher ist als die Summe seiner Teile“, werden unter dem Schlagwort der Polykrise, in der „[d]ie einzelnen Krisen [...] nicht einfach nebeneinander [existieren], sondern sich gegenseitig [beeinflussen]“, auch im Feuilleton geführt, vgl. unter besonderer Bezugnahme auf die politische Lage „in den Jahren 2014 bis 2016“ Adam Tooze: „Kawumm!“, in: *Die Zeit* 29 (2022) vom 14.07.2022, S. 2.

²⁸ Becker u.a.: Editorial, S. V.

Konzepte theatraler Räumlichkeit: An-Ordnung, Zu-Ordnung, Ein-Ordnung

„Ich kann jeden leeren Raum nehmen und ihn eine nackte Bühne nennen. Ein Mann geht durch den Raum, während ihm ein anderer zusieht; das ist alles, was zur Theaterhandlung notwendig ist.“²⁹ Mit diesem Statement beginnt Peter Brook, einer der produktivsten und einflussreichsten Regisseure des 20. Jahrhunderts, den ersten seiner berühmten Vorträge über zeitgenössisches Theater. Gemeinsam mit drei weiteren wurde er 1968 gesammelt unter dem Titel *The Empty Space* veröffentlicht und fand schnell Eingang in den Kanon theaterwissenschaftlicher und -praktischer Grundlagenwerke, sodass er bis heute Vorstellungen vom Raum des Theaters prägt.³⁰ Dieser Raum kommt bei Brook als theatral definierte *An-Ordnung* in den Blick. Ohne dass das Zitat die Beschaffenheit dieser spatialen Anordnung näher ausführen würde, ist sie doch funktional bestimmt: Die Einrichtung des von den beiden Menschen geteilten Raums erlaubt ein teilnehmendes Sehen wie Gesehen-Werden und damit das, was die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte einige Jahrzehnte später als autopoietische Feedbackschleife und Voraussetzung der theatralen Aufführung bestimmt.³¹

Schon in den ersten Sätzen seiner Überlegungen, was Theater ist und sein könnte, fokussiert Brook damit auf den Raum – und weist ihm doch gleichzeitig eine abseitige Rolle zu, die in der dramen- und inszenierungsanalytischen Theoriebildung bis heute nachwirkt. Denn der zur Bühne gemachte Raum ist zwar im Zitat essenzielle Voraussetzung theatraler Handlungsentwicklung, gleichzeitig erscheint er aber als kaum weiter hinterfragte Gegebenheit. ‚Raum‘ ist in Brooks Modell stabiler Hintergrund des Handelns und Schauens von Protagonist*innen wie Publikum.³² Er wird in einer Form konzeptualisiert, die Albert Einstein in kri-

²⁹ Peter Brook: *Der leere Raum*. Aus dem Englischen von Walter Hasenclever, Berlin 1988, S. 9.

³⁰ Vgl. dazu z.B. Andreas Kotte: *Theatergeschichte: Eine Einführung*, Köln/Weimar/Wien 2013, S. 396, nach dem sich die räumliche „Situation [des Theaters] im 20. Jahrhundert [...] unter Verwendung des Buchtitels ‚Der leere Raum‘ kennzeichnen [lässt]“.

³¹ Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004, insbes. S. 58–126.

³² Dass diese Skizze von Brooks Raumkonzept lediglich aus seiner breit rezipierten Vortragssammlung abgeleitet ist, muss angesichts der Theaterpraxis des Regisseurs betont werden. Diese fokussiert und reflektiert durchaus die prozessuale Hervorbringung theatraler Räume im Handeln der Darstellenden, beispielsweise in seinen

tischer Auseinandersetzung mit Isaac Newton als Container- oder Behälterraum bezeichnet hat:³³ Räume existieren gemäß dieser Anschauung losgelöst von körperlichen Objekten, die sich in ihnen wie in Schachteln anordnen. Nur durch eine strikte kategoriale Trennung dieser ‚Schachteln‘ von den potenziell in sie eingelagerten Objekten ist eine Vorstellung vom ‚leeren‘ Raum überhaupt möglich.

Spätestens mit ihrem *spatial turn* seit Ende der 1980er-Jahre setzt in Raumdiskursen der Sozial- und Kulturwissenschaften eine Ablösung dieses Containerraummodells durch Konzepte ein, die ‚Raum‘ nicht als gegebene, stabile Konfiguration, sondern als kulturell hervorgebracht und wandelbar verstehen.³⁴ Kaum eine kulturwissenschaftliche Studie, die sich mit Raumanalysen beschäftigt, kommt seitdem ohne eine Bezugnahme auf Michel Foucaults Essay „Von anderen Räumen“ aus.³⁵ In diesem Text, der insbesondere für die Entwicklung des Konzepts der Heterotopie bekannt ist, setzt Foucault vom 19. Jahrhundert, dem er eine „große Obsession“ für die Geschichte und damit die Kategorie der Zeit attestiert, sein eigenes 20. Jahrhundert „als Zeitalter des Raumes“ ab.³⁶ Auch in diesem Text begegnet den Leser*innen das Theater, wenn auch nur flüchtig: Dass es Foucault neben Kino und Garten als Beispiel für die Fähigkeit von Heterotopien benennt, „mehrere reale Räume, mehrere Orte, die eigentlich nicht miteinander verträglich sind, an einem einzigen Ort nebeneinanderzustellen“³⁷ und sie einander so *zuzuordnen*, hat in der Forschung dazu geführt, immer wieder die Erschließung von Theaterräumen als Heterotopien vorzuschlagen.³⁸ Dabei lag der Fokus der Untersuchungen bisher vor allem auf theatralen Konfigurationen als Räumen, „die die herr-

Shakespeare-Aktualisierungen von *King Lear* (1962) bis zum letzten *Tempest Project* (2022), das kurz vor Brooks Tod Premiere hatte.

³³ Vgl. Albert Einstein: „Vorwort“, in: Max Jammer: *Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorien*. 2. erw. Aufl., Darmstadt 1980, S. XIII–XVII, insbes. S. XVI. Vgl. aber kritisch zu Einsteins Einschätzung des newtonschen Modells Stephan Günzel: *Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*, Bielefeld 2017, S. 62f.

³⁴ Vgl. zum *spatial turn* auch Kap. 2 dieser Studie.

³⁵ Vgl. Michel Foucault: „Von anderen Räumen“, in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2006, S. 317–327.

³⁶ Ebd., S. 317.

³⁷ Ebd., S. 324.

³⁸ So ist dieses Konzept Foucaults die erste „Position der Raumforschung“, die Franziska Schößler: „Dramen- und Theaterräume“, in: Andreas Enghart/dies. (Hg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Drama*, Berlin/Boston 2019, S. 279–292, hier: S. 280 als Anschlussmöglichkeit für die Dramenanalyse benennt. Und auch Jens Roselt: „Raum“, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2. aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2014, S. 279–287, hier: S. 286 beginnt die Vorstellung für die Theaterraumanalyse operationalisierbarer spatialer Theorien mit Foucaults Heterotopien.

schende Diskursordnung durchkreuzen“ und „unverträgliche Raumdispositive miteinander verknüpfen“. ³⁹ Doch zeigt ein genauerer Blick auf Foucaults Überlegungen, dass sich theatrale Räumlichkeit mit Blick auf die Funktionsweise von Heterotopien noch in anderem Sinne als spezifische Raum-*Ordnung* bestimmen lässt. ⁴⁰

So erläutert Foucault als Merkmal der „kompensatorische[n] Heterotopie“ die Schaffung eines Raumes, „der im Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes eine vollkommene Ordnung aufweist“ ⁴¹. Vielleicht wäre man zunächst geneigter – und es ist auch nicht falsch –, die Räume des Theaters Heterotopien der entgegengesetzten Art zuzuschlagen, nämlich solchen, die „einen illusionären Raum schaffen, der den ganzen realen Raum [...] als noch größere Illusion entlarvt“ ⁴², und die somit subversiv und störend auf bestehende Ordnungen wirken. Doch ist der Hinweis Wolfram Nitschs instruktiv, der beobachtet, dass „das im Roman des 19. Jahrhunderts gern aufgesuchte Theater“ oft einen „realen Gegenraum zum alltäglichen Raum [darstellt], der dessen Unübersichtlichkeit durch eine besonders strenge Ordnung ausgleicht“. ⁴³ Wenn Foucault dem Theater die Fähigkeit zuschreibt, „mehrere reale Räume [...] an einem einzigen Ort nebeneinanderzustellen“ ⁴⁴, verbindet sich damit die Frage, nach welchem Prinzip und durch welche Strategien diese *Zu-Ordnung* vorgenommen wird – umso mehr, als laut Foucault die kombinierten Räume doch „eigentlich nicht miteinander verträglich“ ⁴⁵ sind. So richtig es also ist, die Fähigkeit theatraler Räumlichkeit zu betonen, subversiv auf bestehende Raumordnungen zu wirken, ist der auf der Bühne hervorgebrachte Raum doch ebenso durch spezifische Ordnungen reguliert, seien es Vorgaben von Architektur und Bühnenform im Sinne einer „Topologie des Theaters“ ⁴⁶ oder Inszenierungskonzepte. Es ist gerade dieses Spannungsfeld zwischen subversiven Potenzialen und strenger, weil in der Bühne gebundener Ordnung, die eine Besonderheit des Theaterraums ausmacht.

³⁹ Schöffler: Dramen- und Theaterräume, S. 280.

⁴⁰ Dass gerade in seinen Ambivalenzen der Gewinn des foucaultschen Heterotopiebegriffs für Theaterraumanalysen liegt, bemerkt auch Benjamin Wihstutz: *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*, Zürich/Berlin 2012, S. 21.

⁴¹ Foucault: Von anderen Räumen, S. 326.

⁴² Ebd.

⁴³ Wolfram Nitsch: „Topographien. Zur Ausgestaltung literarischer Räume“, in: Jörg Dünne/Andreas Mahler (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum*, Boston 2015, S. 30–40, hier: S. 36.

⁴⁴ Foucault: Von anderen Räumen, S. 324.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Wihstutz: *Der andere Raum*, S. 61.

Denn insofern, mit Max Herrmann gesprochen, „Bühnenkunst“ immer und zuerst „Raumkunst“ ist,⁴⁷ transformiert und ordnet Theater das, was sich dem Blick darbietet, stets spatial. So setzt das Theater in seinen Rauminszenierungen mit Darsteller*innenkörpern, Requisiten, Bühnenbild, Licht und anderen theatralen Zeichen diverse Elemente zueinander in Beziehung und *ordnet* sie damit nicht nur entlang einer Blick-Achse *an*,⁴⁸ sondern gleichzeitig einander *zu* – und damit in einen übergreifenden Sinnzusammenhang *ein*: Raum stiftet Verbindungen zwischen einzelnen Elementen, dabei aber gerade keine starre Ordnung, denn die Elemente, die einander zugeordnet werden, sind potenziell dynamisch und die räumliche Ordnung ist damit als in ständiger Transformation begriffen zu verstehen. Diese im Verlauf der Studie noch ausführlicher zu entwickelnde Vorstellung von theatralem Raum ist so nicht durch ein Containerraummodell im Sinne Brooks zu fassen, denn Theater stellt nicht Elemente *im* leeren Raum aus – die Elemente *bilden* vielmehr Raum.

Die vorliegende Studie konzeptualisiert ‚Theaterraum‘ somit als Produkt verschiedener dynamischer Raum-Ordnungen, die Prozesse des An-, Ein- und Zuordnens steuern. Diese Prozesse betreffen verschiedene Ebenen und Kontexte: So sind die Bau- und Schau-Ordnung des Theaters genauso wie die im Theatertext angelegte Spiel-Ordnung, die Ordnung der Körper auf der Bühne oder die durch sie in der theatralen Inszenierung hervorgebrachte Sinn-Ordnung nicht nur als eng vernetzt, sondern auch allesamt als räumlich verfasst zu beschreiben, genauer: All diese Ordnungen bringen in der *Raumordnung des Theaters* theatrale Räumlichkeit hervor. Im Folgenden sind daher nicht ‚die‘ Räume des Theaters im Sinne stabiler Einheiten zu beschreiben, sondern *erspielte Räume* und die Prozesse des Raum-Erspielens, die sie hervorbringen.

Stadttheater: *Heart of the City*

Diese Prozesse der Raumerzeugung inszeniert das Theater aktuell an verschiedensten Orten, sie finden statt in Fabrikhallen und Ämtern, auf Containerschiffen und Marktplätzen. Die Analysen dieser Studie interessieren sich indes für die Raumordnungen einer Institution, die eng mit einem spezifischen, historisch traditionsreichen Ort des Theaterspielens verbunden ist: Im Zentrum stehen Texte, deren Uraufführungsinszenie-

⁴⁷ Max Herrmann: „Das theatralische Raumerlebnis“, in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2006, S. 501–513, hier: S. 501.

⁴⁸ Vgl. dazu grundlegend Ulrike Haß: *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München 2005.

rungen im deutschsprachigen Stadttheatersystem stattfanden. Die traditionelle Gegenüberstellung von Freier Szene und Stadttheatersystem wird indes ästhetisch, auch durch vielfältige strukturell geförderte Kooperationen wie beispielsweise den *Doppelpass-Fonds für Kooperationen im Theater* der Kulturstiftung des Bundes, zunehmend zweifelhaft. Deshalb muss die Verwendung des Begriffs ‚Stadttheatersystem‘ in dieser Studie kurz erläutert werden. Ich bezeichne damit zunächst und präziser gefasst die „Theater der öffentlichen Hand [...], deren Rechtsträger eine staatl. Körperschaft ist. Je nach Art der Rechtsträgerschaft handelt es sich um Staatstheater, Stadttheater, Landes- oder Städtebundtheater“⁴⁹. Diese Theater unterscheiden sich in ihrer Produktionsweise von der Freien Szene, insofern sie nicht wie diese zum ganz überwiegenden Teil projektfinanziert arbeiten, sondern über ein jährliches festes Budget aus öffentlichen Geldern verfügen. Damit einher gehen zumeist weitere Charakteristika wie das Vorhandensein eines festen Schauspielensembles und fester Spielstätten. Wenn ich statt von ‚Theatern der öffentlichen Hand‘ von Stadttheatern spreche, tue ich dies nicht so sehr mit Blick auf die jeweilige Rechtsträgerschaft, sondern um auf ein räumliches Merkmal der Theater zu fokussieren: Diese verstehen sich nämlich, nicht zuletzt durch ihre festen Ensembles und Spielstätten, als Theater in einer und für eine spezielle Stadt und ihre Stadtgemeinschaft.⁵⁰ Als öffentlich getragene Institutionen vertreten sie den Anspruch, „das ‚Herz‘ einer Stadt zu sein, pulsierendes und vitalisierendes Zentrum“⁵¹ der städtischen Gesellschaft, deren Probleme sie ästhetisch aufgreifen, wie es Josef Mackert, Heiner Goebbels und Barbara Mundel formulieren. So zierte das Freiburger Stadttheater von 2010 bis 2017 und damit während des größten Teils der Intendanz von Mundel der Schriftzug *Heart of the City*, der den Selbstanspruch, aber auch die Selbstlegitimation der Kulturinstitution formulierte, gestaltend in den Raum ihrer Stadt auszugreifen.

⁴⁹ Roswitha Körner u.a.: „Theatersystem (im dt.sprachigen Raum)“, in: Manfred Brauneck/Gérard Schneilin (Hg.): *Theaterlexion 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, 5. vollst. überarb. Neuausg., Reinbek b. Hamburg 2007, S. 1078–1090, hier: S. 1078.

⁵⁰ Vgl. zu diesbezüglichen Selbstbestimmungsversuchen des Stadttheaters als ‚Heart of the City‘ insbesondere am Beispiel des Stadttheaters Freiburg Josef Mackert/Heiner Goebbels/Barbara Mundel (Hg.): *Heart of the City. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft. Arbeitsbuch 2011*, Berlin 2011; sowie den Nachfolgeband zum Ende von Barbara Mundels Freiburger Intendanz Dorte Lena Eilers/Jutta Wangemann (Hg.): *Heart of the City II. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft*, Berlin 2017.

⁵¹ Josef Mackert/Heiner Goebbels/Barbara Mundel: „Einleitung“, in: Dies (Hg.): *Heart of the City. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft. Arbeitsbuch 2011*, Berlin 2011, S. 6–8, hier: S. 6.

In diesem Sinne lassen sich die Stadttheater angesichts der u.a. von Latour beschriebenen aktuellen Krisenpotenziale doppelt räumlich bestimmen: nicht nur als Orte, an denen die skizzierten räumlichen Verunsicherungen ästhetisch vor einer und für eine spezifische Gemeinschaft verhandelt werden, sondern gleichzeitig als Institutionen, „die sich [selbst] in einer stark veränderten Gesellschaft neu verorten (müssen)“⁵². Zu dieser Bestimmung des Stadttheaters als Theater in einer und für eine Stadt tritt noch eine weitere räumliche Besonderheit. Denn obwohl sie sich schon seit Jahrzehnten beispielsweise durch Stadtteilprojekte oder immersive Theaterproduktionen in Fabriken und an anderen Orten neue Stadträume erschließen,⁵³ verfügt die überwiegende Mehrheit dieser Stadttheater – schon bedingt durch ihre Historie –⁵⁴ in Gestalt von ‚Großem Haus‘, ‚Studiobühne‘ und ähnlich bezeichneten Bauordnungen über feste, meist in einem spezifischen Gebäudekomplex versammelte Spielstätten. Letztere sind trotz aller ‚aushäusiger‘ Projekte immer mit zu bespielen – „Architektur will gefüllt [...] werden“⁵⁵, so die griffige Formel, auf die Matthias von Hartz diesen Umstand bringt.

Im Folgenden stehen die Räume im Zentrum der Untersuchung, die in zeitgenössischen Theatertexten und -produktionen für diese und in diesen speziellen Bauformen inszeniert werden. Die Fokussierung stellt zunächst eine nötige Einschränkung des Untersuchungsgegenstands dar. Denn eine Analyse, die neben literarischen und (stadt)theatralen auch Raumordnungen von Inszenierungen der Freien Szene sowie von Projekten des *site-specific theatre* einbeziehen würde, stünde vor dem Problem, institutionell-produktionstechnisch höchst verschiedene Phänomene sinnvoll aufeinander beziehen zu müssen. Doch sprechen, gerade aus räumlicher Perspektive, auch inhaltliche Argumente für diese Themeneinschränkung. So werden die folgenden Analysen auch zeigen, wie im zeitgenössischen Stadttheater eine Spannung ästhetisch nutzbar gemacht wird, die zwischen der scheinbar starren Schauordnung und den in Texten und Bühnenproduktionen inszenierten dynamischen Raumhervorbringungen besteht.

⁵² Ebd., S. 7.

⁵³ Vgl. dazu Carena Schle Witt: „Das Theater schwärmt aus“, in: Josef Mackert / Heiner Goebbels/Barbara Mundel (Hg.): *Heart of the City. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft. Arbeitsbuch 2011*, Berlin 2011, S. 54–58.

⁵⁴ Vgl. zur über dreihundertjährigen Geschichte des deutschen Theatersystems Körner u.a.: *Theatersystem*, S. 1080–1083.

⁵⁵ Matthias von Hartz: „Kunst oder Kerngeschäft?“, in: Josef Mackert/Heiner Goebbels/Barbara Mundel (Hg.): *Heart of the City. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft. Arbeitsbuch 2011*, Berlin 2011, S. 30–35, hier: S. 31.

Text und Inszenierung: Raumanalyse als Untersuchung heterogener ästhetischer Ordnungen

Ist der von dieser Studie fokussierte Produktionszusammenhang also das Stadttheater, sind ihre konkreten Analysegegenstände Dramen und deren Uraufführungsinszenierungen. Diese werden durch einen Zugriff über die Kategorie des Raums aufeinander bezogen untersucht. Die Verschränkung hat das Ziel, die auch für jeden Theatertext stets mitzudenkende Aufführungsdimension ernst zu nehmen, aus deren Vernachlässigung der Dramentheorie nach Achim Stricker auch methodische Probleme erwachsen,⁵⁶ wie sie beispielsweise in der noch immer begegnenden defizitären Konzeptualisierung der theatralen Inszenierung als bloße mechanische ‚Umsetzung‘ von Vorgaben des Dramentextes zum Ausdruck kommen.⁵⁷ In den folgenden Analysen verstehe ich diese Inszenierung deshalb mit Christel Weiler und Jens Roselt „als [...] theatrale Transformation [des Dramas]“⁵⁸, die medienspezifisch eigene Antworten auf gemeinsame und im Text bereits angelegte Problemhorizonte entwickelt. Dennoch ist darauf hinzuweisen, dass der Fokus dieser Studie zwar ein interdisziplinärer, ihr Blick auf das Theater aber dennoch in Themenstellung wie Methodik vor allem literaturwissenschaftlich informiert ist.

Dies bedeutet zum einen, dass neben dem Dramentext die theatrale *Inszenierung* analysiert wird, die „die Materialität der Aufführung in eine räumliche Ordnung [bringt] und [...] ihrem Ablauf eine zeitliche Struktur [gibt]“⁵⁹. Die konkrete ephemere *Aufführung* als Gegenstand der Theaterwissenschaft, die zwar durch die theatrale Inszenierung organisiert wird, sich aber als „emergentes Geschehen“⁶⁰ nie in dieser erschöpft, kann dabei nicht in den Blick kommen. Zum anderen nehme ich zwar den Hinweis auf das methodische Problem vieler literaturwissenschaftlicher Studien ernst, Inszenierungen lediglich als Umsetzung des Theatertextes zu begreifen. Doch gleichzeitig zeigen umgekehrt Auffassungen wie die Erika Fischer-Lichtes, die dem Theatertext einen „mit Blick auf die Aufführung defizitären Charakter[]“ bescheinigt und ihn nur als „ein Material für den

⁵⁶ Vgl. Achim Stricker: *Text-Raum. Strategien nicht-dramatischer Theatertexte*. Gertrude Stein, Heiner Müller, Werner Schwab, Rainald Goetz, Heidelberg 2007, S. 27.

⁵⁷ Vgl. Christel Weiler/Jens Roselt: *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*, Tübingen 2017, S. 212f.

⁵⁸ Ebd., S. 213.

⁵⁹ Ebd., S. 58.

⁶⁰ Ebd.

Inszenierungsprozess“ unter vielen gelten lassen möchte,⁶¹ die von Stefan Tigges beschriebene ebenso problematische Tendenz, „das dramatische Material bereits terminologisch [...] ausgelöscht zu haben“⁶² und „fundierte Ansätze einer Theorie des Textes im Theater [zu] vernachlässig[en]“⁶³. Die folgenden Analysen beharren deshalb nicht nur auf dem ästhetischen Eigenwert, sondern auch auf einer spezifischen Rolle des Theatertextes innerhalb des theatralen Inszenierungsgefüges. Denn wie Kai Bremer festhält, wird durch die Tatsache, dass dem Drama von der Theaterwissenschaft mit Recht die alleinige Organisationsfunktion für den theatralen Inszenierungsprozess abgesprochen wird, erstens „noch nichts über das Drama selbst gesagt“⁶⁴. Und zweitens ist Bremer für die Untersuchungsgegenstände meiner Studie auch dort zuzustimmen, wo er für das Drama im Gefüge der theatralen Inszenierung „die Stelle eines *primus inter pares*“ unter den „anderen Voraussetzungen und Bestandteilen einer Aufführung wie Körper, Raum [hier wohl im engeren Sinne als Bühnenbild – F.L.], Licht oder Klang“ beansprucht:⁶⁵ „Es gibt den Titel, wird bearbeitet, gesprochen und erfährt eine Transmedialisierung in der Aufführung.“⁶⁶ Explizit sei hier darauf hingewiesen, dass ich dem Theatertext eine solche Rolle als *primus inter pares* bei der theatralen Inszenierung nur mit Blick auf das Korpus meiner Studie zuweise, welches theatrale Uraufführungsinszenierungen von Stücktexten versammelt. Dieser Befund kann keinesfalls verallgemeinert werden: So facettenreich und vielfältig wie die Kunstform des Theaters ist auch ihr Umgang mit Texten, sie spielt nicht nur auf verschiedenste Weisen mit ihnen, sondern oft genug auch ohne sie. Der Status, den Text in diesen Spielarten innerhalb des jeweiligen ästhetischen Zeichenensembles hat – beispielsweise als Drama, Skript oder Spielfassung –, wie er produziert, redigiert und transformiert wird, lohnt weitere Untersuchungen. In diesem Sinne sind die folgenden Analysen auch im Kontext literatur- und theaterwissenschaftlicher Forschungen zu Text-Inszenierungszusammenhängen zu verorten, die aktuell den Status des Textes im Gefüge theatraler Zeichen neu bestimmen.⁶⁷

⁶¹ Erika Fischer-Lichte: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Tübingen 2010, S. 100.

⁶² Stefan Tigges: „Dramatische Transformationen. Zur Einführung“, in: Ders. (Hg.): *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, Bielefeld 2008, S. 9–27, hier: S. 25.

⁶³ Ebd., S. 10.

⁶⁴ Kai Bremer: Postskriptum Peter Szondi, S. 31.

⁶⁵ Ebd., S. 32.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Vgl. z.B. Bremer: Postskriptum Peter Szondi; sowie Karin Nissen-Rizvani/Martin Jörg Schäfer (Hg.): *TogetherText. Prozessual erzeugte Texte im Gegenwartstheater*, Berlin 2020.

Die Untersuchungen dieser Studie behandeln Produktionen des zeitgenössischen Stadttheaters, die einen ihnen meist vorgängigen, mindestens aber im Prozess der Probenarbeit als Spielfassung fertiggestellten Text erstmalig theatral inszenieren. Sie trennen zwischen einer zuerst vorgenommenen Text- und einer auf deren Befunden aufbauenden Inszenierungsanalyse. Insofern sie zweiteilig und mit semiotischem Fokus vorgehen, orientieren sich die Analysen strukturell an Guido Hiß' Modell der Transformationsanalyse,⁶⁸ in der die Beschäftigung mit der theatralen Inszenierung ebenfalls durch eine genaue Textanalyse vorstrukturiert wird.⁶⁹

Doch vor allem verbinden sich in meiner Studie schon durch ihre Konzeptualisierung des theatralen Raums als *Raumordnung* Text- und Inszenierungsanalyse ebenso produktiv wie zwingend: Die sowohl durch textuelle wie theatral-inszenatorische Strategien hervorgebrachte räumliche Ordnung kann nur durch die Untersuchung von Text *und* Bühnenproduktion beschrieben werden. Beide stehen in einem gemeinsamen gesell-

⁶⁸ Vgl. Guido Hiß: *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*, Berlin 1993.

⁶⁹ Insofern meine Studie bei der Analyse theatraler Raumordnungen auf die wechselseitige Bezogenheit von Theatertext und Bühnenproduktion besteht, verdankt sie auch dem Konzept der Texttheatralität, wie es Poschmann: Theatertext, insbes. S. 321–341 entwickelt, entscheidende Anregungen. Es ist ein großes Verdienst Poschmanns, den Blick dafür zu schärfen, dass die Analyse eines Theatertextes ohne Berücksichtigung der Aufführungsdimension, der „Materialität der Sprache als Stimme“ (S. 334), defizitär bleiben muss. Auch der Beobachtung, dass Theatertexte durch metatheatrale Reflexionen „zum Ort autoreflexiven Experimentierens mit der Grundlage konventioneller Theatralität“ (S. 340) werden können, ist zuzustimmen. Allerdings stützt sich Poschmann in ihrer Begriffssarbeit auf voraussetzungsreiche Vorannahmen. So gelten ihr „als Texttheatralität diejenigen Qualitäten eines Textes [...], die [...] szenische Theatralität entweder implizieren oder durch Eigenarten sprachlicher Gestaltung nachempfinden“ (S. 43). Poschmann selbst reflektiert in ihrer Differenzierung die Tatsache, dass es für Stücke wie die Textflächen Elfriede Jelineks oder ursprünglich medial anders verfasste, dann aber für die Bühne adaptierte Texte problematisch ist, eine auch nur implizite Orientierung an den Mitteln der Bühne vorauszusetzen. Doch darüber hinaus erscheint auch die Annahme keinesfalls zwingend, dass Theatertexte, die nicht „dem Repräsentationsprinzip“ verpflichtet sind, mit diesem „auch die Grundlage des dramatischen Theaters in Frage stell[en]“ (S. 323), weshalb eine metareflexive „neue Funktionalisierung des zu verlaubarnden Textes“ (S. 324) als (text-)theatral (und eben nicht dramatisch) zu bezeichnen wäre. Nur wenn man Poschmann in der These einer Ablösung des dramatischen durch den nicht mehr dramatischen Theatertext folgt, erscheinen die von ihr beschriebenen Funktionen entsprechender Texte als dezidiert „theatralische[s]“ Potential“ (S. 340, Hervorhebung F.L.). Poschmanns Perspektive verschiebt so zum einen die medienspezifische Eigenständigkeit des Theatertextes begrifflich hin zur theatralen Aufführung. Zum anderen ist auch kritisch zu fragen, warum die von Poschmann als texttheatralisch identifizierten „performativen Dimensionen“ (S. 342) nicht auch für (historische) Theatertexte konstitutiv sein sollten, die sie als dramatische von den Texten ihres Korpus abgrenzt.

schaftlichen Problemzusammenhang, auf den sie je medienspezifisch durch Inszenierungen von figuralen Raumverlusterfahrungen und Selbstverortungsbemühungen zu antworten versuchen. Indem die Dramen jeweils auf ihre *Uraufführungs*inszenierung bezogen analysiert werden, ist sichergestellt, dass Text und Theaterproduktion mit dem Zeitpunkt ihrer Entstehung auch den distinkten gesellschaftlichen Problemhorizont teilen.

Aufbau: Analyse-Ordnung

Mit der ersten Ein- und gegenseitigen Zu-Ordnung ihrer zentralen Begrifflichkeiten und Konzepte sind damit Gegenstandsbereich, Fragestellung und Methode meiner Studie umrissen. Aus ihnen lassen sich drei Erkenntnisse ableiten, die die Arbeit bei ihrer räumlichen Erschließung gegenwärtiger deutschsprachiger Dramen und ihrer Inszenierungen am Stadttheater strukturieren: In den untersuchten Texten und ihren Bühnenproduktionen ist Raum, *erstens*, nicht dreidimensionaler Rahmen des Figurenhandelns oder unhinterfragte Grundvoraussetzung theatraler Kunst, sondern begegnet den Figuren als unheimlich, unverfügbar oder gar bedrohlich, wodurch er zum thematisch verhandelten Gegenstand der Darstellung wird. Dies bedeutet, *zweitens*, dass ‚Raum‘ in Texten und Bühnenproduktionen auf spezifische Weise in Form von räumlichen Verlusterfahrungen und auf diese reagierenden (neuen) Selbstverortungsbemühungen der Figuren dargestellt wird. In den Rauminszenierungen werden, *drittens*, gegenwärtige gesellschaftliche Problemkomplexe wie Migration oder die globale Vernetzung von Wirtschaftsräumen sichtbar, die das Theater verhandelt und damit *verräumlicht*. Der Frage, wie theatrale Raumordnungen und ihre spatialen Ordnungsprozesse methodisch-theoretisch beschrieben werden können und welche Gestalt und Funktion sie in zeitgenössischen Texten und Bühnenproduktionen des Stadttheaters sowie in der theaterhistorischen Raumtradition haben, wird diese Studie nachgehen.

Das folgende, zweite Kapitel klärt dafür das Raumkonzept der Untersuchung. Dazu wird es zunächst einen knappen Überblick über bisherige Raumtheorien und -analysemethoden der Literatur- und Theaterwissenschaft geben und dabei die Desiderate dieser noch immer stark an starren Containerraumvorstellungen orientierten Ansätze benennen. Auf die identifizierten Desiderate reagierend stellen die zwei folgenden Unterkapitel mit Überlegungen von Martina Löw und Michel Foucault sozialwissenschaftlich grundierte Konzeptualisierungen von ‚Raum‘ vor, die sich auch bei einer Analyse von Theatertexten und Bühnenproduktionen verwenden lassen. Indem es diese Operationalisierung vornimmt, kann

das letzte Unterkapitel schließlich das Konzept der *theatralen Raumordnung* skizzieren.

Bevor die Rauminszenierungen von Texten wie Bühnenproduktionen des zeitgenössischen Stadttheaters als solche theatralen Raumordnungen analysiert werden, beschreibt das dritte Kapitel historische Raumkonfigurationen des europäischen Theaters in exemplarischen Analyseskizzen, vor deren Hintergrund die Besonderheit zeitgenössischer Raumästhetiken erst sichtbar wird. Mit dem Dionysos-Theater in Athen um 450 v.Chr., dem *Teatro Olimpico* im Vicenza der italienischen Renaissance, dem Mannheimer Hof- und Nationaltheater um 1800 und dem Theater der Hellerauer Gartenstadt um 1913 führt die Studie an vier Beispielen die analytischen Potenziale einer Konzeptualisierung von Theaterraum als heterogene Raumordnung vor: Indem sie sich auf Stücktexte, Vorstellungsberichte, Rezensionen, Theaterarchitektur und szenografische Entwürfe genauso wie auf Bildbeschreibungen stützen, zeigen die Analyseskizzen zum einen, in welcher vielfältigen Gestalt ‚Theaterraum‘ beschreibbar wird, wenn sich seine Untersuchung von einer verkürzten, statischen Konzeptualisierung, beispielsweise als Bauform oder Bühnenbild, löst. Zum anderen weisen sie problemgeschichtlich nach, wie sich eine zu einem distinkten historischen Zeitpunkt bestehende gesellschaftliche Problemkonstellation im Raum des Theaters manifestiert und dieses Theater so als Proberaum für Problemlösungsstrategien genutzt wird.

Ausgehend von diesen historischen Kontextualisierungen nimmt das vierte Kapitel der Arbeit eine Verengung der Analyseperspektive in Bezug auf ihre Gegenstände und Methoden vor: Während das vorangehende Kapitel – notwendigerweise skizzenhaft – die weitgehenden interdisziplinären Potenziale theatraler Raumuntersuchungen andeutet, erkundet das vierte Kapitel in seinen Text- und Inszenierungsanalysen den spezifischen Beitrag, den Literatur- und Theaterwissenschaft zu einer derartigen interdisziplinären Raumanalyse leisten können. Dazu gehen die Untersuchungen der Raumordnungen von *Muttersprache Mameloschn* (Sasha Marianna Salzmann/Brit Bartkowiak), *Die Schutzbefohlenen* (Elfriede Jelinek/Nicolas Stemann), *Die lächerliche Finsternis* (Wolfram Lotz/Dušan David Pařízek) und *Safe Places* (Falk Richter/Falk Richter und Anouk van Dijk) Inszenierungen von Raumverlust Erfahrungen und Selbstverortungsversuchen nach. Sie operationalisieren je Unterkapitel eine spezifische relationale Raumtheorie, um die Charakteristika der jeweiligen erspielten Räume zu erschließen. So bietet meine Studie auch einen Einblick in die Vielfalt der Theorien und Methoden, die einer sozialwissenschaftlich orientierten Analyse des Theaterraums offenstehen, die aber bisher noch kaum genutzt wurden.

Jenseits dieser Erweiterung des methodischen ‚Werkzeugbestandes‘ literatur- und theaterwissenschaftlicher Raumanalysen stellen die Unter-

suchungen des vierten Kapitels vor allem Fragen nach der Funktion, aber auch den funktionalen Grenzen der inszenierten Raumordnungen: Welchen Sinn- und Darstellungszusammenhang sollen sie durch ihre spatialen Zu- und Einordnungsprozesse stiften, auf welche gesellschaftlichen Problemzusammenhänge verweisen sie? Während die diachronen Untersuchungen ausgehend von sozialen Konfliktpotenzialen deren Repräsentationen im Theaterraum nachzeichnen, leiten die synchronen Analysen diese Konfliktpotenziale umgekehrt aus ihren Text- und Inszenierungsanalysen ab. Damit geht das vierte Kapitel schließlich auch der Frage nach, welche Problemhorizonte das deutschsprachige Theater in der ersten Hälfte der 2010er-Jahre prägen und mit welchen Darstellungsmitteln es diese verhandelt. Wie die Raumordnungen diese Probleme auf die Schauordnung des Stadttheaters und damit das Verhältnis zwischen Stadtgemeinschaft, Stadttheater und Publikum beziehen, wird als abschließendes Fazit der Studie das fünfte Kapitel zeigen. Denn immer, so die These, ist es die durch An-, Ein- und Zuordnungen erspielte Ordnung des Raums, in der sich gesellschaftliche Probleme wie ästhetische Lösungsansätze manifestieren: Seit der Antike *verhandelt* das Theater Konflikte seiner Gesellschaft, indem es sie *verräumlicht*.

Kapitel 2

Theater / Raum. Theoretische Einordnung

Im Jahr 1925 veröffentlicht der einflussreiche deutsche Bühnenbildner Oskar Schlemmer, der fünf Jahre zuvor von Walter Gropius nach Weimar ans Bauhaus berufen worden war, einen kurzen Aufsatz mit dem Titel „Mensch und Kunstfigur“, in dem er die Rolle reflektiert, die bildende Künstler*innen bei der Theaterarbeit spielen.¹ Im Ausklang der großen deutschen Theaterreform um 1900, die von Erika Fischer-Lichte als die Zeit der ersten performativen Wende des 20. Jahrhunderts und damit als Wurzel moderner Theatervorstellungen beschrieben wird,² fasst auch Schlemmer die theatrale Aufgabe des Künstlers konkret wie performativ – und weitgehend unabhängig vom Theatertext. Die Zielsetzung bühnenbildnerischer Arbeit definiert er dezidiert als eine raumbildende; mit Farben und Formen, so der Autor des *Triadischen Balletts* (1922), müssen Künstler*innen den Raum der Bühne entwerfen. Da nach Schlemmer die „Geschichte des Theaters [...] die Geschichte des Gestaltenwandels des Menschen“ (MK 7) ist, stellt sich in diesem Zusammenhang schnell die Frage nach der Beziehung zwischen Mensch und (Theater-)Raum. Zur Illustration dieser Beziehung entwirft Schlemmer zwei Skizzen, von denen meine Überlegungen zur theoretischen Bestimmung theatraler Räumlichkeit ihren Anfang nehmen:

¹ Oskar Schlemmer: „Mensch und Kunstfigur“, in: Ders./Laszlo Moholy-Nagy / Farkas Molnár: *Die Bühne im Bauhaus* [1925], Nachwort von Walter Gropius, Mainz 1965, S. 7–23. Im Folgenden werden Zitate aus dem Aufsatz direkt im Fließtext unter der Sigle *MK* und Angabe der Seitenzahlen nachgewiesen.

² Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004, S. 42–57, insbes. S. 44f. Vgl. zur Theaterreform der Jahrhundertwende auch Kap. 3.4 dieser Studie.

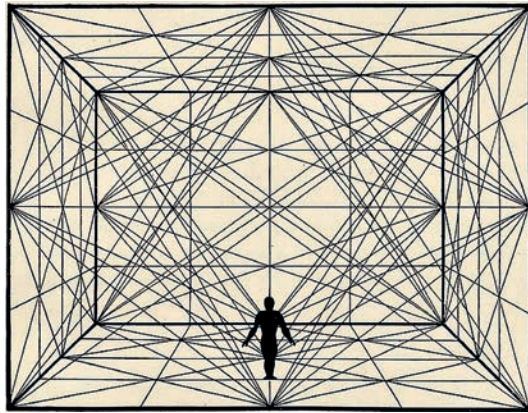


Abb. 1: Der kubische Raum³

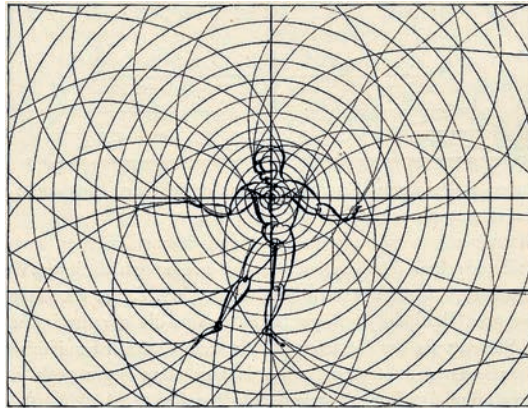


Abb. 2: Der imaginäre Raum⁴

Schlemmer erkennt einen Gegensatz zwischen einem „Gesetz des Raumes“ und einem „Gesetz des Körpers“, der auf der Bühne zum Ausgleich gebracht werden müsse (MK 15). Zur Illustration des Gesetzes des Raums skizziert er zunächst den Menschen im von ihm so bezeichneten kubischen (Bühnen-)Raum (Abb. 1). Die menschliche Figur steht hier eingeschlossen in der Mitte eines Quaders, dessen dreidimensional skizzierte Begrenzungslinien auch die Grenzen des Containerraums bilden. Diese Linien, die den Raum näher bestimmen und ordnen, werden ausschließlich von der Gesetzmäßigkeit der geometrischen Form definiert, sie repräsentieren das „unsichtbare Liniennetz des planimetrischen Raums“ (MK 13) und bannen den Menschen auf seine Position in der Mitte des

³ Abgedruckt in MK 13.

⁴ Abgedruckt in MK 14.

Quaders, „der natürliche Mensch wird in Rücksicht auf den abstrakten Raum diesem gemäß umgebildet“ (MK 13), wie es Schlemmer beschreibt. Ein Ausgleich zwischen Körper und Raum kann nur durch Bewegungen des Menschen herbeigeführt werden, allerdings sind diese Bewegungen hier „mechanisch und vom Verstand bestimmt“ (MK 13) – und auf Schlemmers Skizze auch gar nicht zu erkennen: Die Figur steht starr im Netz der geometrischen Winkellinien gefangen.

Völlig anders ist das Verhältnis zwischen Figur und Raum in der zweiten Abbildung (Abb. 2) entworfen. Sofort fällt die fehlende Begrenzung des Raums durch eine geometrische Form auf, im Zentrum der Illustration steht die Figur, die diesmal jedoch in voller Bewegung gezeichnet ist: Der Kopf erscheint leicht geneigt, die Arme sind ausgebreitet, es lässt sich die Andeutung von Stand- und Spielbein erkennen. Auch die zweite Skizze ist geprägt von raumdefinierenden Linien, doch sind diese nicht winkeligerecht, sondern entspringen den Gliedern der Figur und setzen sich in Bögen und Kreissegmenten potenziell ins Unendliche fort. Während im vorhergehenden Bild die den Raum definierenden Linien durch seine architektonische Begrenzung vorgegeben sind und damit von außen nach innen auf die menschliche Figur einwirken, entspringen sie nun aus dieser bewegten Figur selbst: Der Mensch schafft nach Schlemmer hier in seinen „Bewegungen und Ausstrahlungen einen imaginären Raum“ (MK 15), der abstrakte Raum der vorherigen Skizze sei als „das horizontal-vertikale Gerüst dieses Fluidums“ (MK 15) zu denken.

(Schachtel-)Raum als architektonisch-geometrische Vorgabe versus Raum als durch die Bewegungen des Menschen hervorgebracht: In seinen Skizzen entwirft Oskar Schlemmer die beiden Pole, zwischen denen sich eine Beschreibung und Analyse theatraler Räumlichkeit bewegt – und bezieht sie durch die Bezeichnung des abstrakten ‚kubischen Raums‘ als „Gerüst“ des körperlich hervorgebrachten ‚imaginären Raums‘ bereits aufeinander. Die theatrale Raumordnung lässt sich also nur im Spannungsfeld von zeitlich stabilen, fixierten Konstituenten (wie Bühnenarchitektur und Szenografie) und den fluiden, dynamischen Bewegungen der Darstellenden in ihrer konkreten Körperlichkeit beschreiben. Denn es wird sich zeigen, dass – anders als es Schlemmer mit seiner kategorialen Unterscheidung zwischen ‚Raum‘ und ‚Körper‘ nahelegt – theatraler Raum eben nicht nur Quader und Container ist, sondern stets auch durch die Handlungen menschlicher Körper hervorgebracht wird. Der vom Menschen generierte Raum ist nicht „imaginär“, sondern das, was Schlemmer als Bewegung *im* theatralen Raum fasst, ist tatsächlich wichtige Konstituente *des* theatralen Raums selbst. Schlemmer liefert bereits einen Hinweis auf die raumbildende Bedeutung menschlicher Bewegungen, ohne jedoch auf dieser Grundlage seine Vorstellung des Raums als von (Tänzer-)Mensch, Licht und Form zu füllender Container ganz zu revidieren. Indem er den

Bühnenraum von der Bewegung seiner Konstituenten her und damit dynamisch konzeptualisiert, denkt Schlemmer diesen Raum aber in letzter Konsequenz dennoch als Ergebnis eines ständigen *Prozesses theatraler Raumgenerierung*. Bei dieser abstrakt-strukturellen Beschreibung theatraler Räumlichkeit als Wechselwirkung zwischen Raum und Körper bleibt der Bühnenbildner jedoch nicht stehen, sondern bezieht in seine Überlegungen auch die historischen Kontexte der Entstehung theatraler Raumordnungen ein. Schon zu Beginn seines Textes bestimmt er die Bühne als „Zeitbild“ (MK 7), bei dessen künstlerischer Gestaltung die Charakteristika der Epoche nicht ignoriert werden dürften. Er sieht die Aufgabe von Bühnenbildner*innen gerade nicht mehr durch eine (literarische) Vorlage definiert, sondern bestimmt sie als Reaktion auf gesellschaftliche Problemstellungen ihrer jeweiligen Gegenwart. Für die Analyse des Theater-raums bedeutet dies, dass dieser nicht überzeitlich jenseits seiner historisch-gesellschaftlichen Verankerung beschrieben werden kann.

Durch ihre Verwurzelung in der künstlerischen Theorie und Praxis, wie sie die Theaterreform ab der Wende zum 20. Jahrhundert entwickelte,⁵ steht Oskar Schlemmers „Mensch und Kunstfigur“ am Beginn moderner Vorstellungen vom Theater. Dessen Konzeption als performative, vom literarischen Text weitgehend unabhängige Kunstform bleibt über das gesamte 20. Jahrhundert hinweg und bis heute bestimmend. ‚Raum‘ erscheint bei Schlemmer als Verbindung von menschlicher Bewegung und dem „horizontal-vertikale[n] Gerüst dieses Fluidums“ (MK 15), als das der Bühnenbildner den architektonisch und baulich bestimmten Bühnenraum definiert. Zentral für meine folgenden theoretischen Überlegungen zur Beschreibung von Theateraum ist seine in den Skizzen aufscheinende zweiteilige Konzeption als prozessual im Wechselspiel zwischen menschlichem Handeln und stabileren Raumkonstituenten wie Architektur oder Szenografie hervorgebracht. Entscheidend ist dabei, dass Schlemmer den Theateraum gerade nicht als überzeitliche Kategorie einführt, sondern auf seine je spezifische historisch-gesellschaftliche Einbettung verweist: Jeder Theateraum muss so problemgeschichtlich als historisch gebundenes „Zeitbild“ (MK 7) aufgefasst werden. Aktuelle spatiale Inszenierungen des Theaters (vgl. Kap. 4) fügen sich in eine Tradition theatraler Raumkonfigurationen ein (vgl. Kap. 3), in der die von Beginn an politische Kunstform des Theaters Konflikte und Herausforderungen vor ihrer und für ihre (Stadt-)Gemeinschaft *verhandelt*, indem sie sie *verräumlicht*.

Dieses zweite Kapitel der Studie konkretisiert und operationalisiert die anhand der Überlegungen Schlemmers skizzierten theoretischen und methodischen Grundlagen der spatialen Analysen in drei Schritten. Zunächst wird ein Überblick zu Raumkonzepten der Dramen- und Theater-

⁵ Vgl. dazu auch ausführlich Kap. 3.4 dieser Studie.

theorie zeigen, dass deren Ansätze noch immer an Containerraumvorstellungen orientiert sind und damit Raum als dreidimensionale Rahmung der Handlung, mindestens aber als hierarchisch untergeordnete, kategorial von Figuren und Darstellenden getrennte Entität beschreiben (Kap. 2.1). Nachdem die theoretischen und methodischen Forschungsdesiderate spatial ausgerichteter Dramen- und Inszenierungsanalysen benannt sind, skizzieren die beiden darauf folgenden Unterkapitel mit Martina Löws handlungszentrierter Vorstellung des Raums als (An-)Ordnung (Kap. 2.2) und Michel Foucaults Dispositiv-Begriff (Kap. 2.3) zwei Ansätze, die mein Konzept der *theatralen Raumordnung* für Text- und Inszenierungsanalysen operationalisiert (Kap. 2.4).

2.1 Raumkonzepte der Dramentheorie und Theaterwissenschaft

Keine Darstellung aktueller Raumkonzeptualisierungen der Dramen- und Theatertheorie kann ohne einen Hinweis auf die Hochkonjunktur von raumtheoretischen Zugriffen auskommen, wie sie in den Kultur- und Sozialwissenschaften seit dem Beginn der 1990er-Jahre zu beobachten ist. Die übergreifende Bezeichnung dieser Forschungsanstrengungen als *spatial turn* geht auf den Humangeographen Edward Soja zurück.⁶ Dieser verwendet den Begriff in seinem Werk *Postmodern Geographies* (1989), wo er noch beiläufig zur Bezeichnung einer räumlichen Wende im Werk Michel Foucaults benutzt wird.⁷ Neben der (Re-)Lektüre der Werke Foucaults

⁶ Bis heute ist über die Binnendifferenzierung genauso wie die Bewertung der Reichweite und Bedeutung des *spatial turn* in der Forschung noch keine Einigkeit hergestellt. Während manche Forscher*innen wie Edward Soja: „Vom ‚Zeitgeist‘ zum ‚Raumgeist‘. New Twists on the ‚Spatial Turn‘“, in: Jörg Döring/Tristan Thielmann (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld 2008, S. 241–262 ihn als sozial- und kulturwissenschaftlichen ‚Masterturn‘ verstehen, erkennen andere in ihm lediglich einen Wechsel der Blickrichtung, der in den Kulturwissenschaften schon länger präsente Ansätze zusammenfasse – und vor allem öffentlichkeitswirksam als einen weiteren *turn* präsentiere. Vgl. dazu Jörg Döring/Tristan Thielmann: „Einleitung: Was lesen wir im Raume? Der ‚Spatial Turn‘ und das geheime Wissen der Geographen“, in: Dies. (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld 2008, S. 7–45.

⁷ Vgl. Edward Soja: *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London/New York 1989. Mehr Bedeutung misst der Autor dem Begriff und Konzept in seiner späteren Monografie Edward Soja: *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Cambridge, Mass. 1996 bei, in der im (von Soja selbst verfassten) Klappentext der *spatial turn* bereits als ein entscheidender intellektueller Paradigmenwechsel bezeichnet wird. Vgl. zu Begriffsgeschichte und -umfang auch Jörg Döring: „Spatial Turn“, in: Stephan Günzel (Hg.): *Raum. Ein*

aus spatialer Perspektive ist es vor allem die (Neu-)Entdeckung von Henri Lefebvres Hauptwerk *La production de l'espace* (1974) Ende der 1980er-Jahre durch die Humangeografie,⁸ die dem *spatial turn* nach Jörg Döring zu seiner „Initialzündung“⁹ verhalf – wobei die (Re-)Lektüre des französischen Philosophen an einigen Stellen eine durchaus missverständliche war.¹⁰

Die meisten der unter dem Paradigma des *spatial turn* in den Kulturwissenschaften zusammengefassten heterogenen spatialen Vorstellungen verbindet in den Worten Kirsten Wagners „das geteilte Erkenntnisinteresse daran, welches Bedingungsverhältnis zwischen Raum und kulturellen Praktiken besteht, beziehungsweise welche Räumlichkeit diesen Praktiken selbst zukommt“¹¹. ‚Raum‘ ist damit dort Untersuchungsgegenstand der jeweiligen Disziplin, wo er nicht mehr als stabil und ‚einfach vorhanden‘ aufgefasst, sondern als mit spezifischen Strategien unter spezifischen Voraussetzungen hervorgebrachtes Phänomen beschreibbar wird. Tiefergehende Einführungen in den *spatial turn* sowie Studien zu seinen Auswirkungen auf die Kultur- und insbesondere Literaturwissenschaften existieren inzwischen in einer solchen Fülle, dass hier darauf verzichtet werden kann, diesen zahlreichen Darstellungen von Verlauf und Folgen des *turn* eine weitere hinzuzufügen.¹² Stattdessen sind im Folgenden die

interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart/Weimar 2010, S. 90–99; sowie ders./Thielmann: Einleitung.

⁸ Vgl. Henri Lefebvre: *La production de l'espace*, Paris 1974.

⁹ Döring: Spatial Turn, S. 91.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 92. Insgesamt wird an kulturwissenschaftlichen Raumkonzeptionen des *spatial turn* schon länger Kritik aus unterschiedlichen Richtungen geübt: Während Roland Lippuner/Julia Lossau: „In der Raumfalle. Eine Kritik des Spatial Turn in den Sozialwissenschaften“, in: Georg Mein/Markus Rieger-Ladich (Hg.): *Soziale Räume und kulturelle Praktiken. Über den strategischen Gebrauch von Medien*, Bielefeld 2004, S. 47–63 vor der naturalisierenden Beschreibung sozialer Räume warnen, weist Hartmut Böhme: „Kulturwissenschaft“, in: Stephan Günzel (Hg.): *Raumwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2009, S. 191–207, hier: S. 192f. darauf hin, dass eine Vernachlässigung der Kategorie der Zeit genauso kritisch sei, wie die vorangehende Hintanstellung des Raums. Auch sind die Beschwerden vieler Humangeograf*innen ernst zu nehmen, die in Publikationen unter dem Forschungsparadigma des *spatial turn* oftmals einen „sorglos-uninformierten Umgang von Nicht-Geographen mit Alt-Beständen der eigenen Fachgeschichte“ beobachten, wie Döring/Thielmann: Einleitung, S. 34 zu bedenken geben.

¹¹ Kirsten Wagner: „Raum und Raumwahrnehmung. Zur Vorgeschichte des ‚Spatial Turn‘“, in: Christina Lechtermann/dies./Horst Wenzel (Hg.): *Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*, Berlin 2007, S. 13–23, hier: S. 14.

¹² Vgl. zur ersten Orientierung und für weiterführende Literatur Doris Bachmann-Medick: „Spatial Turn“, in: Dies.: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, 6. Aufl., Reinbek b. Hamburg 2018, S. 285–329; Döring: Spatial Turn; Stephan Günzel: *Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*, Bielefeld 2017;

spezifischen Auswirkungen des *spatial turn* auf die Dramentheorie und Theaterwissenschaft zu beschreiben. Um ein Ergebnis des kurzen Forschungsüberblicks vorwegzunehmen: Gerade angesichts der Allgegenwart des Raumparadigmas in den Literatur- und Kulturwissenschaften während der letzten 20 Jahre ist es auffällig, wie wenig und wie spät diese Neukonzeptualisierungen von Raum Einfluss auf die Methoden der Dramen- und Inszenierungsanalyse genommen haben.

Zum Raumbegriff der Dramentheorie

Dass er als Kategorie der Dramenanalyse noch immer stark vernachlässigt wird, zeigt bereits der Blick in aktuelle Einführungswerke, die ‚Raum‘ als Analysegegenstand teils gar nicht explizit behandeln. So findet sich beispielsweise im Kapitel „Grundzüge der Dramenanalyse“ von Michael Hofmanns Einführung *Drama. Grundlagen – Gattungsgeschichte – Perspektiven* (2013), das sich das Ziel setzt, „die grundlegenden Kategorien und Begriffe“ zu erläutern, „die bei der Interpretation von Dramen(-texten) Verwendung finden“, ¹³ kein expliziter Hinweis auf den Raum als eine solche Kategorie. Nun verfolgt Hofmann in seiner Einführung erkennbar einen eher historisch-gattungstheoretischen Ansatz, was den Verzicht auf eine tiefergehende Einführung in Methoden der Dramenanalyse erklären kann, doch auch in der achten, aktualisierten Auflage von

sowie mit Fokus auf die Literaturwissenschaft Kathrin Winkler/Kim Seifert/Heinrich Detering: „Die Literaturwissenschaften im ‚Spatial Turn‘. Versuch einer Positionsbestimmung“, in: *Journal of Literary Theory/Zeitschrift für Literaturtheorie* 6 (2012), Nr. 1, S. 253–270. Grundlegende Texte der Raumtheorie vom 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart versammeln die Anthologien Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft*, Frankfurt a.M. 2006; sowie Stephan Günzel (Hg.): *Texte zur Theorie des Raums*, Stuttgart 2013. Die wissenschaftshistorischen Anfänge des *spatial turn* in den 1960er-Jahren beleuchtet Wagner: Raum und Raumwahrnehmung. Weitere Beiträge zur Reflexion des *spatial turn* in verschiedenen Disziplinen – insbesondere in den Kultur- und Literaturwissenschaften – finden sich beispielsweise in den Sammelbänden Sigrid Lange (Hg.): *Raumkonstruktionen in der Moderne. Kultur – Literatur – Film*, Bielefeld 2001; Vittoria Borsò/Reinhold Göring (Hg.): *Kulturelle Topografien*, Stuttgart/Weimar 2004; Hartmut Böhme (Hg.): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, Stuttgart/Weimar 2005; Stephan Günzel (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld 2007; Jörg Döring/Tristan Thielmann (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld 2008; Stephan Günzel (Hg.): *Raumwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2009; sowie Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (Hg.): *Raum und Bewegung. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld 2009.

¹³ Michael Hofmann: *Drama. Grundlagen – Gattungsgeschichte – Perspektiven*, Paderborn 2013, S. 32.

Bernhard Asmuths Standardwerk *Einführung in die Dramenanalyse* (2016) ist dem Raum kein eigenes Kapitel gewidmet; im Schlagwortverzeichnis weist das Lemma ‚Ort; Raum‘ nur wenige, über die gesamte Monografie verstreute Seiten aus, der ‚Bühne‘ wird (auf stabile Raumdeterminanten fokussierend) als Bühnenbild und Bauform etwas mehr und systematischer Platz eingeräumt.¹⁴ Dort findet sich auch das folgende charakteristische Zitat, das die hierarchisierende, kategoriale Trennung zwischen dem Raum der Bühne und den Darstellenden in Asmuths Analysemodell deutlich zum Ausdruck bringt: „Bei aller Vielseitigkeit ihrer Mittel hat die Bühne keinen Selbstzweck, ist und bleibt sie Podium und verlängerter Arm des Schauspielers. Je besser der Schauspieler ist, um so weniger Bühnenmittel braucht er.“¹⁵

Asmuths Konzentration auf die bauliche und architektonische Dimension des Raums erscheint insofern typisch, als auch in anderen Einführungen der Vorstellung von Bau- und Bühnenformen der Theatergeschichte viel Platz eingeräumt wird.¹⁶ Zwar versäumen es die wenigsten dieser Einführungstexte, darauf hinzuweisen, dass der Raum im Drama „nicht nur Hintergrund, Kulisse, oder zufälliger Handlungsort ist“¹⁷, doch führt diese Erkenntnis nur selten zu einer prozessualen und handlungsorientierten Konzeptualisierung des Raums, sondern eher zu seiner strukturalistisch orientierten Analyse als eigenständiger Bedeutungsträger. So beschreiben entsprechende Werke in ihren Raumkapiteln spezifische Semantisierungen des Raums durch die Figurensprache, wobei dem Konzept der Wortkulisse große Bedeutung zukommt, in der nach Franziska Schößler die Figuren „in ihren Repliken (unsichtbare) Räume [entwerfen], die das Publikum imaginativ, also in seiner Vorstellung, nachvollziehen muss“, wodurch sich ein „Kontrast zu dem, was auf der Bühne sichtbar ist“¹⁸, ergebe. Darüber hinaus wird auf die Fruchtbarkeit semantischer Raumoppositionen für die Analyse hingewiesen, beispielsweise im Gegensatz zwischen Innen- und Außenraum, einem Oben und Unten der Bühne

¹⁴ Vgl. Bernhard Asmuth: *Einführung in die Dramenanalyse*, 8. aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart 2016, S. 189–192.

¹⁵ Ebd., S. 190.

¹⁶ Vgl. z.B. Bernhard Jahn: *Grundkurs Drama*, Stuttgart 2009, S. 46–52; Franziska Schößler: *Einführung in die Dramenanalyse*, 2. aktual. u. überarb. Aufl., Stuttgart 2017, S. 157–168; dies.: „Dramen- und Theaterräume“, in: Andreas Enghart/dies. (Hg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Drama*, Berlin/Boston 2019, S. 279–292, hier: S. 288–292.

¹⁷ Benedikt Jeßing: *Dramenanalyse. Eine Einführung*, Berlin 2015, S. 53.

¹⁸ Schößler: *Einführung in die Dramenanalyse*, S. 142. Vgl. zum Konzept der Raumevokation in der Sprache der Figuren schon Heinz Kindermann: „Der gesprochene Raum“, in: *Maske und Kothurn* 11 (1965), S. 207–232.

oder zwischen engen und weiten Räumen.¹⁹ In historischer Betrachtungsweise unterscheiden die Einführungen weiterhin spatiale Entwürfe hinsichtlich der Art ihres Bezugsverhältnisses zur außertheatralen Welt oder zu literarisch-theatralen Traditionen. Räume können so beispielsweise als „realistisch“, „symbolistisch“ bzw. „phantastisch“ gekennzeichnet werden oder sich zitathaft auf andere Kunstwerke beziehen.²⁰ Auch die Funktion des Raums bei der Charakterisierung von Figuren findet in den Analyseanleitungen regelmäßig Erwähnung, wenn etwa Benedikt Jeßing den Raum als „Charakterisierungsmodus der in ihm sich befindenden Figuren“²¹ bezeichnet. Dieses Zitat zeigt abermals, wie weitgehend entsprechende Raumvorstellungen von einer impliziten Konzeption des Raums als Container ausgehen, das Verhältnis zwischen Figur und Raum kommt dabei als „Bewegung der Figuren *im* Raum“²² oder „Positionierung der Figuren *im* Raum“²³ in den Blick.

Auffällig an den – hier nur exemplarisch vorgestellten – Zugriffen auf Dramenraum in den Einführungen sind vor allem zwei miteinander in Verbindung stehende Befunde. So erscheint es, erstens, überraschend, dass die seit dem *spatial turn* in den Kulturwissenschaften breit rezipierten sozialwissenschaftlichen Neukonzeptionen von Raum als prozesshaft und handlungsgeneriert bisher kaum Eingang in die dramenanalytische Theoriebildung gefunden haben. Stattdessen beruht deren Instrumentarium, zweitens, noch immer auf Ansätzen, die teils in den 1960er-Jahren entwickelt wurden, was nicht zuletzt ihre stark strukturalistische Orientierung bedingt. Während die literaturwissenschaftliche Narratologie in den vergangenen Jahren den Anschluss an die Theoriebildung des *spatial turn* vollzogen und in mehreren umfangreichen Studien eine Neukonzeptualisierung literarischer Inszenierungen von Raum vorgenommen hat,²⁴ stützen sich

¹⁹ Vgl. z.B. Schöffler: Einführung in die Dramenanalyse, S. 148f.; Jeßing: Dramenanalyse, S. 53–56; Jahn: Grundkurs Drama, S. 56.

²⁰ Vgl. Schöffler: Einführung in die Dramenanalyse, S. 149–156.

²¹ Jeßing: Dramenanalyse, S. 55.

²² Schöffler: Einführung in die Dramenanalyse, S. 144; Hervorhebung F.L.

²³ Jeßing: Dramenanalyse, S. 54; Hervorhebung F.L.

²⁴ Vgl. für die germanistische Literaturwissenschaft beispielsweise Anja K. Johannsen: *Kisten, Krypten, Labyrinth: Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur*; W. G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller, Bielefeld 2008; Katrin Dennerlein: *Narratologie des Raumes*, Berlin/New York 2009; Lars Wilhelmer: *Transit-Orte in der Literatur. Eisenbahn – Hotel – Hafen – Flughafen*, Bielefeld 2015; Caroline Frank: *Raum und Erzählen. Narratologisches Analysemodell und Uwe Tellkamps ‚Der Turm‘*, Würzburg 2017; sowie Veronica Alina Buciuman (Hg.): *Raumnarratologie. Studien zur deutschsprachigen Literatur der Moderne und der Avantgarde in der Nachfolge des ‚spatial turn‘*, Leipzig/Cluj-Napoca 2020. Für aktuelle Raumkonzepte der internationalen Erzählforschung vgl. Marie-Laure Ryan: „Space“, in: *The living handbook of narratology* am 22.04.2014, online abrufbar unter <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/55.html>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024; sowie Laura Bieger/

die in den Einführungen vorgestellten Raumanalyseverfahren – wenn sie sich überhaupt systematisch auf theoretische Raumkonzepte beziehen – nach wie vor insbesondere auf zwei Standardwerke der 1960er-Jahre, deren Bedeutung darin liegt, dass sie den Raum als Kategorie der Dramenanalyse epochen-, werk- und autor*innenübergreifend erschließen.²⁵

Das erste dieser Werke ist Volker Klotz' Studie *Geschlossene und offene Form im Drama* (1960), deren typologisches Bestimmungsraster bis heute insbesondere in der universitären Lehre Anwendung findet.²⁶ Der Raum stellt hier eine der Kategorien dar, entlang derer Klotz seine Differenzierung zwischen offener und geschlossener Dramenform entwickelt.²⁷ Im geschlossenen Drama kommt er als „qualitätsloser, unselbstständiger Rahmen“²⁸ der Handlung in den Blick, er erscheint Klotz „unbewegt und leblos, er bleibt Hintergrund“²⁹. Der Raum entbehrt so jeder Dynamik, ist Container, in dem die Figuren handeln, „das innige Verschmelzen von Person, Sprache, Geste, Zeit und Raum“³⁰ findet in dieser starren tektonischen Konfiguration nicht statt. Ganz anders im offenen Drama, in dem die „Mannigfaltigkeit des Raumganzen der Welt“ von den Figuren „in vielen bezeichnenden Raumabschnitten erlebt“ wird:³¹ Der Theaterraum findet in einer „Fülle verschiedenegearteter Orte“³² Inszenierung und trägt dazu bei, „die Handlung selbst zu konstituieren. [...] [Er ist] Teil der

Nicole Maruo-Schröder (Hg.): *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 64 (2016), H. 1.: *Special Issue: Space, Place, and Narrative*.

²⁵ Bremer: Postskriptum Peter Szondi, S. 217 führt die späte Beschäftigung mit dem Raum als Gegenstand der Dramentheorie auch darauf zurück, dass die spatiale Kategorie zunächst bei der Beschreibung der *theatralen Inszenierung* des Dramas weitergehend reflektiert wurde und diese Inszenierung zu Beginn des 20. Jahrhunderts erst langsam auch in der wissenschaftlichen Berücksichtigung aus dem Schatten des Damentextes trat.

²⁶ Vgl. z.B. die entsprechenden von Klotz übernommenen Begrifflichkeiten bei Schöller: Einführung in die Dramenanalyse, S. 146–148. Vgl. für eine kurze Einschätzung der von Klotz entwickelten Raumvorstellung auch Bremer: Postskriptum Peter Szondi, S. 218f.

²⁷ Die Begrifflichkeit und grundsätzliche Konzeption seines analytischen Begriffspaares übernimmt Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1960, S. 12 von der kunstgeschichtlichen Systematik Heinrich Wölfflins, der unter geschlossener Form „eine Darstellung, die mit mehr oder weniger tektonischen Mitteln das Bild zu einer sich selbst begrenzenden Erscheinung macht“, versteht, während die offene Form „überall über sich selbst hinausweist, unbegrenzt wirken will“. Entsprechend stellt nach Klotz das Drama der geschlossenen Form einen „*Ausschnitt als Ganzes*“, das der offenen „*[d]as Ganze in Ausschnitten*“ dar (ebd., 227).

²⁸ Klotz: *Geschlossene und offene Form*, S. 45.

²⁹ Ebd., S. 56.

³⁰ Ebd., S. 55.

³¹ Ebd., S. 125.

³² Ebd.

Handlung, welche in ihren einzelnen Phasen [...] erst wird, was sie ist, durch die Verbindung mit dem Raum“³³. Der Raum tritt in dieser Vorstellung also aus dem Handlungshintergrund hervor und wird selbst zu deren Konstituente: „Der Raum charakterisiert das in ihm, mit ihm und durch ihn sich Vollziehende.“³⁴ Zwar deutet sich in Klotz’ Hinweis auf das sich auch *durch* den Raum vollziehende theatrale Geschehen bereits die Möglichkeit einer prozesshaften und letztlich auch handlungsorientierten Bestimmung des Theaterraums an, doch wird die nicht nur kategoriale, sondern auch hierarchische Trennung zwischen Mensch und Raum dennoch nicht angetastet. Auch in offenen Dramenformen sind die evozierten Räume „Diener des Geschehens und [...] bedingendes Ambiente der Handelnden und Leidenden“³⁵.

Als alleinigen Gegenstand wählt Joachim Hintze den Raum in seinen Überlegungen zum *Raumproblem im modernen deutschen Drama und Theater* (1969).³⁶ Anders als Klotz’ Typologie des geschlossenen und offenen Dramas, die der Autor zwar an historischen Beispielen erläutert, deren überzeitlich stabilen Beschreibungskategorien Hofmann aber mit Recht einen „tendenziell ahistorischen Charakter[]“³⁷ bescheinigt, betont Hintze ähnlich wie schon Schlemmer die Beeinflussung des theatralen „Raumbild[es]“ durch die „unterschiedlichen geistigen und soziologischen Gegebenheiten“ seiner Zeit:³⁸ „Das bedeutet, daß der Raum nicht autonom oder überzeitlich gesehen werden kann, sondern nur aus seiner historischen Bedingtheit heraus.“³⁹ In den theoretischen Überlegungen, die Hintzes literaturhistorischen Theaterraumbeschreibungen vom Naturalismus bis in seine Gegenwart der 1950/60er-Jahre vorangehen, differenziert der Autor zwischen verschiedenen Fokalisierungshinsichten des Raums. Dabei fordert er zunächst für das Drama die „strukturelle[] Trennung in Haupt- und Nebentext“⁴⁰: Während dieser Nebentext einen „geometrisch abgegrenzten Raum [entwirft], der das Aktionsfeld der dramatischen Figuren“ und ein „Orientierungszentrum für die weitere Raumkonzeption“ darstelle,⁴¹ manifestierten sich im Sprechtext der Figuren „die raumschaffenden Möglichkeiten des Wortes“⁴². Bemerkenswert

³³ Ebd., S. 130.

³⁴ Ebd., S. 131.

³⁵ Ebd., S. 142.

³⁶ Vgl. für eine kurze Einschätzung der von Hintze entwickelten Raumvorstellung auch Bremer: Postskriptum Peter Szondi, S. 219–221.

³⁷ Hofmann: Drama, S. 21.

³⁸ Joachim Hintze: *Das Raumproblem im modernen deutschen Drama und Theater*, Marburg 1969, S. 3.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd., S. 4.

an den Überlegungen Hintzes ist die Tatsache, dass sie neben dem Drama das Theater einbeziehen und so auch die Konstitution des „theatralischen Raumes“⁴³ näher bestimmen. Für diese maßgeblich ist zunächst das „Bühnenbild, das den Schauplatz der Handlung in seiner Erscheinungsform festlegt“⁴⁴. Doch bleibt Hintze bei dieser Benennung starrer Raumkonstituenten, zu denen auch das „Verhältnis von Bühne und Zuschauer-raum“⁴⁵ zu zählen ist, nicht stehen, wenn er betont: „[P]rimär ist die Bühne Aktionsraum, der erst durch das Spiel der Darsteller, – ihre Bewegungen und Gebärden – Wirklichkeit wird.“⁴⁶ Noch deutlicher als in Klotz' Ausführungen kommt bei Hintze damit der theatrale Raum zumindest *auch* als prozessual im Handeln der Darstellenden hervorgebracht in den Blick – dennoch behält Hintze wie Klotz die grundlegende kategoriale Trennung zwischen Mensch und Raum bei, wenn er kurz darauf vom Spiel des Darstellenden im „ihn umgebenden Raum[]“⁴⁷ spricht.

Die Studien von Klotz und Hintze greift Manfred Pfister im Raumkapitel seiner 1977 erstmalig erschienenen Monografie *Das Drama. Theorie und Analyse* auf, die (obwohl seit der 11. Auflage 2001 nicht mehr aktualisiert) noch immer als Standardwerk der Dramenanalyse gelten kann. Pfisters Untersuchungsinstrumentarium ist dabei einem „über-individuellen und über-historischen“⁴⁸, strukturalistischen Ansatz verpflichtet, der sich nicht nur in seiner Bezugnahme auf Klotz und Hintze, sondern auch in der Operationalisierung von Jurij Lotmans bekanntem Modell der räumlich-semantischen Oppositionen für die Dramenanalyse manifestiert.⁴⁹ Von Klotz übernimmt Pfister die Typologie offener und geschlossener Formen, durch die er seine historische Darstellung von Theorie und Praxis dramatischer Raum- und Zeitorganisation strukturiert,⁵⁰ seine Skizze der Lokalisierungstechniken dramatischen Raums dagegen erinnert in ihrer Differenzierung zwischen Raumevokationen in Haupt- und Nebentext, Bühnenbild, den Aktionen der Figuren und Requisiten sehr an Hintzes Überlegungen.⁵¹

⁴³ Ebd., S. 5.

⁴⁴ Ebd. Hintzes diesbezügliche Überlegungen orientieren sich auffällig an der Konzeption des Bühnenraums und seiner Inszenierungsmittel durch Adolphe Appia in der Zeit der Wende zum 20. Jahrhundert, vgl. dazu Kap. 3.4 dieser Studie.

⁴⁵ Hintze: Raumproblem, S. 7.

⁴⁶ Ebd., S. 6.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Manfred Pfister: *Das Drama. Theorie und Analyse*, 11. Aufl., München 2001, S. 382.

⁴⁹ Vgl. Jurij Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*, übers. von Rolf-Dietrich Keil, München 1972; sowie Pfister: *Das Drama*, S. 339–345.

⁵⁰ Vgl. Pfister: *Das Drama*, S. 330–338.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 350–359.

Insbesondere Pfisters Beschreibung der „aktionalen Raumkonstituierung“⁵² ist geeignet, die bisherige Berücksichtigung prozesshafter und handlungszentrierter Dimensionen theatraler Raumgenerierung in der Forschung exemplarisch zu erläutern. Fast drei Viertel der Überlegungen Pfisters betreffen dabei Auftritte und Abgänge der Figuren und die Beziehungen zwischen *On* und *Off* der Bühne.⁵³ Während er diese Beziehungen – die sich für seine strukturalistischen, auf Oppositionsbildung abzielenden Analysen besonders anbieten – auch anhand historischer Beispiele konkret entwickelt, weist Pfister im Anschluss lediglich generisch auf die Bedeutung der „Präsenz der Figuren auf der Bühne“⁵⁴ hin: Ihre „Positionen und Bewegungen aktualisieren den Raum, der durch die Bühnenausdehnung geschaffen und begrenzt wird“⁵⁵. Obwohl Pfister dem durch Figurenpositionen und -bewegungen geschaffenen „räumliche[n] Relationssystem“⁵⁶ durchaus Bedeutung beimisst, scheint in seinen Ausführungen doch wieder die Vorstellung eines Spiels der Figuren *im* Bühnencontainerraum durch. Dass indes die raumgenerierende Funktion dieses Handelns von Pfister durchaus erkannt wird, macht der Abschluss seiner Ausführungen deutlich, wenn er feststellt, dass „das Raumpotential, das durch die Bühnenumgrenzung gegeben ist“, in den Positionierungen und Bewegungen der Figuren „aktualisiert und damit der dramatische Raum eigentlich erst geschaffen wird“⁵⁷ ohne dass er diese abstrakte Feststellung indes analytisch konkretisieren würde.

Über diese exemplarisch anhand der Monografien von Klotz, Hintze und Pfister skizzierten Raumkonzeptualisierungen geht die germanistische Dramenanalyse bis heute kaum hinaus. Zwar erschienen in den letzten Jahren Einzeluntersuchungen zu theatralen Rauminszenierungen in spezifischen Werken oder bei einzelnen Autor*innen, doch ist auffällig, dass diese – wenn sie ihren Raumbegriff überhaupt systematisch reflektieren – für die konkreten Analysen oft auf die eingeführten strukturalistischen Verfahren zurückgreifen oder genuin narratologische Raumkonzepte auf die Dramentheorie übertragen.⁵⁸ Dass gerade aktuelle Analysen

⁵² Ebd., S. 353.

⁵³ Vgl. ebd., S. 353–355.

⁵⁴ Ebd., S. 355.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Vgl. z.B. Christine Laudahn: *Zwischen Postdramatik und Dramatik*. Roland Schimmelpfennigs *Raumentwürfe*, Tübingen 2012, die zwar einleitend ankündigt, das Raum und Zeit aufeinander beziehende Chronotopos-Konzept für ihre Raumanalysen zu operationalisieren, wie es Michail M. Bachtin: *Chronotopos*. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Kirsten Mahlke, Frankfurt a.M. 2008 entwickelte. Doch untersucht Laudahn in der Folge Raum und Zeit in den Dramen Schimmelpfennings zunächst gerade von-

dramatischer Räumlichkeit sich an erprobten narratologischen Verfahrensweisen orientieren, ist angesichts der Dominanz der Narratologie im literaturwissenschaftlichen Forschungsdiskurs – verglichen etwa mit der Dramentheorie oder Lyrikologie – kein Zufall. Der Titel meiner Studie, der eben nicht erzählte, sondern erspielte Räume zentralsetzt, ist deshalb durchaus programmatisch zu verstehen. Meine Arbeit begegnet einem Forschungsdesiderat der Dramentheorie, die zwar immer wieder die Möglichkeit einer Generierung von theatralen Räumen im Handeln der Figuren andeutet, aber diesen Prozess bisher kaum konkret methodisch konzeptualisiert hat.⁵⁹ Dies rührt nach Kai Bremer vor allem daher, dass „die

einander getrennt und unter Rückgriff auf die strukturalistischen Modelle und Begrifflichkeiten u.a. Klotz', Hintzes, Lotmans und Pfisters. Auch für Stephanie Lehmann: *Die Dramaturgie der Globalisierung. Tendenzen im deutschsprachigen Theater der Gegenwart*, Marburg 2014 spielt die Kategorie des Raumes in ihren Stückanalysen, insbesondere im Kapitel zu „Nicht Orten und virtuellen Welten“ (S. 118–164) eine größere Rolle. Während sie das für ihre Studie zentrale Phänomen der Globalisierung auch als spatiales bestimmt (S. 78–83) bleibt indes eine grundsätzliche Reflexion ihres theatralen Raumbegriffs abseits von kurzen Bezugnahmen auf Raumtheoretiker*innen wie Marc Augé aus. Für das dramatische Werk Kleists untersucht Ariane Port: *Raum – Fokalisation – Polyphonie. Narratologische Analysen dramatischer Darstellungsformen an Textbeispielen von Heinrich von Kleist*, Heidelberg 2018 die räumliche Struktur der Texte. In ihrer narratologisch-strukturalistisch ausgerichteten, rein textuell verfahrenen Analyse verzichtet sie auf eine ausführlichere Auseinandersetzung mit der raumtheoretischen Dramen- und Theaterforschung. Dies hat zur Folge, dass die Vielzahl der von Port verwendeten Raumbegriffe – z.B. Bühnenraum, sprachlich vermittelter Raum, Handlungsraum, Gestaltungsraum, Wahrnehmungsraum – das übergeordnete Raumkonzept der Studie verunklart. Nichtsdestotrotz plausibilisiert Ports Differenzierung zwischen einer „physische[n] Verortung“ von Figuren im Bühnenraum und dem Schaffen anderer Räume durch „imaginäre Verortung“ (S. 21), zwischen einem „gemeinsam[] genutzte[n] Handlungsraum“ und „den Wahrnehmungsräumen der *Dramatis personae*“ (S. 106) eine heterogene Vorstellung von dramatischer Räumlichkeit: Sie kommt zu der entscheidenden Erkenntnis, dass „jede Figur [...] ihren eigenen Gestaltungsraum selbst [schafft], der sich dabei nicht unbedingt mit den Gestaltungsräumen der anderen Figuren decken muss.“ (S. 132) Jan Horstmann: *Theaternarratologie. Ein erzähltheoretisches Analyseverfahren für Theaterinszenierungen*, Berlin/Boston 2018 macht in seiner stark theoretisch ausgerichteten Studie Methoden der Narratologie programmatisch für die Inszenierungsanalyse nutzbar. Der Raum ist dabei eine Kategorie für die Untersuchung des Theatralen Repräsentationssystems und seiner Kanäle (vgl. insbes. S. 156–183).

⁵⁹ Eine dynamische Beschreibung des Raums im Drama, die fähig ist, das Handeln von Figuren als raumgenerierend zu erfassen, skizziert Bremer: Postskriptum Peter Szondi, S. 221–226 in seiner Unterscheidung zwischen Raumsinszenierungen im Modus der *Ektase* oder *Metastase*, ohne diese Konzepte indes an einem breiteren Korpus zu erproben. Eine methodisch reflektierte, grundlegende Neukonzeptualisierung von Raum als dramentheoretische Kategorie findet sich bei Kerstin Mertenskötter: *Textuelle Dramaturgie. Eine Methode der Theatertextanalyse*, Berlin 2022. Mertenskötter differenziert den „theatralische[n] Textraum“ (S. 172) hinsichtlich

Dramenforschung [...] den *spatial* bzw. *topographical turn* bisher kaum verfolgt oder gar nachvollzogen [hat]“, wodurch „Potentiale neuerer Ansätze übersehen werden“.⁶⁰ Auch Franziska Schößler weist noch 2019 darauf hin, dass insbesondere die „germanistische Forschung [...] die dramenanalytische Kategorie des Raums [...] bislang eher vernachlässigt“⁶¹ habe und neben der Narratologie insbesondere „rezente[] Untersuchungen zum *spatial turn*“⁶² Anschlussmöglichkeiten für die dramenanalytische Theoriebildung lieferten.

Neben dem Desiderat eines Raumbegriffs, der fähig ist, theatrale Räumlichkeit auch als dynamisch im prozessualen Handeln der Figuren hervorgebracht zu beschreiben, hat der exemplarische Überblick über Methoden und Theorien der Dramenanalyse noch etwas anderes gezeigt: Die Einführungen und Standardwerke beschreiben *den* Theaterraum unter anderem als architektonisches Ensemble, Bühnenform oder semantischen Bedeutungsträger und kategorisieren ihn gemäß seines Bezugsverhältnisses zur außertheatralen Welt als ‚realistisch‘ oder ‚phantastisch‘. Sie begreifen ihn gleichzeitig als figurenbestimmend wie durch deren Verhalten und Charaktereigenschaften definiert, und identifizieren mit Haupt- und Nebentext, Figurenhandeln und Szenografie verschiedenste Dimensionen seiner Hervorbringung. Die Vielfalt dieser analytischen Zugriffe auf Funktionen wie Manifestationen *des* Theaterraums verdeutlicht, dass es wenig erfolgsversprechend erscheint, ihn als stabiles und homogenes Phänomen zu beschreiben. Viel eher tritt er als historisch spezifische und dynamische *Anordnung* verschiedenster Elemente in den Blick, die je nach konkreter Rauminszenierung unterschiedlich funktionalisiert werden.

Zum Raumbegriff der Theaterwissenschaft

Gegenüber der Dramenforschung ist die Theaterwissenschaft dem Raumparadigma schon historisch enger und grundsätzlicher verbunden, gilt doch in den Worten ihres Begründers Max Herrmann: „Bühnenkunst ist

der Untersuchungsaspekte *Schauplatz/Ort*, *Text-Raum/Spatialisation* und *Räumlichkeit* (vgl. S. 172–181). Insofern aus der letztgenannten Perspektive „Körper in ihrem räumlichen Verhältnis zueinander [...] zum Bestimmungsmerkmal sich konkretisierender Raumentwürfe“ (S. 178) werden, und sie so „Raum überhaupt erst konstituier[en]“ (S. 177), verbindet diese Arbeit mit meiner Studie ihre Konzeption des Raums als dynamische, von Figurenhandeln mit hervorgebrachte Größe. Anders als Mertenskötter, die ihre Untersuchungen strikt auf den Theatertext beschränkt, beziehe ich bei der Analyse theatraler Raumordnungen auch die Inszenierung dieses Textes auf der Bühne ein.

⁶⁰ Bremer: Postskriptum Peter Szondi, S. 215.

⁶¹ Schößler: Dramen- und Theaterräume, S. 279.

⁶² Ebd., S. 281.

Raumkunst“⁶³. Eine theoretische Bestimmung dieses theatralen Raums nimmt Herrmann schon in seinem Aufsatz „Das theatralische Raumerlebnis“ (1930) vor, den Roger Lüdeke als „zentrales Gründungsdokument einer Theaterwissenschaft“⁶⁴ bezeichnet. Herrmann unterscheidet dort zwischen dem Bühnenraum als baulicher Gegebenheit, der in seinen weiteren Überlegungen keine größere Rolle spielen soll, und dem insbesondere durch Aktionen der Schauspieler*innen hervorgebrachten „theatralischen“ Raumerlebnis: „Der Raum, den das Theater meint, ist [...] ein Kunstraum, der erst durch eine mehr oder weniger große innerliche Verwandlung des tatsächlichen Raumes zustandekommt, ist ein Erlebnis, bei dem der Bühnenraum in einen andersgearteten Raum verwandelt wird.“⁶⁵ Das ‚Zustandekommen‘ dieses theatralischen Raums verdanke sich der Synthese von vier verschiedenen Raumerlebnissen, nämlich dem des Dramenautors, des Publikums, des Regisseurs und denen der Schauspieler.⁶⁶ Das schriftstellerische Raumerlebnis wird dabei relativ kurz abgehandelt, als entscheidend für die Konstitution des theatralischen Raums sieht Herrmann das Raumerleben der Darsteller*innen an, die sich ihren „Raum selber [schaffen] oder, genauer, [...] [sie deuten] sich den Bühnenraum um in einen tatsächlich nicht vorhandenen Realitätsraum“⁶⁷. Spielen die Darstellenden bei der theatralischen Raumkonzeption also die entscheidende Rolle, ist doch das Publikum in diesen Prozess keinesfalls nur als Menge passiver Rezipient*innen eingebunden, sondern es vollzieht die spatiale Transformation mit. Die Raumwahrnehmung der Regie führt schließlich die anderen Raumerlebnisse zusammen:⁶⁸ Die konkrete Inszenierung ist Synthese verschiedenster spatialer Entwürfe und bringt das theatralische Raumerlebnis so hervor.

Max Herrmanns Konzeptbildung erscheint aus Perspektive der bisherigen Überlegungen zur Beschreibung des Theaterraums zwiespältig. Zunächst ist hervorzuheben, dass seine Ausführungen diesen Raum als künstlerische Transformationsleistung und damit vor allem als prozessual im Handeln der Darstellenden generiert beschreiben, ist doch „das eigentlich Schöpferische [...] das Raumerlebnis des ‚Schauspielers‘“⁶⁹, das den Theaterraum verwandelt. Anders als beispielsweise in den Literaturwis-

⁶³ Max Herrmann: „Das theatralische Raumerlebnis“, in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, 7. Aufl., Frankfurt a.M. 2012, S. 501–514, hier: S. 501.

⁶⁴ Roger Lüdeke: „Ästhetische Räume – Einleitung“, in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, 7. Aufl., Frankfurt a.M. 2012, S. 449–469, hier: S. 453.

⁶⁵ Herrmann: Raumerlebnis, S. 502.

⁶⁶ Vgl. ebd.

⁶⁷ Ebd., S. 506.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 511f.

⁶⁹ Ebd., S. 512.

senschaften, in denen sich Vorstellungen der sozialen Konstruktion von Räumlichkeit erst mit dem *spatial turn* durchsetzen, „ist die – freilich viel naheliegendere – Idee des *Theaterraums als konstruiertem* von Anfang an ein theaterwissenschaftlicher Gemeinplatz“⁷⁰, wie Philipp Schulte feststellt. In seiner Beschreibung ‚des‘ theatralischen Raums als Synthese von vier aufeinander bezogenen, aber eben doch verschiedenen Raumerlebnissen lenkt Herrmann weiterhin den Blick auf die Heterogenität theatraler Räumlichkeit – und perspektiviert diese nicht zuletzt auch als Ergebnis eines Aushandlungsprozesses zwischen potenziell konfligierenden Raumentwürfen: „Im ganzen freilich gilt die Erkenntnis: es gibt kein ‚theatralisches Raumerlebnis‘, sondern es gibt nur ‚theatralische Raumerlebnisse‘ [...]“⁷¹

Doch neben den Aspekten von Herrmanns spatialen Beschreibungen, in denen der Raum des Theaters als dynamisch, heterogen und durch Darstellendenhandeln generiert erscheint, finden sich in „Das theatralische Raumerlebnis“ auch Vorstellungen, die ihn eher als Schachtel perspektivieren. Für die Theaterwissenschaft besonders folgenreich erwies sich Herrmanns Beschreibung der „Gemeinsamkeit des abgeschlossenen Raumes“⁷² als Voraussetzung für das Raumerlebnis des Publikums, das erst im geteilten Raum vom Spiel der Darstellenden affiziert werde. Herrmanns Bemerkung, dass das „Publikum sich im gleichen realen, nur umzudeutenden Raum“⁷³ mit den Darstellenden befinde, gibt einen Hinweis darauf, dass er mit dem geschlossenen, geteilten Raum wohl gerade nicht den prozessual im Handeln erzeugten des theatralischen Raumerlebnisses meint, sondern den „eigentlich realen Raum des Theaters“ als Bauform von „Zuschauer- und Bühnenraum“,⁷⁴ dessen Behandlung er zu Beginn des Aufsatzes zunächst ausgeschlossen hatte. Doch macht die Vorstellung des von Publikum und Darstellenden geteilten Raums als Grundbedingung theatraler Kunst in der Theaterwissenschaft eine beeindruckende Karriere, spätestens seit ihrer Konzeptionalisierung als „leibliche Ko-Präsenz“⁷⁵ in Erika Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* (2001), die nicht zufällig bei der Bestimmung ihres Aufführungsbegriffs unter anderem von Herrmanns Aufsatz ausgeht.⁷⁶ Auf diese Weise lässt

⁷⁰ Philipp Schulte: „Performance Art und Stillstand. Wieviel Bewegungslosigkeit erträgt das Theater?“, in: Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn*, Bielefeld 2009, S. 399–409, hier: S. 399.

⁷¹ Herrmann: *Raumerlebnis*, S. 513.

⁷² Ebd., S. 508.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Ebd., S. 501.

⁷⁵ Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 58.

⁷⁶ Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 52–57.

sich auf Herrmanns „Das theatralische Raumerlebnis“ nicht nur eine theaterwissenschaftliche Tradition der Vorstellung vom Theaterraum als prozesshaft im Handeln der Beteiligten hervorgebracht zurückführen, sondern auch eine nach wie vor dominante Konzeption dieses Raums als Container, wie sie bereits in der Einleitung meiner Studie anlässlich Peter Brooks Konzept des ‚leeren Raums‘ kritisiert wurde.

Ihre am Beispiel von Max Herrmanns Überlegungen hier umfangreicher vorgestellten raumtheoretischen Wurzeln bedingen, dass in aktuellen Analyseansätzen der Theaterwissenschaft kein Mangel an unterschiedlichen spatialen Raumkonzeptionen herrscht.⁷⁷ Der folgende Überblick hat daher noch mehr als der zum Forschungsstand der Dramentheorie notwendigerweise exemplarischen Charakter. Die Raumdarstellung zweier verbreiteter Einführungen in die Disziplin können indes nicht nur die Verdienste, sondern auch blinde Flecken bisheriger theaterwissenschaftlicher Forschungsbemühungen zur Analyse theatraler Räumlichkeit verdeutlichen.

In seiner Plastizität höchst geeignet für den Einstieg in eine Skizze aktuellerer theaterwissenschaftlicher Raumvorstellungen erscheint das Schema theatraler Zeichen, das Erika Fischer-Lichte in ihrer *Einführung in die Grundlagen des Faches* (2010) abdruckt (Abb. 3). Es befindet sich im Unterkapitel zu semiotischen Ansätzen, die nach Fischer-Lichte neben den phänomenologischen in der theaterwissenschaftlichen Analysepraxis zum Einsatz kommen:⁷⁸ „Während phänomenologische Ansätze sich auf Erfahrung richten, gelten semiotische Ansätze der Erzeugung von Bedeutung. [...] In dieser Perspektive wird alles, was wahrgenommen wird, als ein Zeichen gedeutet[.]“⁷⁹ Fischer-Lichtes Beschreibung dieser theatralen Zeichen ist dabei hinsichtlich ihres impliziten Raumkonzepts bereits viel-

⁷⁷ Vgl. z.B. Patrice Pavis: *Semiotik der Theaterrezeption*, Tübingen 1988, insbes. S. 100–107; Marvin Carlson: *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*, Ithaca u.a. 1992; Gay McAuley: *Space in Performance. Making Meaning in the Theatre*, Ann Arbor 1999; Erika Fischer-Lichte: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Tübingen/Basel 2010, S. 85; Jens Roselt: „Raum“, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2. aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2014, S. 279–287; Sabine Friedrich: „Raum und Theatralität“, in: Jörg Dünne/Andreas Mahler (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum*, Berlin/Boston 2015, S. 105–114; Christel Weiler/Jens Roselt: *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*, Tübingen 2017, S. 131–169; Christopher Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, 6. neu bearb. u. erw. Aufl., Berlin 2021, S. 161–173; sowie Patrick Primavesi: „Raum“, in: Beate Hochholdinger-Reiterer/Christina Thurner/Julia Wehren (Hg.): *Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium*, Baden-Baden 2023, S. 59–69.

⁷⁸ Vgl. zur semiotischen Analyse von theatralen Inszenierungen und Aufführungen auch grundlegend Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*, 3 Bde., Tübingen 1983; insbes. Bd. 1: *Das System der theatralischen Zeichen*.

⁷⁹ Fischer-Lichte: *Theaterwissenschaft*, S. 84.

sagend und wird von mir deshalb hier ausführlicher zitiert. Derartige Zeichen seien

der je besondere Raum, die in ihm befindlichen Objekte, die Gestalt der Darsteller, ihre Kostüme, ihre Bewegungen und die Veränderungen, die der Raum durch Licht, Bewegung und Geräusche erfährt; die Bewegungen der Darsteller durch den Raum (proxemische Zeichen), ihre Körperhaltung, ihre Gesten (gestische Zeichen) und ihr Gesichtsausdruck (mimische Zeichen), der Abstand, den verschiedene Darsteller zueinander halten (proxemische Zeichen), ihre Stimme und die von ihnen geäußerten Laute (wie Lachen, Weinen, Seufzen) (paralinguistische Zeichen), Worte (linguistische Zeichen) oder Töne (beim Gesang) sowie Musik.⁸⁰

Diese theatralen Zeichen, in denen der Raum zwar als wandelbar, aber eben doch implizit als ‚Behälter‘ für Objekte und Darstellende perspektiviert wird, systematisiert Fischer-Lichte in strukturalistischer Verfahrensweise in einem Schaubild. Dabei ordnet sie die Zeichen gemäß sechs Kategorien an, von denen sich je zwei in einer dichotomischen Entweder-oder-Konstellation gegenüberstehen: Akustische finden sich so gegen visuelle, transitorische gegen länger dauernde – und schließlich raumbezogene gegen schauspieler*innenbezogene Zeichen gesetzt:

Geräusche	akustische	transitorisch	raumbezogen
Musik			schauspielerbezogen
linguistische Zeichen			
paralinguistische Zeichen			
mimische Zeichen	visuelle	länger dauernd	raumbezogen
gestische Zeichen			
proxemische Zeichen			
Maske			
Frisur		länger dauernd	raumbezogen
Kostüm			
Raumkonzeption			
Dekoration			
Requisiten			
Beleuchtung			

Abb. 3: Das System theatraler Zeichen nach Erika Fischer-Lichte⁸¹

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Abgedruckt in: Ebd., S. 85.

Schon in Fischer-Lichtes Erläuterung der theatralen Zeichen begegnet die auch bei Raumkonzepten der Dramentheorie beobachtete Vorstellung von Raum als Schachtel und vom Menschen kategorial getrennte Entität. Der Autorin ist dabei indes keine naive Vorstellung vom Raum des Theaters zu unterstellen: Wie an anderen Stellen deutlicher wird,⁸² unterscheidet sie zwischen (architektonisch-baulichem) *Raum* und (performativ hervorgebrachter) *Räumlichkeit*, deshalb ist davon auszugehen, dass der Beschreibungsbereich der Kategorie ‚Raum‘ hier zunächst auf diese bauliche bzw. architektonische Dimension beschränkt ist. Doch macht das Schaubild deutlich, wie problematisch selbst diese eingeschränkte Konzeption des theatralen Raums als Schachtel dennoch bleibt. Denn es ist natürlich kein Zufall, dass die dichotomische Gegenüberstellung der Kategorien „schauspielerbezogen“ und „raumbezogen“ im Schaubild anders als die Oppositionen „längerdauernd“ vs. „transitorisch“ oder „akustische“ vs. „visuelle“ Zeichen nicht aufgeht. Hinsichtlich „Geräuschen“ und „Musik“ muss Fischer-Lichte ihre binäre Kategorisierung durch eine Doppelzuordnung selbst unterlaufen – und es ist kritisch zu fragen, ob dies nicht auch bei anderen Zeichen wie den proxemischen nötig wäre. Indem sich die theatralen Zeichen einer binären Einordnung entziehen und sich so als (mindestens) doppelt zu kategorisierende herausstellen, zeigt Fischer-Lichtes Schema, dass selbst eine eingeschränkte Konzeption des Theaterraums, die ihn Schauspieler*innen kategorial entgegengesetzt, der Verfasstheit theatraler Räume nicht gerecht wird. Statt der Bemühung, durch eine Beschreibung des theatralen Raums als Bauform und Architektur (in Unterscheidung von performativ hervorgebrachter Räumlichkeit) starre Containerraum-Konzeptionen zumindest teilweise für spatiale Analysen zu retten, erscheint es zielführender, den Raum des Theaters *insgesamt* als interdependente, dynamische Ordnung zu verstehen.

Auch Fischer-Lichte geht in ihrem Einführungswerk auf ihr Konzept theatraler Räumlichkeit noch ausführlicher ein,⁸³ eine fundierte Auseinandersetzung mit und Synthese von spatialen Konzepten im Fach, die ohne die gerade als problematisch markierte Differenzierung zwischen Raum und Räumlichkeit auskommt, findet sich jedoch vor allem in Christopher Balme's *Einführung in die Theaterwissenschaft* (2021; 6. Aufl.). Balme's Raumkapitel bietet deshalb einen guten Überblick über Traditionen wie aktuelle Tendenzen der Forschung.⁸⁴ Der Autor stellt zunächst als problematisch heraus, dass sich diese Forschung lange Zeit lediglich mit einer Analyse des visuellen Raums zufriedengegeben hätte – ein Befund, der angesichts der Bedeutung des *performative turn* für das Selbstverständnis

⁸² Vgl. ebd., S. 32–36; Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 187–209; sowie dies.: *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2012, S. 58–60.

⁸³ Vgl. Fischer-Lichte: *Theaterwissenschaft*, S. 32–36.

⁸⁴ Vgl. Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 161–173.

des Fachs durchaus überrascht.⁸⁵ Die jüngere Theaterwissenschaft aber habe erkannt, „dass eine Untersuchung der visuellen Gestaltung des Theaters, sei es architektonischer oder szenographischer Ausrichtung, dem Raumproblem des Theaters keineswegs gerecht werden könnte“⁸⁶. Statt einer Beschreibung von Bühnenbild und Bauformen sei sie bemüht, das „theatrale ‚Raumproblem‘“ im Sinne eines „kommunikative[n] und erlebnisbezogene[n] Vorgang[s]“ zu deuten.⁸⁷ Für die Entwicklung dieser neuen Perspektive auf Theaterraum erschwerend sei jedoch die Tatsache, dass nach Balme „bislang kaum verbindliche Ansätze entwickelt worden [sind], die die Wechselbeziehung zwischen Raum, Akteur und Zuschauer systematisch beleuchten“⁸⁸.

In der Folge ordnet Balme die bisherige Forschung zum Raum des Theaters in Form von vier spatialen Kategorien.⁸⁹ Es handelt sich dabei um den theatralen Raum oder Aufführungsraum als architektonischen Raum des Theaters, den szenischen Raum oder Bühnenraum – nochmals unterteilbar in den Bewegungsraum als den „von den Darstellern physisch genutzte[n] Raum“⁹⁰ und den für das Publikum einsehbaren Schauraum – sowie den ortsspezifischen Raum oder Aufführungsort als die Einbettung des Theaters in den (oft urbanen) spatialen Kontext. Als vierte Raumkategorie bestimmt Balme den dramatischen Raum, der im Stücktext angelegt sei und den er deshalb nicht als Gegenstand der Theaterwissenschaft im engeren Sinne ansieht. Das Verdienst dieser Raumkategorisierung Balmes besteht darin, die bisher kaum aufeinander bezogenen Ansätze zur Beschreibung des Theaterraums zusammenzuführen. Da es sich aber eben vor allem um die Synthese bisheriger Forschungen handelt, finden sich in ihr auch deren grundsätzliche Probleme abgebildet. So fällt beispielsweise auf, dass die Raumkategorien vor allem genau die visuelle Dimension des theatralen Raums (Theaterarchitektur, Bühnenbild bzw. -einteilung, Ort des Theaters in der Stadt) analytisch beschreiben, deren dominante Stellung im

⁸⁵ Vgl. allgemein zum *performative turn* Doris Bachmann-Medick: „Performative Turn“, in: Dies.: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, 6. Aufl., Reinbek b. Hamburg 2018, S. 104–143; sowie grundlegend für die Theaterwissenschaft Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*.

⁸⁶ Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 161. Vgl. für architektonische und szenografische Forschungen zum Theaterraum z.B. Carlson: *Places of Performance*; Nora Eckert: *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert*, Berlin 1998; sowie Nick Kaye: *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation*, London/New York 2000.

⁸⁷ Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 161.

⁸⁸ Ebd., S. 151f.

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 152–162. Vgl. außerdem Friedrich: *Raum und Theatralität*, die ihren Überblick über theatrale Räumlichkeit anhand der Kategorisierung Balmes strukturiert.

⁹⁰ Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 157.

theaterwissenschaftlichen Raumdiskurs Balme gerade kritisiert, während keine der vier Kategorien den Prozess einer theatralen Raumgenese durch das Handeln der Darstellenden systematisch erfasst.

Die hier am Beispiel der Einführungen von Fischer-Lichte und Balme skizzierten Konzepte theaterwissenschaftlicher Raumtheorie belegen eine hartnäckige Sichtweise auf Theaterraum, die bereits aus der Dramentheorie bekannt ist. Obwohl schon Max Herrmann den Raum des Theaters auch als Ergebnis von (Aus-)Handlungsprozessen konzeptualisiert, beklagen Theaterwissenschaftler*innen eine lange dominante Konzentration der Forschung auf szenografische und architektonische Raumdimensionen, die in den Worten Nikolaus Müller-Schölls „nolens volens eine [...] fraglich gewordene[] Vorstellung des Raumes als Schachtel“⁹¹ fortschreibe. Stärker als in der Dramentheorie lässt sich für die Theaterwissenschaft indes festhalten, dass seit einigen Jahren vermehrt Versuche unternommen werden, die Gestaltung der Bühne weniger als *Bühnenbild* denn als *Intermediale Szenographie* zu konzeptualisieren⁹² und den Fokus spatialer Analysen weg vom konkreten Theaterbau und Bühnenbild hin zu theatralen Möglichkeiten einer *anderen*, z.B. utopischen Räumlichkeit und raumbildender Prozesse auf der Bühne zu lenken.⁹³ So plädiert etwa Leon Gabriel

⁹¹ Nikolaus Müller-Schöll: „Raum-zeitliche Kippfiguren. Endende Räume in Theater und Performance der Gegenwart“, in: Norbert Otto Eke/Ulrike Haß/Irina Kaldrack (Hg.): *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater*, Paderborn 2014, S. 227–247, hier: S. 234. Vgl. ähnlich auch André Eiermann: „Beyond the scope of human vision – Bühnen für andere Blicke“, in: Norbert Otto Eke/Ulrike Haß/Irina Kaldrack (Hg.): *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater*, Paderborn 2014, S. 115–145; sowie Leon Gabriel: *Bühnen der Altermundialität. Vom Bild der Welt zur räumlichen Theaterpraxis*, Berlin 2021, S. 22–31.

⁹² Vgl. grundlegend Birgit Wiens: *Intermediale Szenographie. Raum-Ästhetiken des Theaters am Beginn des 21. Jahrhunderts*, Paderborn 2014; sowie für digitale Räume Thomas Moritz: *Szenografie digital. Die integrative Inszenierung raumbildender Prozesse*, 2. Aufl., Wiesbaden 2023. Zur historischen Entwicklung der Szenografie von der Kunst der Kulissenmalerei bis hin zu einer „transdisziplinäre[n] Raumwissenschaft und Raumpraxis“ vgl. weiterhin schon Thea Brejzek/Gesa Mueller von der Haegen/Lawrence Wallen: „Szenografie“, in: Stefan Günzel (Hg.) *Raumwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2009, S. 370–385, hier: S. 376.

⁹³ Vgl. Mayte Zimmermann u.a. (Hg.): *Theater als Raum bildender Prozesse*, Bielefeld 2020; sowie grundlegend bereits Norbert Otto Eke/Ulrike Haß/Irina Kaldrack (Hg.): *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater*, Paderborn 2014. Vgl. außerdem Gabriel: *Bühnen der Altermundialität*, dessen Analysen zeitgenössischer „szenische[r] Parcours“ (S. 37) mit meinen Untersuchungen von Rauminszenierungen des Stadttheaters neben einem Fokus auf ‚Raum‘ als Analysekategorie auch die Ablehnung einer Vorstellung vom Theaterraum als Container teilen. Daraus ergibt sich in beiden Studien ein Interesse an prozesshaft hervorgebrachten, heterogenen Raumkonfigurationen, wobei Gabriels theaterwissenschaftliche, am Gegenwartsdrama nicht interessierte Arbeit darauf abzielt, vor dem Hintergrund der Globalisierung das „Theater als eine *praxis*“ zu bestimmen, „die plurale Welten ebenso wie

dafür, Theater „nicht im Sinne einer einmal gefestigten Bezugsform [...] (etwa des Auftritts von Spielenden vor Publikum), sondern als eine räumliche Praxis“⁹⁴ aufzufassen. Diese biete dem Theater mit Blick auf seine gesellschaftlichen Rahmenbedingungen die Chance, „mit Konstellationen zu experimentieren und neue auszustellen“⁹⁵. Eine Analyse, die in diesem Sinne das theatrale „Entspringen[] von Raum“⁹⁶ in den Blick nimmt und Räume des Theaters damit als dynamische, prozesshafte Ordnungen begreift, steht indes auch in der Theaterwissenschaft methodisch wie theoretisch noch am Beginn. Trotz der vielversprechenden jüngeren Forschungen ergibt sich so also ähnlich wie schon für die Dramentheorie auch beim Überblick über Raumkonzeptionen der Theaterwissenschaft ein doppeltes Forschungsdesiderat: Es mangelt an operationalisierbaren Ansätzen, Theaterraum zum einen als *prozessual im Handeln der Darstellenden erzeugt*, zum anderen als *An- und Zuordnung heterogener raumkonstituierender Elemente* zu beschreiben.

Zugänge zu diesen und Bezugnahmen zwischen diesen verhandelt. Szenische Künste sind demnach selbst Teil der *Altermundialität*, der Möglichkeit der Vielheit der Welten, die dennoch dem Umstand Rechnung trägt, auf *einen* Planeten verwiesen zu sein“ (S. 11). Bereits 2012 untersucht Benjamin Wihstutz: *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*, Zürich/Berlin 2012 theatrale Raumentwürfe als „grundlegende Ordnung der Wahrnehmung, die Bedingung von Teilhabe und Anerkennung festlegt“ (S. 11). Mit ihrem Fokus auf der Darstellung von sozialen Außenseiter:innen wie Geflüchteten oder Arbeitslosen interessiert sich die Studie für die Frage, „inwieweit der Raum des Theaters als ein *anderer Raum* der Gesellschaft, als soziale Heterotopie, fungieren kann“ (S. 17), und geht von der These aus, dass „das Ästhetische, das Soziale und das Politische im Theaterraum immer schon aufs Engste ineinander verwoben sind“ (S. 18). Diese Vorstellung vom Theaterraum als ästhetischer genauso wie politisch-sozialer Hervorbringung teilt die Arbeit mit meiner Studie. Wihstutz konzentriert sich bei seinen theaterwissenschaftlichen Untersuchungen jedoch auf phänomenologische Ausführungsanalysen, ohne dass Text als eigenständige Kunstform eine größere Rolle spielt. Auch sein übergeordneter Raumbegriff unterscheidet sich von dem meiner Studie: Wihstutz versteht ‚Raum‘ zwar als relational hervorgebracht, doch kritisiert bereits Gabriel: *Bühnen der Altermundialität*, S. 139, Fn. 167, dass die Rede von *dem* anderen Raum des Theaters die Möglichkeit räumlicher Heterogenität „durch den Homotopos ‚des‘ Theaters“ ersetze.

⁹⁴ Leon Gabriel: „Theater als Bezugnahme. Praktiken der Veränderung“, in: Mayte Zimmerman u.a. (Hg.): *Theater als Raum bildender Prozesse*, Bielefeld 2020, S. 205–219, hier: S. 216.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Norbert Otto Eke/Ulrike Haß/Irina Kaldrack: „Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater [Einleitung]“, in: Dies. (Hg.): *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater*, Paderborn 2014, S. 9–12, hier: S. 11.

2.2 Martina Löw: Raum als prozessuale (An-)Ordnungsleistung

Die Suche nach Ansätzen, die dabei helfen können, ‚Raum‘ im Sinne einer solchen heterogenen Ordnung zu beschreiben, wie sie der Forschungsüberblick als nötige theoretisch-methodische Grundlage von Dramen- und Inszenierungsanalysen konturiert hat, führt zur Habilitationsschrift der Soziologin Martina Löw. Ihr Titel *Raumsoziologie* (2001) verdeutlicht bereits grundlegende Beschreibungsansprüche und so gilt Löws Arbeit nach Jörg Döring auch als „Basismonographie des *spatial turn* in der deutschsprachigen Soziologie“⁹⁷. Im Rahmen meiner Studie bedeutender als diese Einschätzung ist jedoch die Tatsache, dass auch in der Theaterwissenschaft schon auf den Nutzen einer Operationalisierung von Löws Thesen für die Untersuchung theatraler Räume hingewiesen wurde.⁹⁸ Auch die literaturwissenschaftliche Narratologie hat sie bereits fruchtbringend aufgegriffen,⁹⁹ doch für die Dramenanalyse spielte Löws Raumkonzeption bisher noch keine größere Rolle.

Am Beginn von Löws Ausführungen steht eine Skizze der von ihr in Qualität wie Quantität als defizitär wahrgenommenen gängigen soziologischen Raumkonzepte. Diese ließen eine Vernachlässigung der Kategorie des Raums erkennen, auf deren Grundlage Dieter Läßle noch 1991 von einer „Raumblindheit“¹⁰⁰ der Gesellschaftswissenschaften sprechen kann. Die meisten dieser Konzepte folgen nach Löw der einleitend auch als Grundlage von Peter Brooks theatralen Raumbeschreibungen kritisierten Vorstellung von Raum als Schachtel oder Container. Ihr schreibt Löw das grundlegende Problem zu, „zwei verschiedene Realitäten – einerseits den Raum, andererseits die Menschen und sozialen Güter – voraus[zu]set-

⁹⁷ Döring: *Spatial Turn*, S. 97.

⁹⁸ In diesem Sinne beobachtet Schulte: *Performance Art und Stillstand*, S. 399: „So gleichen viele der ‚wesentlichen Aspekte der Konstitution von Raum‘, die Martina Löw in ihrem Entwurf einer Raumsoziologie thesenhaft aufführt, wichtigen Argumentationsgrundlagen der Theaterwissenschaft[.]“ Und auch Roselt: *Raum*, S. 287 schlägt eine Konzeptualisierung der Theoriebildung Löws für die Beschreibung theatraler Räumlichkeit vor, wenn er unter explizitem Rückgriff auf Löws Vokabular festhält: „Theater sind demnach Orte, an denen durch die Platzierung von Zuschauern und Akteuren bzw. durch deren Syntheseleistungen spezifische R[äum]e[] konstituiert werden.“ Wihstutz: *Der andere Raum*, S. 39–47 orientiert sich bei der Entwicklung des Raumbegriffs seiner Arbeit ebenfalls u.a. an Löw.

⁹⁹ Vgl. Wilhelmer: *Transit-Orte in der Literatur*.

¹⁰⁰ Dieter Läßle: „Essay über den Raum. Für ein gesellschaftswissenschaftliches Raumkonzept“, in: Hartmut Häussermann u.a.: *Stadt und Raum. Soziologische Analysen*, Paffenweiler 1991, S. 157–207, hier: S. 163.

zen“¹⁰¹. Insbesondere in dieser konzeptionellen Trennung zwischen Raum und Mensch begegnet bei den von Löw kritisierten soziologischen Raumkonzepten genau die defizitäre Raummodellierung wieder, die im vorangegangenen Forschungsüberblick auch in der Dramentheorie und Theaterwissenschaft zu beobachten war. Ausgehend von diesem gemeinsamen Defizit wird im Folgenden nicht nur Löws Gegenentwurf von Raum kurz skizziert, sondern auch die Verwendbarkeit des löwschen Konzepts für die Dramen- und Inszenierungsanalysen dieser Studie plausibilisiert.

Der umfangreiche Überblick über Raumvorstellungen nicht nur der Soziologie, sondern auch der Physik und Philosophie seit der Antike, den Martina Löw an den Beginn ihrer Überlegungen stellt,¹⁰² ist entlang der Unterscheidung „zwischen ‚absolutistischen‘ und ‚relativistischen‘ Standpunkten“ strukturiert, wie sie insbesondere bei der „Einschätzung des Verhältnisses von Materie und Raum“ zum Ausdruck komme (RS 17). Vorstellungen der absolutistischen Tradition schreiben nach Löw „dem Raum eine eigene Realität jenseits des Handelns, der Körper oder der Menschen zu[.]“ (RS 63) und fassen Raum damit tendenziell als Schachtel und von Menschen wie Körpern unabhängiges Phänomen, wogegen er in relativistischen Vorstellungen eine prozessuale und handlungsabhängige Qualität aufweist: „Während im absolutistischen Denken Räume die unbewegte und für alle gleichermaßen existente (deshalb homogene) Grundlage des Handelns sind, geht im relativistischen Denken die Aktivität des Handelns unmittelbar mit der Produktion von Räumen einher.“ (RS 18)

Nach Martina Löw waren dort, wo sich die Sozialwissenschaften im 20. Jahrhundert überhaupt mit Raum beschäftigten, absolutistische Raumvorstellungen lange Zeit dominant. Diese Konzeption des Raums als von menschlichem Handeln unabhängige Größe musste in Wissenschaftsfeldern, die sich mit (zwischen)menschlicher Interaktion beschäftigen, zu Problemen führen. Wenn sie Raum nicht rundheraus als soziologisch weder erfassbares noch interessantes Phänomen abwertete, indem sie um „eine klare Trennung zwischen Räumlichem und Sozialem“ (RS 46) bemüht war, behandelte ihn die Soziologie nach Löw größtenteils „mit der Selbstverständlichkeit, als existiere er eben“ (RS 37), und wies ihm in Analysen eine Rolle „als das selbstverständlich die Menschen Umgebende“ (RS 42) zu. Nicht zufällig erinnert dieser Befund an den Stellenwert des Raums in Analysen von Dramen und Inszenierungen bis in die Gegenwart. Ganz analog zum von Löw kritisierten Feld soziologischer Forschungen fällt auch bei der Analyse vieler dieser literatur- und theaterwissenschaftlichen Studien

¹⁰¹ Martina Löw: *Raumsoziologie*, Frankfurt a.M. 2001, S. 13. Im Folgenden werden Zitate aus der Studie direkt im Fließtext unter der Sigle RS und Angabe der Seitenzahlen nachgewiesen.

¹⁰² Vgl. RS 17–68. Dieser Überblick lässt sich auch mit Gewinn als fundierte Einführung in Entwicklungen wie Konstanten der abendländischen Raumtheorie lesen.

auf, dass sie ihr Raumkonzept nicht explizit klären, sondern „unsystematisch und assoziativ“ (RS 52) mit dem Begriff umgehen.¹⁰³ Was dabei – in Soziologie wie Dramen- bzw. Theatertheorie – notwendigerweise als lohnendes Forschungsfeld aus dem Blick gerät, sind die „Regeln der Konstitution von Raum“ (RS 42), die jeweils kontextbezogen zu bestimmen wären.

Veränderte spatiale Wahrnehmungen

Neben der profunden Aufarbeitung vorherrschender sozialwissenschaftlicher Raumkonzepte bettet Martina Löw ihre eigenen Überlegungen auch in eine empirische Untersuchung von Raumwahrnehmungen der Zeit um die Jahrtausendwende ein, wobei sie sich vor allem auf die Raumsozialisierung von Kindern und Jugendlichen, virtuelle Räume und das Wachstum von *global cities* im Zuge von Globalisierungsprozessen bezieht. In ihren Analysen weist die Soziologin auf „Veränderungen der Raumphänomene“ (RS 69) hin, die auch eine neue theoretische Konzeptualisierung von Raum nötig machten. So geht sie von dem Befund aus, dass Menschen zwar schon von frühester Kindheit an zu einem Umgang mit und einem Konzept von Raum erzogen würden, das diesen als euklidischen Containerraum und damit messbar ausweise. Diese Vorstellung eines homogenen ‚Schachtelraums‘ steht nach Löw jedoch zumindest punktuell in immer stärkerem Kontrast zur Weltwahrnehmung von Menschen in Industrienationen. So bewegten sich beispielsweise Kinder nicht nur zwischen über die Stadt verstreuten „Kinderorten“ (RS 83) wie Schule, Sportverein und Spielplatz, sondern auch in durch Internet und Mobiltelefonie konfigurierten virtuellen Lern- und Begegnungsräumen. Diese spatiale Konfiguration lasse „Raum als uneinheitlich, sich überschneidend, vielfältig, vernetzt und bewegt erscheinen“ (RS 101). Damit entstehe „neben der kulturell tradierten Vorstellung, ‚im Raum zu leben‘, das heißt von einem einheitlichen, homogenen Raum umgeben zu sein, auch eine Vorstellung von Raum, die einem fließenden Netzwerk vergleichbar ist“ (RS 266).

Löw warnt davor, diese Wahrnehmung von Raum grundsätzlich als defizitär zu charakterisieren.¹⁰⁴ Sie beschreibt zeitgenössische spatiale

¹⁰³ Vgl. zum Problem theoretisch-methodisch unreflektierter Raumanalysen in den Kulturwissenschaften auch Benno Werlen: „Körper, Raum und mediale Repräsentation“, in: Jörg Döring/Tristan Thielmann (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld 2008, S. 365–392, hier: S. 369.

¹⁰⁴ Vgl. zu einer derart kritischen Einschätzung der Raumwahrnehmung insbesondere von Kindern als soziale Desintegration Wilhelm Heitmeyer: „Die gefährliche Zerstückelung von Zeit und Raum. Zu den Folgen wachsender sozialer Desintegration (Vortragsdokumentation)“, in *Frankfurter Rundschau* vom 26.09.1996, S. 18.

Erfahrungen vorsichtiger als doppelte: Zwar existierten durchaus noch immer homogen erfahrene ‚Inselräume‘ wie Wohnung oder Arbeitsplatz, doch werde „der über die Inseln hinausreichende Raum als heterogen und uneinheitlich erfahren“ (RS 86). Diese Wahrnehmung nähere „Zweifel an der Vorstellung des einheitlichen Raums“ (RS 88):

Dies bedeutet, daß sich neben der Kontinuität der tradierten Raumvorstellung, mit den für Messungen und Orientierungen notwendigen Kenntnissen, auch eine Vorstellung von Raum zu etablieren beginnt, die Raum statt einheitlich als uneinheitlich, statt kontinuierlich als diskontinuierlich, statt starr als bewegt manifestiert. (RS 88)

Diese Analyse spatialer Weltwahrnehmung wurde zur Zeit der Jahrtausendwende verfasst, kann aber gerade angesichts jüngster technischer Entwicklungen – wie beispielsweise dem Siegeszug von Smartphones –¹⁰⁵ auch und besonders für die 2010er-Jahre Gültigkeit beanspruchen. Trotz ihrer gerade nicht kulturpessimistischen Argumentationsweise finden sich bei Löw ebenfalls die räumlichen Verunsicherungspotenziale angedeutet, die Bruno Latour, wie einleitend beschrieben, 2019 als Signum unserer Gegenwart skizziert hat: Wenn Löw festhält, „daß die Vorstellung, im einheitlichen, homogenen Raum zu leben, allein nicht mehr ausreichend sinnstiftend ist“ (RS 111), bedeutet das, dass von den Individuen Sinnstiftungsleistungen zu erbringen sind, um diesen Mangel zu kompensieren. Auch die Raumtheorie der Soziologin geht damit von dem empirischen Befund aus, dass Raum nicht mehr als gesicherter Hintergrund menschlichen Handelns erscheint, sondern den sozialen Akteur*innen zumindest *auch* als Problem gegenübertritt – ein Befund, von dessen Beobachtung im Bereich des zeitgenössischen Dramas und Theaters meine Studie ihren Ausgang nimmt.

Spacing und Synthese, Räume und Orte

In ihrer auf diesen empirischen Befunden fußenden eigenen Raumkonzeptualisierung schließt Löw zunächst vor allem an relativistische Raumkonzepte an, insofern sie davon ausgeht, „daß Räume sich aus den Anordnungen der ‚Körper‘ ergeben“ (RS 67). Über streng relativistisch auf die Lagerungsrelation von Körpern fokussierende Ansätze geht sie jedoch hinaus, insofern sie diese Körper auch einzeln in den Blick nimmt, weshalb sie ihren Ansatz als *relationale Raumtheorie* markiert. Sie setzt sich

¹⁰⁵ Wenn es auch bereits in den 1990er-Jahren Vorläufer gab, kann doch die Markteinführung des iPhone durch *Apple* 2007 als bedeutender Schritt auf dem Weg zur heute weitgehend globalen und ubiquitären Verbreitung von Smartphones gelten.

damit von einer soziologischen Tradition ab, die zwischen „eine[m] sozialen und eine[m] materiellen Raum“ unterscheidet und so „unterstellt, es könne ein Raum jenseits der materiellen Welt entstehen (sozialer Raum), oder aber es könne ein Raum von Menschen betrachtet werden, ohne daß diese Betrachtung gesellschaftlich vorstrukturiert wäre (materieller Raum)“ (RS 15).

Nach Löw werden Räume durch „raumproduzierendes Handeln“ (RS 44) hervorgebracht, sodass „die Konstitution von Raum selbst als sozialer Prozeß“ (RS 67) zu beschreiben ist. Menschen sind dabei nicht nur diejenigen, die im Handeln Räume schaffen, „sondern [können] auch Elemente dessen sein [...], was zu Räumen zusammengefaßt wird“ (RS 155). Schon in dieser Grundierung als dynamisch, weil prozess- und handlungsorientiert lässt sich der Nutzen von Löws Raumvorstellung für die Analysen meiner Studie ermesen, wurden doch gerade diese Merkmale als Charakteristika auch der zu untersuchenden dramatischen und theatralen Räume benannt. Die Soziologin definiert ‚Raum‘ als „(An)Ordnung von Körpern, welche unaufhörlich in Bewegung sind, wodurch sich die (An)Ordnung selbst ständig verändert“ (RS 131). Durch die spezifische Schreibung des Begriffs ‚(An)Ordnung‘ betont Löw, „daß Räumen sowohl eine Ordnungsdimension, die auf gesellschaftliche Strukturen verweist, als auch eine Handlungsdimension, das heißt der Prozeß des Anordnens, innewohnt“ (RS 131). Dieser Ordnungsbegriff ist analytisch ausgesprochen produktiv und anschlussfähig, verweist er doch nicht nur auf die Dynamik der Ordnung des Raumes, sondern auch ihren Doppelcharakter: Spreche ich in dieser Studie von der *theatralen Raumordnung*, perspektiviere ich in Anlehnung an Löw den spezifischen Raum in genau diesen beiden Dimensionen: der spatialen Manifestation einer gesellschaftlichen Ordnung durch den – hier ästhetischen – Prozess der Anordnung von Objekten und Menschen.

Konkret beschreibt Löw den Prozess der Raumgenerierung in zwei distinkten Vorgängen, die sie *Spacing* und *Synthese* nennt. Der Prozess des *Spacing* bezeichnet „das Platzieren von sozialen Gütern und Menschen [...], also das Errichten, Bauen oder Positionieren“ (RS 178). Auf relativistische Traditionen zurückgreifend bestimmt Löw Raum so zunächst als Anordnung von Körpern, doch bleibt sie nicht bei einer Beschreibung von deren jeweiliger spatialer Lagerung stehen. Denn um diese Lagerung als Raum zu lesen, muss sie von Menschen interpretiert werden. Diesen reflexiven, von Wahrnehmungseffekten¹⁰⁶ genauso wie (kulturellem) Vorwissen geprägten Prozess nennt sie *Synthese*. In der Synthese würden „über Wahrnehmungs-, Vorstellungs- oder Erinnerungsprozesse [...] Gü-

¹⁰⁶ Diese Wahrnehmung ist dabei nach Löw keinesfalls nur eine visuelle, sondern sie betont, „daß Menschen die sozialen Güter, die sie verknüpfen oder platzieren, *nicht nur sehen, sondern auch riechen, hören oder fühlen*“ (RS 195).

ter und Menschen zu Räumen zusammengefaßt“ (RS 159). Bilanzierend lässt sich festhalten, dass in der Konzeptualisierung Löws raumkonstituierende Elemente nicht nur angeordnet, sondern diese Ordnung auch sinnstiftend *gedeutet* werden muss, um Raum hervorzubringen.

Beschränkte sich Löw in ihrer Raumvorstellung allerdings auf das Zusammenwirken von *Spacing* und Synthese, wäre Raum ausgesprochen fluide, unbeständig und letztlich auch einer höchst individuellen wie situationsgebundenen Konstruktion unterworfen. Zwar wurden all diese spatialen Hinsichten bisher in Raumtheorien zu wenig berücksichtigt, doch wäre ein Konzept, das jede Form stabilerer und konventionalisierter Raumdimensionen negierte, ebenso defizitär wie das Festhalten an starren Containerraumvorstellungen. So interpretiert eine Zuschauerin den Ort, an dem sie den Abend verbringt, um eine neue Inszenierung zu sehen, beispielsweise nicht erst in dem Moment als ‚Theaterraum‘, in dem die Aufführung beginnt. Vielmehr verfügt sie offensichtlich bereits vor ihrem Besuch über einigermaßen konkrete Vorstellungen von der Konstitution des Raums sowie über die Handlungen, die sie von anderen erwarten darf, die aber auch von ihr erwartet werden. Löw wird dieser auf verschiedenste alltägliche Situationen übertragbaren Erfahrung durch ihr Konzept institutionalisierter Räume gerecht. Als solche bezeichnet sie Räume, *„bei denen die (An)-Ordnung über das eigene Handeln hinaus wirksam bleibt und genormte Syntheseleistungen und Spacing nach sich zieht“* (RS 164). Damit erfasst sie in ihrer Raumtheorie auch die Möglichkeit einer Ausbildung über längere Zeit stabiler räumlicher Strukturen. Die Anbindung dieses Strukturbegriffs an ihre handlungszentrierte Raumtheorie leistet Löw durch seine definitivische Verbindung mit dem der Institution, wenn sie „Strukturen [...] in Institutionen verankert“ versteht und letztere als „auf Dauer gestellte Regelmäßigkeit sozialen Handelns“ bestimmt (RS 169).¹⁰⁷

Die Möglichkeit einer längerfristigen Stabilisierung des Raums durch Strukturen verbindet sich in Löws Konzept so mit einer handlungsorientierten Vorstellung, die Raum historisiert: „Die Konstitution von Raum steht [...] immer in Abhängigkeit zu den Bedingungen einer Handlungssituation“ (RS 192) und ist damit ausgehend von deren historischen Kontexten „als Wechselwirkung zwischen Struktur und Handeln abzuleiten“ (RS 53). In dieser Vorstellung von Raum als handlungsgeneriert, aber durch dauernde Strukturen auch längerfristig stabilisiert scheint bereits die Möglichkeit auf, konzeptionell zwischen Räumen und Orten zu unterscheiden, was Löws spatiale Theoriebildung für Raumanalysen in verschiedenen Disziplinen anschlussfähig macht. Anders als Raum definiert Löw den Ort als

¹⁰⁷ Vgl. zur institutionellen stabilisierenden Markierung des Theaterraums auch Wihstutz: *Der andere Raum*, S. 44f.

Ziel und Resultat der Platzierung und nicht – wie Menschen und soziale Güter – im Spacing selbst platziertes Element. Orte entstehen durch Platzierungen, sind aber nicht mit der Platzierung identisch, da Orte über einen gewissen Zeitabschnitt hinweg auch ohne das Platzierte bzw. nur durch die symbolische Wirkung der Platzierung erhalten bleiben. (RS 198)

Somit versteht Löw den Ort als „einen Platz, eine Stelle, konkret benennbar, meist geographisch markiert“, während der *„Raum eine relationale (An)Ordnung sozialer Güter und Menschen (Lebewesen) an Orten“* ist (RS 224). Eine solche Unterscheidung zwischen Ort und Raum konzeptualisiert nicht zuletzt „Möglichkeit[en], am gleichen Ort unterschiedliche Räume zu schaffen“ (RS 201): Die Gleichzeitigkeit auch konfligierender Raumentwürfe wird so beschreibbar. Bezogen auf die Analyse von theatralen Räumen bedeutet dies, erstens, dass das architektonische Ensemble ‚Theater‘ mit seiner Zuordnung von Bühne und Publikumsraum als Ort zu bestimmen ist, an dem in den Worten Jens Roselts „durch die Platzierung von Zuschauern und Akteuren bzw. durch deren Syntheseleistungen spezifische R[äum]e[] konstituiert werden“¹⁰⁸. Dass die so hervorgebrachten Räume, zweitens, als heterogene, ja sogar gegensätzliche Entwürfe charakterisierbar werden, macht eine Vorstellung von ‚dem‘ Theaterraum – sei es als gemeinsamer Raum von Publikum und Darstellenden oder als einheitlicher Handlungshintergrund der Figuren – zweifelhaft. Löws theoretische Differenzierung lässt sich somit gewinnbringend an aktuelle theaterwissenschaftliche Fragestellungen anschließen, die weniger nach ‚dem‘ Raum des Theaters fragen, als dass sie untersuchen, „inwieweit Theater als Ort raumbildender Prozesse verstanden werden kann“¹⁰⁹.

Die theatrale Raumordnung als ‚(An-)Ordnung‘: Fazit und Implikationen für Dramen- und Inszenierungsanalysen

Der große Nutzen und die interdisziplinäre Anschlussfähigkeit von Löws Modell liegt darin, dass sie Raum nicht mehr „als Hinter- oder Untergrund des Handelns konzipiert“, sondern in ihrer Vorstellung „Raum in den Handlungsverlauf eingerückt“ wird (RS 113). Die Soziologin versteht „Raum als begriffliche Abstraktion, die den Konstitutionsprozeß benennt“ (RS 131), und verschiebt so den Fokus weg von Räumen als stabilen

¹⁰⁸ Roselt: Raum, S. 287.

¹⁰⁹ Markus Dietze: „Der architektonische Raum als theaterbildender Prozess. Zeitgenössische Kunst im Baudenkmal am Beispiel des Theaters Koblenz“, in: Mayte Zimmerman u.a. (Hg.): *Theater als Raum bildender Prozesse*, Bielefeld 2020, S. 195–204, hier: S. 195.

Konfigurationen hin zum *Prozess der Raumgenerierung*. Diese Fokusverschiebung vollziehen auch meine Untersuchungen von räumlichen Text- und Bühnenordnungen – ohne dabei die von Löw ebenfalls beschriebenen zeitlich stabileren Raumstrukturierungen auszublenden. Wenn ich im Folgenden diese Text- und Bühnenordnungen übergreifend mit dem Begriff der *theatralen Raumordnung* beschreibe, bezeichne ich damit ebendie beiden Dimensionen, die Martina Löw in ihrer Definition des Raums als „(An-)Ordnung“ zentral setzt: Diese Raumordnungen lassen sich, erstens, als Manifestation einer gesellschaftlichen Ordnung analysieren, die sie, zweitens, selbst in räumlichen Prozessen des An-, Zu- und Einordnens mit hervorbringen. Löws Konzeptualisierung erweist sich in dieser Beschreibung des Doppelcharakters von Raumordnungen auch anschlussfähig an ästhetische Ordnungsvorstellungen, wie sie beispielsweise Hartmut Böhme in Bezug auf topografische Ordnungen in der Literatur formuliert: „Sie sind Darstellungen von etwas, das ist, und das als solches in der Darstellung erst hervorgebracht wird.“¹¹⁰

Neben Löws grundlegendem Raum- und Ordnungsbegriff ist auch ihre Unterscheidung von Räumen und Orten für die Analyse theatraler Raumordnungen anschlussfähig. Zum einen ist durch die Unterscheidung zwischen dem institutionalisierten *Ort* des Theaters und den in ihm durch *Spacing*- und Syntheseprozesse hervorgebrachten *Räumen* diese spatiale Ordnung präziser als Wechselspiel zwischen dynamischen und stabileren Raumdeterminanten zu fassen, als wenn der Theaterraum nur über die Bauform definiert wird. Zum anderen wird so an einem Ort die Entstehung verschiedener Räume beschreibbar, „die nebeneinander sowie in Konkurrenz zueinander existieren bzw. in klassen- und geschlechtsspezifischen Kämpfen ausgehandelt werden“ (RS 273). Auch die theatrale Aus-Handlung von gesellschaftlichen Problemstellungen lässt sich damit analytisch als deren Ver-Räumlichung verstehen, die sich im Neben- und Gegeneinander konfligierender Raumentwürfe, in der Inszenierung von figurenseitigen Erfahrungen des spatialen Verlusts und von Bemühungen identitätsstiftender Selbstverortung manifestiert. Das Theater stellt so einen Ort zur Verfügung, an dem Räume erspielt, das heißt, vergangene und zukünftige, mögliche und im Alltag unmögliche Strategien der Raumgenerierung und Selbstverortung erprobt werden können. Diese Funktion, „die Konstitution von Raum als gesellschaftliche[n] Prozeß“ (RS 151) nicht nur auszustellen, sondern auch zu reflektieren, ist ein Merkmal des Theaters seit seinen institutionellen europäischen Anfängen und eine dominant *spatiale* Traditionslinie (Kap. 3), in die sich auch die erspielten

¹¹⁰ Hartmut Böhme: „Einleitung: Raum – Bewegung – Topographie“, in: Ders. (Hg.): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, Stuttgart/Weimar 2005, S. IX–XXIII, hier: S. XIX.

Räume im zeitgenössischen deutschsprachigen Stadttheater einordnen lassen (Kap. 4).

Trotz der hier skizzierten vielfältigen Anschlussfähigkeit der Raumtheorie Löws erscheint es wenig vielversprechend, diese ohne Differenzierungen auf jede der im Folgenden analysierten theatralen Raumszenierungen anzuwenden, schärft doch Löw selbst den Blick dafür, dass „[v]erschiedene Raumbegriffe [...] unterschiedliche Operationalisierungen von Problemen an[bieten]“ (RS 15). Diese seien „daher nicht falsch oder richtig, sondern die Kriterien für die Beurteilung [...] [muss] der Erklärungsnutzen für empirisch beobachtbare Phänomene [...] sein“ (RS 15). Löws Theorieansatz strukturiert die Auswahl der im vierten Kapitel konkret operationalisierten spatialen Theorien deshalb im Sinne einer Analyseperspektive, insofern diese Theorien alle Raum nicht nur als Architektur oder Bühnenbild, sondern vor allem als *prozesshaft* (1) *im Handeln der Figuren hervorgebracht* (2) fokussieren und sich so als *relationale Raumtheorien* verstehen lassen. So verschieden und heterogen wie die Ästhetiken des gegenwärtigen Stadttheaters müssen auch die theoretischen Zugriffe auf die in ihnen manifesten Raumszenierungen sein. Im Folgenden geht es nun noch darum, den zunächst in Anlehnung an Löw entwickelten Begriff der *theatralen Raumordnung* unter Rückgriff auf Michel Foucaults Konzept des *Dispositivs* weiter zu konkretisieren – das heißt: seine Verwendbarkeit für historisch differenzierende theatrale Raumanalysen zu plausibilisieren.

2.3 Michel Foucault: Raum als Dispositiv

Der Begriff, der für die Beschreibung theatraler Räumlichkeit vor dem Hintergrund ihrer historisch konkreten Ausformung in der Forschung am häufigsten – wenn auch nicht einheitlich – verwendet wird, ist der der Bühnenform. Verbindendes Merkmal dieser Begriffsverwendungen ist die Tatsache, dass Beschreibungen theatraler Raumkonfigurationen als Bühnenformen meist auf architektonische Besonderheiten abheben. Diese eher auf die Bau- als die Bühnenform fokussierende Sichtweise problematisiert schon Ulrike Haß, die in ihrer Habilitationsschrift *Das Drama des Sehens* (2005) dafür plädiert, Bühnenformen nicht nur architektonisch zu fassen, sondern sie als je historisch spezifische Organisationsstruktur des inszenierten Verhältnisses zwischen Bühnen- und Publikumsraum, Darstellenden und Zuschauenden und somit letztlich zwischen Sehen und Gesehen-Werden zu beschreiben.¹¹¹

¹¹¹ Vgl. Ulrike Haß: *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München 2005.

Neben Haß übt auch Nikolaus Müller-Schöll Kritik an einer Bestimmung der Bühne, die diese „auf Bauformen reduzier[t], die aus ihrem Funktionszusammenhang bzw. ihrer Struktur herausgelöst werden“¹¹². Stattdessen schlägt er eine Sichtweise vor, die es erlaubt, die Bühne sowohl in ihren heterogenen spatialen Elementen als auch hinsichtlich ihrer spezifischen historischen Bedingtheit zu erfassen: Er versteht sie als *Dispositiv* und betrachtet sie damit, jenseits der Architektur, „im Kontext des jeweiligen zugehörigen Raumdenkens, aber auch der Diskurse über Schauspielkunst, der institutionellen Entwicklung, der Gesetze und Regeln, der philosophischen, moralischen und philanthropischen Lehrsätze etc.“¹¹³. An Müller-Schöll anschließend wird meine Studie das Konzept des Dispositivs verwenden, um ihren analytischen Leitbegriff der theatralen Raumordnung weiter zu schärfen und konkret für die *historisch reflektierte* Analyse von Dramen und Bühnenproduktionen zu operationalisieren.

Der Begriff des Dispositivs bei Michel Foucault

Dass das Dispositiv-Konzept inzwischen Gefahr läuft, im Rahmen einer „unbestimmten ‚One Concept Fits All‘“-Methodik seine analytische Schärfe einzubüßen, hat Gründe, die bis in die Zeit seiner keineswegs eindeutigen Prägung durch Michel Foucault zurückreichen. Ein erstes Hindernis des Verständnisses liegt schon darin begründet, dass ‚Dispositiv‘ im Deutschen ausschließlich einen Fachterminus darstellt. Dies ist im Französischen anders, wo *dispositif* in der Alltagssprache einfach eine Anordnung von Bauteilen zu einem Apparat (dann auch einfach ‚Gerät‘) oder, im militärischen Sinne, die Aufstellung von Einsatzmitteln gemäß einer übergeordneten Strategie bedeuten kann.¹¹⁵ Spricht Foucault vom *dispositif*, ist also von einer Anlehnung an diese alltagssprachlichen Begriffshinsichten auszugehen. Seine bekannte, oft zitierte und in vielen Details unscharf bleibende Definition des Konzepts stammt aus einer Diskussion mit Mitgliedern des psychoanalytischen Instituts der *Université Paris VIII Vincennes-Saint-Denis* und hat schon deshalb eher provisorischen Charakter:

¹¹² Müller-Schöll: Raum-zeitliche Kippfiguren. S. 234.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Andrea D. Bührmann/Werner Schneider: *Vom Diskurs zum Dispositiv. Eine Einführung in die Dispositivanalyse*, Bielefeld 2008, S. 14.

¹¹⁵ Vgl. Jürgen Link: „Dispositiv“, in: Clemens Kammler/Rolf Parr/Ulrich Johannes Schneider (Hg.): *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe*, Stuttgart/Weimar 2014, S. 237–242, hier: S. 238.

Was ich unter diesem Titel festzumachen versuche ist erstens ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wie Ungesagtes umfaßt. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.¹¹⁶

Und er fährt fort: „Zweitens möchte ich in dem Dispositiv gerade die Natur der Verbindung deutlich machen, die zwischen diesen heterogenen Elementen sich herstellen kann.“¹¹⁷ Auffällig ist hier Foucaults Fokussierung: Ähnlich wie bei seiner Konzeption des Diskursbegriffs¹¹⁸ scheint er zunächst weniger an der inhaltlichen Ebene des Dispositivs, also an seinen einzelnen Elementen, interessiert, viel eher geht es ihm um die Regeln und Bedingungen seiner Hervorbringung. Dass dieser Akt der Hervorbringung dabei dezidiert interessensgeleitet und machtkorreliert ist, verdeutlicht der letzte Bestandteil von Foucaults Definition: „Drittens verstehe ich unter Dispositiv eine Art von – sagen wir – Formation, deren Hauptfunktion zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt darin bestand hat, auf einen Notstand (urgence) zu antworten. Das Dispositiv hat also eine vorwiegend strategische Funktion.“¹¹⁹ Dispositive tauchen damit nicht einfach auf, sondern antworten auf historisch spezifische gesellschaftliche Problem- und Fragestellungen. Sie können in diesem Sinne als „Problemlösungsoperator[en]“¹²⁰ und letztlich sogar als „Motoren“ gesellschaftlichen Wandels¹²¹ beschrieben werden. So verstanden lässt sich Foucaults Dispositiv-Konzeption als Fortentwicklung seiner Bemühungen um die materialistische Rekonstruktion der Wissensentwicklung, wie sie noch die *Archäologie des Wissens* prägte, einordnen: Er ist „zu der Überzeugung gekommen, daß nicht die Rede/der Text/der Diskurs allein die Welt bewegt“¹²², wie es Siegfried Jäger ausdrückt. Das Dispositiv als netzartige Verknüpfung diskursiver und nicht-diskursiver Elemente erlaubt es, Wissen auch jenseits seiner kodifizierten und diskursiven Form

¹¹⁶ Michel Foucault: „Ein Spiel um die Psychoanalyse. Gespräch mit Angehörigen des Département de Psychanalyse der Universität Paris VIII in Vincennes“, in: Ders.: *Dispositive der Macht. Michel Foucault. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978, S. 118–175, hier: S. 119f.

¹¹⁷ Ebd., S. 120.

¹¹⁸ Vgl. Bührmann/Schneider: Vom Diskurs zum Dispositiv, S. 42f.

¹¹⁹ Foucault: Ein Spiel um die Psychoanalyse, S. 120.

¹²⁰ Bührmann/Schneider: Vom Diskurs zum Dispositiv, S. 53.

¹²¹ Ebd., S. 74.

¹²² Siegfried Jäger: „Dispositiv“, in: Marcus S. Kleiner (Hg.): *Michel Foucault. Eine Einführung in sein Denken*, Frankfurt a.M./New York 2001, S. 72–89, hier: S. 75.

in den Blick zu nehmen, indem menschliches Handeln, Institutionen und Gegenstände mit in die Analyse einbezogen werden.¹²³

Das Dispositiv in der Definition Foucaults wird somit durch vier relevante Charakteristika bestimmt:¹²⁴ Diese sind die besondere Betonung der strategischen Funktion des Dispositivs (1), seine Fähigkeit zur ordnenden Verknüpfung von einerseits verschiedenen Diskursen (2), andererseits aber gerade auch von diskursiven und nicht-diskursiven Elementen (3), sowie die teilweise aus (1) ableitbare Beobachtung, dass Dispositive immer in Machtstrukturen eingebunden sind und diese mit bedingen.¹²⁵ Auf die Analyse theatraler Raumordnungen als Dispositive bezogen berücksichtigt deren vernetzende Ordnung diskursive Elemente (die Sprache der Darstellenden, die eventuell vorhandene Textvorlage, Konventionen bezüglich ‚richtigen‘ Schauspiels usw.) genauso wie nicht-diskursive Elemente (der architektonische Bau der Bühne, die Zuordnung von Bühnen- und Publikumsraum usw.) und ordnet sie vor dem Hintergrund einer historisch zu bestimmenden *urgence* einer strategischen Zielsetzung (z.B. einer selbst wiederum zeitspezifischen Inszenierungsidee) unter. Eine solche Konzeptualisierung der theatralen Raumordnung als Dispositiv bedeutet indes keinesfalls, den Raum als statisch zu verstehen: Entgegen der häufig anzutreffenden Vorstellung vom foucaultschen Dispositiv als zumindest in seiner historischen Zeit stabilem Netz weist Magdalena Nowicka mit Recht darauf hin, dass diese Visualisierung des Dispositivs als reine Netzstruktur Gefahr läuft, „den prozeduralen Charakter des Dispositivs zu übersehen“¹²⁶: Schon in der ursprünglichen foucaultschen

¹²³ Vgl. auch Jäger: Dispositiv, S. 76. Die Frage, um was es sich bei nicht-diskursiven Elementen des Dispositivs eigentlich handelt, bleibt dabei auch in Foucaults eigener Definitionsbemühung unbeantwortet, vgl. Foucault: Ein Spiel um die Psychoanalyse, S. 124f. Je nachdem, wie weitgehend der Begriff des Diskurses gefasst wird – ob er beispielsweise auch Handlungen oder materielle Objektivationen einschließt –, erscheinen Elemente ‚jenseits des Diskurses‘ schwer vorstellbar, wie Andrea D. Bührmann/Werner Schneider: „Mehr als nur diskursive Praxis? – Konzeptionelle Grundlagen und methodische Aspekte der Dispositivanalyse“, in: *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 8 (2007), H. 2, online abrufbar unter <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0702281>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024 bemerken. Für die Arbeit mit dem Dispositiv-Konzept hat sich deshalb nach dies.: Vom Diskurs zum Dispositiv, S. 46–51 in den Sozialwissenschaften das Vorgehen durchgesetzt, seine nicht-diskursiven Elemente nicht grundsätzlich theoretisch zu ermitteln, sondern diese im konkreten Analysefall empirisch zu bestimmen.

¹²⁴ Vgl. auch Link: Dispositiv, S. 239.

¹²⁵ Vgl. Foucault: Ein Spiel um die Psychoanalyse, S. 123.

¹²⁶ Magdalena Nowicka: „Ist Dispositiv nur ein Modebegriff? Zur Poetik des ‚dispositif turns‘“, in: Joannah Caborn Wengler/Britta Hoffarth/Łukasz Kumiega (Hg.): *Verortungen des Dispositiv-Begriffs. Analytische Einsätze zu Raum, Bildung, Politik*, Wiesbaden 2013, S. 37–54, hier: S. 47.

Formulierung sind in der Konzeption des Dispositivs die ständige Transformation sowohl von seinen einzelnen Elementen als auch von deren relationalen Zuordnungen immer mitgedacht.

Zur Rezeption und Fortentwicklung des Dispositiv-Konzepts

Ausgehend von seiner Prägung durch Foucault hat der Begriff des Dispositivs in verschiedenen Disziplinen Karriere gemacht. Es ist hier weder möglich noch nötig, diesen (Neu-)Konzeptualisierungen durch alle disziplinären Verwendungen nachzugehen,¹²⁷ deshalb werden im Folgenden nur die Weiterführungen des Konzepts kurz skizziert, die für die Begriffsverwendung im Rahmen meiner anschließenden Analysen eine Rolle spielen.

Mit die größte Verbreitung hat der Begriff in den Medienwissenschaften erfahren:¹²⁸ Konzeptionen, die unter Dispositiv eine von mehreren Medien bedingte Kombination verstehen, die einer vordefinierten Zielsetzung folgt – und so beispielsweise von einem die Medien Fernsehen, Internet und Radio umfassenden Überwachungsdispositiv sprechen –, sind in ihrer Fokussierung auf die netzartige Struktur des Dispositivs und seine strategische Ausrichtung in direkter Linie auf Foucault zurückzuführen. Neben diesem Verständnis existieren aber auch Ansätze, die einzelne Medien als Dispositive beschreiben und so beispielsweise vom Dispositiv des Computers, des Fernsehers oder des Mobiltelefons sprechen. Diese Begriffsverwendungen sind zumeist Fortentwicklungen der Dispositiv-Konzeption Jean-Louis Baudrys, der vom „kinematographische[n] Dispositiv“¹²⁹ spricht und das Konzept so auf das Kino bezieht.¹³⁰ Seit der

¹²⁷ Für einen kurzen Überblick über verschiedene Felder insbesondere der Sozialwissenschaften, in denen der Dispositivbegriff produktiv gemacht wurde, vgl. Bührmann/Schneider: Vom Diskurs zum Dispositiv, S. 11–14; für eine Übersicht über wirkungsmächtige Fortschreibungen der spezifisch foucaultschen Konzeptionierung vgl. ebd., S. 56–74.

¹²⁸ Vgl. Ivo Ritzer/Peter W. Schulze: „Mediale Dispositive“, in: Dies. (Hg.): *Mediale Dispositive*, Wiesbaden 2018, S. 3–24; Knut Hickethier: *Einführung in die Medienwissenschaft*, 2., aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2010, S. 186–200; sowie Rolf Parr/Matthias Thiele: „Foucault in den Medienwissenschaften“, in: Clemens Kammler/Rolf Parr (Hg.): *Foucault in den Kulturwissenschaften. Eine Bestandsaufnahme*, Heidelberg 2007, S. 83–112.

¹²⁹ Jean-Louis Baudry: „Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks [1975]“, in: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse* 48 (1994), H. 11, S. 1047–1074, hier: S. 1049.

¹³⁰ Nach Link: Dispositiv, S. 238 kommt es in der medienwissenschaftlichen Forschung inzwischen zu begrifflichen Kontaminationserscheinungen, da sich Modellbildungen in der Folge Foucaults und Baudrys immer wieder beider Entwürfe bedienen. Vgl. auch Parr/Thiele: Foucault in den Medienwissenschaften, S. 94.

Jahrtausendwende finden sich auch vermehrt Publikationen der germanistischen Literaturwissenschaft, die den Dispositiv-Begriff prominent im Titel führen. Es ist allerdings auffällig, dass die Begriffsverwendung in dieser Disziplin im Vergleich zu den Medienwissenschaften noch weit weniger reflektiert wird. Als eingeführt kann der Dispositiv-Begriff in den Buchwissenschaften gelten, wo das Konzept des typografischen Dispositivs vielfältige Fortschreibungen findet, welche auf eine Erschließung der spezifischen Materialität verschiedener Schreib-, Druck- und Verbreitungsverfahren von Literatur abzielen.¹³¹ Die ansonsten in der germanistischen Literaturwissenschaft uneinheitliche Begriffsverwendung legt die Vermutung nahe, dass sie nur selten auf einer eigenständigen Auseinandersetzung mit Foucaults Konzeption fußt, sondern der literaturwissenschaftliche Dispositiv-Begriff oft durch die Medienwissenschaften vermittelt ist. Dies ist besonders bei Konzeptionen augenfällig, die ‚Dispositiv‘ vorwiegend im Sinne einer Anordnung von (oder auch eines Wahrnehmungsverhältnisses zwischen) Rezipierenden und Medium oder als Ordnungsstruktur (auch medial vermittelter) Weltwahrnehmung verstehen.¹³² Diesen Verwendungen des Dispositiv-Begriffs stehen Studien gegenüber, die ihre Begrifflichkeit zwar oft nicht explizit auf Foucaults Gedanken zurückführen, aber durch ihre Fokussierung auf die vernetzte Heterogenität und verschiedenartige Materialität ihrer Untersuchungsgegenstände¹³³ oder durch eine Analyse der strategi-

¹³¹ Vgl. Susanne Wehde: *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*, Tübingen 2000, insbes. S. 119–133; vgl. zur Begriffsverbreitung in den Buch- und Überlieferungswissenschaften mit Anwendungen für die Dramenanalyse auch Rainer Falk: „Das typographische Dispositiv des Dramas: Konvention – Varianz – Interpretation“, in: *Text. Kritische Beiträge* (2016), Sonderheft: Ders./Thomas Rahn (Hg.): *Typographie und Literatur*, S. 35–50. Für weitere Bemühungen, den Dispositivbegriff in Analysen nutzbar zu machen, die Textmaterialität mit literarischen Bedeutungshinsichten und -traditionen verschränken, vgl. Peter W. Schulze: „¿Words, words, words!‘? Dispositive der Literatur im Werk von Ulises Carrión“, in: Ivo Ritzer/Peter W. Schulze (Hg.): *Mediale Dispositive*, Wiesbaden 2018, S. 153–191.

¹³² In diesem Sinne Verwendung findet der Dispositiv-Begriff beispielsweise in der Romantik-Forschung, wo mit dem ‚romantischen Dispositiv‘ eine spezifisch romantisch vermittelte Art der Weltwahrnehmung bezeichnet wird, vgl. Werner Nell: „Fixierungen und Phantasma. Sinn-Zerstörung im romantischen Dispositiv bei Ludwig Tieck und Théophile Gautier“, in: Norman Kasper/Jochen Strobel (Hg.): *Praxis und Diskurs der Romantik 1800–1900*, Paderborn 2016, S. 141–157; sowie Gerhard Neumann: „Ludwig Tiecks Novelle ‚Die Gemälde‘. Diagnose eines romantischen Dispositivs der Weltwahrnehmung“, in: Konstanze Fliedl/Bernhard Oberreither/Katharina Serles (Hg.): *Gemälderedereien. Zur literarischen Diskursivierung von Bildern*, Berlin 2013, S. 25–41.

¹³³ Vgl. z.B. Daniel Fulda: „Irreduzible Perspektivität. ‚Der Brand‘ von Jörg Friedrich und das Dispositiv des nicht nur literarischen Geschichtsdiskurses seit den 1990er Jahren“, in: Barbara Beßlich/Katharina Grätz/Olaf Hildebrand (Hg.): *Wende des*

schen Zielsetzungen (intra- wie extradiegetischer) literarischer Kommunikationsverfahren und -mittel¹³⁴ den gegenüber Baudry erweiterten Dispositivbegriff Foucaults zugrunde legen. Studien, die ihre Methodik explizit aus Foucaults Dispositivkonzept entwickeln und es auch in seinen komplexeren Bedeutungshinsichten für ihre eigene Methodik nutzbar machen,¹³⁵ sowie Arbeiten, die den Begriff zur Analyse der literarischen Inszenierung von Räumen operationalisieren,¹³⁶ sind demgegenüber seltener.

Im Vergleich zur germanistischen Literaturwissenschaft grundsätzlicher hat sich die Theaterwissenschaft in den letzten Jahren mit dem Dispositivbegriff auseinandergesetzt und systematisierende Bemühungen begonnen, ihn für fachspezifische Analyseansätze fruchtbar zu machen. Dies erscheint insofern folgerichtig, als sich das Theater als Institution gut mit Charakteristika des Dispositivs zusammendenken lässt, dient(e) es doch nach Andreas Hetzel „als architektonisches, maschinelles und soziales Ensemble [...] immer auch der Reproduktion von Macht, der Verfestigung von Denk- und Sehgewohnheiten, dem Verbindlich-Machen von politisch gewünschten Lebensformen“¹³⁷. Demzufolge finden sich

Erinnern? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989, Berlin 2006, S. 133–155.

¹³⁴ Vgl. z.B. Matthias N. Lorenz: „Angst. Traum. Ernstfall. Bioterror in der Literatur als Dispositiv der Macht“, in: Achim Geisenhanslüke/Georg Mein/Franziska Schößler (Hg.): *Das Subjekt des Diskurses. Festschrift für Klaus-Michael Bogdal*, Heidelberg 2008, S. 287–303, der bei der Beschreibung von Bioterror in der Literatur auf die „systemstabilisierend wirk[enden] [...] diskursiven Funktionen des Kommunikationsraumes Literatur“ (S. 289) abzielt.

¹³⁵ So nutzt beispielsweise Stephan Besser: *Pathographie der Tropen. Literatur, Medizin und Kolonialismus um 1900*, Würzburg 2013, insbes. S. 13–21 in seiner (allerdings eher im weiteren Sinne diskursanalytischen als literaturwissenschaftlichen) Arbeit ein aus Foucaults Begrifflichkeit hergeleitetes tropenmedizinisches Dispositiv für die Analyse einer pathologisierenden Inszenierung der Tropen in verschiedenen Diskursen um 1900. Für konkrete Textanalysen macht Karina Schuller: „Kafka und das Sprachdispositiv. Die Macht der Sprache in Kafkas ‚In der Strafkolonie‘ und den Tagebüchern“, in: *Forschungen der Deutschen Kafka-Gesellschaft* 3 (2015): *Kafkas narrative Verfahren*, S. 145–161 Foucaults Dispositiv-Konzeption als Sprachdispositiv fruchtbar.

¹³⁶ Für erste Anstöße hinsichtlich einer gewinnbringenden Anwendung vgl., in enger Orientierung (außer an Foucault) an Michel de Certeau, schon Gabriele Brandstetter: „Figur und Inversion. Kartographie als Dispositiv von Bewegung“, in: Dies./Sibylle Peters (Hg.): *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*, München 2002, S. 247–264. Für die Erprobung des Dispositiv-Konzepts bei der Analyse der literarischen Inszenierung vernetzter Topografien in zeitgenössischen Romanen vgl. Jule Thiemann: *(Post-)migrantische Flanerie. Transareale Kartierung in Berlin-Romanen der Jahrtausendwende*, Würzburg 2019.

¹³⁷ Andreas Hetzel: „Theater als Dispositiv der Demokratie. Foucault liest Euripides“, in: Lorenz Aggermann/Georg Döcker/Gerald Siegmund (Hg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*, Frankfurt a.M. u.a. 2017, S. 47–66, hier: S. 50.

schon früh Ansätze, die Theater als ästhetische Kunstform wie als Institution im Sinne des foucaultschen Dispositivbegriffs zu fassen suchen.¹³⁸ So fällt schon bei Rudolf Münz' wegweisenden Überlegungen zum Leipziger Theatralitätsmodell ein Fokus auf die gesellschaftliche Einbettung der ästhetischen Praktiken auf.¹³⁹ Neben diesen ersten Gebietsvermessungen sind in der jüngeren Forschung vielfältige Versuche auszumachen, die Chancen des Dispositiv-Konzepts für die Theaterwissenschaft systematisch zu erschließen.¹⁴⁰ Der 2017 erschienene Sammelband *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung* bietet einen Eindruck von möglichen Anknüpfungspunkten.¹⁴¹ Grundsätzlich versprechen sich die Beiträger*innen von der Operationalisierung

¹³⁸ Für eine kurze Darstellung zu frühen Wurzeln des Dispositivkonzepts in den Theaterwissenschaften vgl. auch Lorenz Aggermann: „Die Ordnung der darstellenden Kunst und ihre Materialisationen. Eine methodische Skizze zum Forschungsfeld ‚Theater als Dispositiv‘“, in: Ders./Georg Döcker/Gerald Siegmund (Hg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*, Frankfurt a.M. u.a. 2017, S. 7–32, hier: S. 13f.; sowie Nikolaus Müller-Schöll: „Das Dispositiv und das Unregierbare. Vom Anfang und Fluchtpunkt jeder Politik“, in: Lorenz Aggermann/Georg Döcker/Gerald Siegmund (Hg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*, Frankfurt a.M. u.a. 2017, S. 67–87, hier: S. 72f.

¹³⁹ Vgl. Rudolf Münz: „Ein Kadaver, den es noch zu töten gilt. Das Leipziger Theatralitätskonzept als methodologisches Prinzip der Historiographie älteren Theaters“, in: Ders.: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach, hg. von Gisbert Amm, Berlin 1998, S. 82–103. Münz und seine Mitarbeiter*innen erweitern durch das Konzept des Theatralitätsgefüges den Theaterbegriff entscheidend, indem sie historische Phänomene wie Bettelorden, Stadtplanungsbemühungen und Revolutionen auf theatrale Elemente hin untersuchten. Weiterhin nimmt Haß: Das Drama des Sehens, S. 55f. explizit Bezug auf Foucaults strategisch dominierte Dispositivvorstellung, wenn sie Bühnenformen und menschliche Wahrnehmungsorganisation zusammendenkt. Auch André Eiermann: *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*, Bielefeld 2009 fasst Charakteristika der Aufführung als je spezifisch historisierbare „Konventionen“ (S. 370) und die Inszenierung als „Formation eines jeweiligen Dispositivs“ (S. 371).

¹⁴⁰ Beleg für das Interesse des Faches am Begriff ist Gerald Siegmunds 2014 bis 2018 von der DFG an der Justus-Liebig-Universität Gießen gefördertes Projekt *Theater als Dispositiv. Ästhetik, Praxis und Episteme der darstellenden Künste*. Vgl. zur grundlegenden Einführung in die Dispositivanalyse als Methode der Theaterwissenschaft mit Beispieluntersuchungen auch Gerald Siegmund/Lorenz Aggermann: „Von der Aufführung zum Dispositiv“, in: Christopher Balme/Berenika Szymanski-Düll (Hg.): *Methoden der Theaterwissenschaft*, Tübingen 2020, S. 131–152; sowie Lorenz Aggermann u.a.: „Theater als Dispositiv“, in: Milena Cairo u.a. (Hg.): *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*, Bielefeld 2016, S. 163–192.

¹⁴¹ Lorenz Aggermann/Georg Döcker/Gerald Siegmund (Hg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*, Frankfurt a.M. u.a. 2017.

des Dispositivkonzepts eine Ausweitung der Perspektiven theaterwissenschaftlicher Forschungen, wie Lorenz Aggermann feststellt: „Theater als Dispositiv zu betrachten bedeutet, es in all seinen Dimensionen der institutionellen Verankerung und Arbeitsweisen, der Produktions- wie Rezeptionsverhältnisse, der gesellschaftlichen Diskurse und ihrer materiell-technischen Praktiken zu beschreiben[.]“¹⁴² Herrscht also Einigkeit, dass das Konzept des Dispositivs theaterwissenschaftliche Forschung bereichern und für den interdisziplinären Austausch öffnen kann, ist diese Einigkeit bei der Frage, *was genau* als Dispositiv analysiert werden soll, weniger groß: Ansätze, die Theatergeschichte als Dispositivgeschichte schreiben möchten,¹⁴³ stehen neben Überlegungen, die Dispositive als spezifische Besonderheit im Theater seit der Mitte des 20. Jahrhunderts identifizieren.¹⁴⁴ Während einige Beiträger*innen dafür plädieren, Theater ‚im Ganzen‘ als Dispositiv zu fassen, verweigern sich andere einer derart globalen Begriffsbestimmung. Ulrike Haß wendet dagegen ein, dass das Theater nicht aus der Perspektive einer übergeordneten strategischen Zielsetzung analysiert werden könne, ohne seine ästhetischen Leistungen zu verkürzen. Sie schlägt stattdessen vor, die Aufführung als Dispositiv zu beschreiben,¹⁴⁵ während der Begriff von Dirk Baecker für Performances als „Dispositive der Selbstreferenz“¹⁴⁶ und von Birgit Wiens, noch enger, nur für die Szenografie verwendet wird.¹⁴⁷

¹⁴² Aggermann: Die Ordnung der darstellenden Kunst, S. 22.

¹⁴³ Vgl. Müller-Schöll: Das Dispositiv und das Unregierbare, S. 75.

¹⁴⁴ Yannick Butel: „Theater als Dispositiv: Eine Alternative zum ‚ideologischen Vorhang‘?“, in: Lorenz Aggermann/Georg Döcker/Gerald Siegmund (Hg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*, Frankfurt a.M. u.a. 2017, S. 161–178.

¹⁴⁵ Vgl. Ulrike Haß: „Was einem Dispositiv notwendig entgeht, zum Beispiel Kleist“, in: Lorenz Aggermann/Georg Döcker/Gerald Siegmund (Hg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*, Frankfurt a.M. u.a. 2017, S. 89–102, hier: S. 93f.; ähnlich auch André Eiermann: „Aspekte des Scheins im Dispositiv der Aufführung“, in: Lorenz Aggermann/Georg Döcker/Gerald Siegmund (Hg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*, Frankfurt a.M. u.a. 2017, S. 179–196.

¹⁴⁶ Dirk Baecker: „Die Performance in ihrem Element“, in: Lorenz Aggermann/Georg Döcker/Gerald Siegmund (Hg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*, Frankfurt a.M. u.a. 2017, S. 33–44, hier: S. 37.

¹⁴⁷ Vgl. Birgit Wiens: „Ausweitung der Kunstzone“. Das szenographische Dispositiv in den Künsten der Gegenwart“, in: Lorenz Aggermann/Georg Döcker/Gerald Siegmund (Hg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*, Frankfurt a.M. u.a. 2017, S. 197–216.

Die theatrale Raumordnung als Dispositiv: Fazit und Implikationen für Dramen- und Inszenierungsanalysen

Bei allen verschiedenen Verwendungsweisen und fachinternen Definitionsuneinigkeiten macht der Blick auf die Auseinandersetzungen mit dem Dispositivbegriff doch eines deutlich: Das Konzept kann insbesondere dort eine hohe Produktivität entfalten, wo Dispositivuntersuchungen nicht mechanisch zu einer Analysemethode konkretisiert, sondern zur perspektivischen Schärfung des eigenen Blicks verwendet werden, um „die mediale Struktur zu ordnen und einen Rahmen für Fragestellungen und Untersuchungsansätze zu gewinnen“¹⁴⁸.

In diesem Sinne anschlussfähig für die Analyse spatialer Inszenierungen als theatrale Raumordnungen erweist sich Foucaults Begriffsbildung insbesondere hinsichtlich zweier Aspekte. So lenkt das Dispositiv als Vernetzung verschiedener Elemente, erstens, den Blick auf die grundsätzlich heterogene Verfasstheit der Raumordnung des Theaters, die sich als relationale An- und Zuordnung unterschiedlichster raumdeterminierender Elemente verstehen lässt. Die dispositive Funktion der Vernetzung von diskursiven und nicht-diskursiven Elementen betont die Vielfalt der Elemente, deren Ordnung den Theaterraum hervorbringt und zu denen szenografische oder textuelle Inszenierungen ((Wort-)Kulissen, Nebentextvorgaben, Bühnenaufbauten) genauso gehören wie das Figurenhandeln oder bauliche Gegebenheiten. Das Konzept des Dispositivs als verbindendes Netz zwischen heterogenen Elementen lenkt den Fokus spatialer Analysen also, wie bereits Müller-Schöll feststellt,¹⁴⁹ abermals auf die relationale Beschaffenheit der theatralen Raumordnung.

Eine Beschreibung dieser theatralen Raumordnung als Dispositiv verdeutlicht, zweitens, dass Raumhervorbringungen des Theaters nicht ahistorisch zu begreifen, sondern immer als „Verräumlichung [...] einer Antwort“¹⁵⁰, als historisch gebundenes „Zeitbild“ (MK 7) im Sinne Oskar Schlemmers zu interpretieren sind. Mit Foucault gesprochen sind auch theatrale Raumordnungen charakterisiert durch ihre „Hauptfunktion[,] zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt [...] auf einen Notstand (urgence) zu antworten“¹⁵¹. Die historische Abfolge theatraler Raumordnungen lässt sich somit auch als Dispositivgeschichte schreiben, in deren Verlauf im Theater konkrete (sozio-)politische Konfliktlinien vor einer und für eine Gemeinschaft ausgehandelt werden (Kap. 3): Problemkons-

¹⁴⁸ Hickethier: Einführung in die Medienwissenschaft, S. 186.

¹⁴⁹ Vgl. Müller-Schöll: Das Dispositiv und das Unregierbare, S. 68.

¹⁵⁰ Haß: Was einem Dispositiv notwendig entgeht, S. 92; wobei Haß dort nicht auf die Bühnenform, sondern die konkrete Aufführung abstellt.

¹⁵¹ Foucault: Ein Spiel um die Psychoanalyse, S. 120.

tellationen manifestieren sich in räumlichen Text- und Bühnenordnungen, die im Theater adressiert und durchgearbeitet werden können.

2.4 Die theatrale Raumordnung: Zusammenfassende Konturierung des Konzepts

Im ersten Teil dieses theoretisch-methodischen Kapitels wurden in einem Überblick über Konzeptualisierungen von Raum in der Dramentheorie und Theaterwissenschaft insbesondere zwei Forschungsdesiderate beschrieben: die Unfähigkeit entsprechender Vorstellungen, Raum als dynamische Ordnung heterogener Elemente zu konzeptualisieren und ihr einseitiges Verständnis der Hervorbringung des theatralen Raums. So konzentrierten sich Dramentheorie wie Theaterwissenschaft bis in die jüngste Vergangenheit vor allem auf die Beschreibung stabilerer Raumkonstituenten wie Szenografie und Theaterarchitektur und damit auf eine Raumhinsicht, die Oskar Schlemmer als Ordnung des kubischen Raums skizziert hat (vgl. MK 13). Demgegenüber steht eine Vorstellung des theatralen Raums als dynamisch im Prozess menschlichen Handelns hervorgebracht bis heute zurück. Dass eine oft noch immer an Containerraumvorstellungen orientierte Perspektivierung auch mit dem Problem verbunden ist, die Räume des Theaters teils ahistorisch „auf Bauformen [zu] reduzieren“ und diese „aus ihrem [historischen] Funktionszusammenhang“ zu lösen,¹⁵² darauf hat Nikolaus Müller-Schöll hingewiesen.

Diesen Forschungsdesideraten begegnet meine Studie mit der Analyse von Text- und Bühnenordnungen als *theatrale Raumordnungen*. Unter Rückbezug auf die skizzierten Konzepte Martina Löws und Michel Foucaults lässt sich diese theatrale Raumordnung in dreifacher Hinsicht bestimmen: Theaterraum kommt, erstens, als dynamische, ständiger Transformation unterworfenen Ordnung heterogener raumkonstituierender Elemente in den Blick (1). Zu diesen Elementen gehören nicht nur die in Dramentheorie und Theaterwissenschaft bereits vielfach behandelten visuellen wie Architektur und Szenografie, sondern vor allem *Spacing*- und Syntheseprozesse, die vom Handeln der Figuren bzw. Darstellenden abhängen. Zweitens bestimme ich die theatrale Raumordnung als doppelt perspektivierte „(An)Ordnung“ (RS 131) im Sinne Löws. In dieser (An)-Ordnung manifestieren sich einerseits gesellschaftliche Strukturen, andererseits bringt die theatrale Raumordnung solche Strukturen in Prozessen der An-, Ein- und Zuordnung aber auch selbst hervor und stabilisiert, kritisiert oder transformiert sie dabei (2). Damit verbunden ist die dritte

¹⁵² Müller-Schöll: Raum-zeitliche Kippfiguren, S. 234.

Begriffshinsicht, nach der die theatrale Raumordnung als Dispositiv auf eine zeitspezifische *urgence* antwortet (3) und damit als ästhetische Ordnung zu verstehen ist, in der das Theater Probleme seiner Gemeinschaft *verhandelt*, indem es sie *verräumlicht*.

Gerade diese letzte Begriffshinsicht, die die historische Dimension theatraler Raumhervorbringung betont, verdeutlicht: Auch eine Studie, die Analysen von Raumordnungen in Dramen und Bühnenproduktionen des gegenwärtigen Stadttheaters zum Ziel hat (Kap. 4), muss eine Beschreibung dieser spatialen Ordnungen stets vor der Folie historischer Theaterraumdispositive leisten. Das folgende dritte Kapitel skizziert einige derartige Dispositive. Es kann dabei nicht darum gehen, eine bruchlose Fortschrittsgeschichte ‚des Theaterraums‘ zu konstruieren – die eben entwickelte unauflösbare Beziehung zwischen spezifischer gesellschaftlicher *urgence* und konkreter theatraler Raumordnung zeigt ja gerade, dass sich letztere nur exemplarisch für einen spezifischen historischen Zusammenhang beschreiben lässt. Doch können die Raumskizzen des folgenden Kapitels dazu beitragen, eine *Funktionstradition* zu konturieren, in der auch die Rauminszenierungen des Gegenwartsdramas und -theaters stehen. Theater kommt dabei als politische Institution in den Blick, die seit der Antike Herausforderungen einer Gesellschaft *verhandelt*, indem sie es ermöglicht, an einem Ort verschiedene konfligierende Räume zu erspielen. Ja, mehr noch: Mit dem Theater „als Ort der Versammlung“ ist nach Benjamin Wihstutz neben der „Idee einer demokratischen Öffentlichkeit“ auch der „Mythos einer ursprünglichen Gemeinschaft“ verknüpft.¹⁵³ Indem es dessen Probleme *verräumlicht* und damit *verhandelt*, konstituiert das Theater sein Publikum als soziale Gruppe.

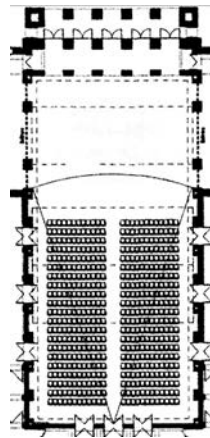
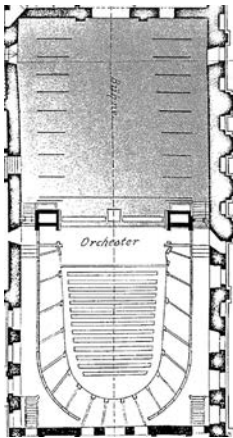
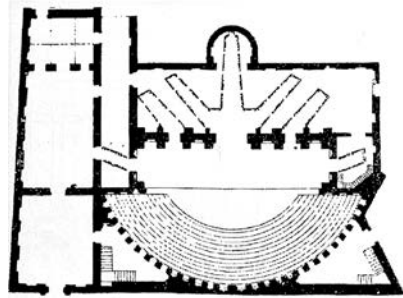
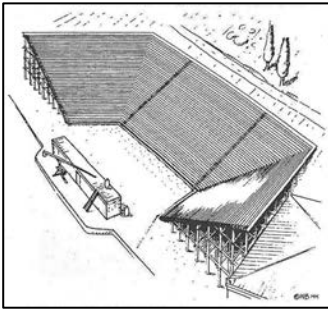
Dass eine solche Vorstellung von theatraler Gemeinschaftsbildung problematisch ist, wird sich im Fortgang dieses Buches zeigen. Doch nichtsdestotrotz stellt sich das Stadttheater als öffentlich finanzierte Kulturinstitution immer wieder selbstbewusst in eine historische Traditionslinie, die in den folgenden Analysen auch als Tradition der Raumfunktionalisierungen fassbar wird. Erst vor ihrem Hintergrund können die Besonderheiten gegenwärtiger theatraler Raumordnungen eingeschätzt werden, die ich im vierten Kapitel im Spannungsfeld zwischen Inszenierungen figurenseitig empfundenen Raumverlusts und von Versuchen der Identitätsstiftenden Selbstverortung beschreibe.

¹⁵³ Wihstutz: Der andere Raum, S. 244.

Kapitel 3

Spatiale Konstellationen. Theaterraum von der Antike bis zur performativen Wende am Beginn des 20. Jahrhunderts

*Sage mir, was für ein Theater du hast, und ich sage dir,
was für eine Gesellschaft du bist.*
Giorgio Strehler¹



¹ Giorgio Strehler: „Über die Beziehung zwischen Bühne und Zuschauerraum – Gründe und Mittel für die Einbeziehung des Zuschauers“, in: James F. Arnott u.a. (Hg.): *Der Raum des Theaters. Eine Untersuchung der Wechselwirkungen zwischen Raum, Technik, Spiel und Gesellschaft. Beiträge zum Kongreß*, München 1977, S. 148–155, hier: S. 148.

Das Konzept der theatralen Raumordnung, das im vorangegangenen Kapitel skizziert wurde, strukturiert den Zugriff auf das Phänomen ‚Theater-
raum‘ auf spezifische Weise: Die Verwurzelung dieser Raumordnungen in jeweils zu bestimmenden soziohistorischen Problemlagen, auf deren *ur-
gences* sie antworten, bedingt, dass ihre Analyse jeweils nur für einen konkreten historischen Zeitpunkt zu leisten ist. Die folgenden Untersuchungsskizzen führen exemplarisch derartige Analysen vor und zeigen, *wie und wie weitgehend* sich Konfliktlinien und Problemlagen einer Gemeinschaft in den Raum ihres Theaters einschreiben. Aus der Perspektive einer problemgeschichtlich orientierten literatur- und theaterhistorischen Analyse hilft die Raumordnung als untersuchungsstrukturierendes Konzept dabei, die „Suche nach Problemen oder Fragen, auf die literarische Texte [...] antworten“², zu organisieren. Diese Organisationsleistung erbringt das Konzept der theatralen Raumordnung, indem es in seiner Verknüpfung verschiedener raumkonstituierender Elemente den Blick auf die heterogene Verfasstheit des Phänomens ‚Theaterraum‘ richtet, das gerade nicht eindimensional bestimmt werden kann. Ein derartiges Unterfangen würde nur eine – schon häufiger unternommene –³ Nachzeichnung architektonischer Bauformen liefern und damit genau der Verkürzung des Begriffs theatraler Räumlichkeit Vorschub leisten, die diese Studie kritisiert. Vielmehr geht es im folgenden, diachron ausgerichteten ersten Analyseteil darum, historische Theaterräume als dynamische spatiale Ordnungen zu beschreiben, die im Zusammenspiel heterogener Elemente wie Szenografie, dem Handeln der Darstellenden, Textvorgaben, baulichen Kontexten oder feuilletonistischen Beschreibungen hervorgebracht werden.

Weil die theatralen Raumordnungen nur spezifisch und ausgehend von den *urgences* ihrer Zeit zu beschreiben sind, konturieren die folgenden Analysen keine teleologische und damit zwingende Fortschrittsentwicklung ‚des Theaterraums‘ von der Antike bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Sie zeigen stattdessen, auf wie vielfältige Arten theatrale Raumordnungen lesbar, kontextualisierbar und damit deutbar werden, wenn sich ihre Untersuchung von eindimensionalen Ansätzen wie dem Primat eines architektonisch-baulichen Zugriffs löst und sich stattdessen um eine Beschreibung des Prozesses theatraler Raumkonfiguration bemüht. Die

² Matthias Löwe: „Epochenbegriff und Problemgeschichte. Aufklärung und Romantik als konkurrierende Antworten auf dieselben Fragen“, in: Daniel Fulda/Sandra Kerschbaumer/Stefan Matuschek (Hg.): *Aufklärung und Romantik. Epochenschnittstellen*, Paderborn 2015, S. 45–68, hier: S. 48.

³ Vgl. beispielsweise Werner Gabler: *Der Zuschauerraum des Theaters*, Leipzig 1935; Enno Burmeister: *Möglichkeiten und Grenzen der Raumbühne*, München 1961; Heinz Kindermann: *Bühne und Zuschauerraum. Ihre Zueinanderordnung seit der griechischen Antike*, Graz/Wien/Köln 1963; Joachim Hintze: *Das Raumproblem im modernen deutschen Drama und Theater*, Marburg 1969; Marvin Carlson: *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*, Ithaca/London 1992.

Analysen stellen theatrale Raumordnungen vor, die unter anderem als performativ, erstarrt, erspielt, memorial, subversiv oder hierarchisch in den Blick genommen werden, die Zugriffe wechseln zwischen Text-, Bau-, Bild-, Skulptur- und Inszenierungsanalysen. Dass damit nicht *die*, sondern *eine* Geschichte theatraler Räumlichkeit erzählt wird, ist die zwingende Folge der Verfasstheit theatraler Raumordnungen: So wenig wie Raum als dreidimensionale Rahmung des Figurenhandelns, als Theatergebäude und Bühnenbild zu verstehen ist, kann seine Geschichte als Abfolge architektonischer Bauformen erzählt werden. Stattdessen sind die vier bewusst kurzgehaltenen Untersuchungen als exemplarische Skizzen zu verstehen, die den Bezug zwischen gesellschaftlichen Problemstellungen und den Raumordnungen des Theaters der jeweiligen Gemeinschaft nachzeichnen. Im Zentrum stehen historische Theaterraumkonstellationen, die für die Entwicklung der Kunstform musterbildend wurden, genauso wie spatiale Dispositive, die schon zu ihrer Zeit eher Sonderfälle theatraler Räumlichkeit darstellten und in der Folge kaum Nachahmung fanden. Eine solche exemplarische Analyse historisch spezifischer Bühnenformen ist für das Verständnis des Prozesses theatraler Raumkonstitution gewinnbringender als der Entwurf eines Entwicklungsbogens, der historische Prozesse und Heterogenität unzulässig vereinfacht. In diesem Sinne sind die Parallelen, die sich zwischen den analysierten historischen Raumordnungen zeigen, vorwiegend *struktureller* Natur: Vergleichbar ist, *wie* die Raumordnungen auf gesellschaftliche *urgences* antworten, ohne dass die konkrete Ausformung der Antworten deshalb die gleiche wäre oder die Raumdispositive alle in ähnlichem Maße Einfluss auf künftige Entwürfe theatraler Räumlichkeit gehabt hätten.

Die vier Analysen dieses Kapitels sind also exemplarisch, jedoch in der Auswahl ihrer Gegenstände nicht beliebig. Sie beginnen mit dem Dispositiv des Dionysos-Theaters um 450 v.Chr. in Athen und damit nahe am Beginn europäischen Theaters als Kunstform, soweit die Quellenlage die Rekonstruktion eines solchen Beginns erlaubt. Die athenische Bürgerschaft, die dieses Theater bespielt, kommt dabei als Gesellschaft im Umbruch in den Blick, die den kometenhaften politischen und kulturellen Aufstieg ihrer *polis* auch identitätspolitisch zu verarbeiten hat. Gegenstand der zweiten Analyse ist die Raumordnung des *Teatro Olimpico* im Vicenza der italienischen Renaissance. Dieser erste freistehende Theaterbau seit der Antike kann zum Zeitpunkt der Eröffnung 1585 architektonisch bereits nicht zuletzt mit Blick auf seine starre Bauform als überholte Ausnahmeerscheinung gelten. Mit der *Accademia Olimpica* fungiert eine Gemeinschaft v.a. adliger Gelehrter als Bauherrin, die durch das Projekt nicht nur humanistische Zielsetzungen verfolgt, sondern auch selbstbewusst kulturelle Eigenständigkeit gegenüber der Vicenza politisch beherrschenden Republik Venedig ausstellen will. Mit dem Theater in Mannheim

um 1800 widmet sich die dritte Untersuchung einem Raumdispositiv, das schon in seiner Bezeichnung als Hof- und Nationaltheater auf die für seine spatiale Ordnung produktive, scheinbar paradoxe Synthese zwischen partikularem fürstlichem Mäzenatentum und einer nationalkulturell ausgerichteten Theaterreform hinweist, die nicht zuletzt dem sich formierenden Bürgertum eine ästhetische Gelegenheit zur identitätsschaffenden Selbstinszenierung bietet. Die Beschäftigung mit der Raumordnung des Theaters der Gartenstadt Hellerau bei Dresden zu Beginn der 1910er-Jahre verbindet schließlich in der Analyse der Raumentwürfe Adolphe Appias nicht nur das Theater der Avantgarde mit den Forderungen der Vertreter*innen der Lebensreform um die Jahrhundertwende. Vielmehr bietet das Raumdispositiv auch deshalb einen passenden Abschluss der historischen Analyseskizzen, weil Appia Mitträger einer performativen Wende ist, die durch Impulse wie die Abkehr vom Primat des Textes, die Neubestimmung des Verhältnisses zwischen Publikum und Darstellenden sowie eben eine neue Konzeption seines Raums das Theater entscheidend und bis heute fortwirkend prägt.

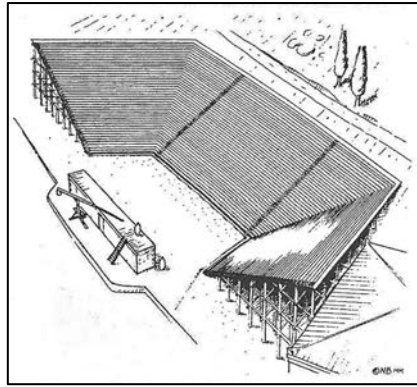
Weil sich also – bei aller Vorsicht, die angesichts der Konstruktion von abrupten Gattungs- und Epochenwechseln immer angebracht ist – um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert die Produktions- wie Rezeptionskontexte des Theaters so entscheidend ändern, dass nicht nur Erika Fischer-Lichte von dieser performativen Wende aus die Geschichte des europäischen Theaters im gesamten 20. Jahrhundert bis in die jüngste Vergangenheit perspektiviert,⁴ bietet sich ein Abschluss der historischen Beispielanalysen mit Appias Raumentwürfen an. Natürlich veränderten sich die spatialen Ordnungen des Theaters auch nach diesem Zeitpunkt weiterhin. Walter Gropius' nicht verwirklichtes 'Total-Theater' für Erwin Piscator (1927), die von der Performancekunst der 1970er-Jahre neu erschlossenen öffentlichen Räume, Frank Castorfs Video-Bühnen der 1990er-Jahre oder SIGNAS' aktuelle immersive Projekte eines *site-specific theatre* zeigen: Auch im 20. und 21. Jahrhundert lässt sich Theatergeschichte als Geschichte von Rauminszenierungen schreiben. Und doch erweist schon eine oberflächliche Analyse vieler dieser spatialen Ordnungen,⁵ wie grundlegend sie auf Konzepten der Raumbühne, der neuen Vor-

⁴ Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2001, insbes. S. 42–57; Dies.: *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2012, insbes. S. 7–26. Auch Leon Gabriel: *Bühnen der Altermundialität. Vom Bild der Welt zur räumlichen Theaterpraxis*, Berlin 2021 beginnt seine Beschreibung von Raumpraktiken im zeitgenössischen Theater mit einem Blick auf Adolphe Appias spatiale Entwürfe.

⁵ Vgl. beispielsweise für entsprechende bauliche Traditionsbezüge die Kurzvorstellungen verschiedener Bühnenformen des 20. Jahrhunderts von Jens Roselt: „Raum“, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2. aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2014, S. 279–287, hier: S. 283f.

stellung von Schauspielkunst und dem Verhältnis von Publikum und Darstellenden fußen, wie sie sich um die Wende zum 20. Jahrhundert entwickelten: „Der zeitgenössische Bühnenraum entsteht“, so formuliert Martina Leeker zugespitzt, „aus einer ‚Performativierung des Raums‘, die [...] Theater seit 1900 kennzeichnet“.⁶ Auch mit Blick auf das zeitgenössische Stadttheater, dessen Raumordnungen sich das vierte Kapitel widmet, ist der für die diachronen Untersuchungen gewählte Endpunkt um 1915 also gerechtfertigt.

3.1 Polis und Mythos: Das Dionysos-Theater um 450 vor Christus



Modell des Dionysos-Theaters im Athen des 5. Jahrhunderts v.Chr.
(nach Jean-Charles Moretti)⁷

Athen, Frühjahr 458 v.Chr.

Am Anfang der Aufführung, die vor fast 2500 Jahren im Athener Dionysos-Theater stattfindet, steht der Blick in den Raum: Das Publikum beobachtet einen Wächter, der in die Ferne starrt und auf ein Feuersignal wartet. Dies ist der Beginn von *Agamemnon*, dem ersten Teil von Aischylos' *Orestie*, der einzigen ganz auf uns gekommenen antiken Tragödien-

⁶ Martina Leeker: „Performativierung des Raums. Wissens- und technikgeschichtliche Aspekte zeitgenössischer Bühnenräume“, in: Norbert Otto Eke/Ulrike Haß/Irina Kaldrack (Hg.): *Bühne. Raumbildende Prozesse im Theater*, Paderborn 2014, S. 149–170, hier: S. 149.

⁷ Abgedruckt in: Bernd Seidensticker: *Das antike Theater*, München 2010, S. 27.

trilogie. Sie wird 458⁸ im Rahmen des jährlichen Festes der städtischen Dionysien in Athen uraufgeführt. Der von Aischylos aus- und umgestaltete Stoff stammt aus dem homerischen Sagenkreis um die Eroberung Trojas durch die Griechen. Im ersten Teil der Trilogie kommt der vor Troja siegreiche Agamemnon heim nach Argos, nur um von seiner Gattin Klytämnestra und ihrem Geliebten Aigisthos aus Rache ermordet zu werden, hatte er doch zehn Jahre zuvor zur Sicherung der Überfahrt der griechischen Flotte die gemeinsame Tochter Iphigenie geopfert. Doch bleibt der Mord nicht ungesühnt: In den *Choephoren* kehrt der als Junge von Klytämnestra in die Fremde verschickte Orestes zurück in sein Elternhaus und rächt den Mord am Vater durch die Tötung der Mutter und ihres Liebhabers, der inzwischen den Thron bestiegen hat. Der letzte Teil der *Orestie*, die *Eumeniden*, handelt folgerichtig von der Entsühnung Orestes'. Die Erinnyen verfolgen als Rachegöttinnen den Muttermörder unbarmherzig, bis er schließlich vor einem Athener Bürgergericht von der Blutschuld freigesprochen wird. Die Erinnyen nehmen das Angebot Athenes an, in ihrer Stadt Verehrung zu erfahren, wenn sie von ihrer Vergeltung absehen: Die fortlaufende Verkettung von Zerstörung und Rache, deren erstes Zeichen in *Agamemnon* die den Untergang Trojas bezeichnende Lichtersignalkette ist, endet so mit Orestes' Entlastung und einem freudigen Triumphzug aller Athener*innen.⁹

Die räumliche Ordnung der *Orestie*

Wenn auch am Beginn der *Orestie* das Feuer hell leuchtet, liegen die Wurzeln des Theaters als Kunstform doch weitgehend im Dunkeln. Anfänge des staatlich institutionalisierten und subventionierten Theaters lassen sich in Athen bereits einige Jahrzehnte vor der Aufführung der *Orestie* fassen, als die Kulturpolitik des athenischen Tyrannen Peisistratos das sich aus religiösen Riten entwickelnde Theater im Zuge der städtischen Dionysien, eines Festes für den Gott Dionysos, in die Stadt brachte.¹⁰ In die

⁸ In diesem Teilkapitel bezeichnen alle Jahresangaben, wenn nicht anders angegeben, die vorchristliche Zeitrechnung.

⁹ Vgl. zum homerischen Sagenkern und seinen Erweiterungen Hildebrecht Hommel: „Aischylos *Orestie*. Mythischer Stoff, geistige Voraussetzungen, historischer Rahmen“, in: *Antike und Abendland* 20 (1974), S. 14–24.

¹⁰ Vgl. zum Ursprung des athenischen Theaters Martin Hose: „Antike“, in: Peter W. Marx (Hg.): *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart/Weimar 2012, S. 173–190, hier: S. 174–176; sowie spezifisch zum Zusammenhang von Mythos und griechischem Theater Richard Seaford: „From Ritual to Drama. A concluding Statement“, in: Eric Csapo/Margaret C. Miller (Hg.): *The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama*, Cambridge 2007, S. 379–401.

530er-Jahre fällt wohl auch die ‚Erfindung‘ des dramatischen Dialogs, die oft mit dem Namen Thespis verbunden wird: Das Heraustreten dieses ersten Schauspielers aus dem Chor sieht nicht nur Bernd Seidensticker als den „Gründungsakt des europäischen Theaters“¹¹ an. Nach diesem Gründungsakt dauert es aber noch fast ein weiteres Jahrhundert, bis das Publikum des Athener Dionysos-Theaters an einem frühen März- oder Aprilmorgen auf dem Dach des hölzernen Bühnenhauses einen Mann liegen sieht. Schon im ersten Satz, der unter einer Maske hervortönt, verortet sich diese Figur für alle Zuschauenden nachvollziehbar und erklärt ihr Tun: Sie hat Wachdienst „hier oben auf des Atreus-Hauses Dach“ (Ag 3)¹² und hält Ausschau „nach dem Fackelzeichen, dem hellen Feuerschein, der uns aus Troja Nachricht bringt und Kunde von der Eroberung“ (Ag 8–10). Als dieses Feuer endlich am Horizont aufflammt, kündigt es nicht nur vom Fall Trojas, sondern zeichnet auch den Weg der Rückkehr des „Herrn des Hauses“ (Ag 35), Agamemnon, vor.

Das Spähen des Wächters in die Ferne und seine genaue Angabe des eigenen Standortes schon in den ersten Versen sind für die Frage nach den Spezifika der theatralen Raumordnung der *Orestie* und, weiterführend, nach der Bühnenform des Dionysos-Theaters im 5. Jahrhundert v.Chr. exemplarisch. Es wird hier ein Raum aufgespannt, der die folgende Tragödie nicht nur verortet, sondern auch sinnstiftend kontextualisiert. Auf der Ebene der im Drama entworfenen konkreten Handlung erscheint das Bezugsverhältnis zunächst leicht ersichtlich: Dort Troja, die eben von den Griechen eroberte Stadt, hier Argos, beherrscht von Agamemnon. Doch schon beim Blick auf den zu Grunde liegenden Mythos verunklart sich der räumliche Bezug. Denn die homerische Heimat Agamemnons ist nicht Argos, sondern Mykene. Diese Bearbeitung des Stoffes durch Aischylos ist für die Frage nach der räumlichen Verfasstheit der athenischen Bühne bedeutsamer, als es auf den ersten Blick scheint: Zwar ist es richtig, dass Argos nicht nur auf dem Gebiet des archaischen Mykenes liegt, sondern diese Stadt auch 468 – und damit in der jüngeren Vergangenheit der Aufführung – erobert hat. Dennoch ist zu bezweifeln, dass Aischylos wirklich „nicht Argos, sondern Mykene [meint]“¹³, wie Kurt Steinmann kommentiert.

¹¹ Seidensticker: *Das Antike Theater*, S. 11. Vgl. zu Thespis auch Paul Cartledge: „Deep plays: theatre as process in Greek civic life“, in: P.E. Easterling (Hg.): *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997, S. 3–35, hier: S. 22.

¹² Zitate aus der *Orestie* werden hier und im Folgenden direkt im Fließtext unter Angabe der Stücksigle (Ag = *Agamemnon*; Eu = *Eumeniden*) und des Verses nach der Ausgabe Aischylos: *Die Orestie. Agamemnon – Choephoren – Eumeniden*, Übersetzung und Anmerkungen von Kurt Steinmann. Nachwort von Anton Bierl, Ditzingen 2018 nachgewiesen.

¹³ Kurt Steinmann: „Anmerkungen“, in: Aischylos: *Die Orestie. Agamemnon – Choephoren – Eumeniden*, Übersetzung und Anmerkungen von Kurt Steinmann. Nachwort von Anton Bierl, Ditzingen 2018, S. 193–238, hier: S. 193; Steinmann folgt

Weiterführender erscheint es, den Effekt dieses räumlichen Anachronismus genauer zu untersuchen, bewirkt er doch die Erweiterung der spatialen Relation von Palastdach und Troja um eine zeitliche. So wie die Signalfeuer den Raum zwischen Troja in Kleinasien und Argos auf der Peloponnes überbrücken, verknüpfen sie auch den homerisch-archaischen Troja-Mythos mit dem Aufführungszeitpunkt der *Orestie*.

Zusammengefasst ergibt die spatiale Analyse der Anfangsverse von *Agamemnon* damit folgende Befunde zur Darstellung des theatralen Raums: Schon im ersten gesprochenen Satz der Tragödie wird ihre Raumordnung, erstens, als *zentralisiert und zentralisierend* vorgestellt. „[D]es Atreus-Hauses Dach“ (Ag 3) ist als konkreter Handlungsort bestimmt und bildet den Zielpunkt verschiedener Bewegungsvektoren – auf den Palast läuft die Feuerkette zu, zu ihm werden Agamemnon und später in den *Choephoren* Orestes zurückkehren. Genau wegen dieser bereits zu Beginn der Tragödienhandlung in der Feuerkette aufscheinenden Bewegung erscheint der Handlungsraum trotz der stark gesetzten Zentralisierung keinesfalls statisch: Schon bei der Beschreibung der eingangs entzündeten Feuerkette steht ihre Schnelligkeit bei der Überbrückung der Distanz zwischen Troja und Argos im Vordergrund, der Chorführer wird später von „des Feuers Staffellauf“ (Ag 490) sprechen. In diesen referierten Bewegungen erhält die theatrale Raumordnung also, zweitens, eine *dynamische Qualität*. Aus diesen dynamischen und zentralisierenden Qualitäten folgt als dritte und letzte hier relevante Qualität die der *Stiftung von Relationen*: Die über Meere und Höhen eilende Feuerkette (vgl. Ag 282–316) verbindet nicht nur Argos mit Troja, sondern auch die Zeit der homerischen Helden mit der Jetztzeit des Publikums. Um indes verständlich zu machen, wie weitgehend gerade diese raum-zeitliche Verknüpfung der beiden Orte zu Beginn der Trilogie den Sinngehalt der folgenden Handlung strukturiert, muss die Untersuchungsperspektive über den Stücktext hinaus auf die Kontexte der Aufführung von Aischylos’ *Orestie* und damit auf außertextuelle Verknüpfungspunkte des Dispositivs ‚Dionysos-Theater‘ geweitet werden.

hier dem *Agamemnon*-Kommentar Aeschylus: *Agamemnon*, edited with a Commentary by Eduard Fraenkel, Bd. 2: *Commentary on 1–1055*, Oxford 1950, S. 17.

Das Dionysos-Theater und der Stadtraum Athens

Diese Perspektiverweiterung ist angesichts der Forschungsgeschichte zur griechischen Tragödie nicht selbstverständlich. Die längste Zeit bedeutete Forschung in diesem Bereich nämlich die textinhärente philologische Analyse der gut 30 überlieferten Texte¹⁴ oder die baugeschichtliche Untersuchung griechischer Theater. Auf die Problematik eines solchen Vorgehens hinsichtlich der Erforschung des Theaters als performative Kunstform hat Graham Ley hingewiesen: „[I]n both cases, the transient and the perishable are missing.“¹⁵ Diese lange Zeit vorherrschenden blinden Flecken der Forschungen zum griechischen Theater lassen sich dabei zu keinem geringen Teil auf die Rezeption von Aristoteles' *Poetik* zurückführen.¹⁶ Ihr erstes Problem, insbesondere beim Blick auf das griechische Theater des 5. Jahrhunderts, ist ihre Entstehungszeit um 335 und damit zu einer Zeit, als ‚Theater‘ nicht zuletzt im Zuge der makedonischen Expansion längst allgemeingriechisches Kultur- und Exportgut war und seine Beziehung zu Athen verloren hatte – entsprechend spielt bei Aristoteles auch die spezifisch athenische Verortung der frühen Tragödien keine Rolle.¹⁷ In der Antike kaum rezipiert, begann die Schrift ihre poetologische Karriere in der Renaissance, in der auch ihre zunehmend normative Auslegung einsetzte. Als besonders wirkungsmächtig sollte sich dabei Aristoteles' scheinbare Abwertung der *opsis* gegenüber dem Text der Tragödie am Ende des 6. Kapitels der *Poetik* erweisen.¹⁸ Hinsichtlich der qualitativen Tragfähigkeit dieser Einschätzung wurden mehrfach und begründet Zweifel angemeldet,¹⁹ entscheidend ist jedoch, dass auf Grundlage einer scheinba-

¹⁴ Zu großen Teilen vollständig überliefert sind je sieben Tragödien von Aischylos (den umstrittenen *Prometheus* eingerechnet) und Sophokles, 14 von Euripides und die nicht sicher zuordenbare Tragödie *Rhesos*. Für die Komödie, die in der Folge nicht näher behandelt wird, liegen elf Stücke des Aristophanes und ein nahezu vollständiges Stück Menanders vor. Vgl. dazu auch Hose: *Antike*, S. 174.

¹⁵ Graham Ley: „A material world: costumes, properties and scientific effects“, in: Marianne McDonald/J. Michael Walton (Hg.): *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge 2007, S. 268–285, hier: S. 268.

¹⁶ Vgl. allgemein zu Aristoteles' dramentheoretischen Schriften und Konzepten Julia Stenzel: „Begriffe des Aristoteles“, in: Peter W. Marx (Hg.): *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart/Weimar 2012, S. 12–30.

¹⁷ Vgl. David Wiles: „Aristotle's ‚Poetics‘ and ancient dramatic theory“, in: Marianne McDonald/J. Michael Walton (Hg.): *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge 2007, S. 92–107, hier: S. 94f.

¹⁸ Vgl. Aristoteles: *Poetik. Griechisch/Deutsch*, übers. u. hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 25: „[D]ie Wirkung der Tragödie kommt auch ohne Aufführung und Schauspieler zustande.“

¹⁹ Wiles: *Aristotle's ‚Poetics‘*, S. 94 weist mit Recht darauf hin, dass Aristoteles zu seiner Zeit auf keinerlei Theorie des Schauspiels aufbauen kann, und Stenzel: *Begriffe des Aristoteles*, S. 21 betont die hohe Achtung, die er an anderer Stelle der

ren Abwertung der Aufführung auch die Forschung der folgenden Jahrhunderte diese Dimension der griechischen Tragödie vernachlässigte.

Erst seit den 1970er-Jahren wurden diese beiden Erben der Aristoteles-Rezeption – die Vernachlässigung sowohl der spezifisch athenischen Entstehungsbedingungen wie der Aufführungsdimension der attischen Tragödie – nachhaltig korrigiert. Eine Reihe von Studien konnte den Mehrwert einer Untersuchung der soziokulturellen Kontexte bei der Analyse der griechischen Tragödie genauso nachweisen,²⁰ wie auch die Berücksichtigung ihrer materiell-performativen Aufführungsdimension inzwischen beachtenswerte Ergebnisse hervorgebracht hat.²¹ Nicht zuletzt führte diese Forschung seit der Zeit der Jahrtausendwende auch zu einer neuen Auseinandersetzung mit dem Raum der griechischen Tragödie des 5. Jahrhunderts.²² Was diese oftmals noch stark binär-strukturalistisch analysierenden Studien indes nur am Rande behandeln, ist die dynamische Qualität des theatralen Raums sowie die Frage nach seiner performativen Hervorbringung im Theater des Dionysos.

Die Baugeschichte dieses Theaters ist kompliziert, breit erforscht und, gerade für die Bauform im 5. Jahrhundert angesichts der Dürftigkeit

Poetik gerade den performativen und musikalischen Aspekten der Tragödie entgegenbringt: Aristoteles' Konzentration auf den Tragödiertext lässt sich so wohl eher als konzeptionelle Entscheidung für den Text denn als intendierte Abwertung der Inszenierungsdimension fassen.

²⁰ Vgl. als Beispiel für derartige Forschungen im deutschen Sprachraum v.a. Christian Meier: *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, München 1988; sowie für eine viel rezipierte Sammlung der Ergebnisse entsprechender Ansätze John J. Winkler/Froma I. Zeitlin (Hg.): *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton, NJ 1990. Gegenüber derartigen sozio-kulturellen Forschungen polemisch-kritisch äußert sich Jasper Griffin: „The Social Function of Attic Tragedy“, in: *Classical Quarterly* 48 (1998), H. 1, S. 39–61; vgl. aber die Erwiderung von Richard Seaford: „The Social Function of Attic Tragedy: A Response to Jasper Griffin“, in: *Classical Quarterly* 50 (2000), H. 1, S. 30–44.

²¹ Vgl. hierzu insbes. die wegweisenden, wenn auch noch stark philologisch ausgerichteten Studien von Oliver Taplin: *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977; ders.: *Greek Tragedy in Action*, Berkeley/Los Angeles 1978; sowie Siegfried Melchinger: *Die Welt als Tragödie*, Bd. 1: *Aischylos. Sophokles*, München 1979. Die Theaterwissenschaft hat Taplins Ansatz seit der Jahrtausendwende kritisch weiterverfolgt, vgl. z.B. David Wiles: *Greek Theatre Performance. An Introduction*, Cambridge 2000.

²² Vgl. für strukturalistisch orientierte Studien Ruth Padel: „Making Space Speak“, in: John J. Winkler/Froma I. Zeitlin (Hg.): *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton, NJ 1990, S. 336–365; sowie David Wiles: *Tragedy in Athens. Performance space and theatrical meaning*, Cambridge 1997. Binäre strukturalistische Oppositionen bei der Raumanalyse auf Basis von Wahrnehmungs- und Gestaltpsychologie eher auflösend argumentiert dagegen Rush Rehm: *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton, NJ 2002.

archäologischer Quellen, in vielen Einzelheiten umstritten.²³ Als sicher kann gelten, dass der Bau nicht die erste Heimat des Theaters in Athen war: Bis ca. 500 v.Chr. fanden Aufführungen vermutlich auf der alten *agora* statt, deren Lokalisierung bis heute stark umstritten ist. Nach dem Umzug an den Südhang der Akropolis lag direkt vor den Augen der Zuschauenden²⁴ der Tanzplatz der *orchestra*, der den beteiligten Chören genug Platz für ihren Auftritt bot. Die Form dieses Tanzplatzes ist für das 5. Jahrhundert umstritten: Während die ältere Literatur lange von einer runden *orchestra* ausging, herrscht in der jüngeren Forschung die Einschätzung vor, dass eher ein geradliniger Grundriss anzunehmen sei.²⁵ Die Aufgänge zu diesem Tanzplatz bildeten zwei auf der Ost-West-Achse liegende *eisodoi*²⁶, über die nicht nur die Schauspieler die *orchestra*, son-

²³ Vgl. zur Ausgrabungsgeschichte Savas Gogos: *Das Dionysostheater von Athen. Architektonische Gestalt und Funktion*. Mit einem Beitrag zur Akustik des Theaters von Georgios Kampourakis, Wien 2008, S. 15f.; zur Baugeschichte des Theaters und zur Diskussion der einschlägigen Forschung bis zur Jahrtausendwende vgl. neben Gogos auch Wiles: *Tragedy in Athens*, S. 23–62.

²⁴ In der Forschungsliteratur werden für das Dionysos-Theater des 5. Jahrhunderts zumeist Kapazitäten von 14.000 bis 17.000 Zuschauenden genannt, vgl. Simon Goldhill: „The audience of Athenian tragedy“, in: P.E. Easterling (Hg.): *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997, S. 54–68, hier: S. 57; Meier: *Die politische Kunst*, S. 70; sowie Taplin: *Greek Tragedy*, S. 10–13. Seidensticker: *Das antike Theater*, S. 24 dagegen rechnet mit deutlich weniger Plätzen, wenn er für die Zeit der *Orestie* sogar unter 6.000 bis 8.000 Zuschauende für möglich hält. David Kawalko Roselli: *Theatre of the People. Spectators and Society in Ancient Athens*, Austin, TX 2011, S. 64f. geht sogar von lediglich 3.700 bis 6.000 Plätzen aus, argumentiert aber für eine größere Gesamtzuschauendenzahl im 5. Jahrhundert v.Chr.: „The natural topography [...] would easily accomodate viewers watching from a spot outside or beyond the *theatron*.“ (S. 72) Unter Einbezug von Zuschauenden in solchen „[u]nofficial spaces“ (S. 72) außerhalb des eigentlichen Theaterbaus kommt er auf eine Gesamtzahl, die – verglichen mit den Schätzungen der Plätze im *theatron* selbst – „significantly larger, perhaps by a couple thousand“, ausfällt (S. 74).

²⁵ Vgl. z.B. grundlegend Egert Pöhlmann: „Die Proedrie des Dionysos-Theaters im 5. Jahrhundert und das Bühnenspiel der Klassik [1981]“, in: Ders.: *Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike*, Frankfurt a.M. 1995, S. 49–62; Hans Rupprecht Goette: „Griechische Theaterbauten der Klassik. Forschungsstand und Fragestellungen“, in: Egert Pöhlmann: *Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike*, Frankfurt a.M. 1995, S. 9–48; Rehm: *The Play of Space*, S. 39f.; sowie Roselli: *Theatre of the People*, S. 66–68. Seidensticker: *Antikes Theater*, S. 28 hält bilanzierend fest: „Eine runde *Orchéstra* hat sich für das 5. Jh. [...] bisher nirgends nachweisen lassen. Bis zu einer endgültigen Klärung, die, wenn überhaupt, wohl nur durch neue Grabungen erreicht werden könnte, sollten Interpretationen des klassischen Dramas deshalb davon ausgehen, daß die *Orchéstra* des 5. Jh. trapezoid war.“ Auch in jüngerer Zeit halten allerdings einige Forschende an einer runden *orchestra*-Form fest, vgl. z.B. ausführlich Gogos: *Dionysostheater*, S. 27–36; sowie Wiles: *Tragedy in Athens*, S. 63–86.

²⁶ Der in der Literatur gebräuchlichere Begriff der *parodoi* ist für das 5. Jahrhundert vor Christus noch nicht nachweisbar, vgl. Taplin: *Stagecraft*, S. 449.

dern im 5. Jahrhundert vor Beginn der Aufführung auch die Zuschauenden das Theater betraten.

Das bereits erwähnte hölzerne Bühnenhaus, die *skene*, auf der der Wächter zu Beginn der *Orestie* auf das Leuchtfeuer aus Troja wartet, schnitt entweder in den Bereich der *orchestra* ein oder wurde direkt tangential an sie anschließend errichtet. Es kam erst im Verlauf des 5. Jahrhunderts auf – einiges spricht dafür, dass die *Orestie* das erste überlieferte Stück ist, das seine Verwendung erfordert, wobei die Frage nicht archäologisch zu entscheiden ist.²⁷ Selbst bei der Annahme, dass ein Bühnenhaus schon vor dem *Agamemnon* zum Einsatz kam, stimmen doch die meisten Interpret*innen überein, dass die „Erfindung der durch die Mitteltüre auch von vorne betretbaren Skene“ eine „höchst bedeutsame Neuerung der ‚Orestie‘“ darstellt.²⁸ Gerade die Tatsache, dass die *skene* nun betretbar ist, eröffnet der Tragödie den semantisch ausgesprochen produktiven Gegensatz zwischen einem Innen und einem Außen, welcher je nach konkretem Stück auch auf andere Oppositionspaare wie ‚eigen/fremd‘ oder ‚Familie/öffentlich‘ hin ausgedeutet werden kann.²⁹ Ein zusätzlicher spatialer Effekt der *skene*, zumal wenn so hervorgehoben bespielt wie in der *Orestie*, ist eine weitere Zentralisierung des Raums: Während sich die Bühne des Dionysos-Theaters vor ihrer Einführung eher an der Ost-West-Achse der *eisodoi* orientierte, wird nun mit der Etablierung eines Bühnenhauses gegenüber dem Publikum eine auf Tor und Dach dieses Hauses ausgerichtete Zentralachse dominant.³⁰ Diese bauliche Zentralisierung wirkt sich auf den Handlungsraum der Tragödie nach Harold C. Baldry in doppelter Hinsicht aus: Nicht nur spielen die Protagonisten vermehrt in Richtung der *skene*, auch die Handlung muss nun in Form von Teichoskopie und Botenbericht vor dieses Haus getragen werden.³¹ Es ist weiterhin davon auszugehen, dass sich mit dem Aufkommen der *skene* auch die Szenografie entwickelte und die Fassade des Hauses je nach Tragödie verschieden geschmückt wurde. Auch hier erlauben die archäologischen

²⁷ Wegen der mangelnden archäologischen Belege hängt die Frage, ob die Errichtung einer *skene* schon vor der *Orestie* denkbar ist, entscheidend von der jeweiligen Einschätzung der Räumlichkeit in den ihr zeitlich vorangehenden Stücken ab. In diesem Sinne plädiert Taplin: *Stagecraft*, S. 452–459 ausführlich für ein Aufkommen der *skene* erst mit der *Orestie*, während Pöhlmann: *Die Proedrie des Dionysos-Theaters*, S. 5 und Rehm: *The Play of Space*, S. 315, En. 14 eine Verwendung des Bühnenhauses schon vor der Trilogie des Aischylos vermuten.

²⁸ Pöhlmann: *Die Proedrie des Dionysos-Theaters*, S. 54.

²⁹ Vgl. Padel: *Making Space Speak*, S. 343–346.

³⁰ Vgl. Siegfried Melchinger: *Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*, München 1974, S. 25.

³¹ Vgl. Harold C. Baldry: „Theater und Gesellschaft in der Antike“, in: James F. Arnott u.a. (Hg): *Der Raum des Theaters. Eine Untersuchung der Wechselwirkungen zwischen Raum, Technik, Spiel und Gesellschaft*, München 1977, S. 7–23, hier: S. 14.

Befunde, zumal für die Zeit der Uraufführung der *Orestie*, keine gesicherten Erkenntnisse über Form und Umfang derartiger Ausgestaltungen. Keinesfalls aber ist von einer naturalistischen Bemalung auszugehen.³²

Der Befund einer nicht-naturalistischen theatralen Darstellung kann nach der vorangegangenen kurzen Skizze der baulich-architektonischen Elemente des Dispositivs ‚Dionysos-Theater‘ als allgemeines Ergebnis seiner Rauminszenierung festgehalten werden: Die spatiale Ordnung, die sich im Laufe einer Aufführung dort konstituiert, ist nur durch wenige stabile szenografische Zeichen fixiert und damit mehr „mental *scenescape*“³³ in den Köpfen des Publikums als Kulisse. Für die Ausbildung dieser „mental *scenescape*“ ist dabei keineswegs nur die Architektur des Dionysos-Theaters entscheidend, sondern sie wird auch durch die landschaftliche Umgebung bestimmt, in der das Theater errichtet wurde. Die meisten Zuschauenden haben beim Besuch der Aufführung der *Orestie* zu Beginn nicht nur den ‚Palast in Argos‘ vor Augen, sondern im Hintergrund auch den athenischen Tempel des Dionysos, während sich in ihrem Rücken die Tempel und Heiligtümer der Akropolis erheben: „Greek theatres were modifications of the landscape rather than impositions“³⁴, wie es Wiles formuliert. Diese Topografie Athens muss Auswirkungen auf den theatralen Raum haben, der sich im Herz der Stadt konstituiert. Besonders deutlich wird dies bei der Betrachtung der beiden *eisodoi*. Zwar ist in der Forschung umstritten, in welcher Form genau diese Aufgänge die Handlung auf der *orchestra* in Bezug zur athenischen Topographie setzen,³⁵ es lässt sich mit Wiles aber festhalten, dass zumindest ein Gegensatz zwischen ‚Wildnis‘ und ‚Zivilisation‘ in je stückspezifischer Weise durch die Auftrittsrichtung mitkodiert wird.³⁶ Mag die Frage nach der konkreten Richtungszuordnung auch kaum mehr zu beantworten sein, ist doch entscheidend, dass sich auf diese Weise die Topografie Athens in den Raum des Stückes einschreibt: Schon durch die konkrete Aufführungssituation im Freilichttheater wird die Stückhandlung der Tragödie auf den Lebensraum der Athener Bürgerschaft bezogen.

³² Vgl. Padel: *Making Space Speak*, S. 347f.; sowie Rehm: *Play of Space*, S. 18.

³³ Richard Beacham: „Playing places: the temporary and the permanent“, in: Marianne McDonald/J. Michael Walton (Hg.): *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge 2007, S. 202–226, hier: S. 206.

³⁴ Wiles: *Greek Theatre Performance*, S. 113.

³⁵ Baldry: *Theater und Gesellschaft in der Antike*, S. 11 schließt aus der Tatsache, dass Piräus und die *agora* vom Publikum aus rechts liegen, dass von dieser Seite Auftritte vom Hafen oder Marktplatz erfolgten, während aus der Wildnis kommende Figuren die Bühne von links beträten. Melchinger: *Das Theater der Tragödie*, S. 75–78 argumentiert auf Grundlage der Höhenverhältnisse zwischen den einzelnen *eisodoi* und der *orchestra* genau gegensätzlich.

³⁶ Vgl. Wiles: *Tragedy in Athens*, S. 144.

Die indexikalische Offenheit der Bühne verbunden mit ihrer Einbettung in die Topografie Athens sorgt dafür, dass der theatrale Raum des Dionysos-Theaters im 5. Jahrhundert in den Worten Wiles' als „temporary, disorderly and constantly changing“³⁷ erscheint und wenig mit dem lykurgischen Steinbau des 4. Jahrhunderts³⁸ oder der ebenfalls über hundert Jahre jüngeren Theateranlage von Epidauros gemeinsam hat: Die später erfolgende Fixierung der Theaterarchitektur in Stein bedingt nach Richard Beachum „a [...] transition away from the transformative and multivalent concept of theatrical space that characterized the presentation of drama in fifth century“³⁹. Die bei der einleitenden räumlich orientierten Analyse der ersten Verse des *Agamemnon* gewonnenen Erkenntnisse zum Raum der Tragödienhandlung – hohe Dynamik und Offenheit bei gleichzeitig großer Zentralisierungsleistung sowie die Stiftung räumlich-zeitlicher Verbindungen von diesem Zentrum aus – lassen sich damit auch bei der baulichen Analyse des Dionysos-Theaters wiederfinden. Die Untersuchung dieses Dispositivs darf aber nicht bei Theatertext und Bühnenarchitektur stehenbleiben, sondern muss die dabei gewonnenen Ergebnisse auch mit den soziokulturellen Determinanten des Theaterraums in Verbindung bringen und so die *urgence* einbeziehen, auf die die theatrale Raumordnung antwortet.

Athens Aufstieg zur Weltmacht und seine theatrale Reflexion

Aischylos' Athen ist um 460 ein griechischer Stadtstaat, der eine politische wie kulturelle Blüte erlebt: Nach der endgültigen Abwehr der persischen Invasion in der Schlacht von Plataia (479) und der Gründung des bald schon von Athen dominierten Attischen Seebundes (477) steigt die *polis* zum kulturellen Zentrum Griechenlands genauso wie zur griechischen Großmacht auf,⁴⁰ eine Stellung, die Athen bis zur endgültigen Niederlage im Peloponnesischen Krieg gegen Sparta 404 behalten wird. Verbunden mit diesem Aufstieg und bedeutend mit Blick auf die Raumordnung des Dionysos-Theaters ist die gleichzeitig radikal fortschreitende Demokratisierung der *polis*, die gerade zur Zeit der Aufführung der *Orestie* zu einem Höhepunkt kommt: Schon 510 wurde mit Hippias der letzte Tyrann von Athen gestürzt, die Reformen des Kleisthenes 508/07 brachten die Stadt auf den Weg der Demokratie. 462/61, also unmittelbar vor der Aufführung der *Orestie*, kam es zur endgültigen Entmachtung des Areopags, eines alten Adelsrates, der ursprünglich die Kontrolle über die

³⁷ Wiles: Greek Theatre Performance, S. 103.

³⁸ Vgl. Beacham: Playing places, S. 211; sowie Roselli: Theatre of the People, S. 75–77.

³⁹ Beacham: Playing places, S. 213.

⁴⁰ Vgl. Cartledge: Deep plays, insbes. S. 4.

Gesetze und Ordnungen der *polis* ausübte. Im Verlauf der Demokratisierung wurde er aber immer weiter marginalisiert, bis ihm nach 461 nur noch die Zuständigkeit für die Blutgerichtsbarkeit blieb.⁴¹ Nicht mehr eine Einzelperson oder eine bestimmte Schicht steht also in der Verantwortung für die Stadt, sondern die Bürgerschaft als Ganzes, die allerdings nur von den männlichen Athenern gebildet wird: Mit Frauen, Kindern, Sklav*innen und in Athen ansässigen Ausländer*innen (Metöken) hat der überwältigende Teil der Bevölkerung keinen gestaltenden Einfluss auf die junge Demokratie. Die Athener Bürgerschaft wird im 5. Jahrhundert von ca. 30 000 männlichen Erwachsenen gebildet.⁴² Da in Athen als der – trotz der erwähnten, aus heutiger Sicht bedeutenden Einschränkungen – radikalsten griechischen Demokratie der Zeit zumindest in der Theorie diesen Bürgern alle Ämter offenstehen, kann tatsächlich ein großer Teil an der direkten Lenkung des Staates teilhaben.⁴³

Genau diese historische Konstellation von breit regierter *polis* und sich immer weiter ausdehnendem politischen Aktionsradius muss aber unweigerlich zu Spannungen führen: Innerhalb weniger Jahre verschiebt sich hier der lebensweltliche Bezugsrahmen einer Stadtgemeinschaft entscheidend, insofern die Bürger Politik für ihre Heimatstadt plötzlich nicht nur bezogen auf die griechischen Inseln, sondern auf die ganze damals bekannte Welt betreiben. „Die außerordentlich gewagte Politik der Athener, die ungeheuren Erfolge, der Umbruch, all die neuen Möglichkeiten und Erfahrungen, die Geschwindigkeit des Wandels“⁴⁴ müssen nach Christian Meier zunächst in das nomologische Wissen⁴⁵ der Bürgerschaft integriert werden. Es eröffnet sich dabei „eine ungeheure Spannung zwischen den alten, gewiß noch tief in der Vorstellungs- und Gefühlswelt verankerten Mythen und der neuen Rationalität“⁴⁶ einer politisch nötigen Welterschließung. Der Ort, der dem demokratischen Staat nach Meier zur

⁴¹ Vgl. Hommel: Aischylos Orestie, S. 22f.; sowie Meier: Die politische Kunst, S. 113–117.

⁴² Vgl. Cartledge: Deep plays, S. 39; sowie Simon Goldhill: The audience of Athenian tragedy. Wiles: Greek Theatre Performance, S. 93 geht für die Zeit vor dem Peloponnesischen Krieg von einer etwas höheren Zahl von 40 000–50 000 Bürgern aus, die sich im Verlauf des Kriegs auf 15 000–25 000 reduzierte.

⁴³ Vgl. Cartledge: Deep plays, S. 16.

⁴⁴ Meier: Die politische Kunst, S. 43.

⁴⁵ Max Weber: „Kritische Studien auf dem Gebiet der kulturwissenschaftlichen Logik [1906]“, in: Ders.: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, hg. von Johannes Winckelmann, 7. Aufl., Tübingen 1988, S. 215–290, hier: S. 276f. bezeichnet als nomologisches Wissen ein „Wissen von bestimmten bekannten Erfahrungsregeln, insbesondere über die Art, wie Menschen auf gegebene Situationen zu reagieren pflegen“, das „aus der eigenen Lebenspraxis und der Kenntnis von dem Verhalten anderer“ abgeleitet wird.

⁴⁶ Meier: Die politische Kunst, S. 151.

Ver-Handlung und Einordnung dieser krisenhaften Spannungen – oder, um mit Foucault zu sprechen: dieser *urgence* – zur Verfügung steht, ist das Theater. Die jährlich zu den großen Dionysos-Festen aufgeführten Tragödien bieten die Möglichkeit, „Fragen der Gegenwart im fernen Mythos durch[zuspielen“⁴⁷. Hans-Thies Lehmann versteht das attische Theater in diesem Sinne als „eigenen Denk-Spiel-Raum“⁴⁸, im Zentrum des Dispositivs ‚Dionysos-Theater‘ stehe „ein essentielles Moment der [attischen – F.L.] Selbstverständigung“⁴⁹: Am Südhang der Akropolis und damit im religiösen, politischen und historischen Zentrum Athens werden vor und von der athenischen Bürgerschaft Selbstverortungen angesichts eines sich immer mehr ausweitenden politischen Handlungshorizonts erspielt.

Mit den städtischen Dionysien im März/April sowie den später eingeführten Lenäen im Januar/Februar bieten zwei Feste zu Ehren des Dionysos den Rahmen für diese Theateraufführungen. Das bedeutendere der beiden sind die städtischen Dionysien, in deren fünftägigem Verlauf zur Zeit von Aischylos’ *Orestie* zwanzig Dithyrambenchöre, fünf Komödien und drei tragische Tetralogien, jeweils bestehend aus einer Tragödientrilogie und einem abschließenden Satyrspiel, aufgeführt werden.⁵⁰ Schon diese Menge an Inszenierungen belegt, dass das Theater nicht Beiwerk eines religiösen Festes, sondern integraler Bestandteil der Feierlichkeiten ist. Für die Fragestellung nach der Beschaffenheit des Dispositivs ‚Dionysos-Theater‘ sind in diesem Zusammenhang vor allem die Zeremonien interessant, die – auf der Bühne des Theaters, aber außerhalb der Aufführungen durchgeführt – die Dionysien begleiten.⁵¹ Vor den Augen eines Teils der athenischen Bürgerschaft, aber auch vieler ausländischer Gäste – die Dionysien sind im Vergleich zu den Lenäen ein ‚internationales‘ Fest – feiert sich in diesen Zeremonien der Staat Athen selbst: Das Publikum verfolgt beispielsweise den Einzug der volljährig gewordenen männlichen Kriegswaisen, die Ehrenplätze für die Aufführungen erhalten und für deren Unterhalt und Ausrüstung die *polis* aufkommt. Rehms Vermutung, die auffallend häufige Verhandlung des Schicksals vaterloser Söhne wie Orestes, Neoptolemus, Polyneices oder Eteocles in den griechischen Tragödien sei eventuell auf diese Zeremonie zurückführbar, geht vielleicht zu

⁴⁷ Ebd., S. 238.

⁴⁸ Hans-Thies Lehmann: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart 1991, S. 31.

⁴⁹ Ebd., S. 30.

⁵⁰ Vgl. zu Organisation und Ablauf der städtischen Dionysien Hose: *Antike*, S. 176–178; Seidensticker: *Das antike Theater*, S. 16–22; sowie Meier: *Die politische Kunst*, S. 64–70.

⁵¹ Vgl. zu diesen Ritualen Simon Goldhill: „The Great Dionysia and Civic Ideology“, in: John J. Winkler/Froma I. Zeitlin (Hg.): *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton, NJ 1990, S. 97–129.

weit.⁵² Doch ist festzuhalten, dass die sich im Anschluss an eine solche Zeremonie entfaltende Tragödie der *Orestie* sicherlich vom Publikum in Verbindung zu den athenischen Kriegswaisen und damit zur *polis* gesetzt wird. Auch weitere Bräuche wie die Verleihung von Kränzen und Kronen an verdiente Bürger oder die Präsentation der Tributzahlungen der Verbündeten des Attischen Seebundes in der *orchestra*⁵³ laden den Bühnenraum noch vor Beginn der Theateraufführungen mit Bedeutung auf: „[I]t was a demonstration before the city and its many international visitors of the power of the polis of Athens, its role as a force in the Greek world.“⁵⁴

Die Stadtgemeinschaft, vor der sich diese Demonstration der Macht Athens entfaltet, findet sich in die Aufführung auch zu großen Teilen eingebunden: Ob Sklav*innen und freie Frauen im Publikum sitzen, ist in der Forschung noch immer umstritten,⁵⁵ dennoch ist für die direkte Beteiligung an den städtischen Dionysien mit Seidensticker pro Jahr von ca. 1 200 männlichen Bürgern bzw. Jungen, besonders im Rahmen der Chöre, auszugehen. Für ganz Attika und alle Theaterfeste kommt er auf 5 000 Mitwirkende pro Jahr – es ist also davon auszugehen, dass jeder Bürger sogar mehrmals in seinem Leben aktiv an einer Theateraufführung mitwirkt.⁵⁶

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass das räumliche Dispositiv ‚Dionysos-Theater‘ im Athen des 5. Jahrhunderts vor Christus durch mehr als die Bauform oder den Text der dort aufgeführten Dramen bestimmt ist: Im Kontext der soziopolitischen Entwicklung der Zeit und des Fests der Dionysien erscheint das Theater als Ort, an dem sich eine Bürgergesellschaft ihrer eigenen Stellung innerhalb eines sich radikal ausweitenden Handlungsrahmens vergewissert: Die attischen Bürger „[befinden] sich praktisch-politisch in einem ähnlich unübersichtlichen Feld von Kräften, Einflüssen, Verbindungen, Feindschaften [...] wie es ihre mythische Welt darstellt[]“⁵⁷. Der Raum der Aufführung ist nicht nur ein Raum des Mythos, ein Raum der Atriden, Tantaliden oder Helden vor Troja, son-

⁵² Vgl. Rehm: *The Play of Space*, S. 51.

⁵³ Wobei hinsichtlich dieser Zeremonie für die Zeit der Aufführung der *Orestie* der Hinweis Rehms zu bedenken ist, dass die Präsentation der Tribute im Dionysos-Theater wohl erst nach der Verlegung der Bundeskasse von Delos nach Athen im Jahr 454 denkbar ist, vgl. Rehm: *The Play of Space*, S. 53.

⁵⁴ Goldhill: *The Great Dionysia*, S. 102.

⁵⁵ Hinsichtlich der Sklav*innen geht Goldhill: *Audience*, S. 61f. von einer Teilnahme aus, während er eher bezweifelt, dass Frauen im Publikumsraum zugelassen waren, vgl. ebd., S. 62–66; ähnlich Cartledge: *Deep Plays*, S. 8. Rehm: *The Play of Space*, S. 50 dagegen stellt als Konsens jüngerer Forschung fest, dass all diejenigen, die sich den Eintritt leisten konnten, unabhängig von Status und Geschlecht die Theateraufführungen besuchen durften.

⁵⁶ Vgl. Seidensticker: *Antikes Theater*, S. 36f.

⁵⁷ Lehmann: *Theater und Mythos*, S. 71.

dern immer auch ein Raum Athens – und dies eben nicht nur im konkret architektonischen Sinne des Aufführungsortes: Der theatrale Raum erscheint stets auf den Stadtstaat, seine Geschichte und seine Politik bezogen. Die Frage, wie dieser Bezug bei der Analyse des Theaterraums sinnstiftend wirksam wird, führt nicht nur zurück ans Ende der *Orestie*, sondern auch zu der Frage, warum Agamemnon bei Aischylos Herrscher von Argos statt Mykene ist.

Athenozentrismus auf der Bühne

Nachdem Orestes in den *Choephoren* Klytämnestra getötet hat, wird er von den Erinnyen gejagt, die den Muttermörder zur Strecke bringen wollen. Seine Flucht führt dabei durch ganz Griechenland und wird, dies die Besonderheit der *Eumeniden*, in der Aufführung räumlich nachvollzogen: Das Stück beginnt vor dem Apollon-Tempel in Delphi, wohin sich Orestes auf Weisung des Gottes zur Entsühnung begeben hat, bevor der Schauplatz nach Athen – zunächst vor den Tempel der Athene auf der Akropolis, dann auf den Areopag – wechselt.⁵⁸ Diese Ortswechsel sind dabei keine Nebensächlichkeit: Die *Eumeniden* sind außer Sophokles' *Ajax* die einzige überlieferte griechische Tragödie, die einen Wechsel des Handlungsortes vorsieht.⁵⁹

Orestes' Freispruch in Athen ist kein bloßes Götterwort einer *dea ex machina*. Athene selbst befindet, obwohl von den Erinnyen wie Orestes als Richterin anerkannt (vgl. Eu 433–435; 468f.), dass ein Fall wie der des argivischen Herrschersohnes nicht allein durch Götterwillen entschieden werden dürfe. Sie beruft deshalb ein Gericht „aus „tadellose[n] Männer[n]“ (Eu 475) ein, das in diesem wie in ähnlichen Fällen „für alle Zeit“ (Eu, 484) richten solle: Aischylos gestaltet hier den Gründungsmythos des Adelsrates auf dem Areopag, der kurz vor Aufführung der *Orestie* endgültig entmachtet wurde.⁶⁰ Dieses Gericht spricht mit einem durch das Votum Athenes bewirkten Stimmengleichstand Orestes „von der Bluttat

⁵⁸ Die Information, dass Orestes erst in Athen von seiner Blutschuld befreit wird, entnimmt Aischylos nach Hommel: Aischylos *Orestie*, S. 16 vermutlich einer alten attischen Sage.

⁵⁹ Vgl. Wiles: *Greek Theatre Performance*, S. 122.

⁶⁰ Zur Einsetzung dieses Rates durch Athene vgl. auch Eu. 681–688. Die Frage, ob sich Aischylos damit als Anhänger der alten Ordnung zu erkennen gibt, oder, im Gegenteil, die Entmachtung des Adelsrates legitimiert – schließlich sollen in den *Eumeniden* explizit nur Blutgerichtsprozesse von der Versammlung geführt werden –, wird kontrovers diskutiert und soll hier keine Rolle spielen. Vgl. dazu schon Hommel: Aischylos *Orestie*, S. 23f.

Schuld“ (Eu 752) frei.⁶¹ So endet schließlich für das argivische Königshaus der ständig fortwirkende Tantalidenfluch, der über Generationen sein Schicksal bestimmte, in der Stadt Athen, die „den Kreislauf des Schreckens in Argos überwindet und somit zum *telos* der gesamten Trilogie wird“⁶².

Diese ‚Usurpation‘ eines im Wesentlichen von Athen unabhängigen homerischen Sagenkreises durch Aischylos ist Beispiel für ein typisches Kennzeichen der attischen Tragödie, das Edith Hall ihren ‚Athenozentrismus‘ nennt.⁶³ Athen erscheint in vielen Stücken als hilfreiche Stadt, Ziel der Flüchtenden und Rechtsuchenden oder ist Gegenstand von Lobreden einzelner Protagonisten.⁶⁴ Erkennbar ist damit die Tendenz, „die großen griechischen Sagenstoffe gleichsam an sich zu reißen und sich dabei eine versöhnende und heilende Rolle zuzuschreiben“⁶⁵, wie es schon Hildebrecht Hommel formuliert. Selbst wenn eine Tragödie nicht in Athen spielt – und das tun die wenigsten überlieferten –, findet sich eine Definition des Stadtstaats oft auch in Abgrenzung von anderen Gemeinschaften: So konnte Froma I. Zeitlin nachweisen, dass das Theben der attischen Tragödien in Hinsicht auf die Organisation der Gesellschaft und des Stadtstaates geradezu als Anti-Athen konfiguriert ist.⁶⁶ Der neben Sparta größte (griechische) politische Gegner Athens findet sich so auch in der Tragödie als „shadow self“⁶⁷ der eigenen *polis* inszeniert. Athen

⁶¹ Diese Art der Konfliktlösung erscheint angesichts des Ursprungsmythos’ sehr modern und spezifisch für die demokratische *polis* Athen. Rehm: *The Play of Space*, S. 93 weist in diesem Zusammenhang mit Recht auf die Besonderheit hin, dass der letzte Teil der *Orestie* die einzige überlieferte griechische Tragödie ist, in der Athen nicht von einem König regiert wird. Dies ist einer der Textbefunde, die das Argument von Griffin: *Social Function of Attic Tragedy*, S. 59, die attische Tragödie im 5. Jahrhundert vor Christus verhandle „primitive and universal taboos and anxieties“ und damit Themen „neither new in the democratic *polis* nor specific to it“, zweifelhaft erscheinen lassen.

⁶² Anton Bierl: „Nachwort“, in: Aischylos: *Die Orestie. Agamemnon – Choephoren – Eumeniden*, Übersetzung und Anmerkungen von Kurt Steinmann. Nachwort von Anton Bierl, Ditzingen 2018, S. 245–276, hier: S. 260. Vgl. auch Lehmann: *Theater und Mythos*, S. 78.

⁶³ Vgl. Edith Hall: „The sociology of Athenian tragedy“, in: P.E. Easterling (Hg.): *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997, S. 93–126, hier: S. 100.

⁶⁴ So zum Beispiel auch in Sophokles’ *Ödipus auf Kolonos* (401 v.Chr.) oder Euripides’ *Schutzfliehenden* (wohl 424 v.Chr.).

⁶⁵ Hommel: Aischylos *Orestie*, S. 16.

⁶⁶ Vgl. Froma I. Zeitlin: „Thebes: Theatre of Self and Society in Athenian Drama“, in: John J. Winkler/Froma I. Zeitlin (Hg.): *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton, NJ 1990, S. 130–167, hier insbes. S. 144–150. Zur theatralen Inszenierung Athens als offene, zur Integration von Fremden bereite Stadt vgl. Hall: *Sociology of Athenian tragedy*, S. 101.

⁶⁷ Zeitlin: *Thebes*, S. 144.

steht damit im Zentrum eines Netzes aus räumlichen Ordnungen, wie es auch die *Orestie* durchzieht. Dieses Beziehungsnetz kodiert in seinen spatialen Bezügen weiterhin eine zeitliche Fortschrittsentwicklung, wie Rehm mit Recht festhält: „The progressive flexibility of scenic space over the course of the three plays [...] mirrors the trilogy’s movement from a fixed mythic past towards the open-ended contemporary world of the audience“⁶⁸. Über den theatralen Raum wird hier eine athenische Beziehungsordnung greifbar, die sich in die mythische Topografie des homerischen Griechenlands einschreibt und diese dabei gerade nicht auslöscht, sondern neu auf Athen ausrichtet. In dieser Topografie findet auch Argos seinen Platz, was schließlich zurück zu der Anfangsfrage nach dem Grund der Verlegung des homerischen Herrschaftssitzes von Agamemnon führt. Angesichts der vorhergehenden Erläuterungen wenig überraschend findet sich ein überzeugender Grund für die Umsiedlung in der attischen Geschichte um 450: Das zunächst fiktionale Bündnis, das Orest nach seinem Freispruch Athene und ihrer Stadt wortreich verspricht (vgl. Eu. 762–774), bevor er nach Argos zurückkehrt, wurde kurze Zeit vor der Aufführung tatsächlich im Zuge der Umorientierung der attischen Außenpolitik gegen Sparta geschlossen.⁶⁹ Typisch für das Verfahren der athenischen Tragödie, das homerisch-mythische Beziehungsgeflecht der griechischen Städte auf sich zu beziehen, erschöpft sich der Sinngehalt von Aischylos’ Raumänderung aber nicht in der attischen Tagespolitik um 450. Auch beim Blick auf andere Tragödien des 5. Jahrhunderts nimmt Argos eine Stellung zwischen den Antipoden Theben und Athen ein: Zwar erscheint es durchaus reich an Konflikten, wie neben der *Orestie* beispielsweise auch die Flucht der fünfzig Töchter des Danaos von Libya nach Argos oder die von dort startende Expedition der *Sieben gegen Theben* belegen. Gleichzeitig gelingt es der Stadt in den Stücken jedoch oft, die aufgeworfenen Probleme zu lösen. Argos wird damit nach Zeitlin zu einer Art Proto-Athen, zum Stadtstaat auf dem Weg hin zu Demokratie und gesellschaftlichem Fortschritt.⁷⁰

Was bei der Analyse von Aischylos’ *Orestie* damit nachvollzogen werden kann, ist eine Raumordnung, die von mehr Raumdeterminanten strukturiert wird als nur durch architektonische Bauform und Erfordernisse des Dramentextes. Beim Blick auf das spatiale Dispositiv ‚Dionysos-

⁶⁸ Rehm: *The Play of Space*, S. 89.

⁶⁹ Vgl. Hommel: *Aischylos Orestie*, S. 22.

⁷⁰ Vgl. Zeitlin: *Thebes*, S. 145f. Dass in der Zeit der Aufführung der *Orestie* Argos wegen eines Konflikts mit Sparta einen Großteil seiner Aristokratie verloren hat und sich damit auch politisch zu einem „state in transition“ (Wiles: *Greek Theatre Performance*, S. 97) entwickelt, zeigt einmal mehr die enge Verflechtung von Sagenstoff und politischer Wirklichkeit in der attischen Tragödie des 5. Jahrhunderts vor Christus.

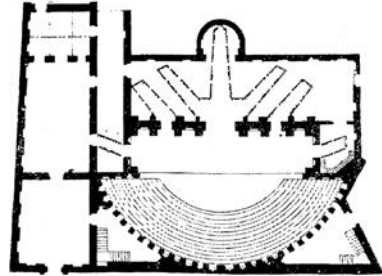
Theater‘ werden Ordnungsbemühungen sichtbar, die mit dem Raum der homerischen Mythen auch deren Sinnpotenziale auf die eigene *polis* und den politisch-kulturellen Aufstieg Athens hin ausrichten. Diese *polis* rückt dabei räumlich wie teleologisch in die Position des zentralen Heilsbringers ein, indem ihre Institutionen die Verwerfungen des mythischen Griechenlands auflösen. So macht die Bühne die homerischen Mythen für die eigene Identitätspolitik fruchtbar. Auch dass diese Selbstversicherung der athenischen Bürgerschaft eine für die Zukunft legitimierende Funktion hat, findet sich in den *Eumeniden* abschließend spatial kodiert. Am Ende der Tragödie steht ein Triumphzug, in dem die durch die Überredungskunst Athenes in wohlwollende Schutzgöttinnen verwandelten Erinyen vom Areopag, auf dem das Ende der *Eumeniden* spielt, in ihr neues Heiligtum in den Höhlen der benachbarten Akropolis geführt werden. Nicht nur schließt dieser Triumphzug in Athenes Ansprache an ‚ihre‘ Bürger wohl das Publikum mit ein (vgl. Eu 1021–1047),⁷¹ Timothy Nolan Gantz weist auch mit Recht darauf hin, dass die von der Göttin mehrmals erwähnten Fackeln (vgl. Eu. 1005; 1022; 1029; 1042) die Feuerkette vom Beginn der Trilogie aufgreifen. Jedoch ist seine Bemerkung irreführend, diese Feuerkette würde am Ende unter positiven Vorzeichen wiederholt,⁷² weil sie den jeweiligen spatialen Bewegungsvektor nicht einbezieht: Während dieses Signal und Fanal zu Beginn „the disturbing glow of Troy’s destruction“⁷³ aus der Ferne in das Argos der Szene bringt, ziehen nun die positiv konnotierten Feuer in ihrer heilsbringenden Verheißung vom Areopag – dem von Athene gestifteten Gerichtsort und letzten dramatisch-szenischen Zentrum – weg, *nach außen*. Handlungslogisch ist dieses ‚Außen‘ als Hügel der Akropolis zu verstehen, zu dem die Eumeniden geleitet werden – doch strahlt der Fackelschein der Prozession weiter in den Rest Griechenlands und darüber hinaus. Denn der Bezugsrahmen Athens in der Politik wie der tragischen Kunst ist die Welt. Die theatralen Raumordnungen, die im politischen und kulturellen Zentrum des Stadtstaats erspielt werden, lassen sich als Versuche lesen, durch die Einordnung Athens in das Bezugsnetz der mythischen Sagen gesellschaftliche Identität und politische Legitimität für das Handeln einer Stadtgemeinschaft in ihrer Gegenwart zu gewinnen.

⁷¹ Vgl. zur Überführung des theatralen Raums in reale Topografie am Ende der *Orestie* auch Wiles: *Tragedy in Athens*, S. 211f.; Rehm: *The Play of Space*, S. 99.

⁷² Vgl. Timothy Nolan Gantz: „The Fires of the Oresteia“, in: *The Journal of Hellenic Studies* 97 (1977), S. 28–38, hier: S. 38.

⁷³ Ebd., S. 29.

3.2 Stein und Spiel: Das *Teatro Olimpico* im Vicenza der italienischen Renaissance



Grundriss des *Teatro Olimpico* in Vicenza.⁷⁴

Vicenza, März 1585

Die Menge der Gäste, die sich am 3. März 1585 zur Einweihung des von der *Accademia Olimpica* im norditalienischen Vicenza erbauten *Teatro Olimpico* einfindet,⁷⁵ wird in den Quellen auf über 2000 Personen beziffert. Wenn auch Heinz Kindermann zuzustimmen ist, der diese Angaben angesichts eines Fassungsvermögens des Theaters von ca. 800 Plätzen als weit übertrieben ansieht,⁷⁶ belegen die zeitgenössischen Berichte doch ein

⁷⁴ Abgedruckt in: Heinz Kindermann: *Theatergeschichte Europas*, Bd. 2: *Das Theater der Renaissance*, 2. Aufl., Salzburg 1959, S. 88.

⁷⁵ Eine eingehende Auseinandersetzung mit dem *Teatro Olimpico* findet vor allem in der Kunstgeschichte statt: Im deutschen Sprachraum stellt Andreas Beyer: *Andrea Palladio Teatro Olimpico. Triumpharchitektur für eine humanistische Gesellschaft*, 2. Aufl., Berlin 2009 noch immer das Standardwerk dar. Eine wertvolle Rückbindung der architektonisch-kunsthistorischen Analysen an die soziopolitische Situation im Vicenza der Renaissance leistet Ingeborg Deborre: *Palladios Teatro Olimpico in Vicenza. Die Inszenierung einer lokalen Aristokratie unter venezianischer Herrschaft*, Marburg 1996. Für einen ausführlichen kunsthistorischen Forschungsüberblick vom 18. Jahrhundert bis in die 1990er-Jahre vgl. Deborre: *Inszenierung*, S. 9–15. In der Theaterwissenschaft wird das *Teatro Olimpico* vor allem in historischen Abhandlungen als knappes Beispiel für Bühnen- und Bauformen der Renaissance behandelt, vgl. z.B. Heinz Kindermann: *Das Theaterpublikum der Renaissance*, Bd. 1, Salzburg 1984, S. 236–246; Manfred Brauneck: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Bd. 1, Stuttgart/Weimar 1993, S. 455–459; sowie Andreas Kotte: *Theatergeschichte. Eine Einführung*, Köln/Weimar/Wien 2013, S. 196–199.

⁷⁶ Vgl. Kindermann: *Theaterpublikum*, S. 245.

großes auch ausländisches Festpublikum, das an der feierlichen Eröffnung des Theaters teilnimmt.⁷⁷

Die ab dem Mittag stattfindende Besichtigung dieses Theaters, die Festreden und das Bankett sind dabei nur Hinführung zum eigentlichen Höhepunkt: Ab dem späten Nachmittag strömt das Publikum ins Theater und wartet auf den Beginn der Eröffnungsinszenierung. Als der Vorhang endlich fällt, liegt vor den Gästen das siebentorige Theben in exakter perspektivischer Konstruktion: Das *Teatro Olimpico* eröffnet mit einer Neuinszenierung des sophokleischen *König Ödipus* in einer italienischen Bearbeitung von Orsato Giustiniani und unter der Regie des berühmten Angelo Ingegneri.⁷⁸ Die Inszenierung, die von über hundert Darstellenden in großen Prozessionen und prächtigen Kostümen zu mitreißender Musik getragen wird,⁷⁹ kann nach den begeisterten Berichten der Zeitgenossen geradezu als „transfiguration of the Oedipus story into spectacle“⁸⁰ bezeichnet werden.

Und doch liegt die theaterhistorische Bedeutung dieser Märznacht des Jahres 1585 nicht so sehr in der – ohne Zweifel weit rezipierten – Theaterarbeit Ingegneris begründet, sondern in dem Bau, in dem sie aufgeführt wird: Das *Teatro Olimpico* in Vicenza stellt das erste freistehende Theatergebäude Europas seit der römischen Antike dar und kennzeichnet

⁷⁷ Vgl. Filippo Pigafetta: „Lettera di Filippo Pigafetta“, in: Alberto Gallo: *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico. Con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, Milan 1973, S. 53–58, hier: S. 55.

⁷⁸ Vgl. zu weiteren Beteiligten und zur Besetzung die Aufstellung bei Kindermann: Theaterpublikum, S. 245. Für die Spielvorlage der Inszenierung vgl. Leo Schrade: *La représentation d'Edipo tiranno au Teatro Olimpico (Vicence 1585)*, Paris 1960; sowie für die eigenen Ausführungen des Regisseurs zur Programmatik der Inszenierung Angelo Ingegneri: „Progetto di Angelo Ingegneri“, in: Alberto Gallo: *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico. Con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, Milan 1973, S. 1–25. Die Eröffnung des *Teatro Olimpico* ist in deutscher und englischer Sprache kaum umfassend erforscht, einen Vergleich der italienischen *Ödipus*-Inszenierung mit rekonstruierten antiken Spielpraxen liefert Anna Migliarisi: „Staging Ritual‘ all’Italiana: Edipo tiranno at ‘Vicenza‘ (1585)“, in: *Italica* 90 (2013), H. 4, S. 532–547. Ausführlich mit der Eröffnungsinszenierung beschäftigt sich Lionello Puppi: „La rappresentazione inaugurale del Teatro Olimpico. Appunti per la restituzione di uno spettacolo rinascimentale, 1“, in: *Critica d’arte* 50 (1962), S. 57–63; ders.: „La rappresentazione inaugurale dell’Olimpico. Appunti per la restituzione di uno spettacolo rinascimentale, 2“, in: *Critica d’arte* 51 (1962), S. 57–69; sowie ders.: „I costume per la recita inaugurale del Teatro Olimpico a Vicenza (e altre questioni)“, in: *Storia dell’arte* 61 (1987), S. 189–200. Eine Sammlung zeitgenössischer Reaktionen auf die *Ödipus*-Inszenierung bietet die Quellensammlung von Alberto Gallo: *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico. Con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, Milan 1973.

⁷⁹ So die Beschreibung von Migliarisi: „Staging Ritual‘ all’Italiana, S. 538 nach der Auswertung von Zeitzeugenberichten.

⁸⁰ Migliarisi: „Staging Ritual‘ all’Italiana, S. 538.

damit einen nicht nur architektonischen Einschnitt. Das Theater, das im Mittelalter zunächst in Kirchen eine Heimat fand und bald auch auf den Marktplätzen der Städte präsent war, wird in der italienischen Renaissance nicht nur zurück nach Innen verlegt: Im Bau des *Teatro Olimpico* kommt – einerseits – die Überzeugung zum Ausdruck, dass dem Theater ein eigenes, in seiner Funktionalität ganz auf diese Kunstform ausgerichtetes Gebäude zusteht.⁸¹ Doch andererseits ist es gerade diese theatrale Funktionalität, die in der Forschung für den Fall der architektonischen Raumordnung des Vicentinischen Theaterbaus oft angezweifelt wird: Beherrscht von dem monumentalen Triumphbogen auf der Spielbühne, an die sich die unbespielbare, da streng perspektivisch entworfene Dekorationsbühne anschließt, bietet die Szene des *Teatro Olimpico* schlechte Voraussetzungen für performative theatrale Räumlichkeitsentwürfe: In den dreihundert Jahren, die auf den Eröffnungsabend folgen, gehört diese Bühne auch kaum mehr dem Theater, sondern dient vorwiegend repräsentativen Aufgaben.⁸²

Ist die Geschichte des *Teatro Olimpico* also die eines Misserfolgs? Hier lohnt ein vorerst letzter Blick auf den Eröffnungsabend im März 1585. Im Mittelpunkt der Bewunderung stehen nämlich nicht nur die Schauspieler*innen und der prachtvolle szenische Raum, sondern auch die Mitglieder der *Accademia Olimpica*, die den Bau ideell, finanziell und politisch vorangetrieben haben: „Umgeben von der triumphalen Architektur, die sie selbst in Auftrag gegeben hatten [...], erfuhren sie geistige Erhöhung und Heroisierung“⁸³, wie Andreas Beyer feststellt. Dass der Raum des Theaters nicht in der Darstellung Thebens aufgeht, zeigt nicht zuletzt das Säulenprogramm des *Teatro Olimpico*: In den vom Publikumsraum gut einsehbaren Nischen des die Bühne dominierenden Triumphbogens finden sich nicht etwa Allegorien der Schauspielkunst und des Theaters, sondern die namentlich beschrifteten Büsten der Akademiemitglieder, die für die Errichtung des Theaters mit auf gekommen sind. Wegen dieser in Gips und Stein gefassten Memorialfunktion des theatralen Raums betont Andreas Beyer besonders die spatiale Statik des *Teatro Olimpico*, indem er als dessen Hauptbestimmung „die glanzvolle Selbst-Inszenierung einer von der Antike beseelten Versammlung Vicentiner Edelleute und deren

⁸¹ Dass dieser Gedanke in der Renaissance durchaus neu und angesichts der zunächst eher theoretischen Theaterkonzeptionen der Humanisten keinesfalls selbstverständlich ist, betont William N. West: „The Idea of a Theater: Humanist Ideology and the Imaginary Stage in Early Modern Europe“, in: *Renaissance Drama*. New Series 28 (1999): *The Space of the Stage*, S. 245–287, insbes. S. 245.

⁸² Vgl. Kotte: Theatergeschichte, S. 198; sowie Deborre: Inszenierung, S. 7. Erst im 19. Jahrhundert setzt im leicht umgestalteten *Teatro Olimpico* wieder eine Festspieltradition ein.

⁸³ Beyer: Andrea Palladio, S. 74.

Anspruch auf zeitlosen Ruhm“ herausstellt und das Theater damit auf ein „Theater der Erinnerung“ reduziert –⁸⁴ ein zum Zeitpunkt seiner Errichtung auch architektonisch veraltetes Bauwerk.⁸⁵ Doch erscheint auch ein anderes Urteil möglich, wenn Anna Migliarisi ihre Analyse der Eröffnungsaufführung mit den Worten schließt: „The production was inspired by the ancients, it was a celebration of classical antiquity, and it provided a political as well as civic function in the present“⁸⁶. Die Beurteilung der theatralen Funktion des *Teatro Olimpico* scheint also nicht zuletzt davon abzuhängen, ob man dabei auf die starrereren Raumkonstituenten wie Architektur und perspektivisch entworfene Szenografie oder die erspielten Räume der Aufführung fokussiert. Im Folgenden wird daher die theatrale Raumordnung des *Teatro Olimpico* zwischen den beiden Polen *Stein* und *Spiel* bestimmt, um nicht nur den stabilen Raumkonstituenten, sondern auch performativen Prozessen theatraler Raumerzeugung gerecht zu werden.

Räumliche Perspektiven von Humanismus und Hof

Der spezifische historische Hintergrund, vor dem die Raumkonzeption des *Teatro Olimpico* als Renaissancetheater zu deuten ist, macht dieses Dispositiv in verschiedener Hinsicht auf dasjenige des Dionysos-Theaters in Athen beziehbar. Wenn das 5. Jahrhundert für die attische Gesellschaft als eine Zeit der plötzlichen und rasanten Ausweitung des politischen und gesellschaftlichen Handlungsrahmens einer Stadtgemeinschaft beschrieben wurde, lässt sich Ähnliches auch für das Europa der Renaissancezeit feststellen: Zwischen 1519 und 1522 umsegelt Magellans Besatzung das erste Mal die Erde, in ungefähr der gleichen Zeit erobern die Spanier große Teile der 1492 (wieder)entdeckten ‚Neuen Welt‘, sodass im Reich des Habsburgers Karl V. die Sonne niemals untergeht. Die europäischen Eroberungen haben dabei nicht nur politische Dimensionen, vielmehr erweitern sie „das reale Weltwissen und Erdbegreifen, das Wissen um fremde Erdteile und exotische Völker ins schier Ungemessene“⁸⁷. Dieses politische und wissenschaftliche Ausgreifen geht zu Beginn der Neuzeit auf dem europäischen Kontinent mit einer Störung der alten Ordnung einher: Sei es die Eroberung von Byzanz durch die Osmanen 1453, die Verwerfung im Zuge der religiösen Schismen des 15. und 16. Jahrhunderts und des Zeitalters der Konfessionalisierung oder das immer weiter fortschrei-

⁸⁴ Ebd., S. 12.

⁸⁵ Vgl. dazu auch Kotte: Theatergeschichte, S. 198; sowie Brauneck: Welt als Bühne, Bd. 1, S. 456.

⁸⁶ Migliarisi: ‚Staging Ritual‘ all’Italiana, S. 545.

⁸⁷ Kindermann: Theaterpublikum, S. 14.

tende Zerbrechen des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation, das schon seit dem Tod des Stauffers Friedrich II. 1250 erodierte und die Kontrolle über sein *regnum italicum* zunehmend verliert – „[a]lle mittelalterlichen Größen des staatlichen Lebens gerieten ins Gleiten“⁸⁸, wie es Kindermann formuliert. Eine fundamentale Störung alter Ordnungssysteme bei gleichzeitiger Ausweitung des politischen und wirtschaftlichen Aktionsrahmens: Es ist auffällig, dass dieser Befund – bei allen historischen Unterschieden – deutliche strukturelle Parallelen zu der gesellschaftlichen Situation Athens im 5. Jahrhundert aufweist. Auch das Raumdispositiv des *Teatro Olimpico* steht damit vor der Aufgabe, neue Möglichkeiten zur identitätsstiftenden Selbstverortung einer Gemeinschaft in Zeiten zu erproben, in denen die Strukturierungsmacht tradierter Ordnungskategorien zweifelhaft wird.

Die theatrale Antwort auf die skizzierte *urgence* einer fundamentalen Verunsicherung hinsichtlich der Gültigkeit von Werten und Normen in der italienischen Renaissance ähnelt der attischen zunächst ebenfalls: Wie im 5. Jahrhundert vor Christus die Mythen der homerischen Sagenwelt ihren Weg auf die Bühne des Dionysos-Theaters fanden, begegnet auch der Renaissancehumanismus den Herausforderungen seiner Epoche mit einem Rückgriff auf die Vergangenheit, nämlich auf die idealisierte Antike. Entscheidend für die Frage nach der Verfasstheit des Dispositivs ‚*Teatro Olimpico*‘ erscheint in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass die wiederentdeckten Stücke der Antike im Verlauf der italienischen Renaissance ebenfalls ihren Weg auf die Bühne finden, wenn diese Neuinszenierung auch keinesfalls alleine auf die Initiative der humanistischen Forscher zurückzuführen ist:⁸⁹ Zwar gibt es Gelehrte wie Pomponius Laetus in Rom,⁹⁰ die nicht nur die Wiederentdeckung antiker – vor allem römischer – Stücke befördern, sondern auch ihre Bühnenumsetzung erproben. Doch größere Verbreitung findet das Renaissancetheater erst mit der Förderung der Theaterkultur durch regionale Aristokraten und Fürsten wie Ercole I. d’Este, der als Liebhaber der Stücke von Terenz und Plautus entsprechende Neuinszenierungen an seinem Hof in Ferrara

⁸⁸ Kindermann: Theatergeschichte, S. 24.

⁸⁹ Kotte: Theatergeschichte, S. 184–188 spricht sogar von einer Ablehnung der Theaterpraxis bei großen Teilen der humanistischen Gelehrten und macht dies u.a. an der Tatsache fest, dass es in den humanistischen Sozialutopien der Renaissance wie in Thomas Morus’ *Utopia* (1516) oder Tommaso Campanellas *La città del Sole* (1602) kein institutionalisiertes Theater gibt. Auch West: *The Idea of a Theatre*, S. 246 skizziert die eigenartige Situation, dass die italienischen Humanisten durch ihr Studium der Antike sehr konkrete und weitgehende Ideen vom Theater ausbilden, ohne dass sie unmittelbar das Bedürfnis haben, diese Konzepte auf zeitgenössische Theaterpraxis zu beziehen.

⁹⁰ Vgl. Kindermann: Theatergeschichte, S. 34–36.

finanziert.⁹¹ Diese Allianz von Hof und Gelehrten als Motor der Fortentwicklung des Theaters, die sich hier in der aristokratischen Kulturpolitik der italienischen Renaissance manifestiert, ist eine der großen Konstanten der Theatergeschichte und begegnet in ähnlicher Form beispielsweise auch einige Jahrhunderte später bei der Etablierung eines deutschsprachigen Nationaltheaters.⁹²

Die Potentaten Italiens unterstützen demnach die Studien der Renaissancehumanisten – jedoch mit einer eigenen Zielsetzung, geht es doch für die Fürsten darum, „das, was [von den humanistischen Gelehrten – F.L.] als Repräsentation antiken Geistes gedacht ist, zur Repräsentation von Macht und Pracht umzuformen“⁹³. Neben der Familie d’Este in Ferrara sind es in Norditalien vor allem die Florentiner Medici, die das Theater insbesondere bei der Gelegenheit von Hoffesten zur Legitimation der eigenen Herrschaft und Prachtentfaltung vor dem In- und Ausland nutzen.⁹⁴ Die Entdeckung des autonomen Subjekts im Renaissancehumanismus, der in diesem Sinne auch „nicht mehr von für jedermann gültigen Normen ausgeht, sondern ein Ausnahmerecht der überragenden Persönlichkeit [...] anerkennt“⁹⁵, verbindet sich mit Formen der höfischen Prachtentfaltung; (Theater-)Kultur wird so zum machtpolitischen Kapital der italienischen Kleinfürsten, auf deren Person auch der Theaterraum ausgerichtet ist.

Die skizzierte sozioökonomische Situation des Theaters muss Folgen für seine Raumordnung haben. Die Abkehr von der *Simultanbühne* des Mittelalters, auf der beispielsweise bei Mysterienspielen oft buchstäblich Himmel, Welt und Hölle auf einem Marktplatz über verschiedene Stationen verteilt gleichzeitig zur Darstellung kamen, lässt sich nicht zuletzt durch die humanistischen Bemühungen zur Wiederentdeckung des antiken Stückekanons erklären. Diese ‚neuen‘ alten Texte erfordern eine völlig andere räumliche Bühnenkonzeption, die einen konkreten Handlungsort „unter einem präzise formulierten Bildgedanken“⁹⁶ zu fassen im Stande ist. Die besondere Herausforderung für die Theaterarchitekten der Renaissance bei der Planung der szenischen Raumdimension besteht dabei in der Gestaltung des Verhältnisses zwischen Bühnen- und Publikumsraum:

⁹¹ Vgl. für einen ausführlichen Überblick zur Theaterkultur Ferraras unter der Herrschaft der d’Este-Familie Günter Berghaus: „Stagecraft in the Service of Statecraft: Political Aspects of Early Renaissance Theatre in Ferrara“, in: Christopher Cairns (Hg.): *Scenery, Set and Staging in the Italian Renaissance. Studies in the Practice of Theatre*, Lewiston u.a. 1996, S. 1–38.

⁹² Vgl. dazu Kap. 3.3 dieser Studie.

⁹³ Kotte: Theatergeschichte, S. 148.

⁹⁴ Vgl. zur Theatralität von Festen der Renaissance allgemein Roy Strong: *Feste der Renaissance. 1450–1650. Kunst als Instrument der Macht*, Freiburg/Würzburg 1991.

⁹⁵ Kindermann: Theatergeschichte, S. 15.

⁹⁶ Beyer: Andrea Palladio, S. 7.

Während im Mittelalter die Zuschauenden oftmals ihren Standort wechselten und sich den verschiedenen Stationen der Simultanbühne nach eigenem Ermessen zuwandten, fokussiert die *Sukzessionsbühne* der Renaissance die Aufmerksamkeit der Zuschauenden durch die Organisation des Handlungsverlaufs als Szenenfolge. „Hauptproblem der Bühnenarchitektur im Renaissance-Zeitalter“ ist damit nach Kindermann die Etablierung und Beherrschung eines „spannungsgerechte[n] Gegenüber[s] von Bühne und nun neu zu schaffenden festen Plätzen für die Zuschauer im gleichen Raumgefüge“⁹⁷.

Das leitende Paradigma ihrer Entwürfe, die übrigens zunächst noch keine dauernden Theaterbauten, sondern je ereignisbezogene ephemere Konstruktionen auf Zeit vorsehen, ist für die Renaissancebaumeister dabei der römische Architekturtheoretiker Vitruv.⁹⁸ Dessen Schrift *De architectura libri decem* wird 1414 in St. Gallen wiederentdeckt und erscheint 1486 im Druck. Sie bietet den Anlass für zahlreiche Kommentierungen und eigene Architekturtraktate der italienischen Humanisten, die in dieser Zeit vor der Frage stehen, wie die Bühne beschaffen sein soll, auf der die wiederentdeckten antiken Dramentexte auch theaterpraktisch neu erschlossen werden können. Was die Renaissancebaumeister von Vitruv übernehmen, ist der Gedanke einer „Konstruktionsphilosophie“⁹⁹, die den geometrisch exakt entworfenen Raum als Ideal propagiert. Für die ersten Aufführungen humanistischer Gelehrter ist zwar noch keine komplizierte Bühnenform anzunehmen,¹⁰⁰ doch schon im Verlauf des 16. Jahrhunderts brechen „die italienischen Theatralarchitekten radikal mit der Übersichtlichkeit der in den umliegenden Ländern gebräuchlichen Bühnenformen“¹⁰¹.

Verbunden ist dieser Bruch mit einer der größten Errungenschaften, die die europäische Kulturgeschichte der italienischen Renaissance verdankt: Die (Wieder-)Entdeckung der Perspektive, die sich im Bereich der theatralen Raumordnung in der Erfindung der *Perspektivbühne* nieder-

⁹⁷ Kindermann: Theatergeschichte, S. 74.

⁹⁸ Vgl. zur Rezeption der Vitruv-Bühne in der italienischen Renaissance ausführlich Götz Pochat: *Theater und Bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, Graz 1990, S. 241–277, insbes. mit Bezug zum *Teatro Olimpico* S. 273f.

⁹⁹ Brauneck: Welt als Bühne, Bd. 1, S. 454.

¹⁰⁰ Vgl. ebd. Die Forschung geht vom Einsatz der sogenannten ‚Terenzbühne‘ aus, die aus einem erhöhten Podium besteht, hinter dem sich verschiedene Türen befinden, die jeweils einer Figur – teils sogar durch Beschriftung – zugeordnet sind. Deutlich ist hier noch das Erbe der mittelalterlichen Simultanbühne zu erkennen, die ebenfalls weniger auf eine naturalistische Bühnenraumgestaltung fokussierte, sondern stattdessen einzelne Orte nebeneinander zeigte, die oftmals auch einem spezifischen Figurenpersonal zugewiesen wurden.

¹⁰¹ Kotte: Theatergeschichte, S. 188.

schlägt.¹⁰² Die Frage, wo und wann die erste Perspektivbühne der Renaissancezeit errichtet wird, lässt sich nicht zweifelsfrei beantworten. Braunecks ungefähre Datierung auf den Wechsel vom 15. zum 16. Jahrhundert erscheint plausibel,¹⁰³ 1545 beschreibt sie Sebastiano Serlio erstmals systematisch im zweiten seiner *Sette Libri d'architettura*.¹⁰⁴ Es handelt sich bei der Perspektivbühne um eine zweigeteilte Szene: Hinter der schmalen Spielbühne, auf der die Darstellenden agieren, schließt sich eine tiefe Bild- oder Dekorationsbühne an, die einen perspektivisch gemalten Prospekt oder einen perspektivisch gestaffelten Bühnenanbau aufnimmt. Dieser Bühnenteil ist nicht bespielbar, da es sich bei ihm um einen „vorgetäuschte[n] Tiefenraum“¹⁰⁵ handelt, der räumliche Tiefe nicht tatsächlich herstellt, sondern nur perspektivisch abbildet. Charakteristikum aller Arten von Perspektivbühnen ist,¹⁰⁶ dass sie ein Spiel ‚ohne Tiefe‘ erfordern, da sich die Schauspielenden der Dekorationsbühne nicht zu weit nähern dürfen, sollen ihre Körperproportionen die Illusionswirkung der konstruierten Perspektive nicht zerstören. Entsprechend muss sich das Schauspiel statt an der Tiefe des Raumes eher an der Rechts-links-Achse der vorderen Spielbühne orientieren.

In verschiedener Hinsicht erscheint diese Bühnenform, die den Raum streng gemäß der zentralperspektivischen Regeln auf einen Fluchtpunkt hin entwirft, als logische räumliche Fassung des bereits skizzierten sozio-politischen Kontextes des Renaissancetheaters: So zeigt eine Raumgestaltung gemäß perspektivischen Gesetzen nach Luciano Bellosi „den Willen, die Wirklichkeit widerzuspiegeln“¹⁰⁷ – ja, mehr als das: In der naturalistisch-perspektivischen Konzeption der Bühne wird das Anliegen greifbar, eine größer und unübersichtlicher gewordene Welt nicht nur darzustellen, sondern sie auch gemäß rationaler Prinzipien zu ordnen. Das Subjekt ist damit fähig, sich seine Welt nach naturwissenschaftlichen Gesetzen selbst zu erschließen.

¹⁰² Zur Herausbildung der perspektivischen Raumdarstellung in der italienischen Kunst der Renaissance seit dem 14. und 15. Jahrhundert vgl. Luciano Bellosi: „Die Darstellung des Raums“, in: Ders. u.a.: *Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, mit 663 Schwarzweißabbildungen, Bd. 2, München 1991, S. 197–243; S. 428–430, hier insbes. S. 218–241; sowie Ulrike Haß: *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München 2005, insbes. S. 81–108. Zur Entwicklung der Perspektivbühne bis zum Barock vgl. grundlegend Günter Schöne: *Die Entwicklung der Perspektivbühne von Serlio bis Galli-Bibiena*, Leipzig 1933.

¹⁰³ Vgl. Brauneck: *Welt als Bühne*, Bd. 1, S. 459.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 462.

¹⁰⁵ Beyer: *Andrea Palladio*, S. 21.

¹⁰⁶ Zu den verschiedenen Ausführungen der Perspektivbühne vgl. Kotte: *Theatergeschichte*, S. 188–199.

¹⁰⁷ Bellosi: *Die Darstellung des Raums*, S. 243.

Diese theatrale Ordnung der Welt bringt in Bezug auf die Zuordnung von Publikum und Bühne allerdings eine entscheidende Neuerung mit sich: Gemäß den Gesetzen der Perspektive existiert nun im Publikumsraum ein Platz, auf den die gesamte Raumkonfiguration ausgerichtet ist, auf dem der Augpunkt liegt, von dem alleine aus die Bühne perspektivisch korrekt wahrgenommen werden kann. Angesichts der oben skizzierten Symbiose von humanistischer Gelehrsamkeit und höfischer Prachtentfaltung ist die Vergabe dieses Platzes wenig überraschend: Im Hoftheater ist es der Fürst, der den perspektivischen Augpunkt einnimmt.¹⁰⁸ Kotte weist auf den entscheidenden Unterschied dieser theatralen Raumkonzeption zum Dispositiv ‚Dionysos-Theater‘ hin: „Nicht ein antikes Theater für alle entsteht, sondern es gerinnt zum Theater für wenige, eigentlich für den einen, der dort sitzt, wo sich der Augpunkt perfekter Perspektive befindet.“¹⁰⁹ Diese Interpretation ist hinsichtlich der Bühnenarchitektur berechtigt, doch darf über die zentralperspektivische Privilegierung einer einzelnen Person nicht vergessen werden, dass der Blick auf die Bühne im Hoftheater nur eine mögliche Perspektive des Publikums ist – und vermutlich nicht die wichtigste. Denn die spatiale Hervorhebung der Herrscherpersönlichkeit bedingt Raumwahrnehmungen und Aufmerksamkeitslenkungen, die einer auf die Szene ausgerichteten Blickrichtung gerade zuwiderlaufen: Für das Publikum ist der Blick auf den im Augpunkt sitzenden Herrscher und sein Umfeld mindestens so wichtig wie der auf die Bühne.¹¹⁰

Das *Teatro Olimpico* als anti-venezianische Raumordnung

Die gesellschaftlich-politische Situation im Vicenza der Renaissance stellt sich anders dar als im Falle der skizzierten Hoftheater: In dieser als Teil der *terra ferma* von Venedig beherrschten Stadt ist es nicht ein Fürst, der

¹⁰⁸ Vgl. auch Kindermann: Theaterpublikum, S. 82; sowie Strong: Feste der Renaissance, S. 62. Als für ganz Italien vorbildgebendes Beispiel eines derartigen Hoftheaters können die Theaterinszenierungen am Hof der Medici in Florenz gelten, die ganz auf Prachtentfaltung und Herrschaftslegitimation ausgerichtet sind: „[T]he Medici were the unabashed centerpiece of their own social and cultural circle.“ James M. Saslow: *The Medici Wedding of 1589. Florentine Festival as ‚Theatrum Mundi‘*, New Haven/London 1996, S. 81. Vgl. dazu außerdem Strong: Feste der Renaissance, S. 215–244; sowie Kotte: Theatergeschichte, S. 172–179.

¹⁰⁹ Kotte: Theatergeschichte, S. 193.

¹¹⁰ Diese Wahrnehmungslenkung zur fürstlichen Selbstinszenierung nutzend sitzen Herrscherfamilien in Residenzen wie Wien, Dresden und Berlin bei ihren Theater- oder Opernbesuchen oft bis weit ins 18. Jahrhundert im Parterre, bevor sie in die Fürstenloge umziehen. Vgl. Michael Walter: *Oper. Geschichte einer Institution*, Stuttgart 2016, S. 390.

die Erbauung des *Teatro Olimpico* initiiert, sondern mit der *Accademia Olimpica* eine städtische Akademie.¹¹¹ Das Akademiewesen ist im Italien des 16. und 17. Jahrhunderts weit verbreitet und lässt sich in seinen Anfängen bis auf die wohl 1465 vom bereits erwähnten Pomponius Laetus ins Leben gerufene *Accademia Romana* zurückführen.¹¹² Die *Accademia Olimpica* wird 1556 gegründet, im gleichen Jahr wie eine zweite Vicentiner Akademie, die *Accademia dei Constanti*.¹¹³ Während die Mitglieder von letzterer ihren kulturellen Führungsanspruch in der Stadtgemeinschaft vor allem aus ihrer adligen Abstammung ableiten, können in der *Accademia Olimpica* zunächst auch Nicht-Adlige die höchsten Ränge erreichen. Als sich allerdings 1566 die *Accademia dei Constanti* auflöst und viele von ihren Mitgliedern in die *Accademia Olimpica* eintreten, ändert sich auch deren Sozialstruktur: Nach den Forschungen Ingeborg Deborres muss es zweifelhaft erscheinen, ob die Olympier tatsächlich in den 1580er-Jahren noch ohne Ansehen von Geburt als ‚Gleiche unter Gleichen‘ auftreten,¹¹⁴ wie Beyer andeutet. Deborre legt viel eher nahe, dass sich die Akademie „von einer sozial gemischten Gemeinschaft zu einer exklusiven Interessensgesellschaft des Adels“¹¹⁵ wandelt, ein Prozess, der zum Zeitpunkt der Errichtung des *Teatro Olimpico* abgeschlossen ist.

Das Theater spielt in Vicenza bereits vor diesem Bau eine bedeutende Rolle: Theateraufführungen sind in der Stadt schon für die 1530er-Jahre belegt,¹¹⁶ die *Accademia Olimpica* setzt diese Tradition mit großem Erfolg fort. Doch nicht alleine ihre Aufführungspraxis führt dazu, dass sie im Laufe der Zeit insbesondere in Bezug auf das Theater als „eine Art Kulturzentrum der ganzen Stadt“¹¹⁷ gilt: Die Olympier verfügen auch über eine umfangreiche Bibliothek, die unter anderem die einschlägigen Werke zur Theaterarchitektur enthält.¹¹⁸ Die Voraussetzungen für ein derart ehrgeiziges Projekt, wie es die Errichtung des ersten freistehenden *teatro stabile* der Nachantike zweifellos für die Akademie darstellt, sind also in Vicenza günstig, nicht zuletzt wegen der Anregungen, die aus Venedig kommen: Zwar drücken sich in dem Bauvorhaben nach Deborre auch Kompensationsbemühungen eines politisch mehr oder weniger machtlo-

¹¹¹ Deborre: Inszenierung, S. 14 hält fest, dass die *Accademia Olimpica* bis in die 1990er-Jahre hinein in der Forschung zum *Teatro Olimpico* kaum ausführliche Beachtung fand. Dieser Befund zeigt abermals, wie stark die bisherige Forschung zu theatralen Raumkonzeptionen auf Theaterarchitektur und Bühnenbild fokussiert und dabei die soziopolitische Einbettung der Theaterbauten übersieht.

¹¹² Vgl. Kotte: Theatergeschichte, S. 149–152.

¹¹³ Vgl. zu den beiden Vicentinischen Akademien Deborre: Inszenierung, S. 34–41.

¹¹⁴ Vgl. Beyer: Andrea Palladio, S. 41; 51f.

¹¹⁵ Deborre: Inszenierung, S. 41.

¹¹⁶ Vgl. Kindermann: Theaterpublikum, S. 236.

¹¹⁷ Ebd., S. 238.

¹¹⁸ Vgl. ebd.

sen Adels aus, „der sich auf kulturellem Sektor in ungebrochener Stärke und als einheitliche Herrenklasse zu beweisen suchte“¹¹⁹, doch werden die architektonischen Entwicklungen der Lagunenstadt in der abhängigen *terra ferma* nichtsdestotrotz sehr genau registriert: Bereits 1542 errichtete dort Giorgio Vasari für eine Schauspielkompanie ein festes Theater, das jedoch bald wieder abgebaut wurde. Der überlieferte Disput zwischen dem Architekten und den Schauspielenden, die dessen Enttäuschung nicht nachvollziehen können, zeigt nachdrücklich, wie Theaterarchitektur insbesondere aus Perspektive der Bühnenpraxis noch in der Mitte des 16. Jahrhunderts vorwiegend verstanden wird – nämlich als anlassbezogene, in ihren Bauten nicht überdauernde Kunstform.¹²⁰

Die Errichtung des *Teatro Olimpico* zieht sich von 1580 bis 1585 hin.¹²¹ Der Architekt Andrea Palladio ist selbst Akademiemitglied und bereits geübt im Bereich des Theaterbaus, wie er nicht nur in Venedig, sondern einige Jahrzehnte zuvor bereits in Vicenza bewiesen hat.¹²² In seinen Entwürfen fußt auch er auf Vitruv, hat er doch selbst 1556 mit Daniele Barbaro eine Ausgabe von Schriften des antiken Architekten realisiert, der ausführliche Architekturstudien in Rom vorausgingen.¹²³ Da Palladio allerdings bereits im August 1580, also noch am Anfang der im März beginnenden Bauarbeiten, stirbt, übernimmt schnell sein früherer Schüler Vincenzo Scamozzi die Ausführung des *Teatro Olimpico*.¹²⁴ Der Außenbau erscheint schlicht und unauffällig, eine prunkvolle Fassade existiert ebenso wenig wie ein Foyer im Inneren des Gebäudes. Dort fällt

¹¹⁹ Deborre: Inszenierung, S. 35.

¹²⁰ Vgl. zu den Ereignissen mit vielen Zitaten aus den Quellen Kindermann: Theaterpublikum, S. 239f. Das Nachdenken über theatrale Raumlösungen schloss bis zum Vicentiner Bauprojekt also keinesfalls Überlegungen zu zeitlich stabilen architektonischen Lösungsansätzen ein, wie auch Licisco Magagnato: „The Genesis of the ‚Teatro Olimpico‘“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 14 (1951), H. 3/4, S. 209–220, hier: S. 214 betont.

¹²¹ Vgl. zur Bau- und Ausstattungsgeschichte ausführlich Deborre: Inszenierung, S. 42–46, die diese weitgehend aus den überlieferten Protokollen der Akademiesitzungen rekonstruiert. Der heutige Theaterbau entspricht bis auf wenige Änderungen aus Statik- bzw. Zugangsgründen und in Bezug auf die Deckengestaltung weitgehend dem Renaissancegebäude, vgl. auch Deborre: Inszenierung, S. 69.

¹²² Vgl. Kindermann: Theaterpublikum, S. 238–240.

¹²³ Zu Palladios in der Forschung bereits erschöpfend aufgearbeiteter Vitruv-Rezeption vgl. z.B. Deborre: Inszenierung, S. 47–58, die auch auf Palladios Anpassungen der antiken Formensprache an die konkrete Bausituation eingeht.

¹²⁴ Zum Zeitpunkt des Todes Palladios ist die *cavea* gebaut und es existieren erste Skizzen für die *scaenae frons*, vgl. Kotte: Theatergeschichte, S. 196. Wie genau sich Palladio das Theater vorstellte, ist heute schwer zu rekonstruieren, da kaum Skizzen von seiner Hand vorliegen, vgl. dazu auch Migliarisi: „Staging Ritual“ all’Italiana, S. 534.

sofort die imposante Spielbühne der *scaenae frons*¹²⁵ mit einer der römischen Triumphbogenarchitektur entlehnten dreigliedrigen Schauwand ins Auge:¹²⁶ In den beiden unteren, durch Säulen gegliederten Geschossen stehen die Statuen der Mitglieder der Akademie, die den Bau des Theaters finanzierten, während die obere, durch Relieffelder gegliederte Zone die 'Taten Herkules' – des Patrons der *Accademia Olimpica* – darstellt. Auf Höhe der beiden unteren Geschosse befindet sich das große Mittelportal der *porta regalis*, flankiert von zwei kleineren *hospitalia* – auch die dreigliedrige Torstruktur ahmt somit die römische Triumphbogenarchitektur nach.

Hinter der *scaenae frons* schließt sich eine tiefe Dekorationsbühne an, deren Toröffnungen in ihren Durchbrüchen den perspektivischen Blick auf Theben eröffnen. Ob Palladio selbst diese Dekorationsbühne derart tief plante und nicht eher auf den Einsatz drehbarer bemalter Prismen (die verschiedene szenische Verortungen zugelassen hätten) zurückgreifen wollte, statt die Perspektivkonstruktion starr-architektonisch zu lösen, ist in der Forschung umstritten.¹²⁷ Fest steht, dass die tiefe Dekorationsbühne den szenischen Raum auf Theben festlegt und damit „das Theater hermetisch gegen jede Veränderung ab[schließt]. Schauwand und Bühnenhintergrund bilden so eine untrennbare Einheit.“¹²⁸ Die Bühne bietet zum einen die auch vom Regisseur Ingegneri in seinem Traktat über die Bühnenkunst geforderte eindeutige Verortung des Bühnengeschehens am Handlungsort.¹²⁹ Zum anderen weist Deborre mit Recht darauf hin, dass es sich bei dem dargestellten 'Theben' gleichzeitig um „ein idealisiertes, klassisch umgestaltetes Vicenza“¹³⁰ handelt. Räumlich zur Darstellung gebracht wird damit nicht nur der Handlungsort der antiken Tragödie,

¹²⁵ In der *scaenae frons* kommt nach Brauneck: Welt als Bühne, Bd. 1, S. 453 ein Bühnenverständnis zum Ausdruck, das in der Folge der Rekonstruktion von Vitruvs antiken Architekturmodellen die Bühne „nicht als offene[n] Aktionsraum für die Schauspieler [...], sondern als geschlossenes Gebäude, dessen Vorderseite die *Scaenae frons* darstellt[]“, versteht. In der römischen Antike ist die *scaenae frons* gemäß Kotte: Theatergeschichte, S. 194 „als prunkvolle Architektur selbst Schauobjekt und gibt Geldgebern Gelegenheit, Geschmack, Geltungsbedürfnis und Finanzkraft zu demonstrieren“.

¹²⁶ Vgl. Beyer: Andrea Palladio, S. 7–10.

¹²⁷ In diese Richtung argumentiert, insbesondere wegen der durch die tiefe Dekorationsbühne verlorengehenden Einheit von Publikums- und Bühnenraum, v.a. die jüngere Forschung, vgl. z.B. Beyer: Andrea Palladio, S. 59; sowie Deborre: Inszenierung, S. 84. Vgl. dagegen jedoch Magagnato: Genesis, S. 216f., der schon für die Entwürfe Palladios eine tiefe Dekorationsbühne annimmt.

¹²⁸ Beyer: Andrea Palladio, S. 55.

¹²⁹ Vgl. Angelo Ingegneri: „Traktat: ‚Über die Kunst Bühnenstücke darzustellen [1598]‘“, mitgeteilt von Heinz Kindermann, übertragen von Konrad Schrögendorfer, in: *Maske und Kothurn* 5 (1959), H. 1, S. 81–88, hier: S. 81.

¹³⁰ Deborre: Inszenierung, S. 31.

sondern auch das idealisierte Bild der Heimatstadt der Akademie. Die Forschungen Jack D'Amicos zum Raum der Renaissancekomödie legen darüber hinaus nahe, dass in der perspektivisch geordneten Stadtansicht immer auch eine Idealisierung des sozialen und politischen Systems der Aufführungstadt zum Ausdruck kommt: Theben wird so zum „mirror image of the city and of the political and social structures which give the city its identity“¹³¹. Dass die mythische Stadt, die zur idealen Verklärung Vicenzas funktionalisiert wird, gerade Theben ist, mag auf den ersten Blick überraschen, stellte diese *polis* auf der attischen Bühne des fünften vorchristlichen Jahrhunderts doch gerade nicht eine Idealstadt, sondern die problematische Folie dar, vor der sich attische Tugenden umso deutlicher konturieren ließen.¹³² Die Wahl der Olympier ist natürlich auch von der Auswahl der Tragödie vorgegeben, gleichzeitig zeigt sie jedoch abermals die historische Gebundenheit aller ästhetischen Raumordnungen und theatralen Topografien.

Die durch die Fertigstellung der *cavea* noch maßgeblich von Palladio selbst beeinflusste Zuordnung von Publikums- und Bühnenraum orientiert sich nach Deborre im Zusammenspiel „der Loggia des Zuschauer-raums mit der triumphalen Schau- und Gedenkfassade der Bühne“¹³³ am Vorbild der italienischen Piazza und des antiken Forums. Es wird also in Palladios Raumentwurf „ein Außenraum in den Innenraum versetzt“¹³⁴, die ursprüngliche Theatertradition des Spiels unter freiem Himmel wirkt damit im ersten freistehenden *teatro stabile* der Renaissance noch deutlich nach. Die Anordnung der Publikumsränge ist insofern besonders, als dass kein Sitzplatz den durch die Zentralperspektive vorgegebenen Augpunkt einnimmt – der Platz mit der idealen Sicht auf die Bühne bleibt damit unbesetzt. Beyer führt diese Konstruktion auf die im Kern demokratische Verfassung der *Accademia Olimpica* zurück,¹³⁵ eine Interpretation, die angesichts der bereits skizzierten Forschungen Deborres zur veränderten Sozialstruktur der Akademie als zweifelhaft erscheinen muss.¹³⁶ Hinsichtlich der Beurteilung des räumlichen Dispositivs ‚*Teatro Olimpico*‘ von größerer Bedeutung ist aber, dass die Gliederung des Publikumsraums, die die Perspektivbühne bedingt, auch in diesem Theater keinesfalls unge-

¹³¹ Jack D'Amico: „The Treatment of Space in Italian and English Renaissance Theatre: The Example of ‚Gl'Ingannati‘ and ‚Twelfth Night‘“, in: *Comparative Drama* 23 (1989), H. 3, S. 265–283, hier: S. 274.

¹³² Vgl. Kap. 3.1. dieser Studie.

¹³³ Deborre: Inszenierung, S. 80.

¹³⁴ Ebd., S. 80f.

¹³⁵ Vgl. Beyer: Andrea Palladio, S. 51f.

¹³⁶ Deborre: Inszenierung, S. 77f. weist darauf hin, dass auch aus der durch die Sitzungsprotokolle der Akademie erschließbaren geplanten Sitzordnung für den Eröffnungsabend keinesfalls demokratische Tendenzen abzuleiten sind.

nutzt bleibt, wie ein Blick auf das von Deborre erschlossene Figurenprogramm verdeutlicht.¹³⁷

Schon in der Aufstellung der Statuen der Akademiemitglieder – Palladio hatte stattdessen noch die Installation allegorischer Figuren vorgesehen – lässt sich die Vormachtstellung des Adels in der Akademie ablesen, ist doch diese Aufstellung nach hierarchischen Gesichtspunkten geordnet. Besondere Beachtung verdient dabei die Statue des Akademiepräsidenten Leonardo Valmarana, deren Gestaltung auch Deborre ausführlich beschreibt.¹³⁸ Sie kann nachweisen, dass die Figur zwar Valmarana darstellt, dabei aber sowohl hinsichtlich ihrer Physiognomie als auch in den ihr zugeteilten Herrscherattributen explizit auf eine Bildsprache verweist, die Gemälde des bereits 1558 verstorbenen Habsburger Kaisers Karl V. prägt. Diese Bildzitate dienen mehr als nur der Betonung der eigenen Vormachtstellung des Akademiepräsidenten: Der Dynastie der Habsburger verdanken viele Adlige in Vicenza ihre Privilegien – und das Heilige Römische Reich deutscher Nation ist historisch einer der größten Gegner der Festlandsexpansion Venedigs. Deborre vermutet deshalb nachvollziehbar in der Ausgestaltung der Figur eine „selbstbewußte Geste des lokalen Adels gegenüber der venezianischen Herrschaft“¹³⁹. Besonders Gewicht erhält diese Geste – und darin liegt die Bedeutung des Figurenprogramms für die theatrale Raumordnung des Baus, die Deborre lediglich andeutet –¹⁴⁰ durch ihre Positionierung: Die Statue Valmaranas steht in der zentralen Nische des Portikus im Zuschauerraum und nimmt damit die Position ein, von der aus die Bühne in perfekter Perspektive zu überblicken ist. Die Achse, entlang der sich der theatrale Raum organisiert, ist damit exakt inszeniert zwischen dem Fokuspunkt hinter dem Abschlussprospekt der Dekorationsbühne und dem Augpunkt auf dem Platz der Statue: Hier wird ein idealisiertes antikes ‚Theben-Vicenza‘ in Bezug zur unmittelbaren Gegenwart des Vicentinischen Adels gesetzt, der aus beiden Enden der Achse – dem Verfügen über klassische Bildung wie der Privilegienverleihung durch Habsburg – seinen Vormachtanspruch in der norditalienischen Stadt ableitet: Deutlicher lässt sich ein humanistisches Programm der Antikenaneignung zum Zwecke politischer Gegenwartsgestaltung nicht räumlich inszenieren.

¹³⁷ Vgl. zum Figurenprogramm des *Teatro Olimpico* grundlegend Deborre: Inszenierung, S. 90–124.

¹³⁸ Vgl. ebd., S. 109–117.

¹³⁹ Ebd., S. 117.

¹⁴⁰ So beschreibt Deborre: Inszenierung, S. 116 die Statue Leonardo Valmaranas als „zentrale Schlüsselfigur“ im „Statuenprogramm des Teatro Olimpico“ und perspektiviert ihre Bedeutung damit insbesondere in Bezug zu den anderen Statuen, während sie ihre „exponierte Stelle im Zuschauerraum, [...] an der sich in zeitgenössischen höfischen Theatern häufig der Sitzplatz des Herrschers befand“ (ebd., S. 109), bei der Interpretation der Gesamtraumordnung des Theaters nur streift.

Starre Architektur und dynamisches Spiel

Die starre Architektur insbesondere der unflexiblen Dekorationsbühne bedingt bis heute Urteile wie das Andreas Kottes, der den Bau des *Teatro Olimpico* als „szenografisch schon überholt, als die Projektierung [...] begann“¹⁴¹, einschätzt. Dieses Urteil ist angesichts Palladios Ausrichtung an antiken Rekonstruktionen statt zeitgenössischen architektonischen Entwicklungen durchaus berechtigt. Doch ist eine solche vornehmlich am Verlauf der Architekturgeschichte orientierte Einschätzung einem Verständnis der Geschichte des Theaterraums als *Fortschrittsgeschichte* verpflichtet, in der einzelne Bauformen unterschiedlichen Einfluss auf kommende Bühnen- und Theaterentwürfe ausüben, woraus dann ihre jeweilige historische Relevanz abzuleiten wäre. Meine Studie analysiert dagegen theatrale Raumordnungen als Dispositive, die auf eine zeitgenössische *urgence* antworten. Eine solche Perspektive, die Theaterraum als prozessual hervorgebrachte Ordnung heterogener Elemente versteht, legt nahe, dass für die angemessene Beschreibung eines historisch spezifischen Dispositivs wie das des *Teatro Olimpico* neben dem Blick auf den Stein auch der auf das Spiel, also auf die performativen Elemente der Raumordnung nötig ist.

Diese performativen Raumkonstituenten führen schließlich noch einmal in jene Märznacht des Jahres 1585 zurück, in der das *Teatro Olimpico* eröffnet wird. Zum Ablauf der Eröffnungsinszenierung liegen einige Beschreibungen von Zeitgenossen vor, die zumeist ihre Begeisterung über die Theaterarbeit Ingegneris zum Ausdruck bringen.¹⁴² Die Untersuchung dieser Inszenierung im *Teatro Olimpico* ist auch deshalb interessant, weil sie eine theaterhistorische Epochenscheide markiert: Durch den Umzug des Theaters in den geschlossenen Raum und die dadurch intimere Spielsituation ist den Darstellenden in Mimik, Gestik und Stimmgestaltung ein natürlicheres Spiel möglich, das auch durch den Einsatz des Lichts als Bühnenmittel unterstützt wird.¹⁴³ Es mag nicht zuletzt an dieser veränderten Spielsituation liegen, dass der Beginn des Wandels vom Laiendarstel-

¹⁴¹ Kotte: Theatergeschichte, S. 198.

¹⁴² Vgl. insbesondere Pigafetta: Lettera – für eine englische Übersetzung vgl. ders.: „King Oedipus‘ in the Olympic Theatre“, in: Alois Maria Nagler: *A Source Book in Theatrical History (Sources of Theatrical History)*, New York 1952, S. 81–86; sowie Giacomo Dolfin: „Lettera di Giacomo Dolfin“, in: Alberto Gallo: *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico. Con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, Milan 1973, S. 33–37.

¹⁴³ So wird besonders die Beleuchtung der Szene von den Augenzeugen der *Ödipus*-Inszenierung in ihren Berichten mit besonderer Bewunderung hervorgehoben, vgl. z.B. Dolfin: Lettera, S. 34. Vgl. zum Wandel der Schauspieltechnik in der Renaissance auch Kindermann: Theatergeschichte, S. 128–134.

lertum interessierter Mitglieder des Hofes oder Gelehrter hin zu professionellen Schauspielkompanien ebenfalls in die Renaissance fällt.¹⁴⁴

Der Regisseur Ingegneri erläutert seine Überlegungen zur Bühnenkunst in einem Traktat am Beispiel der Vicentiner *Ödipus*-Inszenierung, was eine gute Vorstellung von ihren Schwerpunkten vermittelt. Auffällig ist, dass Ingegneri die Wichtigkeit der Personenregie, besonders angesichts der Menge der Darstellenden, betont. So erklärt er, dass zwar „die Darsteller [mit Sprechrolle – F.L.] nicht mehr als neun waren, nichtsdestoweniger die prächtig gekleideten Personen, die in Begleitung der Hauptpersonen hereinkamen, um den Chor zu bilden, an die hundertundacht waren“¹⁴⁵. Weil diese Darstellenden – wenn auch nicht alle gleichzeitig – auf einer Spielbühne von 25 m auf 6 m agieren müssen, kommt der Bewegungsregie eine wichtige Rolle zu. Gerade diese erachtet Ingegneri im Falle seiner Vicentiner Inszenierung als besonders geglückt:

Sie [= die Darstellenden – F.L.] kamen Gruppe nach Gruppe auf die Bühne, und bevor sie sich in gleicher Weise entfernten, agierten sie in so guter Anordnung, daß jede Person, ohne die geringste Verwicklung oder Verwirrung, ihren alten Platz wiederfand. Und wenn der Chor, der aus 15 Personen bestand, auf der Bühne allein war, bildete er eine regelmäßige Figur. Und als zum Beispiel Oidipus auftrat, dessen Begleitung aus 28 Personen bestand, bildeten alle zusammen, gut und schön anzuschauen, miteinander verschlungen, eine andere Figur. Jokaste trat mit 25 Personen auf, Kreon mit sechs. Und nach dem Abgehen dieser oder jener Gruppe sah man diejenigen, die geblieben waren, auf ihrem vorherigen Platz die erste Figur bilden. [...] Man hatte den Boden der Bühne nach Art verschiedenfarbigen Marmors ausgelegt, was auch ein sehr gefälliges Bild ergab. Jede Person wußte, nach welchem Bildschema sie sich hin und her zu bewegen hatte, nach wie vielen Steinen sie Halt machen mußte[.]¹⁴⁶

In dieser Beschreibung wird eine Choreografie greifbar, die wohl nicht zufällig an die Intermedien-Tradition des Hoftheaters der Renaissance denken lässt.¹⁴⁷ In der Beschreibung der verschiedenen Bewegungsmuster, die

¹⁴⁴ Vgl. Kindermann: Theatergeschichte, S. 139–142.

¹⁴⁵ Ingegneri: Traktat, S. 82. Eine derart hohe Anzahl von Beteiligten an Tragödieninszenierungen stellt dabei in der Renaissance keine Ausnahme dar, sondern ist nach Migliarisi: ‚Staging Ritual‘ all’Italiana, S. 542 gängige Praxis, um die *gravitas* der Tragödie zu erhöhen.

¹⁴⁶ Ingegneri: Traktat, S. 84f.

¹⁴⁷ Die Intermedien sind Szenen, die die Handlung der Komödie oder Tragödie unterbrechen und, oft ohne unmittelbaren thematischen Zusammenhang mit dieser Handlung, in Tänzen, Kostümen und dem ausgiebigen Einsatz der Bühnentechnik eine Möglichkeit des theatralen Spektakels und der Prachtentfaltung bieten. Ihre Beliebtheit nimmt alsbald derartig zu, dass sie und nicht die von ihnen unterbrochenen

die Darstellenden je nach Kommunikationssituation der Protagonist*innen vorführen, ist eine visuell-körperliche Übersetzung dieser Kommunikation als ihre Verräumlichung in einer dynamischen, performativen Ordnung zu erkennen, wenn einzelne Bewegungsmuster den Worten Ingegneris nach nicht nur mit einzelnen Figuren, sondern sogar mit Figurenkonfigurationen verbunden werden. Der Raum der Spielbühne wird demzufolge nicht nur durch seine Triumphbogenarchitektur und insbesondere das auf der starren Dekorationsbühne errichtete Theben verortet. In ihrem Spiel schaffen die Darstellenden eine eigenständige Semantisierung des Raumes, die den szenischen Raum Thebens einerseits ergänzt, andererseits, so darf wohl durch das Gegenüber von starrer Architektur und performativer Spielpraxis geschlussfolgert werden, mit dessen Statik auch ästhetisch produktiv kontrastiert. Es ist denn aus den Zeitzeugenberichten auch nirgends auf einen statischen Eindruck des Bühnengeschehens zu schließen, viel eher gibt es Hinweise, dass gerade das Miteinander von ephemeren-performativen und architektonisch-stabilen Konstituenten zum besonderen Eindruck beiträgt, den die Raumordnung des *Teatro Olimpico* auf sein Publikum macht.¹⁴⁸

Wodurch also zeichnet sich das Dispositiv des *Teatro Olimpico* aus? Es ist in der Tat verführerisch, aus der Tatsache, dass die Bühne des Theaters nach seiner feierlichen Eröffnung kaum mehr bespielt wird, die Raumordnung allgemein auf eine theatral nonfunktionale „Bühne, die ihre Unveränderbarkeit zum Prinzip machte“¹⁴⁹, zu reduzieren. Aber selbst eine rein baulich-architektonisch orientierte Analyse, die hier stehenbleibt, übersieht entscheidende Besonderheiten des Theaterbaus, wie beispielsweise die Ausgestaltung und raumsemantische Positionierung der Statue des Akademiepräsidenten Leonardo Valmarana gemäß der durch die Bühne vorgegebenen zentralperspektivischen Einteilung des Publikumsraums. Doch der Blick auf die performativen Konstituenten zeigt weiterhin, dass die starre Memorialarchitektur das spatiale Dispositiv ‚*Teatro Olimpico*‘ nicht ausschließlich bestimmt: Im räumlichen Agieren der Darstellenden, im Einsatz von Musik, parfümiertem Rauch und anderen performativen Inszenierungsmitteln entsteht eine weitere Raumdimension, die zur Statik von Architektur und Szenographie in Konkurrenz tritt. Denn letztlich hat für das *Teatro Olimpico* Gültigkeit, was laut William West für jedes Thea-

Komödien oder Tragödien es sind, die das eigentliche Zentrum des Publikumsinteresses bilden. In diesen Intermedien sind auch die Wurzeln der Kunstform der Oper zu finden. Vgl. dazu auch Kindermann: Theaterpublikum, S. 224–235.

¹⁴⁸ So lobt beispielsweise Pigafetta: Lettera nicht nur die Perspektivkonstruktion der Szene, sondern beschreibt neben den ersten Auftritten der Darstellenden auch die enorme Wirkung, die Musik und ein wohl durch den Einsatz von Weihaltären hervorbrachter Duft auf das Publikum ausüben.

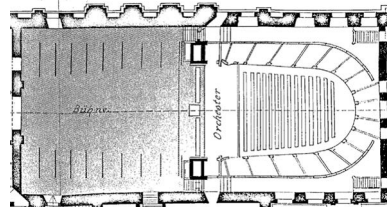
¹⁴⁹ Beyer: Andrea Palladio, S. 70.

ter gilt: Sein Raum liegt niemals einfach vor, sondern muss im Prozess theatraler Raumkonstitution erspielt werden. Im Fall der szenografisch reduzierten Spielräume der Griechen oder der Marktplätze des Mittelalters erschließt sich diese Tatsache leichter – doch angesichts des Aufkommens von Theatergebäuden mit ausgestatteten Dekorationsbühnen in der Renaissance lohnt es, daran zu erinnern.¹⁵⁰ In diesem Gegeneinander von statischer, die Welt ordnender Perspektivbühne und dem zu immer größerem Spektakel ausartenden Spiel auf der vorderen Bühne verhandelt das Renaissancetheater auch die *urgence* einer Verunsicherung mittelalterlicher Normvorstellungen und Ordnungssysteme. Das *Teatro Olimpico* bezeichnet dabei einen Endpunkt, wie es bereits eine Übergangsposition einnimmt: Nur drei Jahre nach seiner Eröffnung baut sein zweiter Baumeister Vincenzo Scamozzi in Sabbioneta ein weiteres *Teatro Olimpico*. In diesem hat sich die Struktur des dreitorigen Triumphbogens auf der *scenae frons* zu einem einfachen, weiten Bogen entwickelt, der eher ein Tor hinter der Vorderbühne als eine Wand vor der Dekorationsbühne bildet.¹⁵¹ Im Verlauf des 16. Jahrhunderts verschwimmt die Unterteilung zwischen Spiel- und Dekorationsbühne immer mehr, was den Schauspieler*innen immer größere Teile der Szene für ihre Aktionen erschließt. Der Triumphbogen des Vicentinischen *Teatro Olimpico* wird zum Proszeniumsbogen – eine Entwicklung der theatralen Bauordnung, die schließlich bis zur Guckkastenbühne des 18. und 19. Jahrhunderts führen wird.

¹⁵⁰ Vgl. West: *The Idea of a Theatre*, S. 259.

¹⁵¹ Vgl. Kindermann: *Theatergeschichte*, S. 92.

3.3 Hof und Bürgertum: Das Mannheimer Theater um 1800



Ausschnitt aus einem Grundriss des Mannheimer Theaters¹⁵²

Mannheim, Januar 1782

Das Gerücht, das in Mannheim am 13. Januar 1782 umgeht, ist wahr: Der junge Autor Friedrich Schiller selbst ist heimlich in die Stadt gekommen, um der Uraufführung seines dramatischen Erstlings am dortigen Theater beizuwohnen. Seit der Veröffentlichung im Jahr zuvor haben *Die Räuber* Aufsehen erregt und auch den Konflikt zwischen dem Dichter und seinem Landesvater, dem Württembergischen Herzog Karl Eugen, verschärft – ein Konflikt, der im September 1782 zur endgültigen Flucht Schillers aus Württemberg führen wird. Mit den *Räubern* verfasste Schiller ein Drama, so ist in den Zeitzeugnissen zu lesen, ganz „nach der Art des vergötterten Shakespears“¹⁵³, aber auch einen Text, der „Scenen enthielt, die [...] dem ehrsam und gesitteten Publikum verkäuflich anzubieten [...] für unschicklich“¹⁵⁴ gehalten wurde. Wohl umso gespannter versammelt sich das Publikum also am 13. Januar gegen 17 Uhr im Theater.¹⁵⁵ Während

¹⁵² Rekonstruktionszeichnung von Joseph Kühn (1904), abgedruckt in: Friedrich Walter: *Mannheim in Vergangenheit und Gegenwart. Jubiläumsausgabe der Stadt.* Bd. 1: *Geschichte Mannheims von den ersten Anfängen bis zum Übergang an Baden* (1802), Mannheim 1907, eingelegt zwischen S. 744 u. 745.

¹⁵³ Tagebucheintrag von Schillers Mitschüler Wilhelm von Wolzogen, zit. n. Christian Grawe: *Erläuterungen und Dokumente: Friedrich Schiller. Die Räuber*, Stuttgart 2009, S. 153.

¹⁵⁴ Brief des Mannheimer Buchhändlers Christian Friedrich Schwan an Christian Gottfried Körner vom 14.07.1811, zit. n. Grawe: *Erläuterungen und Dokumente*, S. 154–156, hier: S. 156.

¹⁵⁵ Für eine Rekonstruktion der Mannheimer Uraufführung der *Räuber* mit mehreren Abbildungen von Originaldekoration, Figurinen, Szenendarstellungen und Bühnenskizzen vgl. Michael Patterson: „Schiller at Mannheim. ‚The Robbers‘“, in:

sie auf den Beginn des Skandalstücks warten, fällt der Blick der Zuschauer*innen auf das Portal und den Hauptvorhang, deren Bildprogramm der erwarteten ‚Räuberpistole‘ deutlich entgegensteht: Im Frontispiz der vier korinthischen Säulen, die das Proszeniumsgesims stützen, ist in einem Medaillon eingefasst Sophokles zu erkennen. Flankiert wird er von je drei weiteren Medaillons „mit antiken Festons und theatralischen Symbolen“¹⁵⁶, die ein Bildprogramm entwerfen, dem auch der Hauptvorhang verpflichtet ist. Dieser stellt allegorisch

die Begegnung des kurpfälzischen Genius mit Thalia und Melpomene vor dem Tempel der Musen und einem vom pfälzischen Löwen gehüteten Altar dar, wobei der Genius mit der einen Hand die Musen bewillkommnet und die andere in die Höhe hebt, um den Schutz Apolls und Minervas zu erleben, die sich beide aus den Wolken herabsenken. Im Hintergrund erblickt[] der Betrachter den Zusammenfluß des Rheins mit dem Neckar und eine Landschaft bei Mannheim mit Aussicht auf das Heidelberger Schloß.¹⁵⁷

Die Uraufführung von Schillers *Räubern* ist in ein Bildprogramm eingebettet, das antikes Kunstideal und zeitgenössisches Herrscherlob in einer Feier der ästhetischen wie politischen Ordnung verbindet. Denn die Musen lagern hier nicht am Fuße des Parnass, sondern inmitten des kurpfälzischen Herrschaftsgebiets, dessen Genius Thalia und Melpomene am Altar der Kunst willkommen heißt und darüber hinaus vom göttlichen Geschwisterpaar Apollon und Athene legitimiert wird, das durch seine zahlreichen Auftritte in der griechisch-antiken Tragödie geradezu paradigmatisch für diese theatrale Tradition steht:¹⁵⁸ Antike und Gegenwart, Kunst und Leben sowie Ästhetik und Politik finden sich im theatralen Raum des Mannheimer Theaters zur Synthese gebracht.

Ganz anders stellt sich die ästhetische Raumordnung im Erstdruck von Schillers Drama dar, das um das Jahr 1758 und damit in der jüngeren Vergangenheit der Uraufführung spielt.¹⁵⁹ Es zeichnet sich durch eine

Ders.: *The First German Theatre. Schiller, Goethe, Kleist and Büchner in Performance*, London/New York 1990, S. 21–52; sowie Bodo Plachta: „Schillers ‚Räuber‘ auf dem Mannheimer Nationaltheater (1782)“, in: Hermann Korte/Hans-Joachim Jakob (Hg.): *„Das Theater glich einem Irrenhause“. Das Publikum im Theater des 18. und 19. Jahrhunderts*, Heidelberg 2012, S. 115–132.

¹⁵⁶ Wilhelm Herrmann: *Hoftheater – Volkstheater – Nationaltheater. Die Wanderbühnen im Mannheim des 18. Jahrhunderts und ihr Beitrag zur Gründung des Nationaltheaters*, Frankfurt a.M. u.a. 1999, S. 167.

¹⁵⁷ Ebd., S. 268.

¹⁵⁸ Vgl. dazu die Ausführungen in Kap. 3.1 dieser Studie.

¹⁵⁹ Die Datierung ist durch die Erwähnung der Prager Schlacht möglich, in der Karl Moor angeblich gefallen ist. Vgl. Friedrich Schiller: „Die Räuber. Ein Schauspiel (1781)“, in: Ders.: *Die Räuber. Studienausgabe*, hg. von Bodo Plachta, Stuttgart 2009, S. 5–138, hier: S. 50f. Zitate aus dem Stück werden im Folgenden nach dieser

Vielzahl dramatischer Räume aus, die auch die fünf Akte des Textes strukturieren – jeder Raumwechsel entspricht einem Szenenwechsel.¹⁶⁰ Semantisch lassen sich die Räume jeweils einer von zwei gegensätzlichen Kategorien zuordnen: Den Räumen der Wildnis, in denen die meisten der Szenen um Karl und die Räuberbande spielen, stehen die Szenen im und um das moorsche Schloss gegenüber, die von seinem Bruder Franz dominiert werden. Kennzeichnend für die Schauplätze der Handlung um Karl und die Räuber ist, dass sie sich bald in Räume jenseits des Geltungsbereichs zivilisatorischer Ordnungsmacht verlagern. Schon die erste Szene, in der Karl auftritt, spielt in einer „Schenke an den Gränzen von Sachsen“ (R 22), wohin der ältere Moor-Sohn und seine Kompagnons geflohen sind, nachdem sie ihr Studentenleben in Leipzig zu wild getrieben haben. Der im wahrsten Sinne des Wortes liminale Handlungsort inszeniert Karls Schwanken zwischen unbeherrschem ‚Kraftkerl‘ und verlorenem Sohn bereits zu Stückbeginn spatial, bevor sich die Räuber in rasch wechselnde Naturräume „in den Böhmischen Wäldern“ (R 30) zurückziehen und damit ihre Absage an jede zivilisatorische Ordnung unterstreichen.

Doch auch das moorsche Schloss bildet im Stück keinen geordneten räumlichen Gegenpol zu den zivilisationsfernen Räuber-Szenen: Immer mehr beherrscht durch die Intrigen von Karls Bruder Franz finden Schloss und Umfeld in einer Abfolge von Galerien, Zimmern, Gärten und Sälen lediglich als fragmentierte Handlungsorte in der Tradition shakespearescher dramatischer Raumordnungen Darstellung. Die Auflösung des Schlosses als Herrschaftsort wird am Stückende dann im Angriff der Räuber spatial gefasst: „*Das Schloß brennt*“ (R 129), die Handlung endet nicht im Herrschaft repräsentierenden „*Saal im Moorischen Schloß*“ (R 13) des Beginns, sondern nachts im „*[n]ahegelegene[n] Wald*“, vor einem anderen, „*alte[n] verfallene[n] Schloß*“ (R 106). In diesem wurde Maximilian von Franz, seinem eigenen Sohn, eingekerkert und so steht es am Stückende nicht nur für die Erosion der Familie – in den *Räubern* durch den Vater-Sohn-Konflikt zur Darstellung gebracht –, sondern auch für den Niedergang der fürstlich-feudalen Herrschaftsordnung.¹⁶¹ Die schnellen

Ausgabe direkt im Fließtext unter Angabe der Sigle *R* und der Seitenzahl nachgewiesen.

¹⁶⁰ Bis auf zwei Fälle spielen dabei alle Szenen an einem anderen Ort; bei den Ausnahmen handelt es sich um die Szenen III/1 und IV/4, die beide den Garten des moorschen Schlosses zum Handlungsort haben, sowie die Szenen IV/5 und V/2 im Wald um das Schloss nahe dem Gemäuer, in das der alte Graf Moor am Stückende gesperrt ist.

¹⁶¹ Zur Dekonstruktion der herrschaftlichen wie familiäre Ordnung symbolisierenden Vaterrolle in den *Räubern* existiert eine breite Forschung: Vgl. allgemein Hans Richard Brittnacher: „Die Räuber“, in: Helmut Koopmann (Hg.): *Schiller-Handbuch*, Stuttgart 2011, S. 344–372, hier: S. 349–354; mit Bezug zur Figurierung des Vaters in der Aufklärung Dieter Borchmeyer: „Die Tragödie vom verlorenen Vater.

Raumsprünge, die gerade zu Beginn des Stücks ständig zwischen dem moorschen Schloss und den Räuber-Szenen wechseln, zeigen damit an, dass etwas aus den Fugen geraten ist. Wildnis bricht in die zivilisatorische Ordnung ein, deren Ende auch durch die Auslöschung der Herrscherfamilie am Dramenschluss inszeniert wird: Franz begeht im brennenden Schloss Suizid, der alte Moor stirbt angesichts der Entdeckung, dass Karl zum Räuberhauptmann wurde, Karl selbst tötet seine verzweifelte Verlobte Amalia und stellt sich seiner Hinrichtung. Am Ende beherrschen so Tod und Auflösung ein Stück, das im Niedergang seiner Protagonist*innen nicht nur eine Krise der Familien-, sondern ebenfalls der politischen Ordnung darstellt.¹⁶²

Auch durch die Auflösung aller spatialen Ordnungssysteme gelingt es Schiller in den Worten Hans Richard Brittnachers so, „die Desorientierung seiner Zeit, den Zusammenbruch einer verbindlichen Vaterwelt [...] ungeschminkt darzustellen, statt sie in der bewährten Dramensprache von Aufklärung und Empfindsamkeit abzuhandeln“¹⁶³. Schiller bearbeitet in den *Räubern* nicht nur die Krise des Dramas im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts,¹⁶⁴ sondern auch eine „Orientierungskrise des Zeital-

Der Dramatiker Schiller und die Aufklärung – das Beispiel der ‚Räuber‘“, in: Helmut Brandt (Hg.): *Friedrich Schiller. Angebot und Diskurs. Zugänge – Dichtung – Zeitgenossenschaft*, Weimar 1987, S. 160–184; sowie Ulrich Gaier: „Feinde der Gesellschaft: Schillers ‚Räuber‘“, in: Alexander Rubel (Hg.): *Friedrich Schiller zwischen Historisierung und Aktualisierung. Akten eines Kolloquiums in Jassy anlässlich des 250. Geburtstags des Dichters am 10.11.2009*, Iași 2011, S. 25–46, hier: S. 36. Für eine psychoanalytische Interpretation der Vater-Sohn-Beziehungen vgl. Richard Koc: „Fathers and Sons: Ambivalence Doubled in Schiller’s ‚Räuber‘“, in: *The Germanic Review* 61 (1986), H. 3, S. 91–104; zur Verbindung von politischen und familiären Herrschaftskonzeptionen in der Figur des Vaters Jaimey Fisher: „Familial Politics and Political Families: Consent, Critique, and the Fraternal Social Contract in Schiller’s ‚Die Räuber‘“, in: *Goethe Yearbook* 13 (2005), S. 75–103.

¹⁶² Es ist deshalb wohl kein Zufall, dass die zersplitterte spatiale Konfiguration der *Räuber*, insbesondere in der Darstellung des moorschen Schlosses, sehr an die Rauminszenierung in William Shakespeares *Hamlet* erinnert – ein Drama, das ebenfalls die gleichzeitige Demontage familiärer wie staatlicher Ordnungssysteme vorführt.

¹⁶³ Brittnacher: *Die Räuber*, S. 344.

¹⁶⁴ Ebd., S. 345 sieht in Schillers *Räubern* den Versuch, durch eine „virtuose und effektsichere Dramatik“, die Anleihen bei Oper- wie Ballettästhetiken nimmt, dem Theater „seine kultische Dimension“ zurückzugeben und damit sowohl dem „dürren moraldidaktischen Thesentheater“ der Aufklärung als auch einer „zum Rührstück oder zum Spektakel verkommen[den]“ Sturm-und-Drang-Dramatik zu entgegen. Zur Sturm-und-Drang-Dramatik in Absetzung von der Dramenästhetik der Aufklärung vgl. auch Beate Hochholdinger-Reiterer: „Aufklärung“, in: Peter W. Marx (Hg.): *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart/Weimar 2012, S. 251–265, hier: S. 258–260.

ters“¹⁶⁵. Diese entfaltet sich zwischen Franz, dem zynisch planenden, und Karl, dem von Emotionen und absoluten Wertvorstellungen getriebenen Bruder, zwischen dem „Furor einer aller Legitimation entbundenen Rationalität und eine[m] entfesselten Idealismus“¹⁶⁶.

Nach der Lektüre des Erstdrucks von Schillers Drama scheint also einiges hinter der allegorischen Idylle zu lauern, die auf dem Vorhang des Mannheimer Theaters von der ästhetischen wie politischen Ordnung in der Kurpfalz kündigt. Doch als sich der Vorhang im Januar 1782 hebt, zeigt sich, dass das ordnungssprengende Potenzial der Handlung beschnitten wurde. Denn Wolfgang Heribert von Dalberg, der adlige Intendant des Theaters, hatte im Vorfeld der Uraufführung nachdrücklich Einfluss auf Schillers Erstling genommen.¹⁶⁷ Dies führte zu Texteingriffen, die, anders als es die Mannheimer Fassung dem Titel nach suggeriert,¹⁶⁸ nicht von Schiller selbst, sondern nur in seinem grundsätzlichen – und oft ohne Weiteres vorausgesetzten –¹⁶⁹ Einverständnis vorgenommen wurden.

Neben einer sprachlichen Glättung, die Schillers gröbere sexuelle Anspielungen und Affektausbrüche tilgte, bedeutet die Überarbeitung insbesondere eine veränderte räumliche Ordnung.¹⁷⁰ Während bei Schiller die zahlreichen Handlungsorte ständige Szenenwechsel vorgeben, organisiert von Dalberg den Fünkfakter nun in sieben Handlungen mit jeweils zwei Handlungsorten, deren Szenenabfolge nach französischem Vorbild durch Konfigurationswechsel der *dramatis personae* markiert wird. Dabei kommt ein Zwischenvorhang zum Einsatz, der die Spielfläche in eine ‚lange‘ und eine ‚kurze‘ Bühne unterteilt, sodass schnell zwischen zwei Handlungsorten gewechselt werden kann.¹⁷¹ Dadurch vereinfacht der Intendant die ständigen Sprünge zwischen Schloss- und Räuberszenen durch die Umstellung und das Zusammenziehen der an denselben Orten

¹⁶⁵ Brittnacher: *Die Räuber*, S. 345.

¹⁶⁶ Ebd., S. 346.

¹⁶⁷ Vgl. zum Wirken der Freiherren von Dalberg in Politik und Kultur des 18. und frühen 19. Jahrhunderts Martin A. Völker: *Raumphantasien, narrative Ganzheit und Identität. Eine Rekonstruktion des Ästhetischen aus dem Werk und Wirken der Freiherren von Dalberg*, [Laatzen b. Hannover] 2006, dort zu Wolfgang Heribert von Dalberg insbes. S. 209–319.

¹⁶⁸ Vgl. Friedrich Schiller: „Die Räuber. Ein Trauerspiel in 7 Handlungen; für die Mannheimer National-Bühne vom Verfasser H^{rn} Schiller bearbeitet 1781“, in: Ders.: *Die Räuber. Studienausgabe*, hg. von Bodo Plachta, Stuttgart 2009, S. 157–245.

¹⁶⁹ So ignorierte von Dalberg Schillers briefliche Proteste gegen zu weitgehende Eingriffe größtenteils. Vgl. Plachta: Schillers ‚Räuber‘, S. 119.

¹⁷⁰ Für eine ausführliche Inszenierungsanalyse der Uraufführung vgl. Patterson: Schiller at Mannheim, S. 40–45; spezifisch zu den Eingriffen Dalbergs in den Text und für einen kurzen Überblick über die weitere Inszenierungsgeschichte der *Räuber* vgl. Plachta: Schillers ‚Räuber‘, S. 118–123.

¹⁷¹ Vgl. Plachta: Schillers ‚Räuber‘, S. 123.

spielenden Dramenteile. Diese räumlichen Umstrukturierungen sind nicht zuletzt den Möglichkeiten der zeitgenössischen Bühnentechnik geschuldet,¹⁷² doch weist Bodo Plachta darauf hin, dass Dalbergs spatiale Vereinfachungen auch „das ursprünglich breite Darstellungsspektrum der äußeren Wirklichkeit als Chiffre für die innere Verfassung der Bühnenfiguren ein[ebnen]“¹⁷³: Die Uraufführungsinszenierung stiftet durch die Harmonisierung der räumlichen Konfigurationen eine spatiale Kontinuität und Organisation, die Schillers Dramentext in der Darstellung von Krisen feudaler Gesellschafts- wie bürgerlicher Werteordnungen gerade verweigert.

Die räumliche Skizze der *Räuber*-Uraufführung ergibt so ein einigermaßen verwirrendes Bild: In einem klassizistischen Bühnenraum, dessen Bildprogramm ästhetische und herrschaftliche Stabilität und Ordnung propagiert, wird ein Stück aufgeführt, das nicht zuletzt in seiner spatialen Disparatheit gerade eine Krise dieser Ordnungen verhandelt. Seine Spielfassung wurde dabei von einem adligen Intendanten räumlich neu strukturiert und damit auch inhaltlich harmonisiert. Abermals erscheinen im räumlichen Dispositiv der *Räuber*-Uraufführung von 1782 heterogene textuelle, architektonische und performative Raumdeterminanten arbiträr verknüpft. Ihre Widersprüchlichkeit verweist auf soziokulturelle Problemstellungen des 18. Jahrhunderts, deren *urgence* das Raumdispositiv entscheidend bestimmt. In der Folge wird es besonders um einen dieser soziokulturellen Widersprüche gehen, der sich bereits in der Bezeichnung des Mannheimer Theaters als *Hof- und Nationaltheater* widerspiegelt: Es handelt sich dabei um die spannungsvolle Beziehung zwischen den Forderungen der bürgerlich-literarischen Theaterreform des 18. Jahrhunderts und den Vorstellungen, die die fürstlichen Herrscher von einem Theater haben, das auf ihre Finanzierung und Protektion noch bis weit ins 19. Jahrhundert essenziell angewiesen bleiben wird.

Theaterreformer um 1750

Dass die Uraufführung von Schillers dramatischem Erstling 1782 in einem festen Theatergebäude stattfinden kann, ist einige Jahrzehnte zuvor nicht abzusehen. Noch 1760 stellt Gotthold Ephraim Lessing im 81. seiner *Briefe, die neueste Litteratur betreffend* fest: „Wir haben kein Theater. Wir haben keine Schauspieler. Wir haben keine Zuhörer“¹⁷⁴, und führt, die bauliche Situation im deutschen Theater der Jahrmärkte fokussierend, weiter aus: „Der Franzose hat doch wenigstens noch eine Bühne; da der Deut-

¹⁷² Vgl. Patterson: Schiller at Mannheim, S. 45.

¹⁷³ Plachta: Schillers ‚Räuber‘, S. 128.

¹⁷⁴ Gotthold Ephraim Lessing: „Ein und achtzigster Brief“, in: *Briefe, die neueste Litteratur betreffend* vom 07.02.1760, S. 81–96, hier: S. 85.

sche kaum Buden hat. Die Bühne des Franzosen ist doch wenigstens das Vergnügen einer ganzen grossen Hauptstadt; da in den Hauptstädten des Deutschen, die Bude der Spott des Pöbels ist.“¹⁷⁵ Lessings Klage ist Ausfluss einer theatertheoretischen Reformbewegung, die zum Zeitpunkt seines 81. Literaturbriefs schon seit drei Jahrzehnten die literaturästhetischen Periodika durchzieht,¹⁷⁶ in denen sich im Laufe des 18. Jahrhunderts die Theaterkritik als publizistische Disziplin herausbildet. Diese Kritik zielt dabei nicht nur auf die Bewertung und ästhetische Verbesserung des Theaters, sondern ganz entschieden auch auf die Erziehung des Publikums.¹⁷⁷

Als Initiator der tiefgreifenden Reformbewegung, auf die im Folgenden nur hinsichtlich ihrer theatral-räumlichen Implikationen eingegangen werden kann, gilt Johann Christoph Gottsched. Der Leipziger Professor propagierte seit den 1720er-Jahren eine Ausrichtung des deutschen Theaters an den „Regeln und Beispielen der Alten“¹⁷⁸ – das heißt in erster Linie an den Forderungen der aristotelischen *Poetik* bzw. ihrer italienischen und vor allem französischen Kommentierungen und praktischen Umsetzungen.¹⁷⁹ Nach Gottsched soll Theater „alles, was [...] wirklich und der Natur gemäß hätte geschehen können, so genau nachahmen, daß man nichts

¹⁷⁵ Ebd., S. 87.

¹⁷⁶ Vgl. zu den in Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts geführten Diskussionen um die ästhetischen wie sozialen Entwicklungen in der deutschen Theaterlandschaft Peter Heßelmann: *Gereinigt Theater? Dramaturgie und Schaubühne im Spiegel deutschsprachiger Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts (1750–1800)*, Frankfurt a.M. 2002.

¹⁷⁷ Vgl. zu den theaterreformerischen Bemühungen, das Publikum zu erziehen und zu disziplinieren, Peter Heßelmann: „Der Ruf nach der ‚Policey‘ im Tempel der Kunst. Das Theaterpublikum des 18. Jahrhunderts zwischen Andacht und Vergnügen“, in: Hermann Korte/Hans-Joachim Jakob (Hg.): *Das Theater glich einem Irrenhause. Das Publikum im Theater des 18. und 19. Jahrhunderts*, Heidelberg 2012, S. 77–94; ders.: *Gereinigt Theater*, insbes. S. 65–100 u. S. 391–413; sowie Georg-Michael Schulz: „Der Krieg gegen das Publikum. Die Rolle des Publikums in den Konzepten der Theatermacher des 18. Jahrhunderts“, in: Erika Fischer-Lichte/Jörg Schönerert (Hg.): *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, Göttingen 1999, S. 483–502. Vgl. allgemein zur Publikumsforschung für das 18. und 19. Jahrhundert die Beiträge in Hermann Korte/Hans-Joachim Jakob (Hg.): *Das Theater glich einem Irrenhause. Das Publikum im Theater des 18. und 19. Jahrhunderts*, Heidelberg 2012; für einen Forschungsüberblick bis zur Jahrtausendwende zum Publikum des 18. Jahrhunderts vgl. Heßelmann: *Der Ruf nach der ‚Policey‘*, S. 77f., Fn. 4.

¹⁷⁸ Johann Christoph Gottsched: „Die Schauspiele und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen [1729]“, in: Ders.: *Schriften zur Literatur*, hg. von Horst Steinmetz, Stuttgart 1972, S. 3–11, hier: S. 6.

¹⁷⁹ Vgl. zu Gottscheds Reformbemühungen auch Hochholdinger-Reiterer: *Aufklärung*, S. 251–253; sowie Horst Steinmetz: „Nachwort“, in: Johann Christoph Gottsched: *Schriften zur Literatur*, hg. von Horst Steinmetz, Stuttgart 1972, S. 367–385.

Unwahrscheinliches dabei wahrnehmen“¹⁸⁰ kann. Die Nützlichkeit insbesondere einer derart regelkonformen Tragödie begründet er mit ihrer erzieherischen Wirkung, sie „lehret und warnet in fremden Exempeln; sie erbauet, indem sie vergnüget, und schickt ihre Zuschauer allzeit klüger, vorsichtiger und standhafter nach Hause“¹⁸¹. So lässt sie sich für eine aufklärerische Erziehungsprogrammatik funktionalisieren – und damit als Kunstform legitimieren.

Gottsched grenzte das von ihm in seinen theoretischen Schriften entworfene Literaturtheater insbesondere in zwei Richtungen von bestehenden theatralen Praxen ab. Zum einen unterscheidet er es „von denjenigen Mißgeburten der Schaubühne, die unter dem prächtigen Titel der Haupt- und Staatsaktionen mit untermischten Lustbarkeiten des Harlekins pflegen aufgeführt zu werden“, denn diese von den fahrenden Schauspieltruppen gespielten Stücke „sind keine Nachahmungen der Natur, da sie sich von der Wahrscheinlichkeit fast überall entfernen“.¹⁸² Zum anderen setzt Gottsched das von ihm präferierte Theater aber auch von den theatralen Formen ab, die an den Höfen der Fürsten zur Aufführung kommen. Zum Feindbild stilisiert er dabei vor allem die Oper, der er den Vorwurf macht, sich wenig um Wahrscheinlichkeit zu kümmern, sondern „fleißig auf Maschinen“ zu denken, um „so die Augen des Pöbels [zu] blenden“.¹⁸³ Abgegrenzt von den Buden der Marktplätze und dem fürstlichen Hof findet das Theater nach Gottsched damit seinen soziohistorischen Platz als Kunst- und Bildungsform des Bürgertums. Für theatrale Raumordnungen bedeuten Gottscheds reformerische Bemühungen zunächst, dass auch sie sich dem Gesetz der Wahrscheinlichkeit zu fügen haben, wobei der Leipziger diese Wahrscheinlichkeit explizit nicht nur für das innere Kommunikationssystem des Theaters gewahrt wissen möchte: Da das Publikum „auf einer Stelle sitzen[bleibt]“, müssen „auch die spielenden Personen alle auf einem Platze bleiben, den sie übersehen können, ohne den Ort zu ändern“.¹⁸⁴ Die pseudo-aristotelische Einheit des Ortes wird hier aus der performativen Erfahrung des Theaterbesuchs und der Notwendigkeit begründet, gemäß den Regeln der Wahrscheinlichkeit Kongruenz zwischen dem inneren und äußeren theatralen Kommunikationssystem herzustellen. In der wechselseitigen Bezogenheit von Publikum und

¹⁸⁰ Johann Christoph Gottsched: „Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen [1730]“, in: Ders.: *Schriften zur Literatur*, hg. von Horst Steinmetz, Stuttgart 1972, S. 12–196, hier: S. 83. Poetische Wahrscheinlichkeit definiert Gottsched dabei als „die Übereinstimmung der Fabel mit der Natur“ (ebd., S. 129).

¹⁸¹ Gottsched: *Die Schauspiele*, S. 5.

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, S. 117.

¹⁸⁴ Ebd., S. 165.

Bühne ist das Theater für Gottsched ein Diskursraum, in dem „vor den Augen alles Volks“¹⁸⁵ der dramatische Konflikt gestaltet wird.

Neben Gottsched – und in teils eher polemischer als inhaltlicher Absetzung von ihm –¹⁸⁶ bestimmt den Diskurs um ein bürgerliches deutschsprachiges Literaturtheater im 18. Jahrhundert kaum jemand so nachhaltig wie Gotthold Ephraim Lessing. Statt der theaterästhetisch wirkmächtigen *Hamburger Dramaturgie*¹⁸⁷ wird in der Folge seine in räumlicher Hinsicht ergiebigere, weniger breit erschlossene Übersetzung der Schriften Denis Diderots im Zentrum stehen. Lessing überträgt Diderots *Le Fils naturel ou les Épreuves de la vertu* (1757) und *Le Père de famille* (1758) gemeinsam mit den sie begleitenden theaterästhetischen Schriften ins Deutsche und publiziert sie 1760 anonym, bevor 1781 eine überarbeitete Fassung der ausgesprochen erfolgreichen Übersetzung unter seinem Namen erscheint.¹⁸⁸ In spatialer Hinsicht charakteristisch für Diderots Theaterästhetik ist die Tatsache, dass er die Wirkungsmacht des von ihm auf eine natürliche und intime Darstellungsweise jenseits des klassizistischen Deklamationsstils verpflichteten Theaters an dessen Räumlichkeit rückbindet.¹⁸⁹ Der Franzose empfiehlt nicht nur im Sinne der zu erreichenden

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ Von Lessings häufigen Invektiven gegenüber Gottsched ist die im 17. Literaturbrief nur die berühmteste. Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: „Siebzehnter Brief“, in: *Briefe, die neueste Litteratur betreffend* vom 16.02.1759, S. 97–107. Über diese und ähnliche polemische Attacken wird oft übersehen, dass es Lessing gerade zu Beginn seiner publizistischen Karriere keinesfalls an tiefen Verbeugungen gegenüber dem Leipziger Professor fehlen ließ. Vgl. z.B. die Vorrede der gemeinsam mit Christlob Mylius herausgegebenen *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters* 1750, Stk. 1, [S. 1–22], hier: [S. 17].

¹⁸⁷ Vgl. insbesondere die Aristoteles-Rezeption der Stücke 74–83 in: Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, hg. u. kommentiert von Klaus L. Berghahn, Stuttgart 2006, S. 378–426; vgl. dazu auch die Ausführungen von Monika Fick: „Hamburgische Dramaturgie“, in: Dies.: *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2016, S. 303–329, insbes. S. 316–318.

¹⁸⁸ Vgl. zu Lessings Übersetzung auch Monika Fick: „Das Theater des Herrn Diderot“, in: Dies.: *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2016, S. 213–223. Mit Fokus auf spatiale und visuelle theatrale Raumkonfigurationen bei Diderot und Lessing vgl. auch Johannes Friedrich Lehmann: *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing*, Freiburg i.Br. 2000.

¹⁸⁹ Vgl. Denis Diderot: *Das Theater des Herrn Diderot. Aus dem Französischen übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing* [1760], Anmerkungen und Nachwort von Klaus-Detlef Müller, Stuttgart 1986, S. 120–123. Zitate aus dieser Übersetzung Lessings werden im Folgenden direkt im Fließtext unter Angabe der Sigle *TD* und der Seitenzahl nachgewiesen. Auch in einem wegen der dort entwickelten theaterästhetischen Programmatik von der Forschung vielbeachteten Brief Diderots an die Schauspielerin und Autorin Marie Jeanne Riccoboni geht der Franzose immer wieder auf die Unmöglichkeit der Verwirklichung eines natürlichen Schauspielstils innerhalb der zeit-

theatralen „Illusion“ (TD 377) ein streng naturalistisches Bühnenbild (vgl. TD 376–378), wirkmächtiger werden im theaterästhetischen Diskurs des 18. Jahrhunderts seine Überlegungen zur grundsätzlichen konzeptionellen Trennung zwischen Bühne und Publikumsraum. So verlangt er von den Autor*innen der Stücke wie von den Darstellenden auf der Bühne, „sich ebenso wenig um den Zuschauer [zu] bekümmern, als ob ganz und gar keiner da wäre“ (TD 110). Die ästhetische Abschottung gegenüber dem Publikum bringt Diderot auf das Bild des Theaterraums als intimes „Saal“ (TD 131) und der in diesem vorherrschenden natürlichen Kommunikationssituation. Er setzt ihn gegen das öffentliche „hölzern[e] Gerüst[]“ (TD 130) der Bühne, auf dem die Darstellenden zum Publikum ausgerichtet „nebeneinander stehen“, sich deshalb unnatürlich „von der Seite anschauen, und Frage und Antwort wechselweise hersagen“. (TD 131) In diesem Zusammenhang findet sich auch erstmals das wirkmächtige Konzept der Vierten Wand formuliert, die die Abtrennung der Bühne vom Publikumsraum verabsolutiert: „Man stelle sich an dem äußersten Rande der Bühne eine große Mauer vor, durch die das Parterre abgesondert wird. Man spiele, als ob der Vorhang nicht aufgezogen würde.“ (TD 340)

Was hier theoretisch gefasst wird, ist die Abkehr von einer traditionsreichen, Publikum und Darstellende verbindenden theatralen Raumkonfiguration, die nicht nur das Budentheater der Wanderbühnen, sondern auch das Barocktheater prägte. In letzterem existierte zwar bereits eine Bühnenrampe, diese war aber nach Margret Dietrich oft noch durch breite Treppen mit dem Publikumsraum verbunden und so eine „Klammer zwischen den Hemisphären“¹⁹⁰, durch die „[d]er Zuschauer [...] der Bühne eingegliedert“¹⁹¹ wurde. Das Konzept der Vierten Wand macht die Bühne dagegen zum isolierten, intimen Innenraum, der repräsentative Palast des Barockdramas wird zum „Wohnraum“¹⁹² des bürgerlichen Salons. Hatte Gottsched dem Theater als bürgerlichem Literaturtheater bereits seinen soziohistorischen Platz zwischen Bude und Hof zugewiesen, erschließt die von Diderot skizzierte Raumkonfiguration dem Bürger auch die Bühne: Schon Peter Szondi sieht in den ‚Sälen‘ des französischen Dramatikers „die Bühnenrealität auf die Intimität der Familie reduziert“, was die Raumästhetik als „Verklärung der bürgerlichen Kleinfamilie als realer Utopie“ lesbar mache.¹⁹³

genössischen französischen Theaterbauten ein. Vgl. Denis Diderot: „Diderots Antwort an Madame Riccoboni [27.11.1758]“, in: Ders.: *Ästhetische Schriften*, hg. von Friedrich Bassenge, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1968, S. 336–347, insbes. S. 337, 339, 343.

¹⁹⁰ Margret Dietrich: „Der Mensch und der szenische Raum“, in: *Maske und Kothurn* 11 (1965), H. 3, S. 193–206, hier: S. 198.

¹⁹¹ Ebd., S. 196.

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ Peter Szondi: „Tableau und coup de théâtre. Zur Sozialpsychologie des bürgerlichen Trauerspiels bei Diderot. Mit einem Exkurs über Lessing“, in: Ders.: *Lektüren*

Indem die Vierte Wand in den Worten Dietrichs „den Spielraum zum distanziert betrachteten Schauobjekt“¹⁹⁴ abstrahiert, ermöglicht und erfordert sie einen intimen Schauspielstil, der nicht mehr auf Deklamation, sondern natürliche Repräsentation ausgerichtet ist: „In diesen Räumen schreitet der Mensch nicht mehr, sondern er geht. Er thront nicht, sondern er sitzt.“¹⁹⁵ Der neue Schauspielstil orientiert sich bei seiner Menschendarstellung damit ebenfalls an den Regeln der Wahrscheinlichkeit, was den Gültigkeitsbereich der zunächst für den dramatischen Text formulierten theaterreformerischen Regeln auf die performative Theaterpraxis ausweitet.¹⁹⁶ Diese neue Art des Schauspiels stellt allerdings auch neue Anforderungen an das Publikum: So wie die Darstellenden dem Anspruch eines ‚natürlichen Stils‘ gerecht werden müssen, sind die Zuschauer*innen auf eine konzentrierte Aufmerksamkeit der Rezeption zu verpflichten, um der Bühnenhandlung ‚hinter‘ der Vierten Wand folgen zu können. Es ist nicht zuletzt die neue, natürliche Schauspielkunst, die charakteristisch für das bürgerliche Trauerspiel wird, das nach Friedemann Kreuder „die Selbstinszenierung und Selbstvergewisserung des Bürgers als kulturelle Praxis im Sinne einer wechselseitigen Mimikry stabilisiert[]“¹⁹⁷ – und das Publikum durchaus auch affektiv bewegt.

Anders als bei Gottsched, in dessen neo-stoizistischer Theaterpoetik Affekte noch als unvereinbar mit rationaler Erkenntnis gelten, räumt Lessings auf einer sensualistischen Ästhetik des Mitleids gründende Aristoteles-Ausdeutung nämlich den Gefühlen einen entscheidenden Platz ein,¹⁹⁸ wenn er etwa in der *Hamburgischen Dramaturgie* die Tragödie als „ein Gedicht [...], welches Mitleid erregt“¹⁹⁹, definiert. Nach Monika Fick

und Lektionen. *Versuche über Literatur, Literaturtheorie und Literatursoziologie*, Frankfurt a.M. 1973, S. 13–43, hier: S. 34.

¹⁹⁴ Dietrich: *Der Mensch und der szenische Raum*, S. 197.

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Christlob Mylius: „Eine Abhandlung, worinnen erwiesen wird: Daß die Wahrscheinlichkeit der Vorstellung, bey den Schauspielen ebenso nöthig ist, als die innere Wahrscheinlichkeit derselben“, in: *Beyträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit* 8 (1742), St. 29, S. 297–322 bemühte sich schon 1742 um den ausführlichen Nachweis, „[d]aß die Wahrscheinlichkeit der Vorstellung, bey den Schauspielen, eben so nöthig ist, als die innere Wahrscheinlichkeit der dramatischen Fabel“ (S. 300). Vgl. zur Herausbildung eines natürlichen Schauspielstils im europäischen Theater ab der Mitte des 18. Jahrhunderts und zur Frage seiner konkreten Durchsetzung auf den Bühnen auch Jacqueline Malchow: *Die Illusion des Illusionstheaters. Friedrich Ludwig Schröder, Shakespeare und der natürliche Schauspielstil*, Berlin u.a. 2022, S. 173–378.

¹⁹⁷ Friedemann Kreuder: „Spielräume der Identität in Theaterformen des 18. Jahrhunderts“, in: Christiane Kruse (Hg.): *Maske, Maskerade und die Kunst der Verstellung. Vom Barock bis zur Moderne*, Wiesbaden 2014, S. 99–114, hier: S. 102.

¹⁹⁸ Vgl. Heßelmann: *Gereinigtes Theater*, S. 133f.

¹⁹⁹ Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, S. 393.

zielt Lessing dabei auf „eine Gemütsverfassung [...], in der das Mitleid stark genug ist, um eine Triebkraft zum Handeln zu werden, und zugleich mit Vernunftklarheit verbunden ist“²⁰⁰. Gerade der letzte Aspekt darf dabei keinesfalls übersehen werden: Denn auch in den Theaterreformimpulsen unter den Vorzeichen von Lessings Mitleidsästhetik, die sich bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in der theoretischen Diskussion weitgehend durchsetzen,²⁰¹ stehen die Affekte im Dienst eines Programms der ästhetischen Erziehung der Zuschauenden, die „das neue Rezeptionsmuster der ruhigen Empathie“²⁰² einzuüben haben. Dies schließt ein ‚Affekt-Theater‘, in dem erregte Emotionen zum reinen Selbstzweck verkommen, aus. Die emotional affizierte, aber eben gleichzeitig disziplinierte Konzentration auf die Bühne steht nach Martin Jörg Schäfer in engem konzeptionell-räumlichen Zusammenhang mit der „medialen Apparatur der Guckkastenbühne“²⁰³, die die Zuschauenden in der geteilten „Passivität ihrer Rührung“²⁰⁴ auf die „passive Schau“²⁰⁵ des Bühnengeschehens verpflichtet.

Nationaltheater zwischen Bürgertum und Fürsten

Den soziohistorischen Hintergrund, vor dem sich diese theoretische Reformbemühung vollzieht, bestimmt eine Zeit des Übergangs und Umbruchs. Sie ist insbesondere durch jene Gesellschaftsschichten geprägt, die als ‚bürgerlich‘ gelten. Dass indes das immer wieder bemühte Bild vom ‚Aufstieg‘ eines mehr oder weniger homogenen Bürgertums im 18. und 19. Jahrhundert „bestenfalls eine unglückliche Formel für einen ausgesprochen komplexen gesellschaftskulturellen Umbau“²⁰⁶ ist, wurde bereits vor Jahrzehnten festgestellt. Ohne den umfangreichen interdisziplinären Forschungsdiskurs seit den 1980er-Jahren hier rekapitulieren zu können,²⁰⁷ ist für die folgenden Überlegungen die Erkenntnis zentral, dass

²⁰⁰ Fick: Hamburgische Dramaturgie, S. 318

²⁰¹ Vgl. Heßelmann: Gereinigtes Theater, S. 129.

²⁰² Heßelmann: Der Ruf nach der ‚Policey‘, S. 82.

²⁰³ Martin Jörg Schäfer: „Passivität und Augenschein. Zur medialen Apparatur der Guckkastenbühne um 1800“, in: Sibylle Peters/ders. (Hg.): *„Intellektuelle Anschauung“. Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen*, Bielefeld [2006], S. 165–182.

²⁰⁴ Ebd., S. 166.

²⁰⁵ Ebd., S. 167.

²⁰⁶ Hans-Edwin Friedrich/Fotis Jannidis/Marianne Willems: „Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert“, in: Dies. (Hg.): *Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert*, Tübingen 2006, S. IX–XL, hier: S. IX.

²⁰⁷ Vgl. z.B. grundlegend die interdisziplinären Beiträge in Jürgen Kocka (Hg.): *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich*, hg. unter Mitarb. von Ute Frevert, 3 Bde., München 1988; sowie mit literatur- und kulturgeschichtlichem

„das‘ Bürgertum „eine Sammelbezeichnung für ganz unterschiedliche gesellschaftliche Gruppen“²⁰⁸ darstellt und der Begriff in seiner Verwendung somit „durch und durch konstellationsabhängig“²⁰⁹ ist. Statt das Bürgertum als einheitliche „soziale[] Formation“ zu verstehen, erscheint es sinnvoller, es „primär als Kultur zu fassen“.²¹⁰ So wird ab dem 18. Jahrhundert „Bürgerlichkeit für die Vielfalt der Lebensformen vorbildlich, die sich nach oben gegen den Adel und Klerus, nach unten gegen den Pöbel abgrenzen“²¹¹. Verbindend für diese bürgerlichen Personengruppen ist also ihr Abgrenzungsbedürfnis.²¹² Als ein Mittel zur „Schaffung einer verbindenden Kultur und gleichzeitig [...] [zur] Stiftung von Distinktionsmerkmalen zu anderen Bevölkerungsgruppen“ spielt ab dem späten 18. Jahrhundert das Theater eine entscheidende Rolle.²¹³ Denn die von Roland Dreßler als bestimmend für den kapitalistischen wie den bürgerlichen Wertekanon identifizierten „Begriffe wie ‚Ordnung‘, ‚Regelmäßigkeit‘, [...] ‚Mäßigung“²¹⁴ lassen sich auch mit den gerade skizzierten Kernkonzepten der aufklärerischen Theaterreform parallelisieren. Dieselben Tugenden sollen nicht nur bürgerliche Kultur und kapitalistische Produktionsweisen, sondern – ins Feld der Ästhetik und Poetik überführt – auch das Drama und Theater strukturieren.

Doch eine Annäherung an das Theater des 18. Jahrhunderts, die sich vorwiegend am programmatischen Entwurf einer Theaterreform in den aufklärerischen Periodika orientiert, läuft Gefahr, über die *theoretische* Bestimmung eines reformerischen Idealtheaters die *Theaterpraxis* zu vernachlässigen.²¹⁵ Auch das eingangs am Beispiel der Uraufführung von Schillers

Fokus Hans-Edwin Friedrich/Fotis Jannidis/Marianne Willems (Hg.): *Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert*, Tübingen 2006.

²⁰⁸ Friedrich/Jannidis/Willems: *Bürgerlichkeit*, S. XXVII.

²⁰⁹ Jürgen Kocka: „Bürgertum und bürgerliche Gesellschaft im 19. Jahrhundert. Europäische Entwicklungen und deutsche Eigenarten“, in: Ders. (Hg.): *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich*, Bd. 1, hg. unter Mitarb. von Ute Frevert, München 1988, S. 11–76, hier: S. 26.

²¹⁰ Friedrich/Jannidis/Willems: *Bürgerlichkeit*, S. XXIX.

²¹¹ Ebd., S. XIII.

²¹² Vgl. zu diesen charakteristischen sozialen Abgrenzungsbemühungen des Bürgertums auch Kocka: *Bürgertum*, S. 20–26.

²¹³ Meike Wagner: „Zwischen Hof und Stadt. Die Etablierung bürgerlicher Sekundär-Theater in Berlin und München“, in: Bernhard Jahn/Claudia Maurer Zenck (Hg.): *Bühne und Bürgertum. Das Hamburger Stadttheater (1770–1850)*, Frankfurt a.M. 2016, S. 81–105, hier: S. 85. Vgl. zu den theaterhistorischen Implikationen der bürgerlichen Identitätskonstruktion im 18. Jahrhundert auch Roland Dreßler: *Von der Schaubühne zur Sittenschule. Das Theaterpublikum vor der vierten Wand*, Berlin 1993, insbes. S. 17–21.

²¹⁴ Dreßler: *Von der Schaubühne zur Sittenschule*, S. 21.

²¹⁵ Vgl. z.B. Franz-Josef Deiters’ These einer Entweltlichung der Bühne im 18. Jahrhundert, die er vorwiegend auf theatertheoretische Texte und Dramen gestützt

Räubern skizzierte räumliche Dispositiv des Mannheimer Theaters um 1800 ist eben nicht nur von einer Reformästhetik, sondern auch durch eine Theaterpraxis geprägt, die zu den Forderungen der Theaterreform oft in deutlichen Spannungen steht – Spannungen, die sich exemplarisch am Nationaltheaterdiskurs aufzeigen lassen.

Der Begriff des ‚deutschen Nationaltheaters‘, wie er im 18. Jahrhundert in zunehmender Frequenz die Theaterperiodika durchzieht, ist keinesfalls einheitlich definiert, sondern kann je nach Verwendungszusammenhang für sehr verschiedene Konzepte stehen.²¹⁶ Merkmale, die ihm immer wieder zugeschrieben werden, sind die Aufführung von Stücken in deutscher Sprache und die Institutionalisierung des Schauspiels als *ortsfestes* Theater mit feststehendem und durchgängig finanziertem Ensemble. Doch schon hinsichtlich der Frage, was eigentlich die ‚Nation‘ ist, für die das Theater eingerichtet wird, gehen die zeitgenössischen Einschätzungen weit auseinander, wie sich am Beispiel des Mannheimer Nationaltheaters zeigen lässt. So beschreibt der Pfälzer Literat Friedrich Müller in seinen Überlegungen „Zur Begründung des deutschen Nationaltheaters in Mannheim“ seine Freude und das „patriotische Gefühl [...], das durch die reizendste Aussicht in Errichtung einer deutschen Nationalbühne in der

entwickelt: Franz-Josef Deiters: *Die Entweltlichung der Bühne. Zur Mediologie des Theaters der klassischen Episteme*, Berlin 2015; sowie mit Fokus auf die räumlichen Implikationen und Voraussetzungen dieser Entweltlichung ders.: „Die Entweltlichung der Bühne. Zum Raumregime des Theaters der klassischen Episteme“, in: Tim Mehigan/Alan Corkhill (Hg.): *Raumlektüren. Der Spatial Turn und die Literatur der Moderne*, Bielefeld 2013, S. 39–54. Deiters: Zum Raumregime des Theaters der klassischen Episteme, S. 42 skizziert eine paradigmatische Entwicklung, in der die Bühne zum streng abgeschlossenen und „entweltlichten Zeichenraum[]“ wird, den die Schauspielenden so bespielen müssen, dass „das Raumkontinuum der dargestellten Welt“ (ebd., S. 43) nicht durchbrochen wird. Die Theaterpraxis der Zeit, die in deutlicher Diskrepanz zu den theaterreformerischen Entwürfen steht, ist nicht Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Studie. Vgl. zur auf die emotionale Affizierung des Publikums ausgerichteten Theaterästhetik in der Folge Lessings auch ders.: Zur Mediologie des Theaters der klassischen Episteme, S. 76f. Vgl. zum Spannungsfeld zwischen theaterreformerischen Konzeptionen eines Illusionstheaters und technischen Möglichkeiten der Bühne sowie Publikumserwartungen Malchow: *Die Illusion des Illusionstheaters*, insbes. S. 127–172.

²¹⁶ Vgl. zur historischen Entwicklung des deutschen Nationaltheaters noch immer grundlegend Reinhart Meyer: „Von der Wanderbühne zum Hof- und Nationaltheater“, in: Rolf Grimminger (Hg.): *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 3,1: *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution. 1680–1789*, München/Wien 1980, S. 186–216; sowie ders.: „Das Nationaltheater in Deutschland als höfisches Institut. Versuch einer Begriffs- und Funktionsbestimmung“, in: Roger Bauer/Jürgen Wertheimer (Hg.): *Das Ende des Stegreifspiels. Die Geburt des Nationaltheaters*, München 1983, S. 124–152. Zu Diskussionen um das deutsche Nationaltheater in den theaterjournalistischen Periodika der Zeit vgl. Heßelmann: *Gereinigtes Theater*, S. 171–197.

Pfalz“²¹⁷ entstehe, wobei er auch in seinen weiteren Ausführungen das Nationaltheater explizit als *Pfälzer* Nationaltheater denkt. Demgegenüber stehen universalistische Vorstellungen wie die Lessings, der sich in Briefen an seinen Bruder und den Freund Friedrich Nicolai negativ über die Pfälzer Bemühungen äußert: So hätte „man in Mannheim nie einen anderen Begriff damit verbunden, als daß ein deutsches Nationaltheater daselbst ein Theater sei, auf welchem lauter geborne Pfälzer agierten.“²¹⁸

Verknüpft mit der Person Lessings ist dabei auch der erste und bekannteste Versuch, das deutsche auch als *bürgerliches* Nationaltheater zu verwirklichen. Doch die *Hamburger Entreprise* (1767–1769), für die Lessing als hauseigener Dramaturg arbeitet, muss schon im dritten Jahr ihres Bestehens den Schauspielbetrieb endgültig einstellen.²¹⁹ Dieser Misserfolg wurde insbesondere von der älteren Forschung als symptomatisch für Probleme gedeutet, die sich einem von bürgerlichen Schichten getragenen Theater im 18. Jahrhundert stellen. Deren bedeutendstes ist die stetige Finanzierung des Schauspiels: Die Privattheater, die zum Ende des Jahrhunderts als Aktiengesellschaften begründet werden, sind meist unterfinanziert, sodass Peter Heßelmann zu dem apodiktischen Urteil kommt: „Die Geschichte der privatwirtschaftlich arbeitenden Theater ist im 18. Jahrhundert eine Historiographie des Bankrotts.“²²⁰ Als Raum, der zu dieser Zeit für das Nationaltheater geschaffen wird, galt deshalb lange Zeit

²¹⁷ Friedrich Müller: „Zur Begründung des deutschen Nationaltheaters in Mannheim“, in: Ders.: *Maler Müllers Werke. Volksausgabe mit neuer Würdigung des Dichters und Malers von Professor Max Oeser, Bibliothekar der Oeffentlichen Bibliothek zu Mannheim. Mit Kunstbeilagen und Buchschmuck*, 1. Bd.: *Idyllen, Gedichte und Gedanken. Lebensgeschichte und Würdigung*, Mannheim 1918, S. 16–21, hier: S. 16.

²¹⁸ Gotthold Ephraim Lessing: „Brief an Karl Lessing vom 25.05.1777“, in: Helmuth Kiesel (Hg.): *Briefe von und an Lessing. 1776–1781*, Frankfurt a.M. 1994, S. 78f., hier: S. 79. Vgl. ähnlich kritisch ders.: „Brief an Friedrich Nicolai vom 25.05.1777“, in: Helmuth Kiesel (Hg.): *Briefe von und an Lessing. 1776–1781*, Frankfurt a.M. 1994, S. 76–78, insbes. S. 77.

²¹⁹ Vgl. zur *Hamburger Entreprise* und ihren Wurzeln im ackermannschen Schauspielhaus Horst Steinmetz: „Literaturgeschichte und Sozialgeschichte in widersprüchlicher Verschränkung: Das Hamburger Nationaltheater“, in: Georg Jäger/Alberto Martino/Friedrich Sengle (Hg.): *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Bd. 4, Tübingen 1979, S. 24–36; Lenz Prütting: „Überlegungen zur normativen und faktischen Genese eines Nationaltheaters“, in: Roger Bauer/Jürgen Wertheimer (Hg.): *Das Ende des Stegreifspiels. Die Geburt des Nationaltheaters*, München 1983, S. 153–164; Kotte: *Theatergeschichte*, S. 293–300; sowie die entsprechenden Beiträge in Bernhard Jahn/Claudia Maurer Zenck (Hg.): *Bühne und Bürgertum. Das Hamburger Stadttheater (1770–1850)*, Frankfurt a.M. 2016. Vgl. zur soziokulturellen und dramaturgischen Einbettung des Projekts weiterhin Ortrud Gutjahr: „Lessings ‚Hamburgische Dramaturgie‘ und die Idee eines diskursiven Theaters“, in: Dies. (Hg.): *Lessings Erbe? Theater als diskursive Institution*, Würzburg 2017, S. 45–68.

²²⁰ Heßelmann: *Gereinigt Theater*, S. 197.

beinahe exklusiv der des Hoftheaters.²²¹ Gegen eine solche Marginalisierung der bürgerlichen Stadttheaterkultur vom 18. bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts hat die jüngere Forschung inzwischen allerdings Einwände erhoben.²²² Verschiedene exemplarische Fallstudien zu Theaterstädten wie Hamburg, Leipzig, Berlin oder Weimar zeigen in den Worten Bernhard Jahns, dass es um 1800 „nichthöfische[s] Theater in seiner Diversität [...] wohl doch in größerem Umfange und in relevanterer Bedeutung [gibt], als die Thesen von der Dominanz der Hoftheater dies nahelegen“²²³ – wenn letzteres auch unbestritten die „im selben Zeitraum dominantere[]“²²⁴ Theaterform darstellt.

Dieses Hoftheater zeichnet sich nach Ute Daniel durch das Vorhandensein eines „festen Theatergebäudes“ aus, in dem regelmäßig und unabhängig von Anlässen wie Thronjubiläen von einem „Kernbestand“ festangestellter Theaterpraktiker*innen gespielt wird.²²⁵ Der Hof sichert dabei die Grundfinanzierung, gewährt Privilegien wie das alleinige Aufführungsrecht innerhalb einer Residenzstadt und übernimmt die Oberaufsicht und Verwaltung, meist wie im Falle Mannheims vertreten durch einen adligen Intendanten.²²⁶ Zunächst überraschend erscheint die Tatsache, dass der sich so ausbildende herrscherliche Einfluss auf das von den Aufklärern doch eigentlich als Instrument der Volkserziehung im Sinne bürgerlicher Wertvorstellungen funktionalisierte Theater von diesen nicht als Problem aufgefasst wird – ganz im Gegenteil: Schon in frühen theaterreformerischen Ausführungen zum deutschen Nationaltheater ist die Aufgabe seiner Finanzierung und damit auch Kontrolle meist den feudalen Herrschern zugewiesen. Entsprechend fordert Mylius schon 1742, „auf Unkosten des Staates, Gesellschaften geschickter Schauspieler [zu] unterhalten“²²⁷. Der Widerspruch, der „zwischen der eifersüchtig vertei-

²²¹ Vgl. zum Hoftheater im deutschsprachigen Raum und seine soziokulturelle Einbettung grundlegend Ute Daniel: *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1995.

²²² Vgl. z.B. die Beiträge in Jahn/Maurer Zenck (Hg.): *Bühne und Bürgertum*.

²²³ Bernhard Jahn: „Bühne und Bürgertum. Das Hamburger Stadttheater 1770–1850. Einleitung“, in: Ders./Claudia Maurer Zenck (Hg.): *Bühne und Bürgertum. Das Hamburger Stadttheater (1770–1850)*, Frankfurt a.M. 2016, S. 9–20, hier: S. 14f.

²²⁴ Ebd. S. 12.

²²⁵ Daniel: *Hoftheater*, S. 69.

²²⁶ So zum Beispiel in München (1773), Gotha (1775), Münster (1778), Bonn (1779), Trier (1784), Berlin (1786) oder Weimar (1791). Zu bürgerlichen Gründungen kommt es – mit der Ausnahme der *Hamburger Entreprise* – erst deutlich später, beispielsweise in Frankfurt und Magdeburg (1792), Augsburg (1795), Altona (1796), oder Breslau und Nürnberg (1798). Vgl. Isabel Matthes: *„Der allgemeinen Vereinigung gewidmet“. Öffentlicher Theaterbau in Deutschland zwischen Aufklärung und Vormärz*, Tübingen 1995, S. 17.

²²⁷ Mylius: Abhandlung, S. 299. Auch der Gottsched-Schüler Johann Elias Schlegel: „Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen“, in: Ders.: *Werke*. 3. Theil,

digten regionalen Herrschaftsgewalt und dem angeblich nationalen fürstlichen Kunstinteresse“, aber auch zwischen einem Theater, das bürgerliche Lebensentwürfe popularisieren soll, und seiner fürstlichen Finanzierung und Überwachung besteht, wird laut Meyer „von einem Bürgertum, das sich entschlossen hatte, seine politischen Belange nach wie vor vom Hof regeln zu lassen, nicht einmal als Problem erkannt“. ²²⁸

Die deutschen Fürsten nutzen die Möglichkeiten, die ihnen die theaterreformerische Sehnsucht nach einem Nationaltheater bietet. Nachdem die Krise der Französischen Revolution die fundamentale Gefährdung ihrer Position verdeutlichte, erkennen die Herrscher in einer avancierten Kulturpolitik die Chance, sich als aufgeklärte Landesväter zu legitimieren. ²²⁹ In ihrer Bautätigkeit und Finanzierungsbereitschaft machen sie „der andrängenden Nationaltheaterbewegung ein formales Angebot“ ²³⁰, das diese kaum ausschlagen kann – zumal um 1800 das Bürgertum den Theatern gegenüber noch weniger und vor allem weniger stabilen mäzenatischen Ehrgeiz entwickelt als die Höfe. ²³¹

Theaterraum und gesellschaftliche Stratifikation

Im Zusammenhang mit der Rolle als Kulturförderer, die die feudalen Herrscher für sich entdecken, steht auch eine der größten Veränderungen der theaterhistorischen Umbruchszeit zum Ausgang des 18. Jahrhunderts: Waren die vom französischen Theater und der Oper geprägten deutschen Hoftheater bisher seit dem Ende des 17. Jahrhunderts die Vergnügungsräume der höfischen Gesellschaft, ²³² ändert sich mit der Etablierung von Hof- als *Nationaltheatern* diese exklusive Publikumsstruktur entscheidend: Die Selbstinszenierung der Fürsten als fürsorgliche Landesväter im Sinne der Aufklärung macht ein breiteres Publikum erforderlich. Die Schaubühne wird so für die Untertanen zum Ort, wo „euer Fürst mit dem

hg. von Johann Heinrich Schlegel, Kopenhagen/Leipzig 1764, S. 251–258 entwirft in seiner Planskizze das Theater als staatlich-königlich gefördertes Schauspiel.

²²⁸ Meyer: Das Nationaltheater in Deutschland als höfisches Institut, S. 125.

²²⁹ Vgl. Heßelmann: Gereinigtes Theater, S. 231f.

²³⁰ Hans Lange: *Vom Tribunal zum Tempel. Zur Architektur und Geschichte deutscher Hoftheater zwischen Vormärz und Restauration*, Marburg [1985], S. 20.

²³¹ Vgl. Daniel: Hoftheater, S. 128; sowie Harald Zieske: *Deutsche Theaterbauten bis zum Zweiten Weltkrieg. Typologische Dokumentation einer Baugattung*, Berlin 1971, S. 33. Dies änderte sich nach Wagner: Zwischen Hof und Stadt, S. 82 ab dem 19. Jahrhundert rasch, als „sich die ökonomisch erstarkenden Bürger auch finanziell an neuen Theaterprojekten [engagierten]“.

²³² Vgl. zu dieser ersten Phase der Hoftheaterentwicklung auch Daniel: Hoftheater, S. 13.

Geringsten aus euch zusammen[kommt]“²³³, wie viele theaterreformerische Periodika die herrscherliche Selbststilisierung übernehmen: „Er lacht mit euch und weint mit euch, und zeigt euch dadurch gütiglich, daß er Mensch ist wie ihr“²³⁴ – ganz im Sinne Lessings inszeniert sich so der aufgeklärte Fürst zuallererst als Mensch.²³⁵ Im Theater findet am Ende des 18. Jahrhunderts also ein heterogeneres Publikum zusammen, das nicht vom Fürsten geladen wird, sondern sich den Eintritt mit Geld erkaufte und deshalb hierarchisch übergeordneten Zuschauer*innen durchaus selbstbewusst begegnete, wie ein anonymes Theaterkritiker im Jahr der *Räuber*-Uraufführung formuliert: „Jeder Zuschauer kauft sich mit seinem Entreegeld das Recht, einer plaudernden Dame [...] in die Loge zu rufen: schweig!“²³⁶ Neben der Kirche ist somit das Theater der einzige Ort, an dem sich um 1800 große Teile der Gesellschaft begegnen, was nach Dreßler an die Strukturierung dieses Raums besondere Anforderungen stellt: „Der Kirchen- und später der Theaterraum bilden die soziale Ordnung ab und verfestigen sie zugleich mit Hilfe der Architektur.“²³⁷

Der Wandel der soziohistorischen theatralen Raumordnung korreliert deshalb mit Veränderungen im *Theaterbau*.²³⁸ Denn die Öffnung der höfischen Theater für alle, die sich eine Eintrittskarte leisten können, steht am Anfang einer architektonischen Entwicklung, die den Theaterbau „aus dem Schloßkomplex, in den er seit der Renaissance immer mehr eingeschlossen worden war, wieder heraus[löst], um ihm schließlich inmitten der expandierenden Städte des 19. Jahrhunderts einen privilegierten Platz einzuräumen“²³⁹. Dies bedeutet aber keinesfalls, dass die neuen fürstlichen

²³³ Anonymus: „An das Parterre“, in: *Der dramatische Censor* Christmonat (1782), H. 3, S. 97–121, hier: S. 107.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Vgl. Lessing: Hamburgische Dramaturgie, S. 77.

²³⁶ Anonymus: „An das Parterre“, in: *Der dramatische Censor* Wintermonat (1782), H. 2, S. 49–60, hier: S. 53f.

²³⁷ Dreßler: Von der Schaubühne zur Sittenschule, S. 101.

²³⁸ Vgl. zum historischen Theaterbau im deutschsprachigen Raum zunächst grundlegend Zielske: Deutsche Theaterbauten bis zum Zweiten Weltkrieg. Zu den Anfängen einer deutschen Theaterbautheorie vgl. ders.: „Die Anfänge einer Theaterbautheorie in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert“, in: Rolf Badenhausen/ders. (Hg.): *Bühnenform – Bühnenräume – Bühnendekorationen. Beiträge zur Entwicklung des Spielorts. Herbert A. Frenzel zum 65. Geburtstag von Freunden und wissenschaftlichen Mitarbeitern*, Berlin 1974, S. 28–63. Speziell für das 18. und 19. Jahrhundert vgl. Isabel Matthes: „Das öffentliche Auge. Theaterauditorien als Medium der Vergesellschaftung im ausgehenden 18. Jahrhundert“, in: Erika Fischer-Lichte/Jörg Schönotz (Hg.): *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, Göttingen 1999, S. 419–432; dies.: Der allgemeinen Vereinigung gewidmet; sowie Lange: Vom Tribunal zum Tempel.

²³⁹ Matthes: Der allgemeinen Vereinigung gewidmet, S. 1. In der Bautheorie wird das Theater nun erstmals als eigenständiger Aufgabenbereich der Architektur definiert,

Theaterbauten nun als die Erziehungsanstalten der Nation errichtet werden, als die sie die Theaterreformer konzipierten. Vielmehr finden sie sich, wie in Mannheim, meist in einen Komplex mit Redoutenbetrieb eingebunden, der neben Bühne und Publikumsraum auch großzügige Räumlichkeiten für Restaurants und Spieltische vorsieht.²⁴⁰ Schon in der baulichen Gestaltung kommt damit die Einbindung der Theater in eine kulturelle Rezeptionspraxis zum Ausdruck, die zu Forderungen nach einem konzentrierten Theaterbesuch, wie sie die Theaterreform erhebt, in durchaus spannungsvollem Verhältnis steht.

Die Theatergebäude im engeren Sinne – also Bühne und Publikumsraum – werden ganz überwiegend als Logentheater errichtet, eine Bauform, die sich um 1800 „als das den gesamten europäischen Theaterbau beherrschende Gliederungsprinzip für Zuschauerräume durchgesetzt“²⁴¹ hat. Schon im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts wird dabei in der theaterbautheoretischen Literatur erkannt, dass diese Bauweise für die Sicht- und Hörverhältnisse keinesfalls ideal ist.²⁴² Die Entscheidung für die Bauform kann also gerade nicht in der Ermöglichung einer konzentrierten Rezeptionshaltung im Sinne einer Vorstellung von der Bühne als Sittenschule begründet liegen. Vielmehr spricht für die Errichtung der Hof- und Nationaltheater als Logentheater die Tatsache, dass es die Unterteilung des Publikumsraums in Galerie, Logen und Parkett erlaubt, gesellschaftliche Stratifikation im Theater abzubilden.²⁴³ Sind die vorwiegend über die Ränge des Theaters verteilten *Logen* dem sozial höhergestellten Publikum – in den Residenzstädten meist Minister oder höhere Militärs – vorbehalten, bildet das andere Ende der Verräumlichung gesellschaftlicher Hierarchien die *Galerie* direkt unter dem Dach. Oftmals durch eigene Eingänge

nachdem sein Bau zuvor nur hinsichtlich seiner mechanischen und mathematischen Problemstellungen analysiert wurde. Vgl. Zielske: Die Anfänge einer Theaterbautheorie in Deutschland, S. 40f.

²⁴⁰ Vgl. Zielske: Die Anfänge einer Theaterbautheorie in Deutschland, S. 41.

²⁴¹ Harald Zielske: „Logenhaus und Illusionsbühne – Problemfall im neuzeitlichen Theaterbau. Beobachtungen und Gedanken zu seiner Genese“, in: James F. Arnott u.a. (Hg.): *Der Raum des Theaters. Eine Untersuchung der Wechselwirkungen zwischen Raum, Technik, Spiel und Gesellschaft. Beiträge zum Kongreß*, München 1977, S. 24–45, hier: S. 24.

²⁴² Zur baugeschichtlichen Genese des Logentheaters, das das erste Mal im venezianischen Theaterbau des 17. Jahrhunderts auftritt, vgl. Zielske: Logenhaus und Illusionsbühne.

²⁴³ Vgl. ebd., S. 26f. Die bauliche Übertragung gesellschaftlicher Hierarchien in den Theaterraum skizziert schon der italienische Theaterreformer Ludovico Riccoboni: *De la réformation du théâtre. Nouv. éd., augm. des moyens de rendre la comédie utile aux mœurs* [1767], Genève 1971, S. 330–332. Vgl. zur spatial-sozialen Gliederung des Publikumsraum auch ausführlich Dreßler: Von der Schaubühne zur Sittenschule, S. 102–113.

baulich abgesondert finden dort die „Angehörige[n] der vorproletarischen und kleinbürgerlichen Schichten“²⁴⁴ ihren Platz.

Hierarchisch zwischen diesen Gruppen angesiedelt ist das *Parterre*, dessen Ansehen nach Isabel Matthes eine Wandlung durchläuft: „Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts war es die Zone des einfachen Mannes und der leichten Mädchen“²⁴⁵, bevor es in den Schriften der Kritiker als Platz des gebildeten Bürgertums inszeniert wird: Die Nähe zu den Darsteller*innen ermöglicht eine „Konzentration auf das Bühnengeschehen“, in der Idealvorstellung der Theaterreform findet dort ein „lebhafter Gedanken- und Gefühlsaustausch statt“.²⁴⁶ Um das bürgerliche Parterre in die theaterreformerische Pflicht zu nehmen, werden ihm ganze Artikelserien gewidmet, so beispielsweise im *Dramatischen Censor*, der 1782/83 nicht nur den pädagogischen Erfolg des „Verbesserungsinstitut[s]“²⁴⁷ der Schaubühne, sondern auch ihre ästhetische Qualität vom Betragen des Publikums im Parkett abhängig macht: „Ein gutes geschmackvolles Parterre bildet eine gute Bühne, und das beste Theater wird bey einem rohen geschmacklosen Parterre schlecht.“²⁴⁸ Exemplarisch deutlich wird in dieser Artikelserie allerdings auch, dass sich das aufklärerische Programm der Schaubühne, das in „dieser Verbreitung des Lichts, diesem Aufwecken zum Denken und des sittlichen Gefühls zum Schönen und Guten“²⁴⁹ gründet, keinesfalls an die gesamte Bevölkerung richtet: Zielgruppe des Theaters und damit des reformerischen Erziehungsprogramms ist das Publikum „aus dem Bürgerstande, – nur auf diese Klasse kann sich ein stehendes Nationaltheater gründen“²⁵⁰. Mit Blick auf Diskussionen um die Berechtigung einer Rede von ‚den‘ Bürgern zeigt diese Bezugnahme auf den ‚Bürgerstand‘, dass zwar vielleicht „das Bürgertum des 18. Jahrhunderts [...] Fiktion“²⁵¹ ist, aber eben doch eine bereits zeitgenössische – und zeitgenössisch diskursiv wirksame. Das Parterre wird um 1800 nach Heßelmann zum öffentlichen Proberaum, in dem bürgerliche „Erfahrungen, Empfindungen, psychische Dispositionen, ethische Werte, Verhaltensweisen, Perspektiven und Lebensentwürfe“²⁵² ausgetauscht, diskutiert und eingeübt werden können – ein räumliches Dispositiv also, das von diesen Bür-

²⁴⁴ Dreßler: Von der Schaubühne zur Sittenschule, S. 110.

²⁴⁵ Matthes: Der allgemeinen Vereinigung gewidmet, S. 165.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Anonymus: An das Parterre (Christmonat), S. 113.

²⁴⁸ Anonymus: An das Parterre (Wintermonat), S. 49.

²⁴⁹ Anonymus: An das Parterre (Christmonat), S. 106.

²⁵⁰ Anonymus: „An das Parterre. (Fortsetzung)“, in: *Der dramatische Censor* Januarius (1783), H. 4, S. 145–158, hier: S. 157.

²⁵¹ Friedrich/Jannidis/Willems: Bürgerlichkeit, S. XXVII.

²⁵² Heßelmann: Gereinigtes Theater, S. 73.

gern nicht zuletzt für die identitätsstiftende Abgrenzung von anderen Bevölkerungsschichten funktionalisiert wird.

Theatrale Disziplinierung

Doch auch hier gilt, dass die theaterpraktische Realität des Parterres im 18. Jahrhundert noch nicht viel mit den Forderungen der Reformer nach einem kritischen, ästhetisch gebildeten und vor allem disziplinierten bürgerlichen Publikum zu tun hat. Zeitzeugenberichte wie auch die immer wieder vorgebrachten Klagen der Theaterkritik selbst weisen es viel mehr als eine dynamische Zone der Bewegung und Kommunikation, des Sehens und Gesehen-Werdens aus:²⁵³ So ist es nicht nur üblich, dass die Zuschauernden während der Vorstellung durch den Raum und teils bis auf die Bühne laufen oder sich Erfrischungen liefern lassen: Auch Prostituierte nutzen das Gedränge des Parterres, um lukrative Geschäfte anzubahnen.²⁵⁴ Da aber der neue intime Schauspielstil genauso wie die Handlungsentwicklung ‚hinter der Vierten Wand‘ nicht nur gebildete, sondern vor allem aufmerksame Zuschauer*innen erfordern, finden im theatralen Raumdispositiv Disziplinierungsstrategien Niederschlag, wie beispielsweise die sich immer weiter durchsetzende Bestuhlung des Parterres zeigt. Zwar ist das Parkett noch lange zu großen Teilen ein Stehparterre,²⁵⁵ aber die Zunahme von Sitzplätzen um 1800 gibt bereits die Richtung der Entwicklung vor, die im folgenden Jahrhundert ihren Höhepunkt erreichen wird.²⁵⁶

Der Plan einer Disziplinierung des Publikums, der sich in die theatrale Räumlichkeit einschreibt, ist aber nicht nur Ziel der theaterreformerischen Bestrebungen, sondern – und dies ist entscheidend, um das Konstrukt des Hof- und Nationaltheaters adäquat zu erfassen – auch der Punkt, an dem die reformerische mit der herrscherlichen Theateragenda zur Deckung kommt. Wenn nämlich Dreßler bemerkt, dass die Disziplinierung des Publikums eine der „wesentlichen Linie[n] der Theaterentwicklung“²⁵⁷ hin zum bürgerlichen Nationaltheater ist, wird diese Disziplinierung sicherlich von einer theaterreformerischen Kritik vorangetrieben, die davon ausgeht, „dass erst ein dem Geschehen aufmerksam

²⁵³ Vgl. z.B. Anonymus: An das Parterre (Wintermonat), S. 53: „Die meisten gehen ins Schauspiel, um ihre geputzte Figur zu zeigen“.

²⁵⁴ Für eine Beschreibung der Rezeptionshaltung des Publikums im 18. Jahrhundert vgl. z.B. Dreßler: Von der Schaubühne zur Sittenschule, S. 102–113; sowie mit Fokus auf das Opernpublikum Walter: Oper, S. 366–410.

²⁵⁵ So geht Dreßler: Von der Schaubühne zur Sittenschule, S. 105 bis weit ins 19. Jahrhundert von einer Platzkapazität des Stehparterres von bis zu 30 % der maximalen Publikumsauslastung aus.

²⁵⁶ Vgl. Matthes: Der allgemeinen Vereinigung gewidmet, S. 191.

²⁵⁷ Dreßler: Von der Schaubühne zur Sittenschule, S. 14.

lauschender, ruhiger Zuschauer ein der Institution des Theaters angemessenes Verhalten“²⁵⁸ zeigt, wie Hermann Korte schreibt. Doch ist Dreßlers Hinweis entscheidend, dass es auch ein „gesamtgesellschaftliche[r] Disziplinierungsprozeß“ ist, der die grundlegenden Veränderungen im deutschen Theater des 18. Jahrhunderts mit bedingt – und zwar „tiefgreifender, praktisch durchschlagender als es die aufklärerischen Ideen und ästhetischen Konzeptionen je vermochten“.²⁵⁹ Die Erfolge, die die Theaterreform spätestens im 19. Jahrhundert feiern kann, verdanken sich damit nicht zuletzt ihrer Kongruenz „mit außerkünstlerischen, gesamtgesellschaftlichen Disziplinarmaßnahmen“²⁶⁰.

Die Konzeption des theatralen Raums als Ort der Disziplinierung muss in besonderer Weise das Interesse der Fürsten hervorrufen, die über ihre faktische Finanzierung ohnehin großen Einfluss auf die Theater haben und nun beginnen, diese als „Sittenschule für eine quietive Untertanen-Erziehung“²⁶¹ zu instrumentalisieren. So ergibt sich zwar nicht hinsichtlich der Intention, aber sehr wohl in Bezug auf die disziplinierenden Mittel eine Kongruenz zwischen herrscherlichen und theaterreformerischen Zielsetzungen: Die Reformer wünschen „ein diszipliniertes Publikum, um dem szenischen Vor-Bild der bürgerlich-geistigen Freiheit Gehör zu verschaffen“, während die Herrscher eine Disziplinierung des Publikums unterstützen, „um der Staatsräson auch am Feierabend Geltung zu verschaffen“.²⁶² Zieht man dazu noch in Betracht, dass die Förderung der deutschsprachigen – statt wie bisher vorwiegend der französisch- und italienischsprachigen – Bühnen durch die Höfe den bürgerlichen Theaterpraktiker*innen und Dramatiker*innen finanzielle Vorteile und sozialen Aufstieg ermöglicht, ist es nicht verwunderlich, dass von ihnen „kein Interesse zu erwarten [ist], diese Aufstiegschancen durch dezidiert anti-

²⁵⁸ Hermann Korte: „Das Mannheimer Theaterpublikum im 18. Jahrhundert“, in: Thomas Wortmann (Hg.): *Mannheimer Anfänge. Beiträge zu den Gründungsjahren des Nationaltheaters Mannheim 1777–1820*, Göttingen 2017, S. 75–113, hier: S. 112.

²⁵⁹ Dreßler: Von der Schaubühne zur Sittenschule, S. 16. Entsprechende Disziplinierungsbestrebungen beziehen sich dabei keinesfalls nur auf das Publikum, sondern ebenso auf die Schauspieler*innen: Der Beginn einer Professionalisierung ihrer Ausbildung im 18. Jahrhundert bedeutet auch die zunehmende Kontrolle ihrer Berufsausübung. Vgl. dazu Tim Zumhof: *Die Erziehung und Bildung der Schauspieler. Disziplinierung und Moralisierung zwischen 1690 und 1830*, Wien/Köln/Weimar 2018; für die kurzlebigen Mannheimer Projekte einer Ausbildung des Theater Nachwuchses vgl. ebd., S. 369–379. Allgemein zur Professionalisierung des Berufs vgl. Peter Schmitt: *Schauspieler und Theaterbetrieb. Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielerstandes im deutschsprachigen Raum 1700–1900*, Tübingen 1990.

²⁶⁰ Dreßler: Von der Schaubühne zur Sittenschule, S. 135.

²⁶¹ Meyer: Das Nationaltheater in Deutschland als höfisches Institut, S. 142. Vgl. dazu auch Heßelmann: Gereinigtes Theater, S. 237.

²⁶² Dreßler: Von der Schaubühne zur Sittenschule, S. 132.

feudale Ideologie in Frage zu stellen“²⁶³. Wenn denn in den Stücken oder theatertheoretischen Texten der Zeit einmal Kritik an einer „geschraubte[n] Staatskünstelei“²⁶⁴ geäußert wird, bleibt diese zumeist unkonkret oder wird an untergeordnete Hofschranzen, nicht den souveränen Herrscher adressiert.²⁶⁵ Es ist deshalb zu bezweifeln, dass das Bürgertum „als unterdrückte Klasse es verstanden hat, das Theater als Ort einer kritischen Öffentlichkeit über den Inhalt der Stücke gegen den herrschenden Feudalabsolutismus zu wenden und ihn ideologisch auszuhöhlen“²⁶⁶, wie Hans Lange meint. Viel eher konnte das reformerische Projekt einer disziplinierten Schaubühne als Sittenschule nur im Schulterschluss mit den Fürsten und deren finanziellen Mitteln überhaupt versucht werden – übrigens schon deshalb, weil nach Jürgen Kocka „[v]or allem im 18. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ die Staatsbeamten „den tonangebenden Kern des Bildungsbürgertums dar[stellten]“.²⁶⁷

Die Mannheimer Bürger-Räuber

Im theaterräumlichen Dispositiv des Mannheimer Hof- und Nationaltheaters um 1800 schlagen sich all die skizzierten heterogenen soziohistorischen und literaturtheoretischen Einflussfaktoren nieder:²⁶⁸ 1775/76 erbaut im Kontext der breiten Kulturförderung des pfälzischen Kurfürsten Carl Theodor²⁶⁹ wird das Theater schon bald von Theaterpraktiker*innen

²⁶³ Meyer: Das Nationaltheater in Deutschland als höfisches Institut, S. 125.

²⁶⁴ Anonymus: An das Parterre (Christmonat), S. 105.

²⁶⁵ Vgl. Dreßler: Von der Schaubühne zur Sittenschule, S. 27.

²⁶⁶ Lange: Vom Tribunal zum Tempel, S. 19.

²⁶⁷ Kocka: Bürgertum und bürgerliche Gesellschaft, S. 70.

²⁶⁸ Vgl. allgemein zur Geschichte des Mannheimer Theaters Daniel: Hoftheater, S. 180–269. Zu seiner Baugeschichte und -gestalt im engeren Sinne vgl. ebd., S. 237–240; sowie Wilhelm Herrmann: „Die Architektur des historischen Mannheimer Nationaltheater-Gebäudes“, in: *Mannheimer Hefte* 1 (1990), H. 1, S. 56–64, später nahezu unverändert aufgenommen in ders.: Hoftheater, S. 256–268. Beiträge mit historischen wie ästhetischen Zugriffen auf die Geschichte des Theaters finden sich in den Sammelbänden Liselotte Homering/Karin von Welck (Hg.): *Mannheim und sein Nationaltheater: Menschen – Geschichte(n) – Perspektiven*, Mannheim 1998; sowie Thomas Wortmann (Hg.): *Mannheimer Anfänge. Beiträge zu den Gründungsjahren des Nationaltheaters Mannheim 1777–1820*, Göttingen 2017, vgl. dort insbes. die ausführliche und materialreiche Einleitung: Thomas Wortmann: „Kreative Netzwerke, Theater als moralische Anstalt und Kultur als Konjunkturmaßnahme: ‚Mannheimer Anfänge‘“, S. 7–41. Für einen Überblick über die Theatergeschichte Mannheims vor der Begründung des Nationaltheaters vgl. ausführlich Herrmann: Hoftheater; sowie Daniel: Hoftheater, S. 83–101.

²⁶⁹ Neben dem Mannheimer Theater und zu diesem oft in spannungsreichem Verhältnis stehend wird 1775 beispielsweise auch die Kurfürstliche Deutsche Gesellschaft

bespielt, die an der lessingschen Schaubühnenkonzeption geschult sind. Die Übernahme eines großen Teils des Gothaer Ensembles, das sich nach dem Tod seines berühmten Leiters Conrad Ekhof 1778 auflöst, trägt weiter zum schnell exzellenten Ruf des Mannheimer Theaters als ästhetisch avancierte Bühne bei,²⁷⁰ die mit Schauspieler*innen wie August Wilhelm Iffland „über ein Ensemble [verfügt], das qualitativ zu den besten der Zeit gehört[]“²⁷¹, wie Thomas Wortmann feststellt. Der Charakter dieser Mannheimer Bühne ist um 1800 in den Worten Horst Hartmanns ein doppelter, der mit der doppelten Bezeichnung als Hof- und Nationaltheater korrespondiert: Natürlich verdankt dieses Theater seine Einrichtung nicht zuletzt dem „Repräsentationsinteresse des Hofes“²⁷². Doch in seiner dezidierten Ausrichtung auf eine deutschsprachige und der inhaltlichen Stoßrichtung nach bürgerliche Dramatik macht sich auch ein „Einfluß der bürgerlichen Aufklärung“²⁷³ bemerkbar, durch den die *urgence* gesellschaftlicher Transformationsprozesse wie der Aufstieg des Bürgertums und die Krise der Feudalordnung auf der Mannheimer Bühne Verhandlung findet: „So ist die Nationaltheateridee auch in Mannheim eine Mischung aus bürgerlich-progressivem und zugleich stabilisierendem Gedankengut“²⁷⁴.

Vor diesem Hintergrund überraschen die weitreichenden Veränderungen nicht, die der adlige Intendant Wolfgang Heribert von Dalberg, der seinem inzwischen als bayerischer Kurfürst in München residierenden Herrn Rechenschaft schuldig ist, an Schillers *Räubern* vornimmt. Denn der dramatische Erstling, der jeder gesellschaftlichen Ordnung genauso wie bürgerlichen Disziplinierungsbemühungen und Wertvorstellungen eine Absage erteilt, unterscheidet sich grundlegend von den in Mannheim sonst um 1780 zur Aufführung kommenden Modelldramen, die „ganz im

gegründet, deren Ziel die Pflege der deutschen Sprache ist. Vgl. Wilhelm Kreutz: „Die Kurfürstliche Deutsche Gesellschaft und das Nationaltheater“, in: Thomas Wortmann (Hg.): *Mannheimer Anfänge. Beiträge zu den Gründungsjahren des Nationaltheaters Mannheim 1777–1820*, Göttingen 2017, S. 43–73.

²⁷⁰ Ähnlich wie in Hamburg flankieren auch in Mannheim dramaturgische Bemühungen die Einrichtung des Theaters: Zu Otto Heinrich Reichsfreiherr von Gemmingens Mannheimer Dramaturgie, in der er die Spielzeit 1778/79 begleitet und Positionen aufklärerischer Theaterästhetik mit der des Sturm und Drang zu verbinden sucht, vgl. Heßelmann: *Gereinigtes Theater*, S. 52–55. Zu Schillers nie umgesetztem Plan einer Mannheimer Dramaturgie, deren erste Entwürfe er später in den ersten und einzigen Band der *Rheinischen Thalia* (1785) aufnimmt, vgl. Helmut Koopmann: „Schillers Theater- und Bühnenpraxis“, in: Ders. (Hg.): *Schiller-Handbuch*, Stuttgart 2011, S. 246–253, hier: 246–249.

²⁷¹ Wortmann: *Kreative Netzwerke*, S. 16.

²⁷² Horst Hartmann: „Mannheimer Modelldramen um 1780“, in: *Zeitschrift für Germanistik* 11 (1990), H. 4, S. 408–423, hier: S. 408.

²⁷³ Ebd.

²⁷⁴ Ebd., S. 409.

Sinne der Spätaufklärung den aufgeklärten Absolutismus stabilisieren“²⁷⁵. Im Mannheimer Hof- und Nationaltheater ist eine avantgardistische Dramatik zwar grundsätzlich möglich,²⁷⁶ jedoch nur in der ästhetischen Rahmung, die die baulichen Elemente des Bühnenraumdispositivs bereits vorgeben: Wie schon der im Portalbogen abgebildete Sophokles Schillers Stück ikonografisch nach den ‚Regeln der Alten‘ rahmt, führt auch der völlig neue Schluss der Uraufführung das revolutionäre Drama am 13. Januar 1782 zu einem Ende, das zur Affirmation der kurpfälzischen Herrschaftsordnung auf dem Bühnenvorhang passt: Franz tötet sich nicht, sondern wird gefangen genommen und von einem Tribunal der Räuber im Beisein Karls zur Kerkerhaft in ebendem Turm verurteilt, aus dem sein alter Vater zuvor befreit wurde –²⁷⁷ von Dalbergs Dramenende stiftet in der bei Schiller nicht vorgesehenen räumlichen Begegnung der beiden Brüder so die Gelegenheit zur performativen Wiederherstellung der völlig aufgelösten Ordnung durch eine Gerichtsverhandlung. Doch damit nicht genug: Am Ende schwört Karl vor seiner Selbstausslieferung die Bande gar auf ein neues, staatsstreuendes Leben ein. Im Auftrag an die Räuber: „Kinder; werdet gute Bürger“, sowie der Empfehlung, „einem Könige, der für die Rechte der Menschheit streitet“,²⁷⁸ zu dienen, wird das sich in der Institution des Hof- und Nationaltheaters Bahn brechende gesellschaftliche Disziplinierungsprogramm noch in ein Stück getragen, dessen ursprüngliche Dramaturgie und räumliche Ordnung sich gegen eine derartige Vereinnahmung grundlegend sperrt: Weder propagiert Schiller bürgerliche Lebensweisen und Werte als gangbaren Ausweg aus der in den *Räubern* verhandelten Krise gesellschaftlicher Ordnungssysteme, noch können der brutal-intrigante Franz oder der senile Maximilian Vertrauen in eine ordnende fürstliche Staatsmacht aufkommen lassen – von einem gerechten König, dem sich die Räuber nun verschreiben könnten, ist im ganzen Stück erst Recht keine Rede.

Am Ende der Mannheimer *Räuber* steht somit die Verbindung einer Propagierung bürgerlicher Ordnungsvorstellungen mit der Legitimierung aufgeklärter Fürstenmacht, die programmatisch für die institutionellen Voraussetzungen, aber auch die ästhetische Praxis der Hof- und Nationaltheater um 1800 ist. Diese Praxis erweist sich so weniger als bürgerliches Aufbegehren gegen die absolutistische Herrschaft, sondern als einer jener „vielfältigen Kompromisse[] mit den alten Gewalten“²⁷⁹, die nach Kocka

²⁷⁵ Ebd., S. 418.

²⁷⁶ Vgl. zum Spielplan des Mannheimer Theaters noch immer instruktiv Armas Sten Fühler: *Das Schauspielrepertoire des Mannheimer Hof- und Nationaltheaters im Geschmackswechsel des 18. und 19. Jahrhunderts (1779–1870)*, Heidelberg 1935; sowie Daniel: Hoftheater, S. 244f.

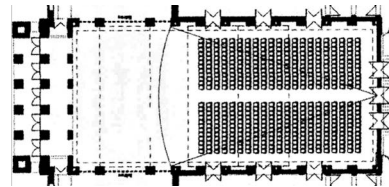
²⁷⁷ Vgl. Schiller: Die Räuber (Mannheimer Fassung), S. 237f.

²⁷⁸ Ebd., S. 244.

²⁷⁹ Kocka: Bürgertum und bürgerliche Gesellschaft, S. 48.

typisch für die Geschichte des Bürgertums zu dieser Zeit sind. Die „Restrukturierung medialer Ordnungen“²⁸⁰, als die die literaturtheoretischen, baulichen und performativen Veränderungen rund um das deutschsprachige Theater um 1800 beschrieben werden können, schafft dabei ihr spezifisches, heterogenes Raumdispositiv, wie es sich am Ende der Uraufführungsinszenierung der *Räuber* manifestiert: Für die fürstlichen Herrscher erscheint die Bühne als der Raum, in dem die antifeudalen Revolutionäre wieder auf den Dienst am weisen König verpflichtet werden, während der Wald vor dem moorschen Schloss gleichzeitig als einer der „gesellschaftlich akzeptierten Ort[e]“ inszeniert wird, an denen – ganz im Sinne der Theaterreform des 18. Jahrhunderts – „ein bürgerliches Publikum sich seiner selbst versichern kann“.²⁸¹

3.4 Körper und Kunst: Das Festspielhaus der Gartenstadt Hellerau 1912/13



Grundriss des großen Saals im Hellerauer Festspielhaus²⁸²

Hellerau, Juni 1913

Aus der Besprechung, die die Kritikerin Gertrud Bäumer ihrem Besuch des zweiten Schulfests der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze widmet, wird die außergewöhnliche Wirkung deutlich, die dieses Fest auf sie ausgeübt haben muss:

Es war wie ein Traum, daß man am Abend eines Tages, den wie alle anderen die Unruhe und Zersplitterung moderner Vielgeschäftigkeit stempelte, in dem stillen, klaren Geviert des Vorhofes zur Dalcroze-Halle in Hellerau stand. [...] Aus der Gartenstadt, die in

²⁸⁰ Schäfer: Passivität und Augenschein, S. 165.

²⁸¹ Wortmann: Kreative Netzwerke, S. 27.

²⁸² „Grundriss des Erdgeschosses mit Aufteilung der Zuschauerreihen und des Bühnenraums [Ausschnitt]“, abgedruckt in: Nina Sonntag: *Raumtheater. Adolphe Appias theaterästhetische Konzeption in Hellerau*, Essen 2011, S. 81 (Abb. 33).

der lichten Dämmerung des Juniabends ihrer freien und stolzen Feststätte traulich zu Füßen lag, strömten die Menschen feiertäglich herauf – eine ganz andere Art von Besuchern, als die mit Theatermänteln und Operngläsern, schleppenschleifend und perlenklirrend sonst vor erleuchteten Vestibülen ihren Autos entsteigen.²⁸³

Bäumer ist im Juni 1913 Gast der jährlichen Präsentationen, in der die Schüler*innen der in der Gartenstadt Hellerau bei Dresden angesiedelten Lehranstalt am Schuljahresende einen Einblick in den Fortschritt ihrer Studien geben. Unterrichtet werden sie vom Schweizer Musikpädagogen Émile Jaques-Dalcroze in Rhythmischer Gymnastik, einer von ihm entwickelten Technik der musikalischen Erziehung, die auf die Vermittlung eines körperlichen Zugangs zur Musik abzielt. Inhalt dieser Präsentationen sind nicht nur einfache rhythmische Übungen, sondern auch aufwendigere theatrale Inszenierungen: So setzt Dalcroze für das Schulfest 1913 Christoph Willibald Glucks von ihm teils neu arrangierte Oper *Orfeo ed Euridice* (1774) unter Anwendung seiner Methode in Szene.

Auffällig an dem Einstieg Bäumers in die Beschreibung ihres Theaterabends sind zwei von ihr etablierte Gegensätze: zum einen der zwischen dem einfachen Publikum, das zu Fuß aus Hellerau zum Schulfest kommt, und dem ‚üblichen‘ Theaterpublikum in Festtagskleidung, das an Theatern sonst mit dem Auto vorfährt; zum anderen der Gegensatz zwischen einem unübersichtlichen modernen Alltag und der beruhigenden Wirkung, die der klare architektonische Raum der Bildungsanstalt auf die Menschen ausübt. Die räumliche Perspektive, die Bäumer damit schon zu Beginn ihres Berichts einnimmt, lässt sich als Fokus in der Beschreibung des eigentlichen Musiktheaterabends auch in anderen Kritiken wiederfinden:²⁸⁴

Wenn Orpheus aus höchster Höhe langsam die Treppen niedersteigt, wenn von drunten die Schatten heraufdrängen zum Licht, hinabgestoßen werden von den Mächten der Finsternis; wenn schließlich sich die beiden Welten einen, da ist eine Fülle von Stellungen innerhalb des Raumes, die nicht zu ahnen sind. *Der Raum lebt!* Er ist nicht mehr bloß Umhüllung, Umspannung; er ist mitwirkende Kraft, *Mitgestalter dieses Lebens*.²⁸⁵

²⁸³ Gertrud Bäumer: „[Besprechung des Hellerauer Schulfests 1913 in ‚Die Hilfe‘]“, zit. n. *Berichte der Dalcroze-Schule* 3 (1913), S. 14–17, hier: S. 14.

²⁸⁴ Vgl. für eine Beschreibung der Aufführungen des zweiten Hellerauer Schulfests von 1913 sowie seiner Rezeption in der Kritik auch Gernot Giertz: *Kultus ohne Götter. Emile Jaques-Dalcroze und Adolphe Appia. Der Versuch einer Theaterreform auf der Grundlage der Rhythmischen Gymnastik*, München 1975, hier: S. 163–169.

²⁸⁵ Karl Storck: *E. Jaques-Dalcroze. Seine Stellung und Aufgabe in unserer Zeit*, Stuttgart 1912, S. 98.

Diese Würdigung Karl Storcks, die er ein Jahr zuvor anlässlich des Schulfestes 1912 verfasste, in dem schon der zweite Akt der Gluck-Oper aufgeführt wurde,²⁸⁶ kann beispielhaft für eine Reihe von Wortmeldungen im Feuilleton der Zeit stehen, die Dalcrozes Arbeit in Hellerau nicht nur eine reformerische Wirkung für die musikalische Erziehung, sondern auch für das Theater der Zeit attestieren. Es ist besonders die Dynamisierung des Theaterraums, die die Kritiker*innen bewundern: „Der Raum lebt!“, er fungiert nicht nur als Hintergrund des durch die Rhythmische Gymnastik geprägten Spiels der Hellerauer Schüler*innen, sondern wird von diesen bewegten „Menschenfluten[, die] dem Orpheus entgegenschwellen“²⁸⁷, und dem innovativen Einsatz des Bühnenlichts in der Wahrnehmung des Publikums geradezu geschaffen. „Was wir sahen und hörten, war eine Einheit, war tönend bewegter Raum“²⁸⁸, wie ein anderer Kritiker seinen Eindruck zusammenfasst. Wenn also auch in Hellerau 1913 eine Oper zur Aufführung kommt, ist Birgit Wiens angesichts der Analyse der Zeitzeugnisse zuzustimmen, wenn sie festhält, dass das Publikum die Inszenierung „nicht nur als klangliches, sondern prominent als visuelles Ereignis, als Inszenierung einer neuartigen Form von Visualität“²⁸⁹ erlebt – einer neuartigen Visualität, so ließe sich ergänzen, deren Spezifika in den Feuilletonkontexten dominant *räumlich* beschrieben werden.

Dass der Fokus der Raumbeschreibungen dabei derart auf den Darsteller*innen liegt, hängt auch mit der sparsamen Dekoration der Bühne zusammen. So hebt ein Kritiker als Besonderheit von Dalcrozes *Orpheus*-Inszenierung hervor, dass diese „fast nur mit den Menschengestalten“ arbeite – „[a]uf der Bühne nichts als Vorhänge, Leinwandbespannungen, ein paar Stufen“.²⁹⁰ Der dynamische Eindruck, den der Bühnenraum auf das Publikum des Schulfestes macht, beruht damit nicht nur auf einer präzisen Darsteller*innen- und Lichtregie, sondern auch auf der Wandelbarkeit und indexikalischen Offenheit der wenigen darüber hinaus verwendeten Bühnenelemente. Doch während es keine der Rezensionen

²⁸⁶ Vgl. für eine Beschreibung der Aufführungen des ersten Hellerauer Schulfestes von 1912 sowie seiner Rezeption in der Kritik auch Giertz: *Kultus ohne Götter*, S. 153–162.

²⁸⁷ Robert Breuer: „[Kritik zum Schulfest 1912 in Hellerau]“, in: *Die Schaubühne* 8 (1912), Bd. 2, S. 50–53, hier: S. 50.

²⁸⁸ Hans Brandenburg: „[Besprechung des Hellerauer Schulfestes 1913 in ‚Die Lese‘]“, zit. n. *Berichte der Dalcroze-Schule* 3 (1913), S. 21f., hier: S. 22.

²⁸⁹ Birgit Wiens: „Kreatives Licht. Appias Erbe und die intermedialen Szenographien von Hotel Pro Forma“, in: Gabriele Brandstetter/dies. (Hg.): *Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias: Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater*, Berlin 2010, S. 223–254, hier: S. 224.

²⁹⁰ Camill Hoffmann: „[Besprechung des Hellerauer Schulfestes 1913 in der ‚Berliner Zeitung am Mittag‘]“, zit. n. *Berichte der Dalcroze-Schule* 3 (1913), S. 3–4, hier: S. 4.

versäumt, Émile Jaques-Dalcroze als den Regisseur und musikalischen Leiter der Inszenierung zu würdigen, findet sich in ihnen kaum ein Verweis auf den Mann, der die räumliche Einrichtung der Bühne entworfen hat:²⁹¹ Es ist der sich im Hintergrund haltende Freund Dalcrozés und Szenograf Adolphe Appia, der – zumeist brieflich aus seiner Schweizer Heimat – das Zusammenspiel von Bühnendekoration, Beleuchtung und Spiel der Darsteller*innen entwarf und damit als eigentlicher Verantwortlicher für die in Hellerau entwickelte neue theatrale Raumästhetik gelten kann.

Bei der Lektüre der Feuilletonreaktionen auf das Schulfest wird indes deutlich, dass die professionelle Rezeption von den Hellerauer Bemühungen mehr erwartet als nur die Entwicklung einer solchen neuen Raumästhetik. So entdeckt der Kritiker Manfred Berger in Hellerau „eine Anstalt, die, statt nur Vollendetes zu geben, die Anfänge, Möglichkeiten einer neuen Lebensform [...] deutlich macht“²⁹². Auch Bäume, die bereits im eingangs zitierten Einstieg in ihre Rezension den Gegensatz zwischen einer technisierten wie zersplitterten Alltagswelt und der ruhigen Architektur der Lehranstalt mit ihrem einfachen Publikum etabliert, stellt fest, dass die Zuschauer*innen „den lebendigen Keim einer neuen Lebensgestaltung in diesen neuen Ausdrucksformen finden“²⁹³ könnten. Auf der Bühne des Festspielhauses manifestiert sich damit weit mehr als eine avantgardistische Theaterästhetik: Die Bühne wird den Kritiker*innen zu einem Raum, in dem neue Arten individueller Lebensführung und damit auch gesellschaftlichen Zusammenlebens entworfen werden. Diese nicht zuletzt räumliche Erprobung neuer Lebensweisen schließt eine veränderte Beziehung zwischen Publikum und Darstellenden ein, wie Bäume betont. Denn die Zuschauer*innen des Schulfestes „sind ja auch nicht Besucher, sondern Gäste. Bei diesen Spielen verschiebt sich das gewohnte Verhältnis von Darstellern und Publikum ganz und gar“²⁹⁴. Für die Wirkkraft des Hellerauer Experiments spricht, dass sich unter diesen Zuschauer*innen viele Menschen befinden, die zu den prägenden Künstler*innen ihrer Zeit gehören: Im Publikum sind mit Gerhart Hauptmann, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke oder Thomas Mann Literaten genauso vertreten wie mit Bernhard Shaw, Konstantin Stanislawski, Max von Schil-

²⁹¹ So stellt beispielsweise Eugen Thari: „[Besprechung des Hellerauer Schulfests 1913 im ‚Dresdner Anzeiger‘]“, zit. n. *Berichte der Dalcroze-Schule* 3 (1913), S. 8 nach seinem Lob der Bühnengestaltung fest: „Leider war der Schöpfer dieser besten Tat der Schulfeste auf dem Programm nicht genannt.“

²⁹² Manfred Berger: „[Besprechung des Hellerauer Schulfests 1913 in der ‚Zeit im Bild‘]“, zit. n. *Berichte der Dalcroze-Schule* 3 (1913), S. 6–7, hier: S. 6.

²⁹³ Bäume: [Besprechung des Hellerauer Schulfests 1913 in ‚Die Hilfe‘], S. 16.

²⁹⁴ Ebd., S. 14.

lings oder Max Reinhardt auch bedeutende Praktiker des Theaters.²⁹⁵ Einige von ihnen nehmen in der Folge Unterricht bei Dalcroze, um die in den Aufführungen wahrgenommene neue räumlich-körperliche Bewegungsästhetik selbst zu erleben. Das räumliche Dispositiv der Hellerauer Bühne antwortet so auf die *urgence* der sich in den Rezensionen andeutenden zeitgenössischen Bemühungen, im wahrsten Sinne des Wortes einen neuen Lebensrhythmus in der technisierten und industrialisierten Alltags- und Arbeitswelt zu finden. Das Theater soll die Suche nach diesem neuen Lebensrhythmus nicht nur ästhetisch vorbereiten, sondern selbst zum Medium des Wandels werden. „Das ist nicht mehr Theater, das ist Leben!“²⁹⁶ – dieses begeisterte Fazit einer Rezension fasst den Eindruck zusammen, den Dalcrozes *Orpheus*-Inszenierung 1913 auf große Teile der professionellen Kritik macht, und spiegelt gleichzeitig auch deren hohe Erwartung an Dalcrozes Arbeit wie das künftige Theater.

Aus den Besprechungen des Hellerauer Schulfestes von 1913 in den Feuilletons lässt sich eine Würdigung der Szenografie und ein Fokus auf den bewegten Körper in seiner raumschaffenden Wirkung genauso ableiten, wie diese theatralen Zeichen mit einer veränderten Beziehung zwischen Darstellenden und Publikum sowie einer Vorstellung von ‚Theater als Leben‘ in Verbindung gebracht werden. Diese Schwerpunktsetzungen deuten bereits an, dass die theatrale Raumordnung der Hellerauer Bühne literar-, theater- und soziohistorisch in doppelter Hinsicht kontextualisiert werden kann. Zunächst interpretieren die Rezensionen die Hellerauer Bühnenästhetik als „Phantasiebühne, die keine Rücksicht auf die Forderungen der realen Bühne nimmt“, weshalb sie als „der stärkste Angriff auf die vergrößernde Illusionsbühne“²⁹⁷ begrüßt wird. Was in derartigen Einschätzungen Ausdruck findet, ist eine geforderte Abwendung von naturalistischen Theaterformen, die das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts bestimmten. In diesem Sinne lässt sich das Hellerauer Bühnenraumdispositiv also, erstens, vor dem Hintergrund der Theaterreform des beginnenden 20. Jahrhunderts interpretieren. Zweitens und damit in enger Verbindung

²⁹⁵ Vgl. zum Publikum der Aufführungen Sonntag: Raumtheater, S. 59f.; sowie Richard C. Beacham: *Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters*. Deutsch von Petra Schreyer und Dieter Hornig, Berlin 2006, S. 151.

²⁹⁶ Fr. Bachmann: „[Besprechung des Hellerauer Schulfests 1913 in den ‚Musikpädagogischen Blättern‘]“, zit. n. *Berichte der Dalcroze-Schule* 3 (1913), S. 4–5, hier: S. 5.

²⁹⁷ Anonymus: „[Besprechung des Hellerauer Schulfests 1913 im ‚Dresdner Journal‘]“, zit. n. *Berichte der Dalcroze-Schule* 3 (1913), S. 9. In diesem Sinne lobt auch Anonymus: [Besprechung des Hellerauer Schulfests 1913 in der ‚Nouvelle Revue Française‘], zit. n. *Berichte der Dalcroze-Schule* 3 (1913), S. 12–14, hier: S. 14 die reduzierte Bühnenraumeinrichtung als Absetzung von der überladenen Bühnenästhetik des ‚alten Theaters‘: „Les toiles peintes, les accessoires, tout le matériel encombrant et ridicule des anciens théâtres est supprimé.“

stehend deuten die in den Rezensionen zum Ausdruck gebrachten Hoffnungen auf die Eröffnung neuer Lebensweisen durch die theatrale Aufführung an, dass die räumlich in der ersten deutschen Gartenstadt situierte *Lehranstalt Jaques-Dalcroze* weiterhin nicht ohne die umfassenderen sozialen und ästhetischen Innovationsbemühungen vorstellbar ist, die unter dem Stichwort der Lebensreform zusammengefasst werden. Beiden Kontextualisierungen und ihrem jeweiligen spatialen Einfluss auf die theatrale Raumordnung der Hellerauer Bühne ist im Folgenden nachzugehen.

Lebens- und Theaterreform um 1900

Die gesellschaftlichen Realitäten der Zeit um 1900 sind in erster Linie durch die Auswirkungen der im Zuge der ‚Gründerjahre‘ nach 1871 auch im Deutschen Reich immer mehr an Fahrt aufnehmenden Industrialisierung geprägt.²⁹⁸ Sie bedingt eine Aufwertung der industriellen Produktionszweige, auch und gerade gegenüber der Landwirtschaft. Damit einher geht ein bedeutendes Bevölkerungswachstum,²⁹⁹ insgesamt beträgt die Zunahme zwischen 1816 und 1914 über 150 %. Diese Bevölkerung sammelt sich vor allem in den Städten: 1851 zählt man auf dem Territorium des späteren Deutschen Reichs fünf Städte mit über 100 000 Einwohner*innen, 1910 sind es bereits 48. Dass die Anzahl der Menschen insbesondere in diesen Städten anwächst, zeigt auch ein Blick auf die aufgeschlüsselte Bevölkerungsentwicklung: So verzeichnen die ländlichen Gebiete des Deutschen Reichs zwischen 1867 und 1900 eine Zunahme der Bevölkerung um 1 %, während diese in Städten über 100 000 Einwohner*innen im gleichen Zeitraum um 234 % ansteigt. Die daraus folgende Erhöhung der städtischen Bodenpreise führt gerade bei den Arbeiter*innen zu Wohnungsnot und Elend.³⁰⁰ Insgesamt bedingen technischer Fortschritt und Industrialisierung so nach Manfred Brauneck „eine extreme Polarisierung und Partikularisierung der Gesellschaft in einzelne Interessensgruppen, für die es weder einen gemeinsamen sozialen Nenner noch ein für alle verbindliches System kultureller Normen und Standards mehr [gibt]“³⁰¹.

Auf diese gesellschaftlichen Problemstellungen reagieren in der Zeit um 1900 eine ganze Reihe verschiedener Reformbestrebungen, die in ihrer

²⁹⁸ Vgl. dazu allgemein Sonntag: Raumtheater sowie Kristiana Hartmann: *Deutsche Gartenstadtbewegung. Kulturpolitik und Gesellschaftsreform*, München 1976, S. 10–14.

²⁹⁹ Vgl. zu den folgenden Zahlen zum Bevölkerungs- und Stadtwachstum Hartmann: *Deutsche Gartenstadtbewegung*, S. 10.

³⁰⁰ Vgl. ebd., 12–14.

³⁰¹ Manfred Brauneck: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, 4. Bd., Stuttgart/Weimar 2003, S. 227.

Heterogenität unter dem Begriff der *Lebensreform* zusammengefasst werden.³⁰² Sie fordern die Rückkehr zu einer „natürlichen Lebensweise“, die „sich gleichermaßen in der Architektur wie in der Säuberung der Wohnungen von Plüsch und falscher Klassizität, in einer ‚natürlichen‘ Kleidermode und im Aufblühen der Körperkultur“ äußert.³⁰³ Hier zeigt sich bereits, dass zwar vielfach *auch* die Arbeiter*innen im Fokus von Reformbemühungen stehen, „die zur Gründung von Arbeitervereinen, Volkshochschulen und anderen Institutionen führ[en]“³⁰⁴, sich die Bemühungen der Lebensreform aber nicht auf diese Klasse beschränken. Die Selbstentfremdung und soziale Vereinzelung des Individuums wird vielmehr als für alle sozialen Schichten gültiger Befund betrachtet, dem durch „eine vom Leib ausgehende Lebensphilosophie und Lebenshaltung“³⁰⁵ begegnet werden soll. Beispielsweise in einer funktionalen Architektur, die auf die soziale Aufgabe des Städte- und Wohnungsbaus fokussiert,³⁰⁶ drückt sich die lebensreformerische Hoffnung aus, „daß verbesserte Umwelteinflüsse die ökonomischen und politischen Dissonanzen [der Gesellschaft um 1900 – F.L.] korrigieren könnten“³⁰⁷. Doch werden in diesem Sinne nicht nur die Architektur oder das Handwerk,³⁰⁸ sondern auch die Künste in die Pflicht genommen: Gemäß der Idee, dass „von der ‚guten Kunst‘ die ‚gute Gesellschaft‘“³⁰⁹ zu erwarten sei, sollen Literatur, Malerei und nicht zuletzt das Theater zur Zielsetzung der Lebensreform beitragen. Diese Zielsetzung fällt je nach konkreter Strömung verschieden aus, verbunden sind die lebensreformerischen Bemühungen in den Worten Kay Kirchmanns aber durch eine Kulturkritik, die die

Neugeburt [der Zivilisation – F.L.] *gleichermaßen* als empathische Rückkehr zu einer vorgeblich vorrationalen Ursprünglichkeit kultureller Gemeinschaftsformen *wie auch* als Wiederversöhnung von

³⁰² Vgl. knapp zum Begriff Thomas Nitschke: *Geschichte der Gartenstadt Hellerau*, Dresden 2009, S. 36–39; sowie ausführlich zu zeit- und ideengeschichtlichem Kontext, Zielsetzungen, Vertreter*innen, Zentren und Einflüssen auf die Künste Kai Buchholz u.a. (Hg.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, 2 Bde., Darmstadt 2001.

³⁰³ Giertz: *Kultus ohne Götter*, S. 5.

³⁰⁴ Ebd.

³⁰⁵ Nitschke: *Geschichte der Gartenstadt Hellerau*, S. 36.

³⁰⁶ Vgl. zum Paradigma der Funktionalität in der Architektur der Zeit Silke Koneffke: *Theater-Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort 1900–1980*, Berlin 1999, S. 21.

³⁰⁷ Hartmann: *Deutsche Gartenstadtbewegung*, S. 19.

³⁰⁸ Vgl. dazu auch Kai Buchholz/Renate Ulmer: „Reform des Wohnens“, in: Kai Buchholz u.a. (Hg.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, Bd. 2, Darmstadt 2001, S. 547–550.

³⁰⁹ Hartmann: *Deutsche Gartenstadtbewegung*, S. 83.

Abermals verbindet sich so mit einer durch die Erosion tradierter Normen und Werteordnungen bedingten *urgence* der Wandel theatraler Raumdispositive. Denn in diesem Umfeld von eschatologischer Erlösungshoffnung – einerseits als Rückbezug auf eine verlorengeglaubte Einheit, andererseits als Bemühung um die Versöhnung von technischem Fortschritt und menschlichem Naturzustand – ist um 1900 auch eine Reform des Theaters zu verorten. Ihre Auswirkungen werden die performativen Künste über das gesamte Jahrhundert prägen, weshalb sie in vielen theaterhistorischen Periodisierungsbemühungen den Beginn des modernen Theaters markiert.³¹¹ Verbunden ist diese Reform des Theaters mit einem Wandel seiner vornehmlichen Finanzierung: Während bis weit ins 19. Jahrhundert hinein die meisten Theaterhäuser im deutschsprachigen Raum von den adligen Herrscher*innen als Hoftheater finanziert, protegiert und nicht zuletzt zensiert wurden,³¹² kommt dieses bereits in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in die Krise geratene Modell der Trägerschaft um 1900 endgültig an sein Ende:³¹³ Statt dem Hof finanzieren nun überwiegend Kommunen oder private Geldgeber*innen die Theater. Die Kritik der Theaterreform richtet sich indes nicht nur gegen die höfische Finanzierung, sondern, wie Katharina Keim ausführt, auch gegen die damit in Verbindung stehende Bauform, gegen das architektonische „Modell des Hoftheaters des 18. und 19. Jahrhunderts mit seinen Rängen und Logen sowie seiner Abgrenzung von Szene und Publikum durch die Rampe“³¹⁴. Was die Theaterreformer*innen also ablehnen, ist das raumästhetische Modell der Guckkastenbühne, das auf der Szene die Illusion einer ge-

³¹⁰ Kay Kirchmann: *Licht-Räume – Licht-Zeiten. Das Licht als symbolische Funktion im Theater der Neuzeit*, Siegen 2000, S. 46.

³¹¹ Für einen kurzen Überblick zu den theaterreformerischen Bemühungen um 1900 und ihrer Wirkung im 20. Jahrhundert vgl. Christopher Balme: „Einleitung: Zur Ästhetik und Ideologie der Theatermoderne“, in: Ders. (Hg.): *Das Theater von Morgen. Texte zur deutschen Theaterreform (1870–1920)*, Würzburg 1988, S. 11–29; Erika Fischer-Lichte: *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*, Tübingen/Basel 1997; Katharina Keim: „Körper – Raum – Bewegung. Tendenzen der Theateravantgarde zwischen Jahrhundertwende und Neuer Sachlichkeit“, in: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* (2001). Sonderband: *Aufbruch ins 20. Jahrhundert. Über Avantgarden*, S. 105–119, hier: insbes. S. 106–110; sowie Roger Forno: *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne*, Hildesheim/Zürich/New York 2004, insbes. S. 267–274.

³¹² Vgl. dazu auch Kap. 3.3 dieser Studie.

³¹³ Vgl. Sonntag: *Raumtheater*, S. 29; sowie Daniels: *Hoftheater*, S. 359–445.

³¹⁴ Keim: *Körper – Raum – Bewegung*, S. 108. Vgl. zur sozialen Stratifikation der höfisch getragenen Theater auch Kap. 3.3 dieser Studie.

schlossenen, vom Publikum unabhängigen Welt aufbaut. Da er an dieser Illusionsbühne nicht nur festhielt, sondern durch seine Bemühung um möglichst weitgehenden Darstellungsrealismus die Trennung zwischen Bühne und Publikumsraum noch weiter vorantrieb, entzündet sich die theaterreformerische Kritik auch am theatralen Naturalismus des späten 19. Jahrhunderts. Was den naturalistischen Theaterpraktiker*innen und Dramatiker*innen besonders zum Vorwurf gemacht wird, ist eine „Reliterarisierung des Theaters“³¹⁵, dem die Theaterreformer*innen seine „Re-theatralisierung“³¹⁶ entgegensetzen wollen: Statt dem Festhalten an der „literarischen Keimzelle“³¹⁷ des Dramas fordern sie eine Aufwertung des „Regisseurs als zentrale Instanz“³¹⁸ der Inszenierung, dem die kunstvolle Kombination der theatralen Ausdrucksmittel obliegt.

Wenn derartige Angriffe auch zukunftsweisende Verdienste des szenischen Naturalismus für die Weiterentwicklung theatraler Ausdrucksformen übersehen,³¹⁹ bezeichnen die Forderungen nach einer „Einbeziehung von Formen und Gattungen der Volkskultur“³²⁰ doch deutlich den Unterschied zwischen der Theaterreform der Mitte des 18. und derjenigen zu Beginn des 20. Jahrhunderts: Während im ersten Fall die Bühne als ‚Sittenschule des Volkes‘ die Normen- und Wertvorstellungen einer bürgerlichen Dramatik vermitteln sollte und in diesem Sinne – zumindest in den theoretisch-reformerischen Konzeptionen – tatsächlich von einer Literarisierung des Theaters gesprochen werden kann,³²¹ markiert am Anfang des 20. Jahrhunderts die Hinwendung zu den zuvor beispielsweise von Gottsched suspendierten, nicht-literarischen szenischen Formen ein neues Theaterverständnis, das dieses Theater als eigenständige, von der Literatur weitgehend unabhängige Kunstform etablieren möchte.

Bisher war von ‚der‘ Theaterreform um 1900 die Rede, doch soll damit nicht behauptet werden, dass es sich bei ihr um ein systematisches und in der Ausrichtung homogenes Unternehmen handelt.³²² Dennoch

³¹⁵ Koneffke: Theater-Raum, S. 16.

³¹⁶ Ebd., S. 17.

³¹⁷ Ebd., S. 16.

³¹⁸ Ebd., S. 17.

³¹⁹ Vgl. zu den Verdiensten des Naturalismus um die „erste Aufwertung der szenischen Mittel zum gestalterischen Moment der Inszenierung“ Kirchmann: Licht-Räume – Licht-Zeiten, S. 44. Vgl. zur Problematik einer scharfen Abgrenzung des szenischen Naturalismus von den Theaterexperimenten der Jahrhundertwende Balme: Einleitung, S. 12.

³²⁰ Erika Fischer-Lichte: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, 2. Aufl., Tübingen/Basel 1999, S. 263.

³²¹ Vgl. dazu Kapitel 3.3 dieser Studie.

³²² Für einen Überblick über die verschiedenen Vertreter*innen und Zielsetzungen der Theaterreform um 1900 vgl. die in Christopher Balme (Hg.): *Das Theater von Mor-*

lassen sich bei aller Verschiedenheit einzelner Forderungen, Projekte und Protagonist*innen doch mit Christopher Balme mehrere verbindende Elemente identifizieren,³²³ von denen insbesondere zwei eine bedeutende Rolle für Fragen nach der Verfasstheit theatraler Raumordnungen um 1900 spielen: Es sind dies ein gesteigertes Interesse an Fragen der Szenografie sowie die sich auch in der Theaterarchitektur niederschlagende Wahrnehmung des Publikums als „mitgestaltende[] Komponente der Aufführung“³²⁴. Damit ist die Reform des Theaters um 1900 nicht zuletzt eine spatiale, die theatrale Räumlichkeit *dynamisch* und *prozessual* denkt: „Raum wird insofern nicht mehr als ‚Gegebenes‘ verstanden, sondern als soziale und ästhetische Praxis“³²⁵, wie Freddie Rokems Analyse der theatralen Raumkonzeption Martin Bubers exemplarisch zeigt.³²⁶ Dieser Fokus der Theaterreformbewegung um 1900 auf eine spatiale Praxis ist nun genauer zu beschreiben.

Die Theaterreform als Reform der Bühnenform

Wie bereits angedeutet, stellen sich für die Theaterreformer*innen ästhetische räumliche Fragen zunächst in Bezug auf den *Theaterbau*. Dieser hat sich um 1900 – trotz einzelner Repräsentanten einer neuen Bauästhetik wie das 1876 eröffnete Bayreuther Festspielhaus –³²⁷ gegenüber der Zeit der Hoftheater wenig verändert, wie Nina Sonntag festhält:³²⁸ „Unberührt von der damaligen großen Anzahl an Manifesten, Programmschriften und Reformvorschlägen blieb der Bereich des Theaterbaus bis auf wenige Ausnahmen in der Praxis traditionell.“³²⁹ Der um die Jahrhundertwende

gen. *Texte zur deutschen Theaterreform (1870–1920)*, Würzburg 1988 abgedruckten Manifeste und Reformtexte der Zeit.

³²³ Vgl. Balme: Einleitung, S. 12.

³²⁴ Ebd.

³²⁵ Freddie Rokem: „Continuity and Disruption. Martin Buber, Hellerau and ‚The Space Problem in the Theatre‘“, in: Gabriele Brandstetter/Birgit Wiens (Hg.): *Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias: Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater*, Berlin 2010, S. 206–221, hier: S. 206.

³²⁶ Vgl. zu dieser an spatialen Theorien Georg Simmels orientierten theatralen Raumkonzeption Bubers Rokem: Continuity and Disruption.

³²⁷ Vgl. allgemein zu Bau und Wirkungsgeschichte des Festspielhauses Bernd-Peter Schaul: *Das Prinzregententheater in München und die Reform des Theaterbaus um 1900. Max Littmann als Theaterarchitekt*, München 1987, S. 35–40; zum Festspielhaus als visionärem Wahrnehmungsdispositiv vgl. weiterhin Guido Hiß: *Synthetische Visionen. Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000*, München 2005, S. 95f.

³²⁸ Vgl. allgemein zum Stand des Theaterbaus am Ende des 19. Jahrhunderts Schaul: *Das Prinzregententheater in München*, S. 30–41.

³²⁹ Sonntag: Raumtheater, S. 25.

einsetzende Bau-Boom im Deutschen Reich – „[d]ie meisten der 1914 in Deutschland existierenden Theater sind erst nach 1890 errichtet worden“³³⁰ – orientiert sich damit nach wie vor am überlieferten Logenbau in Rangform und der vom Publikumsraum durch die Rampe streng getrennten Szene.³³¹ Diesen Bauweisen setzen Vertreter*innen der Theaterreform eigene Entwürfe entgegen.³³² Ergebnisse ihrer Experimente sind insbesondere zwei Bühnenformen: die Reliefbühne und die Raumbühne.³³³ Während erstere, bei der sich die Spielmöglichkeiten der Darsteller*innen – orientiert an der antiken Bühnengestaltung – auf eine flache Vorderbühne beschränken,³³⁴ wenig Einfluss auf kommende bühnenbildnerische Entwürfe entwickelt, wird das Konzept der *Raumbühne* entscheidend für die Entwicklung der Szenografie im 20. Jahrhundert. Statt die Darstellenden durch ein perspektivisches Bühnenbild in ihrem Spiel einzuschränken, ist der Bühnenraum hier als dreidimensional, zum Publikum hin tendenziell offen, im Ganzen bespielbar und somit entscheidend von den Schauspielern*innen gestaltet konzipiert.

Wovon sich Raumbühnenkonzepte also absetzen, ist die Theaterbaupraxis wie -theorie der Jahrhundertwende nach wie vor beherrschende Guckkastenbühne.³³⁵ Diese wird im Zuge der technischen Neuerungen der Zeit, wie beispielsweise der 1896 von Karl Lautenschläger am Münchner Residenz-Theater erstmalig in Europa zum Einsatz gebrachten Drehbühne,³³⁶ gemäß illusionistischen Zielsetzungen immer weiterentwickelt. Insbesondere die – seit den Bühnenentwürfen der Renaissance für die Hervorrufung der perspektivischen Tiefenwirkung nötige –³³⁷ Kulissenmalerei gerät in die Kritik der Theaterreformer*innen, widerspricht sie

³³⁰ Ebd., S. 29.

³³¹ Vgl. ebd., S. 30 sowie Koneffke: Theater-Raum, S. 18f., dort insbes. Fn. 4.

³³² Für eine Analyse von Beispielen für teils verwirklichte, teils nicht über das Planungsstadium hinausgekommene theaterreformerische Gebäudeentwürfe der Zeit zwischen 1900 und 1920 vgl. Koneffke: Theater-Raum, S. 24–69.

³³³ Vgl. zu diesen Bühnenformen Sonntag: Raumtheater, S. 32; sowie Balme: Einleitung, S. 16.

³³⁴ Vgl. zu dieser Bautradition auch die Erläuterungen zur Perspektivbühne in Kap. 3.2 dieser Studie.

³³⁵ Zum Vorherrschen der Guckkastenbühne auch in der Architekturtheorie um 1900 stellt Schaul: Das Prinzregententheater in München, S. 31 fest: „Versuche, den Bühnenrahmen von der Szene aus zu durchbrechen und in Korrelation dazu neue Formen des Zuschauerraumes und der Platzanordnung zu entwickeln, werden in den Bauhandbüchern [am Ende des 19. Jahrhunderts; F.L.] allenfalls als ‚Sonderformen‘ behandelt.“ Vgl. dazu auch Sonntag: Raumtheater, S. 13.

³³⁶ Vgl. dazu Günter Schöne: „Karl Lautenschläger, ein Reformator der Szene“, in: Rolf Badenhausen/Harald Zielske (Hg.): *Bühnenform – Bühnenräume – Bühnendekoration. Beiträge zur Entwicklung des Spielorts*, Berlin 1974, S. 177–186, hier: insbes. S. 182–186.

³³⁷ Vgl. zu den Bühnenentwürfen Kap. 3.2 dieser Studie.

doch dem Konzept der dreidimensional bespielbaren Raumbühne, wie Fischer-Lichte ausführt: Denn dem Publikum soll jetzt

nicht mehr ein Bühnen**bild** präsentiert [werden], sondern ein Bühnen**raum**. Und dieser Bühnenraum bildete nicht einen anderen Raum ab [...], sondern erfüllte unterschiedliche Funktionen. Er sollte zum Beispiel für die Bewegungen und Tätigkeiten der Schauspieler bestimmte Voraussetzungen, Möglichkeiten und Bedingungen schaffen³³⁸.

Eine weitere reformerische Bestrebung, die mit dem Modell der Guckkastenbühne schwer vereinbar scheint, ist die Aktivierung des Publikums. Weil die perspektivische Organisation des Bühnenraums als „auf geometrischer Abstraktion basierende Welt- und Dingdarstellung“ notwendigerweise nicht nur auf „ein ‚körperloses Auge‘ zugeschnitten ist“, sondern damit auch „auf einen stillgestellten Betrachter“,³³⁹ fördert die Guckkastenbühne ein zwar aufmerksam, aber eben *passiv* rezipierendes Publikum. War die Erziehung eines solchen Publikums noch das große Ziel der Theaterreform des 18. Jahrhunderts,³⁴⁰ geht es den Reforme*r*innen um 1900 gerade darum, das Publikum aktiv in die theatrale Aufführung einzubinden. Fischer-Lichte geht in der Annahme eines „Paradigmenwechsel[s] von der internen zur externen theatralen Kommunikation“³⁴¹ um 1900 vielleicht zu weit – denn gerade bei der Disziplinierung des Publikums spielte die (nicht zuletzt räumliche) Ausgestaltung des externen theatralen Kommunikationssystems ja auch im 18. und 19. Jahrhundert eine bedeutende Rolle. Doch ist ihr zuzustimmen, dass die von der Theaterreform der Jahrhundertwende geforderte direkte, unmittelbare und körperliche *Aktivierung* des Publikums durch die Aufführung etwas Neues darstellt. Bei allen Unterschieden in Methoden und Zielsetzung verstehen doch alle Konzepte der Theaterreform das Theater als den Ort, „an dem die für die bürgerliche Gesellschaft so charakteristische Kluft zwischen Kunst und Leben überbrückt und Kunst in Leben überführt werden könnte“³⁴².

Die Theaterreform um 1900 ist also nicht zuletzt eine Reform des Theaterraums, wird darüber hinaus aber immer auch – und hier ergeben sich Berührungspunkte mit der Lebensreform – als Gesellschaftsreform gedacht, indem ihre Vertreter*innen die Reformbedürftigkeit des überkommenen Theaters mit der Reformbedürftigkeit einer entfremdeten Gesellschaft parallelisieren. Die ästhetischen Reformbestrebungen stehen dabei in der Tradition Richard Wagners. Dessen Schriften *Die Kunst und*

³³⁸ Fischer-Lichte: Die Entdeckung des Zuschauers, S. 25.

³³⁹ Wiens: Kreatives Licht, S. 225.

³⁴⁰ Vgl. dazu Kap. 3.3 dieser Studie.

³⁴¹ Fischer-Lichte: Die Entdeckung des Zuschauers, S. 11.

³⁴² Ebd., S. 14.

die *Revolution* sowie *Das Kunstwerk der Zukunft*, entstanden im Zürcher Exil nach seiner Beteiligung am Dresdner Maiaufstand 1849, entwerfen „Theater und Gesellschaftsreform im engen Zusammenhang“³⁴³. Wagner gilt in den Worten von Guido Hiß „[d]as moderne Subjekt [...] als verloren und trostlos, der Natur, den Göttern und sich selbst entfremdet“ – Entfremdung hier zunächst verstanden als „im Hinblick auf soziale Dimensionen diagnostizierte Beschädigung[]“.³⁴⁴ In der wagnerschen Konzeption des Gesamtkunstwerks geht es deshalb „nicht nur [um] eine Synthese der Künste, sondern auch [um] eine weitreichende Zivilisationskritik“, in der „lebensreformerisches Gedankengut“ mitschwingt – so zielt Wagners Theaterkunst nach Keim auf die Wiederherstellung „einer im Zivilisationsprozess verloren gegangenen Totalität des Menschen“.³⁴⁵ Verbessert werden soll damit über eine Reform des Theaters das Leben ‚des Volkes‘, wobei Balme mit Recht bemerkt, dass die Frage, was eigentlich unter diesem ‚Volk‘ zu verstehen ist, in den einzelnen Reformansätzen durchaus verschieden beantwortet wird.³⁴⁶ Im Diskurs um ein Volkstheater sind völkisch-nationale Positionen genauso präsent wie sozialdemokratische, sodass dieser Diskurs damit ähnlich unscharf bleibt wie der vorhergehende um das Nationaltheater, den er nach Balme zunehmend „[s]eit der Reichsgründung [...] als organisatorisches Modell“³⁴⁷ ersetzt.³⁴⁸ Was die Diskursverschiebung vom National- zum Volkstheater laut Keim nicht zuletzt anzeigt, ist ein sich in den Programmschriften vollziehender Wandel der Vorstellung von den Rezipient*innen der theatralen Aufführung: Während die Theoretiker der Nationaltheateridee im 18. Jahrhundert vor allem das Bürgertum als Adressat benennen, wird in den um die Jahrhundertwende entstehenden Volksbühnen nun „auch die Arbeiterklasse zum Zielpublikum“³⁴⁹.

Bei allen Unterschieden in den theaterreformerischen Vorstellungen um 1900 erscheint das Theater in ihnen nach Fischer-Lichte doch immer als „Teil des Lebens, als kulturelle Praxis“³⁵⁰, die auf die Lebensführung des Publikums nicht durch die illusionistische Verhandlung von Tugenden und Normen einwirken, sondern die Zuschauer*innen leiblich affizieren soll. Schon in den Konzepten der Jahrhundertwende bereitet sich also vor,

³⁴³ Balme: Einleitung, S. 24.

³⁴⁴ Hiß: Synthetische Visionen, S. 92.

³⁴⁵ Keim: Körper – Raum – Bewegung, S. 107. Zur Wirkmacht der Gesamtkunstwerks-idee seit 1800 und durch das gesamte 20. Jahrhundert vgl. u.a. Hiß: Synthetische Visionen; sowie Fornoff: Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk.

³⁴⁶ Vgl. Balme: Einleitung, S. 25; Keim: Körper – Raum – Bewegung, S. 105f.

³⁴⁷ Balme: Einleitung, S. 25.

³⁴⁸ Vgl. zum Nationaltheatergedanken seit dem 18. Jahrhundert auch Kap. 3.3 dieser Studie.

³⁴⁹ Keim: Körper – Raum – Bewegung, S. 106.

³⁵⁰ Fischer-Lichte: Kurze Geschichte des deutschen Theaters, S. 272.

was Fischer-Lichte für das Bauhaus-Theater der 1920er-Jahre festhält: „Das Theater figurierte [...] als eine Art Labor, in dem unter besonders günstigen Bedingungen unterschiedliche Aspekte der anvisierten neuen Kultur experimentell getestet und partiell verwirklicht wurden.“³⁵¹ Wie sich diese gesellschaftlich-kulturellen Experimente in konkrete theatrale Raumordnungen übersetzen, verdeutlichen exemplarisch die spatiale Theoriebildung Appias und ihre praktische Anwendung in Jaques-Dalcrozes Hellerauer Bildungsanstalt.

Körper in Bewegung

Während Adolphe Appias Beitrag zur Entwicklung der Szenografie im 20. Jahrhundert lange Zeit wenig wissenschaftliche Beachtung fand, rückte er um die Jahrtausendwende vermehrt in den Fokus des Interesses von Theaterwissenschaft und Performance Studies.³⁵² Viele Beiträge beschäftigen sich vor allem mit seiner Fortentwicklung der Theaterbeleuchtung –³⁵³ ein Verdienst, das in Appias Schriften und praktischen Theaterarbeiten in einen breiteren Ansatz zur Reform der Bühne eingebettet ist. Appias Überlegungen zur theatralen Inszenierung gehen von den Opern Richard Wagners aus.³⁵⁴ Er entwickelt seine Vorstellungen dezidiert für dessen „Wort-Tondrama“³⁵⁵, wenn auch Ulrike Haß mit Recht darauf hinweist, dass Appia, gerade im weiteren Verlauf seiner theatertheoretischen Überlegungen, „Musik im weitesten Sinne einer musikalischen Struktur“, als

³⁵¹ Ebd., S. 271.

³⁵² Vgl. für einen Überblick über Leben und Werk Adolphe Appias noch immer grundlegend und mit vielen übersetzten Auszügen aus seinen Schriften Beacham: Adolphe Appia. Für eine frühe werkbiografisch orientierte Studie vgl. Walther R. Volbach: *Adolphe Appia. Prophet of the Modern Theatre: A Profile*, Middletown, CT 1968; sowie den Ausstellungskatalog Pro Helvetia (Hg.): *Adolphe Appia 1862–1928. Darsteller – Raum – Licht*, Zürich 1979. Seine ungekürzten Schriften liegen bisher nur in der vornehmlich französischsprachigen Edition Adolphe Appia: *Œuvres complètes*. Edition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn, 4 Bde., [Lausanne] 1983–1992 vor. Zum Einfluss der Theorien Appias auf Theater, Performance und Installation bis heute vgl. den Sammelband Gabriele Brandstetter/Birgit Wiens (Hg.): *Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias: Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater*, Berlin 2010.

³⁵³ Vgl. dazu den Titel der Kurzvorstellung Appias von Jens Roselt: „Der Regisseur als Lichtkünstler – Adolphe Appia“, in: Ders. (Hg.): *Regie im Theater. Geschichte – Theorie – Praxis*, Berlin 2015, S. 145–148; sowie die Fokussierung verschiedener weiterer Einzelbeiträge zu Appias Werk wie z.B. Wiens: Kreatives Licht.

³⁵⁴ Vgl. zu Appias Auseinandersetzung mit der Musik als dominantem theatralen Zeichensystem Haß: Synthetische Visionen, S. 98–103.

³⁵⁵ Adolphe Appia: *Die Musik und die Inszenierung. Mit 18 Lichtdrucktafeln nach Originalskizzen des Verfassers*, München 1899, S. 8.

das „dem Drama inhärente künstlerische Prinzip“ auffasst und seine Raumentwürfe damit keinesfalls nur auf eine Weiterentwicklung der Oper abzielen.³⁵⁶ Der Schweizer bewundert Wagner als visionären Komponisten, welcher die Idee des gemeinschaftsbildenden Gesamtkunstwerks im Bayreuther Festspielhaus auch räumlich durch den logenlosen Publikumsraum und den abgedeckten Orchestergraben umsetzt. Umso enttäuschter ist Appia jedoch von der Ausstattung der Opern, für die nach Carl-Friedrich Baumann die Bayreuther Bühnengestaltung nach wie vor eine „szenische Illusion in jeder nur denkbaren Weise“³⁵⁷ erreichen will. So zielt Wagners Szenografie zwar nicht mehr auf eine *naturalistische* Weltabbildung, aber eben doch auf die Illusion einer in der Eigenlogik der Werkmythologie ‚realistischen‘ Bühnenwelt. Appia entwirft stattdessen in den 1890er-Jahren Szenografien zu Wagner-Opern, die nicht mehr die im Libretto beschriebenen Landschaften möglichst genau abbilden, sondern sich eher bemühen, musikalische Stimmungen räumlich umzusetzen. Da Cosima Wagner in den ihr vorgelegten Entwürfen jedoch eher die Schneelandschaften einer „Nordpolexpedition“³⁵⁸ als eine szenografische Annäherung an das Werk ihres Mannes erkennt, kann Appia in Bayreuth zu Lebzeiten keine Wirkung entfalten.³⁵⁹

Die sich bereits in den ‚Schneelandschaften‘ seiner Bayreuther Entwürfe abzeichnende Verabschiedung der realistisch ausgestalteten Bühnenordnung führt Appia in den folgenden Jahren bis zur Auflösung des traditionellen Theaterraums weiter. In diesem Sinne fordert er 1921 in einem bilanzierenden Vortrag zur Zukunft der theatralen Inszenierung sein Publikum auf:

Je me vois obligé de vous prier d’effacer de votre souvenir et, par lui, de votre imagination tout ce que vous savez du théâtre et en avez vu; d’oublier jusqu’au plaisir d’être assis confortablement dans un fauteuil d’orchestre devant le rideau qui se leve ...! Je vais plus loin encore, et vous prie instamment de me suivre: nous devons

³⁵⁶ Ulrike Haß: „Von der Schau-Bühne zur Architektur und über das Theater hinaus. Raumbildende Prozesse bei Sabbatini, Torelli, Pozzo und Appia“, in: Norbert Otto Eke/dies./Irina Kaldrack (Hg.): *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater*, Paderborn 2014, S. 345–370, hier: S. 362. Vgl. dazu auch Appia: *Musik und Inszenierung*, S. 23: „Aus der *Musik* (im weitesten Sinne des Wortes) entspringt die *Conception des Dramas*“.

³⁵⁷ Carl-Friedrich Baumann: *Licht im Theater. Von der Argand-Lampe bis zum Glühlampen-Scheinwerfer*, Stuttgart 1988, S. 308.

³⁵⁸ Edmund Stadler: „Adolphe Appia und Bayreuth“, in: Willy Jäggi/Hans Oesch (Hg.): *Der Fall Bayreuth*, Basel/Stuttgart 1962, S. 41–85, hier: S. 71.

³⁵⁹ Vgl. materialreich zu Appias lebenslanger szenografischer Auseinandersetzung mit den Opern Richard Wagners Stadler: *Adolphe Appia und Bayreuth*.

faire table rase, ne plus nous représenter ni la salle, ni la scène, ni même l'édifice qui les rassemble.³⁶⁰

Appia will also in Bezug auf tradierte Theaterkonventionen *tabula rasa* machen, die beiden von ihm hier vorgegebenen Stoßrichtungen stehen ganz im Geiste der Theaterreform: Es geht ihm zum einen um die Aktivierung der Zuschauenden, zum anderen fordert er seine Zuhörer*innen explizit dazu auf, mit ihren Konzepten von Publikumsraum, Bühne, ja dem gesamten Theatergebäude jede bisherige räumliche Vorstellung von Theater aufzugeben.

Für die Inszenierung unterscheidet Appia in seinem frühen, zuerst auf Deutsch erschienenen Werk *Die Musik und die Inszenierung* (1899) systematisch zwischen vier szenischen Ausdrucksmitteln: Mit der „Anordnung der Dekorationen im leeren Bühnenraum“, der Beleuchtung und der Malerei ordnet er drei von ihnen dem „unbelebte[n] Bühnenbild“ zu, während die Darsteller*innen ihm als viertes Ausdrucksmittel gelten.³⁶¹ Diese vier Mittel stehen aber nicht gleichberechtigt nebeneinander, sondern werden von Appia hierarchisiert. Dabei wendet er sich zunächst – ganz im Sinne der Theaterreform – gegen die auf Perspektivenwirkung zielende Kulissenmalerei, weil die räumliche Wirkung der gemalten Kulissen nicht mit den Aktionen der Schauspieler*innen zu parallelisieren sei: „Denn keine Bewegung des Darstellers kann mit den von der Malerei auf den Leinwandflächen angedeuteten Dingen in lebendigen Einklang gebracht werden.“³⁶² Appia weist hier auf das seit der Renaissance bekannte Problem hin, dass das freie Spiel der Darstellenden im Raum bei zu starker Annäherung an die Kulisse deren perspektivische Wirkung zerstört.³⁶³ Nötig ist deshalb die Aufwertung des Körpers als theatrales Ausdrucksmittel: Möchte man die Inszenierung als eigenständige Kunstform stärken, „so müssen die gemalten Dekorationen, deren ganze Berechtigung auf bloßer Konvention beruht, dem lebendigen Darsteller untergeordnet werden“³⁶⁴.

Die von Appia entworfene Hierarchie der theatralen Ausdrucksmittel führen damit die Darsteller*innen an.³⁶⁵ Diese Fokussierung auf den

³⁶⁰ Adolphe Appia: „La mise en scène et son avenir“, in: Ders.: *Œuvres complètes*. Edition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn, Bd. 4: 1921–1928, [Lausanne] 1991, S. 72–86, hier: S. 73.

³⁶¹ Appia: *Musik und Inszenierung*, S. 16.

³⁶² Ebd., S. 61.

³⁶³ Vgl. dazu auch Kap. 3.2 dieser Studie.

³⁶⁴ Appia: *Musik und Inszenierung*, S. 74.

³⁶⁵ Vgl. zu dieser Hierarchie der theatralen Ausdrucksmittel auch Adolphe Appia: „Introduction/L'art est une attitude“, in: Ders.: *Œuvres complètes*. Edition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn, Bd. 4: 1921–1928, [Lausanne] 1991, S. 498–500; sowie Sonntag: *Raumtheater*, S. 21.

Körper bringt ihn in seinen Überlegungen zur Erkenntnis der raumschaffenden Potenziale der *Bewegung*:

Mais l'acteur n'est pas une statue; s'il est plastique il est aussi vivant, et sa vie s'exprime par le *mouvement*; il n'occupe pas seulement l'espace par son volume, mais encore par son mouvement. Le corps, seul dans l'espace illimité, mesure cet espace par ses gestes et ses évolutions[.] [...] En ce sens, ce corps crée l'espace.³⁶⁶

Indem Appia dem bewegten, plastischen Körper der Darstellenden die Fähigkeit zuschreibt, den theatralen Raum zu schaffen, verabschiedet er sich endgültig von einer Vorstellung des Bühnenraums als stabilem Hintergrund des Figurenhandelns. Stattdessen entwirft er in seinen Schriften die Vorstellung einer Raumbühne, deren dreidimensionale spatiale Verfasstheit erst im Spiel der Darstellenden performativ hervorgebracht wird. Appias Blick auf die raumschaffenden Potenziale des Körpers erprobt so den Perspektivwechsel weg vom statischen Raum hin zum dynamischen *Prozess* der Raumgenerierung durch Bewegung: „L'art dramatique [...] commence au mouvement“³⁶⁷. Diese Dynamisierung des Bühnenraums ist dabei nach Appia nicht nur von den bewegten Körpern zu leisten. Insbesondere die Beleuchtung kann ebenso dazu beitragen, wenn sie nicht nur als „*verteilt*es Licht“ oder „*Helligkeit*“ die Wahrnehmbarkeit des Bühnengeschehens sicherstellt, sondern, als „*gestaltendes* Licht“ eingesetzt wird.³⁶⁸

In Appias Vorstellungen vom Theaterraum hat die spatiale Organisation der Guckkastenbühne, diese „Kluft, die im Innern Bühne und Zuschauerraum in jeder denkbaren Weise von einander trennt“³⁶⁹, keinen Platz mehr: „[G]eöffnet, ja gesprengt war das Bild im Portalrahmen – zugunsten eines neuen ästhetischen Prinzips, das den raum-zeitlichen Vorgang der Aufführung explizit als dynamisch auffasste“³⁷⁰, wie Gabriele

³⁶⁶ Appia: *La mise en scène et son avenir*, S. 73.

³⁶⁷ Adolphe Appia: „Art vivant ou nature morte?“, in: Ders.: *Œuvres complètes*. Edition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn, Bd. 4: 1921–1928, [Lausanne] 1991, S. 62–68, hier: S. 63.

³⁶⁸ Appia: *Musik und Inszenierung*, S. 84. Appias Revolutionierung des Beleuchtungseinsatzes im Theater ist inzwischen breit erforscht, sodass an dieser Stelle auf die weitere Ausführung seiner diesbezüglichen Konzepte verzichtet werden kann. Vgl. allgemein zur historisch-technischen Genese der Theaterbeleuchtung noch immer grundlegend Baumann: *Licht im Theater*; sowie Kirchmann: *Licht-Räume – Licht-Zeiten*. Spezifisch zur Bedeutung Appias für die Fortentwicklung der Theaterbeleuchtung vgl. u.a. Baumann: *Licht im Theater*, S. 313–321; Wiens: *Kreatives Licht*; sowie Scott Palmer: „A ‚chorégraphie‘ of light and space: Adolphe Appia and the first scenographic turn“, in: *Theatre & Performance Design* 1 (2015), Nr. 1–2, S. 31–47.

³⁶⁹ Appia: *Musik und Inszenierung*, S. 55.

³⁷⁰ Gabriele Brandstetter/Birgit Wiens: „Ohne Fluchtpunkt: ‚Szenische Module‘ und der Tanz der Teile. Anmerkungen zu Szenographie und Choreographie nach Appia“, in:

Brandstetter und Birgit Wiens die raumästhetischen Implikationen von Appias spatialen Neuerungen zusammenfassen. Im idealen Theater des Szenografen soll nichts das Publikum vom Bühnengeschehen baulich trennen, „nichts außer dem Zuschauerraum *ständig* vorhanden sein. Vor demselben wird sich ein leerer, weiter Raum ausdehnen, und in diesen Raum wird das *Drama* seinen Einzug halten“³⁷¹. Die von Publikum und Darstellenden geteilte Räumlichkeit steht dabei im Sinne der Lebensreform auch für die Absage an ein hermetisches und selbstbezogenes Kunstkonzept: „L'art pour l'art – nous l'avons maintenant, et sommes édifiés sur son compte! Mais, aussi, quel non-sens! Dira-t-on jamais: ‚la Vie pour la Vie‘?“³⁷²

„Innerhalb eines Zeitraums von zehn Jahren hatte Appia Theorien formuliert und in Entwürfen umgesetzt, die die Grundfesten, auf die sich das europäische Theater seit der Renaissance stützte, hinwegfegten“³⁷³ – diese Einschätzung Richard Beachams markiert nicht nur die epochenmachende Bedeutung der szenografischen Konzepte Appias. Sie lenkt weiterhin den Fokus auf die Tatsache, dass seine Überlegungen bis in das zweite Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts größtenteils Theorie bleiben. Denn die Möglichkeit zur praktischen Erprobung und Fortentwicklung seiner Ideen erhält der Schweizer erst durch die Freundschaft und Zusammenarbeit mit seinem Landsmann Émile Jaques-Dalcroze.

Rhythmische Gymnastik und Rhythmische Räume

Dass Adolphe Appia auf die raumschaffenden theatralen Potenziale menschlicher Bewegungen hinweist, hat für die Ansprüche Folgen, die er an Darsteller*innen stellt. Natürlich spielte die Schulung des künstlerisch adäquaten Körpereinsatzes auch schon im 18. und 19. Jahrhundert eine entscheidende Rolle bei der Schauspieler*innenausbildung. Doch nimmt die Wichtigkeit perfekter Körperbeherrschung in einer Zeit noch weiter zu, in der Reformen*innen wie Appia eine Retheatralisierung der Theater im Sinne ihrer Entliterarisierung fordern, was notwendigerweise die Aufwertung der Körpersprache gegenüber der reinen Textrezitation nach sich zieht. „Durch ein spezielles Training sollte der Schauspieler seinen Körper in eine ökonomisch und effizient zu handhabende ‚Arbeitsmaschine‘ um-

Dies. (Hg.): *Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias: Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater*, Berlin 2010, S. 7–36, hier: S. 9.

³⁷¹ Appia: Musik und Inszenierung, S. 58.

³⁷² Adolphe Appia: „Monumentalität“, in: Ders.: *Œuvres complètes*. Edition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn, Bd. 4: 1921–1928, [Lausanne] 1991, S. 142–156, hier: S. 155.

³⁷³ Beacham: Adolphe Appia, S. 35.

wandeln, die jede beliebige gewünschte Bewegung auf Nachfrage umstandslos zu produzieren imstande war“³⁷⁴ – was Fischer-Lichte als Anspruch an Schauspieler*innen im Theater der Avantgarde um die Jahrhundertwende beschreibt, muss im Besonderen für das Bewegungstheater Appias zutreffen, sodass seine enge Zusammenarbeit mit dem Musikpädagogen Émile Jaques-Dalcroze konzeptionell nur folgerichtig erscheint.³⁷⁵

Der am Genfer Konservatorium lehrende Dalcroze entwickelt in den 1890er-Jahren Methoden zur rhythmischen Schulung seiner Studierenden, deren Ergebnisse er bald zu veröffentlichen beginnt. Ab der Jahrhundertwende verbreitet sich seine Methode der Rhythmischen Gymnastik vor allem in Deutschland.³⁷⁶ Am Beginn dieser ‚Methode Dalcroze‘ steht ein Vorwurf an die Musik, die „im Lauf der Jahrhunderte“ ihre „rhythmischen Urformen“ sehr weit ausdifferenziert und abstrahiert habe, „um sie zuletzt völlig zu vergeistigen und ihren körperlichen Ursprung zu vergessen“.³⁷⁷ Analog zu Appia fokussiert damit auch Dalcroze auf den vernachlässigten Körper: Da „die musikalischen Empfindungen, soweit sie rhythmischer Natur sind, aus dem Spiel der Muskeln und Nerven des gesamten Organismus hervorgehen“³⁷⁸, lasse sich „das rhythmische Bewußtsein [...] nur entwickeln durch die Erfahrungen, die beim Bewegen des gesamten Körpers immer wieder gemacht werden“³⁷⁹. Die Rhythmische Gymnastik stelle deshalb einen ganzheitlichen Ansatz dar, der darauf abziele, „die nervösen Reaktionen zu ordnen, Muskeln und Nerven aufeinander abzustimmen und Körper und Geist in Einklang zu bringen“³⁸⁰ – Berührungspunkte mit der Lebensreform sind deutlich zu erkennen. Doch ist Dalcroze kein Theaterpraktiker, sondern ein Musikpädagoge, der erst in der Zusammenarbeit mit Appia das Potenzial seiner Methode für eine Erneuerung des (Musik-)Theaters und dabei insbesondere von dessen theatraler Raumordnung erkennt.³⁸¹

³⁷⁴ Fischer-Lichte: Die Entdeckung des Zuschauers, S. 28.

³⁷⁵ Vgl. allgemein zur Zusammenarbeit zwischen Dalcroze und Appia noch immer instruktiv Giertz: Kultus ohne Götter; sowie spezifisch für ihr Kennenlernen und die frühe Zusammenarbeit Beacham: Adolphe Appia, S. 108–130.

³⁷⁶ Vgl. Émile Jaques-Dalcroze: *Rhythmus, Musik und Erziehung* [1920], Göttingen/Wolfenbüttel 1977. In dieser (Adolphe Appia gewidmeten) Sammlung programmatischer Texte stellt Dalcroze nicht nur seine Methode der Rhythmischen Gymnastik vor, sondern publiziert auch andere musikdidaktische Erwägungen z.B. zum Instrumentalunterricht. Vgl. weiterhin durchaus kritisch zu den Grundlagen der ‚Methode Dalcroze‘ Giertz: Kultus ohne Götter, S. 11–59.

³⁷⁷ Jaques-Dalcroze: *Rhythmus, Musik und Erziehung*, S. 170.

³⁷⁸ Ebd., S. XI.

³⁷⁹ Ebd., S. 49.

³⁸⁰ Ebd., S. XI.

³⁸¹ Vgl. ebd., S. 128–149.

Die beiden lernen sich 1906 kennen, als Appia eine von Dalcrozes Präsentationen besucht. Ersterer ist von der Arbeit des Musikpädagogen fasziniert und schreibt sich für Kurse ein. Schnell nimmt er Kontakt zu Dalcroze auf und bringt seine Begeisterung zum Ausdruck, im sich entwickelnden Austausch zwischen den beiden Männern nimmt Appia schon bald Einfluss auf die Fortentwicklung von Dalcrozes Methode, wobei er räumlich denkt: Der Szenograf schlägt vor, die rhythmischen Übungen nicht im planen Raum zu vollführen, sondern vertikale Elemente wie Treppen und Blöcke einzubeziehen, um den Bewegungen der Körper einen statischen Widerstand entgegenzusetzen.³⁸² 1909 fertigt Appia konkrete Entwürfe von ‚Rhythmischen Räumen‘ an, in denen Elemente wie Stufen und Ebenen, die er ‚Praktikablen‘ nennt, den Raum gliedern. Für Ulrike Haß erwarten diese Raumentwürfe „eine Bewegung, die in sie hineingetragen wird und die von irgendwoher kommen kann (Darsteller, Musik, Licht, Farbe) und sie verändern und zu Mitspielern machen wird. Ein lebendiger Körper ist nicht im Raum – der Raum ist in den Körpern“³⁸³.

Es ist somit nach Beacham vor allem Appia, der die möglichen Auswirkungen der Rhythmischen Gymnastik „auf die Reform des Theaters, eines Gebiets, für das Dalcroze zunächst nur wenig Interesse zeigte“³⁸⁴, erkennt. Die theaterpraktische Bedeutung der Rhythmischen Gymnastik liegt für Appia vor allem darin, dass sie den verlorenen Kontakt zwischen Körper und Musik wieder herstellen könne: „Le point de contact était perdu: *la gymnastique rythmique cherche à la retrouver*. C’est là son importance capitale pour le théâtre.“³⁸⁵ Diese Aufwertung der Bedeutung des Körpers für das Theater über den Rhythmus spielt dabei aber nicht nur eine Rolle für die Darstellenden auf der Bühne, sondern hat für Appia auch ganz im Sinne der Theaterreform das Potenzial, das bisher zum passiven Zuschauen erzogene Publikum zu aktivieren: „[N]ous cherchons à nous distinguer le plus possible de l’œuvre d’art: nous nous sommes constitués éternels spectateurs! C’est cette attitude passive que la discipline rythmique vient bouleverser.“³⁸⁶ Appia und Dalcroze befruchten sich damit in ihrer Arbeit wechselseitig: Der Musikpädagoge erhält vom Szenografen nicht nur praktische Anregungen zur Fortentwicklung seiner Methode, sondern profitiert auch von der theoretischen Vertiefung der

³⁸² Vgl. Beacham: Adolphe Appia, S. 117; sowie Dalcrozes eigene Ausführungen zum Einfluss Appias auf seine Methode in Jaques-Dalcroze: Rhythmus, Musik und Erziehung, S. 130.

³⁸³ Haß: Von der Schau-Bühne zur Architektur, S. 366.

³⁸⁴ Beacham: Adolphe Appia, S. 124.

³⁸⁵ Adolphe Appia: „La gymnastique rythmique et le théâtre“, in: Ders: *Œuvres complètes*. Edition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn, Bd. 3: 1906–1921, [Lausanne] 1988, S. 146–152, hier: S. 150.

³⁸⁶ Ebd.

Rhythmischen Gymnastik und ihrer Übertragung auf das Feld des Theaters. Der Einfluss Dalcrozes wiederum verhilft Appia zu der Erkenntnis, „dass die Bewegung des Schauspielers alle anderen Darstellungselemente maßgeblich bedingt“³⁸⁷. Ihren Höhepunkt erfährt diese Kooperation durch die gemeinsame Arbeit der beiden Schweizer in der Gartenstadt Hellerau, deren theatrales Raumdispositiv durch die bisher beschriebenen Einflüsse von Lebens- und Theaterreform sowie die theoretischen und praktischen Arbeiten Appias und Dalcrozes konstituiert wird.

Lebensreform und Theater in Hellerau

Hellerau, der Ort, an dem mit der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze die bauliche Grundlage für ein theatrales Raumdispositiv – sowie die Zusammenarbeit von Appia und Dalcroze –³⁸⁸ geschaffen wird, ist als Gartenstadt selbst ein Produkt der Lebensreform, die sich dem Garten aus gesellschaftsutopischer Perspektive neu zuwendet. Er erscheint dabei als ein Schauplatz, „auf dem [...] Natur und Kultur in ein neues Verhältnis zueinander treten, soziale Umwertungen einen indirekten und abgemilderten Ausdruck finden“³⁸⁹. Der Garten tritt in lebensreformerischen Projekten in verschiedenen Erscheinungsformen auf, die von „Gärten als Refugien aristokratischer Individuen über moderne Villengärten und der ‚Volksge-sundheit‘ und sozialer Integration dienende Volksparks bis zur Gartenstadt als integralem Siedlungsprojekt“³⁹⁰ reichen. Hellerau ist die erste dieser Gartenstädte,³⁹¹ die in Deutschland nach den Vorstellungen des britischen Stadtplaners Ebenezer Howard gegründet werden.³⁹² Sein Mo-

³⁸⁷ Sonntag: Raumtheater, S. 21.

³⁸⁸ Vgl. zu Appias und Dalcrozes gemeinsamer Arbeit in Hellerau Beacham: Adolphe Appia, S. 123–155; Giertz: Kultus ohne Götter, S. 117–191; sowie Misolette Bablet: „Der musikalisch besetzte Gestus – Adolphe Appia und Jaques-Dalcroze in Hellerau“, in: *Dresdner Hefte* 15 (1997), H. 51: *Gartenstadt Hellerau. Der Alltag einer Utopie*, S. 58–64. Für einen Fokus auf Appias Wirken vgl. Mary Elizabeth Tallon: „Appia’s Theatre at Hellerau“, in: *Theatre Journal* 36 (1984), No. 4, S. 495–504; sowie vorwiegend aus kunsthistorischer Perspektive Sonntag: Raumtheater.

³⁸⁹ Rolf Wiggershaus: „Garten, Park und Gartenstadt“, in: Kai Buchholz u.a. (Hg.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, Bd. 2, Darmstadt 2001, S. 323–325, hier: S. 323.

³⁹⁰ Ebd.

³⁹¹ Vgl. allgemein zur deutschen Gartenstadtbewegung Hartmann: Deutsche Gartenstadtbewegung; sowie Wiggershaus: Garten, Park und Gartenstadt.

³⁹² Vgl. zu diesem Modell Ebenezer Howard: *To-Morrow: A Peaceful Path to Real Reform*, London 1898; sowie zu seiner Umsetzung in Hellerau Sonntag: Raumtheater, S. 39–43. Zur Geschichte der Gartenstadt Hellerau von ihrer Gründung bis zur deutschen Wiedervereinigung vgl. weiterhin Nitschke: Geschichte der Gartenstadt

dell sieht „vollständige Städte mit integraler Volkswirtschaft auf der Basis von genossenschaftlicher Verwaltung und Gemeindeeigentum an Grund und Boden“³⁹³ im Grünen vor; eine Idee, die auf die Versöhnung und „Rettung von Urbanität und Individualität“ außerhalb der „maroden Realität der Großstädte“ zielt.³⁹⁴

Initiator der in diesem Geiste konzipierten Hellerauer Gartenstadt ist der Unternehmer Karl Schmidt, der die Anlage der Siedlung vor Dresden nicht zuletzt aus wirtschaftlichen Gründen vorantreibt.³⁹⁵ Er gründete 1898 die *Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst*, die sich am reformerischen Programm einer „harmonischen Vereinigung von maschineller Produktion und formschönen Kunstgewerbeprodukten“³⁹⁶ orientieren. Ihr großer Erfolg erlaubte Schmidt schnell die Expansion, weshalb er ab 1906 den Bau einer neuen Möbelfabrik mit Arbeiter*innen-Siedlung nahe des Dresdner Stadtraums forcierte. Der Grundstein wird am 1. April 1909 gelegt, schon 1910 haben sich 60 Familien in der Gartenstadt niedergelassen; die Bevölkerung steigt bis 1912 auf 1.900 Einwohner*innen an.

Neben Karl Schmidt wird der Generalsekretär der *Dresdner Werkstätten* Wolf Dohrn zum geistigen Vater der Gartenstadt Hellerau.³⁹⁷ Er ist wie Schmidt Gründungsmitglied sowie zwischen 1908 und 1910 Sekretär des *Deutschen Werkbundes*, einer Vereinigung von Kunst- und Gewerbeschaffenden, welche die „Entwicklung und Förderung der angewandten Künste in der deutschen Leichtindustrie“³⁹⁸ zum Ziel hat. Der von Kristiana Hartmann als „theoretische[r] Opponent des Praktikers Karl Schmidt“³⁹⁹ bezeichnete Dohrn verfolgt bei der Konzeption der Gartenstadt um einiges weitergehende reformpädagogische Ziele als der Werkstattbesitzer. Er möchte die Gelegenheit nutzen, um durch ein lebensreformerisches Erziehungsprogramm eine neue Form von gemeinschaftlichem Zusammenleben zu erproben. Begeistert von Jaques-Dalcrozes Rhythmischer Gymnastik, die er 1909 auf einer Dresdner Vorführung kennenlernt, bittet er Dalcroze, seine Methode künftig in Hellerau zu unterrichten und weiterzuentwickeln. Dieser nimmt seine Arbeit bereits im folgenden Jahr auf und bindet auch seinen Freund Appia ein, der sich jedoch kaum in Hellerau aufhält, sondern die dortigen Entwicklungen vor allem durch seinen

Hellerau; sowie speziell aus kunst- und baugeschichtlicher Perspektive Hartmann: Deutsche Gartenstadtbewegung, S. 46–101.

³⁹³ Wiggershaus: Garten, Park und Gartenstadt, S. 325.

³⁹⁴ Ebd.

³⁹⁵ Vgl. zur Person Karl Schmidts Nitschke: Geschichte der Gartenstadt Hellerau, S. 19–23.

³⁹⁶ Ebd., S. 8.

³⁹⁷ Vgl. zur Person Wolf Dohrns ebd., S. 28f.

³⁹⁸ Beacham: Adolphe Appia, S. 122.

³⁹⁹ Hartmann: Deutsche Gartenstadtbewegung, S. 48.

Briefwechsel mit Dalcroze aus der Schweiz vorantreibt. In der Zusammenarbeit wird schnell deutlich, dass Dalcroze als Musikpädagoge und Praktiker laut Silke Koneffke „von den weltverbessernden Ansprüchen Wolf Dohrns eigentlich überfordert“⁴⁰⁰ ist. Auch Gernot Giertz beobachtet, dass Dalcroze „die Programmierung seiner Methode [...] unmerklich aus der Hand genommen“ und die Rhythmische Gymnastik „als einzig mögliche Lösung der vielgeschichteten Gegenwartsprobleme propagiert“ wird.⁴⁰¹ Karl Schmidt und Richard Riemerschmid, der Architekt der Gartenstadt, sind von Dohrns Anwerbung Dalcrozes und der damit verbundenen sehr weitgehenden reformpädagogischen, ja letztlich gesellschaftsutopischen Interpretation des Gartenstadtgedankens wenig begeistert. Sie befürchten nicht zu Unrecht eine Diskrepanz von Dalcrozes pädagogischem Programm und der Lebensrealität der in den Werkstätten beschäftigten Bevölkerung Helleraus.

Der Ort, an dem Dalcroze seinen Unterricht der Rhythmischen Gymnastik anbietet, ist das spezifisch nach seinen und Appias Vorstellungen errichtete Schulgebäude der Bildungsanstalt.⁴⁰² Der klassizistisch-schlichte Entwurf des Gebäudes, den der Architekt Heinrich Tessenow unter Berücksichtigung der Vorstellungen Dalcrozes und Appias vorlegt,⁴⁰³ muss von Dohrn gegen den Widerstand insbesondere Richard Riemerschmids, eines Vertreters des Jugendstils, durchgesetzt werden, bevor das Gebäude zwischen April 1911 und Juli 1912 errichtet werden kann.⁴⁰⁴ Die Lebensreformer*innen um Wolf Dohrn wollen Hellerau durch die Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze in den Worten Brandstetters und Wiens' zu einem Ort machen, „an dem andere Regeln des Seins, des Denkens und Handelns erprobt [werden], mit dem Festspielhaus als Zentrum und kulturellem Labor“⁴⁰⁵.

⁴⁰⁰ Koneffke: Theater-Raum, S. 46.

⁴⁰¹ Giertz: Kultus ohne Götter, S. 46. Vgl. ausführlich zu Wolf Dohrns Rezeption der Rhythmischen Gymnastik ebd., S. 131–133.

⁴⁰² Vgl. zur Baugestalt der Bildungsanstalt sowie zu ihrer ideologischen und zeithistorischen Kontextualisierung allgemein Koneffke: Theater-Raum, S. 43–52. Zur baulichen Beschreibung vgl. auch Sonntag: Raumtheater, S. 45–53.

⁴⁰³ Vgl. zur Person Heinrich Tessenows Nitschke: Geschichte der Gartenstadt Hellerau, S. 25–28. Bezüglich Appias Vorstellungen des idealen Theaterbaus, seiner Ausstattung und Nutzung vgl. auch seine an die Bildungsanstalt erinnernden Beschreibungen in Appia: *Art vivant ou nature morte?*, S. 65–68.

⁴⁰⁴ Vgl. Hartmann: Deutsche Gartenstadtbewegung, S. 91; sowie Koneffke: Theater-Raum, S. 50.

⁴⁰⁵ Brandstetter/Wiens: Ohne Fluchtpunkt, S. 8.

Handwerk versus Avantgarde

Als Teil dieses ‚kulturellen Labors‘ findet das Theater seinen Ort im großen Saal des Schulgebäudes der Bildungsanstalt, der Platz für über 500 Zuschauer*innen und 150 Darstellende bietet.⁴⁰⁶ Frei von baulicher Untergliederung präsentiert er sich als einheitlicher Übungsraum, dessen Bestuhlung für Aufführungen aufgebaut werden kann. Die Szene ist in diesen Aufführungen ganz nach der Konzeption Appias nur durch verschiedene Praktikablen wie Blöcke und Stufen definiert und so in den Worten Giertz’ „nach dem Baukasten-Prinzip zusammengesetzt“⁴⁰⁷. In der Hellerauer Raumordnung finden szenografische Techniken der Modularisierung Verwendung, die Raum, Bewegung und Körper im performativen Spiel ineinander übergehen lassen.⁴⁰⁸ Unterstützt wird diese Wirkung noch durch einen für die Zeit außergewöhnlichen Beleuchtungsapparat, den der russische Maler Alexander von Salzmann nach den Vorstellungen Appias spezifisch für Hellerau entwickelt.⁴⁰⁹ Die Wände des ganzen Saals werden mit textilen Stoffbahnen bespannt, hinter denen tausende einzeln dimmbare Lampen installiert sind. Dies ermöglicht es, den gesamten Raum in sehr spezifischen Segmenten zu beleuchten und so abermals den Saal als Einheit ohne Unterteilung von Publikumsraum und Bühne zu inszenieren.

Diese Inszenierung eines theatralen Gemeinschaftsraums, der nicht zwischen den Sphären von Darstellenden und Zuschauenden unterscheidet, ist bereits in der grundlegenden Raumarchitektur angelegt, trennen doch weder Rampe noch Portalbogen die Szene vom Publikumsraum: „[T]he stage and the house space were identical [...]; there were no golden cherubs, no gleaming statues, no mirrors – no picture-frame boxes for those in the role of spectator.“⁴¹⁰ Mit dieser Auflösung der baulichen Gliederung, die das europäische Theater seit der Renaissance entscheidend prägt, zielt das Hellerauer Raumdispositiv nach Tallon auf die Aktivierung der Zuschauenden durch die direkte Übertragung des Auffüh-

⁴⁰⁶ Vgl. zum großen Saal der Bildungsanstalt auch Giertz: *Kultus ohne Götter*, S. 124f.; sowie Sonntag: *Raumtheater*, S. 47–53 u. 78–86.

⁴⁰⁷ Giertz: *Kultus ohne Götter*, S. 124.

⁴⁰⁸ Vgl. zu diesem Verfahren Annett Zinsmeister: „Modularisierung von Raum und Bewegung als ästhetisches Programm“, in: Gabriele Brandstetter/Birgit Wiens (Hg.): *Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias: Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater*, Berlin 2010, S. 76–102.

⁴⁰⁹ Vgl. zu Appias Beleuchtungsexperimenten auch Adolphe Appia: „La gymnastique rythmique et la lumière“, in: Ders: *Œuvres complètes*. Edition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn, Bd. 3: 1906–1921, [Lausanne] 1988, S. 166–168; und spezifisch zur Hellerauer Beleuchtungsanlage Giertz: *Kultus ohne Götter*, S. 125–129; sowie Hartmann: *Deutsche Gartenstadtbewegung*, S. 52f.

⁴¹⁰ Tallon: *Appia’s Theatre at Hellerau*, S. 502.

rungsrhythmus: „[T]he participant would wish to become an active part of the artistic event by becoming, himself [...], a performer.“⁴¹¹ Die Bühnenraumordnung des großen Saals der *Lehranstalt Jaques-Dalcroze* markiert so in den Worten Misolette Bablets die „Ablehnung des ‚Theater-Tempels‘ mit seiner abgetrennten Gesellschaft zugunsten eines ‚Theater-Laboratoriums‘, dessen Saal die ganze ‚Gemeinschaft‘ einschließt“⁴¹².

Koneffke interpretiert das Schulgebäude der Lehranstalt Jaques-Dalcroze als exemplarischen Reformtheaterbau der Zeit, der die „Spannung der Ideen der Lebens-, Arbeits-, Lehr-, Architektur- und Theaterreformbewegungen“ spiegelt und damit der „Quersumme aller Wünsche und Forderungen [...] – oder dem größtmöglichen Kompromiß“ entspricht.⁴¹³ Diese Einschätzung zeigt nicht nur exemplarisch den Einfluss gesellschaftlicher *urgences* auf die Herausbildung eines theatralen Raumdispositivs. Weiterhin deutet Koneffke das Konfliktpotenzial der theaterreformerischen Bestrebungen innerhalb der Gartenstadt an, wie es sich auch in den eingangs erwähnten Schulfesten der Bildungsanstalt manifestiert. Diese Feste, die 1912 und 1913 stattfinden,⁴¹⁴ zeigen nämlich, dass sich die ‚Methode Dalcroze‘ eben nicht an eine breite Allgemeinheit richtet: Schon die hohen Eintrittspreise sorgen für ein exklusives Publikum, das sich großteils aus einer kulturellen Elite rekrutiert und Hellerau als „künstlerisches Experimentierzentrum“⁴¹⁵ international bekannt macht: Schnell gründen sich Zweigstellen der Bildungsanstalt in deutschen Großstädten wie Berlin, aber auch in London, Moskau oder Prag.⁴¹⁶

Diese Exklusivität einer künstlerischen Avantgarde, die in Hellerau ihre theater- und lebensreformerischen Entwürfe erprobt, führt jedoch zu Konflikten zwischen der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze und dem Rest der Gartenstadt, zumal sich die Exklusivität nicht nur in der Außenwirkung, sondern auch im Unterrichtsalltag spiegelt. So bringt Dalcroze 46 seiner Schüler*innen aus Genf mit und auch später kommt die Mehrheit der Kursteilnehmer*innen aus dem Ausland.⁴¹⁷ Die Hellerauer Unterrichtspraxis macht damit deutlich, dass sich das Programm von Dohrn, Dalcroze und Appia gerade nicht an die breite Bevölkerung, auch nicht die der Gartenstadt, richtet. Die Bildungsanstalt ist nach Giertz „vor allem

⁴¹¹ Ebd., S. 501.

⁴¹² Bablet: Der musikalisch besetzte Gestus, S. 61.

⁴¹³ Koneffke: Theater-Raum, S. 43.

⁴¹⁴ Vgl. zu den Schulfesten insgesamt Giertz: Kultus ohne Götter, S. 142–170; sowie Sonntag: Raumtheater, S. 57–60. Zum ersten Schulfest vom 28. Juni bis 11. Juli 1912 vgl. Beacham: Adolphe Appia, S. 139–144; zum zweiten vom 18. bis 28. Juni 1913 vgl. ebd., S. 146–153.

⁴¹⁵ Sonntag: Raumtheater, S. 70.

⁴¹⁶ Vgl. ebd.

⁴¹⁷ Vgl. Nitschke: Geschichte der Gartenstadt Hellerau, S. 30 u. 57; sowie Giertz: Kultus ohne Götter, S. 122.

ein Hort künstlerisch und pädagogisch Gleichgesinnter, der fast im Gegensatz zum ursprünglichen Programm der Gartenstadtgründer“⁴¹⁸ steht.

Der nach den Vorgaben Adolphe Appias in Hellerau errichtete Theatersaal, der nicht nur die Auflösung der Grenzen zwischen Darstellenden und Publikum inszeniert, sondern auch die räumliche Abgrenzung des Theaters von der es umgebenden Gartenstadt aufzuheben versucht – sei es durch die integrative Architektur der Anlage oder die geschilderte Beleuchtungstechnik –, ist damit ein abgeschotteter, avantgardistischer Kunstraum: „Auch diese am weitesten entwickelte deutsche Annäherung an eine lebens- und sozialreformerisch gemeinte Gartenstadtkonzeption blieb so bloße Gartenvorstadt mit separaten Villen- und Kleinbürgeridyllen und einer davon isolierten Kunstinstitution.“⁴¹⁹

Der theatrale Körper-Raum als Erbe Appias und Helleraus

Die eingangs zitierten Feuilleton-Rezensionen zeigen, dass bereits Zeitgenoss*innen das theatrale Experiment in der Gartenstadt als für ihre Zeit exzeptionell wahrnehmen. Bilanzierend stellt etwa Karl Storck fest, „daß heute auf keiner Bühne Deutschlands oder des Auslandes eine Aufführung zu sehen ist, die als Ganzes in der Reinheit und Schönheit des Stils, der Klarheit des absoluten künstlerischen Wollens und Vollbringens [...], mit einem Worte: die an Schönheit mit dieser Leistung sich vergleichen läßt.“⁴²⁰ Doch zeigen diese Kritiken auch, dass eine Hebung des ästhetischen Niveaus nicht die einzige von Appias und Dalcrozes Arbeit erregte Hoffnung ist. Vielmehr verbinden Rezensent*innen wie Gertrud Bäumer mit dem reformierten Theater auch einen gesellschaftlichen Auftrag: „Man empfindet unmittelbar: die Menschen, denen dieses edle, formvolle, energische Sichausleben möglich geworden ist, können eigentlich gar nicht wieder kleinlich, gedrückt, engherzig, ängstlich, faul oder schlaff werden.“⁴²¹ Das von Bäumer gelobte ‚Sichausleben‘ macht deutlich, dass die im 18. und 19. Jahrhundert von der Guckkastenbühne forcierte „passive Schau“⁴²² des Publikums durch die um 1900 definierten theatralen Raumordnungen in ihr Gegenteil verkehrt wird: Gefordert ist nicht mehr der kontemplativ-immobile Nachvollzug der Bühnenhandlung, sondern eine körperliche Aktivierung, die das eigene Selbst im Bezug zur technisierten Lebens- und Arbeitswelt neu rhythmisieren soll.

⁴¹⁸ Giertz: Kultus ohne Götter, S. 146.

⁴¹⁹ Wiggershaus: Garten, Park und Gartenstadt, S. 325.

⁴²⁰ Karl Storck: „[Besprechung des Hellerauer Schulfests 1913 in der ‚Allgemeinen Musikzeitung‘]“, zit. n. *Berichte der Dalcroze-Schule* 3 (1913), S. 9f.

⁴²¹ Bäumer: [Besprechung des Hellerauer Schulfests 1913 in *Die Hilfe*], S. 16.

⁴²² Schäfer: Passivität und Augenschein, S. 167.

Ganz im Sinne der Lebensreform zielt damit auch die sich in der Gartenstadt Hellerau formierende theatrale Raumordnung auf die Aufhebung der Trennung von Darsteller*innen und Publikum sowie auf die Überführung von Kunst in Leben. Appia selbst weist auf den universalistischen Ansatz seiner Theaterkonzeption hin, wenn er an Dalcroze schreibt:

Wir müssen ... aus der dramatischen Kunst ein gemeinschaftliches Werk machen – indem der Saal mit der Bühne, das Publikum mit den Darstellern *ein soziales Milieu* bilden, indem man diskutiert wie in einer mittleren Kathedrale von einst. Das Theater wird so ein ‚Zentrum des Lebens‘ werden.⁴²³

Der Weg zu dieser Vergemeinschaftung führt für den Szenografen über die Reform des Theaterraums. So liegt für Brandstetter und Wiens „die wohl wesentliche Neuerung der Hellerauer Experimente darin, dass sie Raum und Bewegung, und damit Szenographie und Choreographie, erstmals als interdependent behandelten“⁴²⁴. Auf der Hellerauer Raumbühne sind es die Körper der Darstellenden, die in ihren Bewegungen den Raum prozessual hervorbringen.

Das Hellerauer Theaterexperiment zeigt jedoch auch exemplarisch die Aporien der meisten reformerischen Kunstutopien um 1900, die sie mit der Theaterreform des 18. Jahrhunderts teilen. Keim beschreibt sie treffend als „Spannungsverhältnis zwischen dem Anspruch auf ästhetische Revolutionierung der Gesamtgesellschaft einerseits und der von einem [...] privilegierten Zirkel getragenen elitären Kunsttheorie und -praxis andererseits“⁴²⁵. Letztendlich ist das im großen Saal der Hellerauer Bildungsanstalt versammelte Publikum eine homogene Gruppe von Vertreter*innen der europäischen Kulturavantgarde, die ihren Traum der Überwindung individueller und gesellschaftlicher Entfremdungserscheinungen in einer künstlerischen – und künstlichen – Enklave träumt. Doch 1914 sind „auf der weiten Ebene nicht weit von Hellerau auf einem Übungsplatz der deutschen Armee Männer mit einem Training einer ganz anderen Art beschäftigt, und manchmal [kann] man den Lärm ihrer Artillerie durch die Musik an der Schule hindurchhören.“⁴²⁶ Diese entschieden andere Art, auf die in nächster Nachbarschaft der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze junge Männer körperlich affiziert werden, weist bereits auf eine der Hellerauer Vision entgegengesetzte Vergemeinschaftung nationaler Art hin, die sich

⁴²³ Adolphe Appia: „Lettre à Jaques-Dalcroze [Mai 1916]“, zit. nach: Bablet: Der musikalisch besetzte Gestus, S. 62; Hervorhebung F.L.

⁴²⁴ Brandstetter/Wiens: Ohne Fluchtpunkt, S. 14.

⁴²⁵ Keim: Körper – Raum – Bewegung, S. 109.

⁴²⁶ Beacham: Adolphe Appia, S. 154f.

in den kommenden Jahren durchsetzen wird: Die Katastrophe des Ersten Weltkriegs beendet Appias und Dalcrozes Wirken in der Gartenstadt.⁴²⁷

Obwohl also das Hellerauer Experiment kurzlebig ist und seine reformerischen Zielsetzungen nicht erfüllen kann, ist seine Bedeutung für die Entwicklung der Szenografie im Theater des 20. Jahrhunderts dennoch nicht zu überschätzen. In seiner neuen Vorstellung vom ‚Zuschauen‘ im Theater und durch die damit verbundene programmatische Aktivierung des Publikums verweist das Hellerauer Theaterraumdispositiv nach Brandstetter und Wiens auf „eine Zukunft des Theaters in der Medienwelt des 20. und 21. Jahrhunderts“⁴²⁸. So wirken die von Adolphe Appia entwickelten Raumkonzepte weit über die Zeit der Jahrhundertwende und die 1920er-Jahre hinaus, in denen die Spuren ihrer modularen Szenografie im Bauhaus-Theater, wie es unter anderem Oskar Schlemmer entwirft, erneut auftauchen.⁴²⁹

Damit enden in diesem dritten Kapitel die exemplarischen Analysen historischer Bühnenraumdispositive, die theatrale Raumordnungen als Antworten auf je historische gesellschaftliche *urgences* bestimmten, dort, wo zu Beginn des zweiten Kapitels meine theoretische Beschäftigung mit dem Raum des Theaters begann: Adolphe Appia und Oskar Schlemmer stehen als Szenografen am Beginn der Geschichte des zeitgenössischen Theaters und seiner Räume – auch weil ihre erspielten Räume Antworten auf *urgences* einer technisierten und zunehmend globalisierten Lebenswelt suchen, die das Theater und seine Ordnungsfunktion bis heute bestimmen.

⁴²⁷ Vgl. zur weiteren Geschichte der Bildungsanstalt Hellerau bis zum Zusammenbruch der Sowjetunion ebd., S. 155, Fn. 47; Sonntag: Raumtheater, S. 70f.; sowie zu aktuelleren Bemühungen, Hellerau wieder zum Zentrum v.a. des zeitgenössischen Tanzes zu machen, Sonntag: Raumtheater, S. 111–117.

⁴²⁸ Brandstetter/Wiens: Ohne Fluchtpunkt, S. 25.

⁴²⁹ Vgl. Bablet: Der musikalisch besetzte Gestus, S. 61. Vgl. weiterhin zum Einfluss Appias auf das Theater des Expressionismus Giertz: Kultus ohne Götter, S. 200–209; sowie auf postdramatische Theaterformen Fischer-Lichte: Die Entdeckung des Zuschauers, S. 33.

Kapitel 4

Konfligierende Raumentwürfe. Text- und Bühnenordnungen im zeitgenössischen Stadttheater

*Le corps, seul dans l'espace illimité,
mesure cet espace par ses gestes et ses évolutions[.]
[...] En ce sens, ce corps crée l'espace.*
Adolphe Appia¹



¹ Adolphe Appia: „La mise en scène et son avenir“, in: Ders.: *Œuvres complètes*. Edition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn, Bd. 4: 1921–1928, [Lausanne] 1991, S. 72–86, hier: S. 73.

Die historischen Analyseskizzen des vorangegangenen, dritten Kapitels haben zwei Ergebnisse erbracht, die wegweisend für die folgenden Untersuchungen der Raumordnungen des Gegenwartstheaters sind. So zeigten die Analyseskizzen – erstens – sehr konkret, wie sich die zunächst ebenso selbstverständliche wie abstrakte problemgeschichtliche Annahme, dass das Theater als Kunstform auf gesellschaftliche Konflikt- und Transformationspotenziale seiner Zeit reagiert, in räumlichen Analysen nachweisen lässt. Zweitens hat die Heterogenität der Gegenstände dieser Analysen klar erwiesen, dass eine Vorstellung von theatralem Raum als starre, dominant architektonische, auf jeden Fall aber tendenziell stabile Kategorie dem Phänomen nicht gerecht werden kann. Die spatiale Ordnung des Theaters erscheint keinesfalls als neutraler Schachtelraum, in dem historische Protagonist*innen Problemstellungen ihrer Zeit verhandeln, sondern selbst als Ergebnis von dynamischen menschlichen Aushandlungs- und Weltdeutungsprozessen. Statt einer Analyse ‚des‘ Raums nahmen die diachronen Musteruntersuchungen viel eher eine Bestimmung von raumbildenden Prozessen vor. Was sich als verbindendes Kennzeichen theatraler Raumordnungen über die Jahrhunderte hinweg festhalten lässt, ist die doppelte Bedingtheit dieser erspielten Räume: als in dynamischen Prozessen von handelnden Protagonist*innen hervorgebracht.

Im folgenden Kapitel werde ich den Blick auf theatrale Raumordnungen gegenüber dem historisch wie methodisch breiten Ansatz des dritten Kapitels einengen und räumliche Text- bzw. Bühnenordnungen im zeitgenössischen Stadttheater untersuchen. Dieses Vorgehen heißt nicht, die Bedeutung eines interdisziplinären historisierenden Ansatzes bei der Analyse von Theaterraumdispositiven zu ignorieren. Es geht vielmehr darum, bei der Untersuchung von Rauminszenierungen in Theatertexten und Bühnenproduktionen zu fragen, welchen spezifischen Beitrag Literatur- und Theaterwissenschaft zur interdisziplinären Untersuchung theatraler Raumordnungen leisten können. Dass die folgenden Analysen also weniger auf die Architektur abheben, bedeutet nicht, dass bauliche Determinanten des Theaterraums bei seiner Untersuchung keine wichtige Rolle spielten. Die fokussierten Produktionen teilen mit der perspektivisch organisierten Gegenüber-Ordnung von Publikumsraum und Bühne eine bauliche Schauordnung, die das europäische Theater seit dem Aufkommen der Perspektivbühne in der Renaissance über die Kulissenbühnen des 17. Jahrhunderts bis zur Herausbildung der Guckkastenbühne im 19. Jahrhundert bestimmt.² In allen analysierten Produktionen erscheint die grundlegende

² Vgl. zur Entwicklung der (auch baulichen) Organisation theatralen Schauens Kap. 3 dieser Studie; Ulrike Haß: *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München 2005; sowie Johannes Friedrich Lehmann: *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing*, Freiburg i.Br. 2000.

Konzeption der Bühne als von drei Wänden physisch begrenzt und auch zum Publikum durch die Annahme einer Vierten Wand abgeschlossen.³

Das prägende Fortwirken jahrhundertealter baulicher Tradition im zeitgenössischen Stadttheater führt immer wieder zu der Frage, ob es ästhetisch überhaupt fähig ist, aktuelle *urgences* seiner Stadtgesellschaft zu verräumlichen. So entwickelt Mark Terkessidis seine Problematisierung der gesellschaftlichen Rolle des Stadttheaters bezeichnenderweise auch über eine Beschreibung theatraler Räumlichkeit: „Warum sollte ich mich als Zuschauer also in einen Raum begeben, der mich oftmals allein von seiner Anordnung her in ein Korsett vergangener Zeiten zu pressen scheint [...]?“⁴ In der von ihm als starr und unflexibel beschriebenen Raumordnung manifestiert sich nach Terkessidis eine spezifische Ausschlussfunktion, insofern Menschen mit familiären Migrationsgeschichten die Stadttheater als „Raum, der ‚den Deutschen‘ zu gehören scheint“⁵, auffassten: „Selbstverständlich haben sich die Gepflogenheiten in den Theatern verändert, aber selbst nach einer Reihe von Versuchen mit Entgrenzung wirkt der Raum immer noch vergleichsweise rituell und steif.“⁶ Die räumliche Schauordnung des Theaters kommt so bei Terkessidis als konservative Machtordnung in den Blick. Vom konkreten Migrationskontext abstrahierend entwickeln auch Barbara Mundel und Josef Mackert ihre Kritik an der Institution des Stadttheaters entlang seiner Räumlichkeit, wenn sie feststellen, dass das „Stadttheater der Zukunft“ noch immer vorwiegend in den „feste[n] Burgen“ und „Musentempeln“ [...] eines sich neu formierenden nationalen Bürgertums“ zu Hause sei,⁷ die mit seinen neuen gesellschaftlichen Aufgaben nicht korrespondierten: „Es muss sich jedoch jetzt auf die Parameter einer postnationalen, globalisierten (Medien-) Gesellschaft beziehen.“⁸ Erneuerungsbemühungen des Theaters stoßen für Mundel und Mackert deshalb unter anderem auch an solche Grenzen, „die durch räumliche Gegebenheiten [...] markiert werden“⁹.

Sowohl Terkessidis als auch Mackert und Mundel kritisieren in ihren Positionsbestimmungen des zeitgenössischen Stadttheaters seine unflexible

³ Dass ein solches Modell der Guckkastenbühne von den Theaterproduktionen indes nicht zwingend erfüllt wird, sondern die Vorgaben von Bau und Tradition gerade als produktive Kontrastfolie dienen können, zeigen die Analysen dieses Kapitels.

⁴ Mark Terkessidis: „Die Heimsuchung der Migration“, in: Josef Mackert/Heiner Goebbels/Barbara Mundel (Hg.): *Heart of the City. Recherche zum Stadttheater der Zukunft. Arbeitsbuch 2011*, Berlin 2011, S. 42–47, hier: S. 42.

⁵ Ebd., S. 46.

⁶ Ebd.

⁷ Barbara Mundel/Josef Mackert: „Fluxus für das Stadttheater“, in: Josef Mackert/Heiner Goebbels/Barbara Mundel (Hg.): *Heart of the City. Recherche zum Stadttheater der Zukunft. Arbeitsbuch 2011*, Berlin 2011, S. 128–136, hier: S. 128.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

Bauordnung, die bei ihnen zum Bild für die Erneuerungsaversion einer erstarrten Institution wird. Seine Architektur schränkt das Stadttheater in dieser Sichtweise hinsichtlich ästhetischer wie struktureller Reformen ein und brandmarkt es als gestrigen „Musentempel[]“¹⁰, der droht, die Verbindung zur diversen Stadtgesellschaft zu verlieren. Was sich bei einer Auslegung dieser Kritik von Terkessidis, Mundel und Mackert als Kritik am Raum des Stadttheaters indes zeigt, ist die Gefahr, die einer Verkürzung des Raumbegriffs auf seine stabilen Konstituenten innewohnt. Denn die Kritik thematisiert in erster Linie den *Bau* zeitgenössischer Stadttheater und fokussiert damit auf nur eine Dimension der theatralen Raumordnung. Nicht ‚der Raum‘ des Stadttheaters erscheint als unflexibel und in einer starren national-bildungsbürgerlichen Theatertradition stehend, sondern seine Architektur.

Dieses vierte Kapitel meiner Studie wird in seinen Analysen exemplarischer Texte und Bühnenproduktionen des zeitgenössischen Stadttheaters zeigen, wie ihre Rauminszenierungen den Gegensatz zwischen den skizzierten Vorgaben der Theaterarchitektur und dynamischen Praktiken des Raumhandelns produktiv nutzen. Die Untersuchungen belegen weiterhin, wie im Stadttheater über seine Raumordnungen auch Fragen nach der Beschaffenheit der theatralen Gemeinschaft in Zeiten einer sich immer weiter diversifizierenden Stadtgesellschaft verhandelt werden. Damit lassen sich diese Raumordnungen auch als grundsätzliche künstlerische Reflexion über die theatrale *Schauordnung* interpretieren: Sie erkunden die Art des Bezugsverhältnisses zwischen Stadttheater und Stadtgesellschaft, zwischen theatralen Darstellungspotenzialen und gesellschaftlichen Problemhorizonten.

Die folgenden Untersuchungen fragen also aus einer problemgeschichtlichen Analyseperspektive auch danach, *welche* Konfliktlinien und Verunsicherungspotenziale sich in den Raumordnungen des zeitgenössischen Stadttheaters zeigen und *wie* sie theatrale Verhandlung finden. Zur Beantwortung dieser Fragen erscheinen insbesondere Motive von figurenseitig empfundenen Raumverlusten und Selbstverortungsbemühungen aussagekräftig, wie sie das Gegenwartstheater auffällig prominent inszeniert. In den Raumordnungen des Theaters manifestieren sich damit, so die Hypothese der folgenden Untersuchungen, spatiale Un-Ordnungen, die die Figuren verunsichern, genauso wie Versuche identitätsstabilisierender räumlicher Neu-Ordnung. Weil diese Un-, Um-, Ein- und Neuordnungen sich in einer jeweils spezifischen spatialen Ästhetik konkretisieren, lässt sich als charakteristisches Merkmal aller im Folgenden besprochenen Texte und Inszenierungen festhalten: Der Raum wird in ihnen zum Problem und damit auf der Handlungsebene thematisch.

Zur Beschreibung derartiger theatraler Raumordnungen erscheinen die bereits im zweiten Kapitel problematisierten gängigen literatur- und

¹⁰ Ebd.

theaterwissenschaftlichen Analyseverfahren wenig hilfreich, da sie Raum noch immer als tendenziell stabile Ordnung konzeptualisieren, wenn sie ihn nicht insgesamt als Container und dreidimensionalen Rahmen des Figurenhandelns auffassen. Die folgenden Untersuchungen setzen sich deshalb auch das Ziel, durch die Operationalisierung soziologisch informierter Raumtheorien für die Text- und Inszenierungsanalyse methodisch zur Ergänzung des Analyseinstrumentariums der Literatur- und Theaterwissenschaft beizutragen. Da das ästhetische Feld von Texten und Bühnenproduktionen des gegenwärtigen Stadttheaters ausgesprochen heterogen ist, erscheint es wenig vielversprechend, die Analysen durch einen einzigen theoretischen Zugriff zu strukturieren. Stattdessen kommt bei den Untersuchungen jedes der folgenden vier Unterkapitel eine eigene Raumtheorie zur Anwendung, die ihre spezifische Perspektive auf die räumlichen Besonderheiten der einzelnen Theatertexte und -inszenierungen anbietet. Obwohl die einbezogenen Theorien damit vielfältig sind, ist ihre Auswahl keinesfalls beliebig: Sie alle verbindet die Tatsache, dass sie sich im Sinne Martina Löws als *relationale* Raumtheorien verstehen lassen und sie ‚Raum‘ also als prozessual durch das Handeln von Menschen hervorgebracht beschreiben.

Mit Theaterstücken von Sasha Marianna Salzmann, Elfriede Jelinek, Wolfram Lotz und Falk Richter wird das Korpus der Untersuchung von ästhetisch ausgesprochen unterschiedlichen Texten gebildet. Sie verbindet, dass in ihnen ‚Raum‘ auf sehr spezifische und für die *urgences* gegenwärtiger (Groß-)Stadtgesellschaften typische Weise zum Problem auf Handlungsebene wird. Die Autor*innen können durch die Verleihung von Preisen sowie ihre Präsenz im Feuilleton als gegenwärtig einflussreiche Repräsentant*innen des deutschsprachigen Theaters gelten – ohne dass sich diese Bedeutung bisher immer in einer literaturwissenschaftlichen Aufmerksamkeit für ihre Theatertexte niederschlug: Während meine Untersuchungen im Folgenden bei der Analyse der Werke von Falk Richter und insbesondere Elfriede Jelinek aktuelle Forschungsbemühungen um räumliche Ansätze bereichern und damit neu perspektivieren können, stellen sie andererseits auch eine der ersten umfangreicheren literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit den Stücken von Wolfram Lotz und Sasha Marianna Salzmann dar. Neben den Texten untersuchen die Analysen die jeweiligen Uraufführungsinszenierungen durch die Regisseur*innen Brit Bartkowiak, Nicolas Stemmann, Dušan David Pařízek und Falk Richter/Anouk van Dijk und gehen dabei der Frage nach, wie diese Bühnenproduktionen je medienspezifisch eigene Antwortstrategien für die räumlichen Problemstellungen entwickeln, die im Stücktext angelegt sind. Die theatralen Produktionen werden so keinesfalls als Umsetzungen der Texte verstanden, vielmehr geht es darum, die räumlichen Transformationen nachzuzeichnen, die die Text-Inszenierungs-Verhältnisse prägen.

Die einzelnen Theatertexte und -produktionen etablieren und zerstören verschiedene Raum-Ordnungen durch die Inszenierung von figurenseitigen Versuchen des prozessualen Raumordnens, indem die Protagonist*innen Verwurzelungs- und Selbstverortungsbemühungen gegen spatiale Verlusterfahrungen setzen. Die dabei inszenierten Ordnungsstrategien sind vielfältig und reichen vom Versuch der Etablierung postmigrantisch-jüdischer Kommunikations- und Erinnerungsräume in *Muttersprache Mameloschn* (Sasha Marianna Salzmann/Brit Bartkowiak) über die Bemühung um eine selbstbestimmte Sichtbarkeit im öffentlichen Raum in *Die Schutzbefohlenen* (Elfriede Jelinek/Nicolas Stemmann) oder das hegemoniale Kerben fremder Räume in *Die lächerliche Finsternis* (Wolfram Lotz/Dušan David Pařízek) bis zur aggressiven, nationalen Territorialvorstellungen verteidigenden Grenzziehung in *Safe Places* (Falk Richter/Falk Richter und Anouk van Dijk). Die Analysen sind chronologisch angeordnet, jedoch weisen die Raumordnungen untereinander Bezüge auf, die die Untersuchung nachzeichnet. Zu den immer wieder begegnenden Problemkomplexen, auf deren *urgence* die räumlichen Dispositive jeweils antworten, zählen Fragen nach Aktualität und Voraussetzungen traditioneller ordnungsstiftender Konzepte wie Nation, Familie oder Grenze genauso wie eine Kritik an der ästhetischen und kommunikativen Leistung von Sprache. Insbesondere dort, wo Texte und Theaterproduktionen auch Einordnungsbemühungen von Marginalisierten verhandeln, kommt der Theaterraum selbst als hegemoniale Schau-Ordnung in den Blick. Die inszenierten Raumordnungen zeigen, wie die institutionelle Verwurzelung dieser Schau-Ordnung in spezifischen Machtgefügen Repräsentationsleistungen des Theaters strukturiert und limitiert.

Die folgenden vier Unterkapitel analysieren Raumordnungen und Prozesse des Raumordnens in drei Schritten. So skizziere ich zu Beginn die spatiale Theorie, die den Zugriff auf die Raumkonzeptionen von Text und Theaterproduktion im jeweiligen Unterkapitel strukturiert. Im Fokus stehen dabei die Potenziale der entsprechenden Raumtheorie für die konkrete Text- und Inszenierungsanalyse, ohne deshalb auf ihre weitergehende kontextualisierende Einordnung ganz zu verzichten. Auf diese Theorievorstellungen bauen zunächst die Text-, dann die Inszenierungsanalysen auf. Diese beschreiben die Raumordnungen hinsichtlich der gesellschaftlichen *urgences*, die sich in ihrer spatialen Ästhetik abbilden. Jedes der folgenden vier Analysekapitel lässt sich auch als abgeschlossene Untersuchung zu den erspielten Räumen des jeweiligen Theatertextes und seiner Uraufführungsinzenierung lesen. In der Zusammenschau der vier Studien erweist sich die räumliche Ästhetik des zeitgenössischen Stadttheaters als geprägt durch konfligierende Raumentwürfe voller spatialer Lücken und Leerstellen – ein Befund, den das abschließende fünfte Kapitel der Studie deuten wird.

Kapitel 4.1

Jüdisch-postmigrantische Mobilität:
Sasha Marianna Salzmanns *Muttersprache Mameloschn* (2012)
und Brit Bartkowiaks Uraufführungsinszenierung
am Deutschen Theater Berlin (2012)



„Sitzen drei jüdische *mamés* unterm Fenster auf einer Bank. [...] Sagt die erste: ‚Ei, jai, jai!‘ Sagt die zweite: ‚Oh weh, oh weh!‘ Sagt die dritte: ‚Weih me, Weih me!‘ Sagt die erste wieder: ‚Können wir bitte aufhören, über die Kinder zu sprechen?‘“ Mit diesem Witz betritt die Schauspielerin Natalia Belitski in Brit Bartkowiaks Uraufführungsinszenierung von Sasha Marianna Salzmanns *Muttersprache Mameloschn* die Bühne des Deutschen Theaters Berlin vom Publikumsraum aus. Die Hände in die Taschen ihrer hellen Hose vergraben und die Zuschauenden anlächelnd erzählt sie noch weitere Witze, die sich humorvoll mit problematischen jüdischen Familienkonstellationen auseinandersetzen. Hinter ihr kann das Publikum Tische, Stühle, Schränke, Sofas und Lampen erkennen, doch sind diese nicht wohnlich arrangiert. Vielmehr erscheint die Bühne als Lager, in dem Möbel unterschiedlicher Stile und Formen abgestellt und dann vergessen wurden.

Die beiden anderen Schauspielerinnen sind in dieser Unordnung kaum zu entdecken: Gabriele Heinz versteckt sich zu Beginn des Theaterabends in einem Schrank, aus dem manchmal ihr Lachen hervordringt, aber sie selbst bleibt unsichtbar. Anita Vulesica dagegen ist von Beginn an auf der Bühne, doch liegt sie im halbdunklen Hintergrund starr auf einem Sofa ausgestreckt, sodass zunächst auch sie vom Publikum leicht übersehen werden kann. Heinz, Vulesica und Belitski verkörpern mit den Figuren Lin, Clara und Rahel drei Generationen einer jüdischen Familie, deren Zusammenleben und Konflikte Salzmanns Komödie verhandelt. Lin, die Großmutter Rahels und Mutter Claras, ist überzeugte Kommunistin und Holocaustüberlebende, die nach dem Zweiten Weltkrieg in die DDR migrierte und dort als jüdische Folkloresängerin erfolgreich war. In der Handlungsgegenwart, die mit der Entstehungszeit des Stücks übereinstimmt, bewohnt sie aber mit ihrer Tochter eine bundesrepublikanische Wohnung. In ihren Erinnerungserzählungen bewegt sie sich noch immer durch die Topografie ihres früheren Lebens als Sängerin mit internationaler Reiseerlaubnis. Dabei versucht sie, vor ihrer Familie, aber vor allem sich selbst die Widersprüche dieses Lebens zwischen staatlicher Privilegierung und antisemitischer Diskriminierung zu rechtfertigen. Von ihrer Tochter hat sie sich schon während deren Kindheit entfremdet. Clara erinnert sich an ihre Mutter als Person, die nie für sie da war, sondern sich stattdessen als Künstlerin wie Kommunistin selbst verwirklichte. Dem daraus resultierenden ständigen Streit ihrer Großmutter und Mutter versucht das jüngste Familienmitglied Rahel zu entgehen und plant, für ihre Promotion in die Vereinigten Staaten auszuwandern, was bei Clara Verlustängste hervorruft. Diese Familienkonflikte, die Triebfeder für Salzmanns Komödie sind, spiegeln sich in der dreiteiligen spatialen Konfiguration des Inszenierungsbeginns: Rechts der Raum von Lin, links der Bereich ihrer Tochter Clara, dazwischen bildet eine Reihe von zusammengeschobenen Stühlen einen Grenzraum, in dem sich Rahel bewegt: Nach den ersten Auftritten

der beiden anderen Frauen klettert sie auf die Stuhl-Demarkationslinie zwischen ihnen.

Bartkowiaks Theaterarbeit führt im Sprechen der Figuren, besonders aber in ihren Raumin szenierungen schon zu Beginn zwei Themenkomplexe zusammen, die Salzmanns Text wie auch seine theatrale Uraufführung bestimmen. So verweisen die den Abend eröffnenden Witze auf die jüdische Familie und ihre generationalen Konflikte als Kern der theatralen Aushandlungsbemühungen. Diese Schwerpunktsetzung findet sich nicht nur im Sprechtext Rahels angelegt: Die dichotome Bühnenraumkonstellation, die von Beginn an einen Gegensatz zwischen Clara und ihrer Mutter spatial verankert, kennzeichnet die in den Witzen aufscheinenden Familienkonflikte als Hintergrund auch des konkreten dramatischen Konflikts von *Muttersprache Mameloschn*. Gleichzeitig setzt die Raumästhetik diesen familiären Konflikt in Beziehung zu einem weiteren thematischen Schwerpunkt des Abends: Weil die Bühne zunächst wie ein Möbellager erscheint, in dem die Besitzer*innen ihren Hausstand während einer längeren Abwesenheit eingelagert haben, verweist die Raumin szenierung auf Mobilität und Migration als weitere Triebfedern der dramatisch-theatralen Konfliktgestaltung – auch die Tatsache, dass die Handlung mit dem Plan Rahels einsetzt, zeitweilig in die USA auszuwandern, verdeutlicht diesen Zusammenhang. Was sich also zu Inszenierungsbeginn in einer spezifischen Raumordnung verbindet, sind Motive räumlicher Mobilität und jüdisch-weibliche Familiengeschichte im intergenerationalen Dialog.

Diese Verbindung von Fragen der Migration und solchen jüdischer (Familien-)Identität reflektiert Sasha Marianna Salzmann auch als Bestandteile der eigenen Biografie.¹ 1985 in Wolgograd geboren, lebte Salzmann bis 1995 in Moskau, bevor die Familie nach Deutschland zog. Schon zu Beginn von Salzmanns Karriere als Dramatiker*in,² die insbesondere 2012 durch die Verleihung des Kleist-Förderpreises für das im gleichen Jahr uraufgeführte Stück *Muttermale Fenster blau* Fahrt aufnahm, stellt Salzmann fest, „durch die mediale Öffentlichkeit zur Migrantin mutiert“ zu sein – „[v]orher war ich Autorin“.³ Diese Fremdeinordnung mag auch

¹ Ich verwende im Folgenden Schreibweisen mit Genderstern, um zu markieren, dass sich Salzmann nicht auf eine binäre Geschlechtsidentität festlegt. Pronomenverwendungen in Bezug auf Salzmann in direkten Zitaten, auch in Selbstaussagen, behalte ich bei – ich bin mir bewusst, dass dies bei der Lektüre zu Verwirrungen führen kann, doch markiert es Prozesse der Aushandlung von Geschlechtsidentitäten über die Zeit als fluide.

² Vgl. für ein Portrait Salzmanns auch Paula Perschke: „Die Zerstreuung des Selbst. Sasha Marianna Salzmann“, in: Dorte Lena Eilers/Anja Nioduschewski (Hg.): *Stück-Werk 6. Neue deutschsprachige Dramatik im Portrait. Arbeitsbuch 2020*, Berlin 2020, S. 114–117.

³ Florian Vogel: „Wenn die Realität einem diktiert, wie die Fiktion auszusehen hat.“ Ein Gespräch mit den Preisträgerinnen und Preisträgern des Kleist-Förderpreises

dadurch bedingt sein, dass Salzmans von 2013 bis 2015 das *Studio Я* als ehemalige Studiobühne des Gorki Theaters künstlerisch leitete.⁴ Doch macht Salzmann selbst Migration – verstanden als ständige Mobilität – für schriftstellerisches Schaffen produktiv und verbindet das Konzept mit der Reflexion der familiären jüdischen Wurzeln. So heißt es im E-Mail-Austausch mit dem Lyriker und Publizisten Max Czollek: „Ausländerin, außerhalb des Landes zu sein, ist ein richtiger Gedanke. Ich bin außerhalb des Landes, eines jeglichen, eine wandernde Jidowka und ziemlich glücklich[.]“⁵ Ausländisch-Sein tritt in dieser Sichtweise weniger als Fremd-Sein in einem Land auf, sondern bedeutet für Salzmann eine spezifische Form des Jenseits-jeden-Landes-Seins – eine Abwendung vom nationalen Ankommen und damit eine ständige Migration, die hier zur *jüdischen* Migration wird. Dennoch ist Ausländisch-Sein kein raum- oder ortloses Sein, ganz im Gegenteil beschreibt Salzmann den Zustand als eine ständige „[S]uche [...] nach Orten“⁶, die aber nicht mehr im nationalen Bezugsrahmen zu verstehen ist. In diesem Sinne scheint Salzmans Antwort: „Aus dem Theater“, auf die vieldeutige Frage einer Journalistin, „woher sie komme“,⁷ mehr zu sein als nur ein Witz oder der Versuch, einer Festbeschreibung auf die Rolle der „Vorzeigemigrantin“⁸ auszuweichen: Das Theater bietet den Raum, eigene Identitätsentwürfe jenseits einer national perspektivierten Einordnung als ‚Migrant*in‘ auszuhandeln: So nimmt die Benennung des *Studio Я* am Gorki Theater den letzten Buchstaben des kyrillischen Alphabets auf, der ‚Ich‘ bedeutet.

Integraler Bestandteil der Theaterästhetik Salzmans ist räumliche Mobilität. Anders als die Essays entstehen die „Theaterstücke [...] in der Bewegung. Sie schreibt in Zügen, auf Flughäfen oder umrandet von der Geräuschkulisse belebter Cafés“⁹. ‚Raum‘ erscheint so im Schaffen Salzmans nicht als gegebene, national definierte Containerraumordnung, sondern relational, transitorisch und durch individuelle, ‚aus-ländische‘ *Mobilität* hervorgebracht. Dass damit aber nicht nur individuelle Freiheit, sondern auch die Gefahr des Verlustes identitätsstiftender Raumordnungen einhergeht, klingt in Salzmans „Lieblingsswitz“¹⁰ an, den nicht

Rebekka Kricheldorf, Marianna Salzmann, Oliver Kluck und Wolfram Lotz. Berlin, im Juni 2014“, in: *Gedanken-Striche. Ein Journal des Kleist-Museums* 24 (2013), S. 111–118, hier: S. 115.

⁴ Vgl. zu Salzmans Arbeit als Leiter*in des *Studio Я* auch ebd., S. 117.

⁵ Max Czollek/Sasha Marianna Salzmann: „Talk Yiddish to me. Korrespondenzen“, in: Dies. (Hg.): *Desintegration. Ein Kongress zeitgenössischer jüdischer Positionen*, Bielefeld 2017, S. 97–101, hier: S. 98.

⁶ Ebd.

⁷ Perschke: *Die Zerstreuung des Selbst*, S. 114.

⁸ Vogel: *Wenn die Realität einem diktiert*, S. 115.

⁹ Perschke: *Die Zerstreuung des Selbst*, S. 116.

¹⁰ Czollek/Salzmann: *Talk Yiddish to me*, S. 98.

nur Rahel in *Muttersprache Mameloschn* und der*die Autor*in selbst in der E-Mail-Korrespondenz mit Czollek erzählen, sondern der auch in Salzmanns jüngstem Roman auftaucht: „Treffen sich zwei Juden, sagt der eine: ‚Ich gehe nach Australien‘, sagt der zweite: ‚Australien? Das ist doch so weit weg!‘, sagt der erste wieder: ‚Weit weg von wo?‘“¹¹

Um den biografistischen Analysezugriff zu perspektivieren: Es erscheint nicht als Zufall, dass sich auch in Salzmanns poetologischen Reflexionen mit transnationaler Mobilität und jüdischer (Familien-)Geschichte die zwei Themenkomplexe verbinden, deren Zusammenführung die ersten Minuten der Uraufführungsinzenierung von *Muttersprache Mameloschn* prägt – und auf die Salzmann auch in anderen Werken immer wieder zurückkommt.¹² Die in *Muttersprache Mameloschn* gestalteten transnationalen Mobilitätsvorstellungen machen die Bedeutung räumlicher Analysen für eine Annäherung an die in Text und Inszenierung verhandelten Problemkontexte evident – und verweisen darüber hinaus auf die Anschlussfähigkeit entsprechender Analysen an gegenwärtig interdisziplinär produktive Diskurse um das *Postmigrantische*. Schon seit der Arbeit am Gorki Theater lassen sich Salzmanns Theaterstücke immer auch im Kontext des *postmigrantischen Theaters* diskutieren, als dessen deutschsprachiges Zentrum seine Intendantin Shermin Langhoff dieses Theater im vergangenen Jahrzehnt etabliert hat.¹³ Nicht nur in den individuellen Biografien, sondern auch den theatral-performativen Projekten von Mitarbeiter*innen und Kollaborationspartner*innen wie Max Czollek, Yael Ronen oder eben Sasha Marianna Salzmann wird deutlich, dass jüdische Standpunkte innerhalb des postmigrantischen Diskurses ‚am Gorki‘ von Beginn an eine entscheidende Rolle spielen. Dies zeigt beispielhaft der 2016 dort von Salzmann und Czollek organisierte *Desintegrationskongress*,¹⁴ der sich die

¹¹ Ebd. Vgl. für die fast wortgleiche Wiederholung des Witzes in Salzmanns Werken z.B. Sasha Marianna Salzmann: *Im Menschen muss alles herrlich sein*, Berlin 2021, S. 147; Dies.: „Muttersprache Mameloschn“, in: Dies.: *Muttersprache Mameloschn. Schwimmen lernen*, Frankfurt a.M. 2013, S. 7–73, hier: S. 51; im Folgenden werden Zitate aus dem letztgenannten Werk direkt im Fließtext unter der Sigle *MM* und Angabe der Seitenzahlen nachgewiesen.

¹² So verhandeln nicht nur weitere Theatertexte Salzmanns wie *Wir Zöpfe* (UA: 2015), sondern auch die beiden bisher erschienenen Romane *Außer sich* (2017) und *Im Menschen muss alles herrlich sein* (2021) die Migrations- und Familiengeschichten jüdisch-russischer bzw. -sowjetischer Protagonist*innen.

¹³ Vgl. kurz zu Shermin Langhoffs Konzeption des postmigrantischen Theaters das folgende Unterkapitel 4.1.1 sowie zu ihrer Arbeit am Maxim Gorki Theater Johanna Munzel: „Postmigrantischer Widerstand im Zentrum von Berlin. Das Maxim Gorki Theater“, in: Jara Schmidt/Jule Thiemann (Hg.): *Reclaim! Postmigrantische und widerständige Praxen der Aneignung*, Berlin 2022, S. 279–293.

¹⁴ Vgl. zur Dokumentation des Kongresses die Kongressschrift und dort insbesondere die Einleitung der Organisator*innen: Max Czollek/Sasha Marianna Salzmann: „Spielt euer Theater doch alleine!“ Vorwort“, in: Dies. (Hg.): *Desintegration. Ein*

Ergründung „einer Identität, für die das Adjektiv ‚jüdisch‘ nur eines von vielen ist“¹⁵, zum Ziel setzte und so an Langhoffs breite Definition von ‚postmigrantisch‘ als „den gesamten gemeinsamen Raum der Diversität jenseits von Herkunft“¹⁶ anschloss. Die Zuschreibung ‚jüdisch‘ entfaltet so gegenwärtig Beschreibungsmacht als „eine Chiffre von Vielfalt“¹⁷, wie auch Luisa Banki und ihre Mitherausgeber*innen eines Sonderhefts der Zeitschrift *Jalta* zu *Jüdischen Literaturen der Gegenwart* einleitend feststellen. Neben dieser Ergründung innerjüdischer Vielfalt ist zurzeit ein zunehmendes künstlerisches Interesse an muslimisch-jüdischer Begegnung auszumachen, beispielsweise in den ebenfalls von Czollek kuratierten *Tagen der Jüdisch-Muslimischen Leitkultur 2020*,¹⁸ die ihr Zustandekommen gemeinsamen Marginalisierungserfahrungen verdanken.

Die Bestimmung und Entwicklung jüdischer Positionen innerhalb einer diversen deutschen Gesellschaft, das sollen diese Beispiele nur zeigen, ist damit von Beginn an fester Bestandteil postmigrantischer Kunstprojekte. Ohne die eine Position in der anderen aufgehen zu lassen und so unsichtbar zu machen, identifiziert Czollek eine Vielzahl an „postmigrantischen und jüdischen Kontaktzonen, die in den letzten Jahren künstlerisch und intellektuell entstanden sind“¹⁹. Derartige Kunstprojekte zeichneten sich dadurch aus, dass sie dabei helfen würden, „Perspektiven auf die Geschichte jüdischer und anderer Minderheiten [zu gewinnen], die nicht

Kongress zeitgenössischer jüdischer Positionen, Bielefeld 2017, S. 9–16. Vgl. weiterhin zum theoretisch-aktivistischen Konzept der Desintegration auch Max Czollek: *Desintegriert euch!*, München 2018, für Ausführungen zum Kongress insbes. S. 126.

¹⁵ Czollek/Salzmann: *Spielt euer Theater doch alleine*, S. 11.

¹⁶ Shermin Langhoff/Katharina Donath: „Die Herkunft spielt keine Rolle – ‚Postmigrantisches‘ Theater im Ballhaus Naunynstraße. Interview mit Shermin Langhoff“, in: *bpb.de: Bundeszentrale für politische Bildung. Dossier Kulturelle Bildung* am 10.03.2011, online abrufbar unter <https://www.bpb.de/gesellschaft/bildung/kulturelle-bildung/60135>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.

¹⁷ Luisa Banki u.a.: „Zwischen Literarizität und Programmatik: Jüdische Literaturen der Gegenwart“, in: *Jalta. Positionen zur jüdischen Gegenwartsliteratur* (2019): Sonderausgabe: Dies. (Hg.): *Zwischen Literarizität und Programmatik. Jüdische Literaturen der Gegenwart*, S. 4–6, hier: S. 6.

¹⁸ Vgl. zu jüdisch-muslimischen Begegnungen auch den Sammelband und insbesondere die Einführung: Ozan Zakariya Keskinkılıç/Ärmin Langer: „Einleitung: Re/orientiert?“, in: Dies. (Hg.): *Fremdgemacht & Reorientiert – jüdisch-muslimische Verflechtungen*, Berlin 2018, S. 11–17.

¹⁹ Max Czollek: *Gegenwartsbewältigung*, München 2020, S. 15. Vgl. zu Überschneidungsbereichen von jüdischen und postmigrantischen Lebenserfahrungen auch Olivia Landry: „Jewish joke telling in ‚Muttersprache Mameloschn‘: performing queer intervention on the German stage“, in: *Women & Performance: a journal of feminist theory* 26 (2016), H. 1, S. 36–54, hier: S. 37–38.

ausschließlich auf das Verhältnis zur sie umgebenden deutschen Mehrheit, sondern auch auf ihre jeweiligen Eigenständigkeiten scharf stellen“²⁰.

Im Folgenden wird Sasha Marianna Salzmanns Theatertext *Muttersprache Mameloschn* und seine Uraufführungsinszenierung 2012 am Deutschen Theater Berlin durch Brit Bartkowiak in diesem Sinne als künstlerische Manifestation eines postmigrantisch-jüdischen Gegenwartstheaters analysiert, das sich bemüht, eine eigene Perspektive auf jüdische (Familien-)Geschichte(n) zu gewinnen. Es wird zu zeigen sein, dass sich diese Perspektivsuche in einer sehr spezifischen räumlichen Ästhetik manifestiert, die starre nationale Raumordnungen auflöst und stattdessen eine Form spatialer Mobilität inszeniert, in der Räume als relational und dynamisch aufgefasst werden. Zur Analyse dieser Mobilität umreißt ich zunächst die breite und durch politisch-aktivistische Perspektiven geprägte Diskussion um das Postmigrantische, insbesondere in der Prägung des Begriffs durch Shermin Langhoff, Naika Foroutan sowie Erol Yıldız, und führe diese Diskussion auf ihre spatialen Hinsichten zurück. Denn jeder Versuch einer Neukonzeptionierung von Migrationsvorstellungen beinhaltet immer auch einen (Neu-)Entwurf von Raumkonzepten: Eine in diesem Sinne räumlich gewendete postmigrantische Perspektive ist unter dem Schlagwort der *Mobilität* auch an jüdische Raumtraditionen anschlussfähig (Kap. 4.1.1). Nachdem der untersuchungsleitende Begriff der spatialen Mobilität durch die Operationalisierung postmigrantischer und jüdischer Raumvorstellungen näher bestimmt ist, folgt die Analyse von Sasha Marianna Salzmanns Theatertext (Kap. 4.1.2) und Brit Bartkowiaks Bühnenproduktion (Kap. 4.1.3) aus dieser Perspektive.

4.1.1 Migration und Diaspora: Postmigrantische und jüdische Mobilitätskonzepte

Räumliche Mobilität, deren raumschaffende Potenziale *Muttersprache Mameloschn* textuell bzw. theatral inszeniert, erfährt als Konzept in den Gesellschaftswissenschaften erst seit kurzer Zeit Beachtung. Die Soziologie versteht den Begriff der Mobilität traditionell meist im Sinne sozialer Mobilität, also als „Positionswechsel von Individuen, Gruppen oder Genera-

²⁰ Czollek: Gegenwartsbewältigung, S. 175. Ähnlich skizziert auch Yasemin Shoorman: „Vorwort“, in: Ozan Zakariya Keskinkılıç/Ärmin Langer (Hg.): *Fremdge-macht & Reorientiert – jüdisch-muslimische Verflechtungen*, Berlin 2018, S. 7–9, hier: S. 9 verbindende Dimensionen jüdischer und muslimischer Lebensrealität in Deutschland: „Das Ausloten des Spannungsverhältnisses zwischen Anpassung an eine Mehrheitskultur und Bewahrung von Eigenständigkeit und Tradition ist eine Schnittmenge jüdisch-muslimischer Interessen, die eine gute Basis für den Dialog sein kann.“

tionen im sozialen Raum oder einem System sozialer Schichtung“²¹. Ein spationales Verständnis stand gegenüber dieser Konzeptualisierung lange zurück, sodass Katharina Manderscheid noch 2012 zu dem Schluss kommt: „Mobilität als räumliche Bewegung und geografische Distanzüberwindung spielt in der Tradition der Soziologie als explizites Thema oder Forschungsfeld [...] eine eher marginale Rolle.“²² Manderscheid leitet aus diesem blinden Fleck eine grundlegende Gesellschaftsauffassung der Sozialwissenschaften ab, die „[i]mplizit [...] von Sesshaftigkeit und territorialer Verwurzelung als Norm“²³ ausgehe. Dieses Paradigma der Sesshaftigkeit erinnert in seiner Ausblendung der Möglichkeit dynamischer sozialer Raumgestaltung auffällig an Martina Löws kritische Analyse spatialer Konzepte der Soziologie²⁴ und wird auch von Mimi Sheller und John Urry beschrieben: „Sedentarism treats as normal stability, meaning, and place, and treats as abnormal distance, change, and placelessness.“²⁵ Statt Analyseansätze zu verfolgen, in denen „Raum [...] als vorgesellschaftliche Entität konzipiert und mit dem nationalstaatlichen Territorium gleichgesetzt [wird]“²⁶, muss es nach Manderscheid in der Soziologie vielmehr darum gehen, „gesellschaftliche Ordnungsvorstellungen im Zusammenhang von Bewegungspraktiken“²⁷ zu untersuchen. Besondere Relevanz hat eine derart verstandene Mobilität angesichts relationaler Raumvorstellungen. Denn für einen Raum, der wie bei Löw nicht mehr als Container, sondern als *Beziehungsraum* konzeptualisiert wird, „sind Mobilitäten [...] die materielle Voraussetzung“²⁸, weshalb sie nach Manderscheid insbesondere im Zeitalter globaler Vernetzungen „nicht als Ausdruck einer Abweichung von einem sesshaften Ideal verstanden werden sollte[n], sondern als grundlegendes Prinzip gesellschaftlicher Beziehungen“²⁹.

In den westlichen Gesellschaften erscheint räumliche Mobilität zunächst positiv konnotiert, doch darf nicht übersehen werden, dass in

²¹ Katharina Manderscheid: „Mobilität“, in: Frank Eckardt (Hg.): *Handbuch Stadtsoziologie*, Wiesbaden 2012, S. 551–569, hier: S. 551.

²² Ebd. Schon 2006 kritisieren auch Mimi Sheller/John Urry: „The new mobilities paradigm“, in: *Environment and Planning* 38 (2006), H. 2, S. 207–226, hier: S. 212: „Social science has thus been static in its theory and research. It has not sufficiently examined how, enhanced by various objects and technologies, people move.“

²³ Manderscheid: Mobilität, S. 551.

²⁴ Vgl. Kap. 2.2. dieser Studie.

²⁵ Sheller/Urry: The new mobilities paradigm, S. 208.

²⁶ Manderscheid: Mobilität, S. 552.

²⁷ Ebd., S. 562.

²⁸ Ebd., S. 556.

²⁹ Ebd., S. 557.

ihnen „Mobilsein zu einer sozialen Norm geworden ist“³⁰, wie Markus Schroer beobachtet. Auch Manderscheid weist auf die Gefahr hin, dass Mobilität „als von außen kommende Verhaltensanforderung und damit auch als Zwang, Belastung oder sogar als sozial dysfunktional erlebt werden kann“³¹. Weiterhin ist Mobilität auch keinesfalls gleich Mobilität – so sind beispielsweise gesellschaftliche und staatliche Reaktionen auf Bildungsmobilität und illegale Migration grundsätzlich verschieden.³² Mobilität erscheint so in spezifische Kontexte eingebettet, die Doreen Massey als „power geometry“³³ beschrieben hat:

[D]ifferent social groups, and different individuals, are placed in very distinct ways in relation to these flows and interconnections. This point concerns not merely the issue of who moves and who doesn't, [...] it is also about power in relation to the flows and the movement. Different social groups have distinct relationships to this anyway differentiated mobility[.]³⁴

Positiv oder negativ konnotiert bilden die durch Mobilität entstehenden Räume „Formationen, die quer zu territorial begrenzten Einheiten liegen“³⁵, was nationalstaatliche Ordnungen bedroht: „Der räumlich Ungebundene gilt deshalb generell als verdächtig. Er ist der Störfaktor in einer auf territorialisierten Ansprüchen und Grenzziehungen aufgebauten Gesellschaft“³⁶, weshalb Mobilität nach Schroer immer auch ein subversives Potenzial eignet: „Die Geschichte der Mobilität bleibt letztlich unverstanden, wenn man [...] [dem] Aspekt der Herrschaftsflucht keine Beachtung schenkt.“³⁷ Im Folgenden wird gerade diese subversive, nationale Ordnungen obstruierende Dimension räumlicher Mobilität für die Text- und Inszenierungsanalyse operationalisiert. Dabei stehen zwei Mobilitäts- und Raumordnungen im Vordergrund, auf deren Zusammenhang in Salzmanns *Muttersprache Mameloschn* und Bartkowiaks Uraufführungsinszenierung bereits hingewiesen wurde: *postmigrantische* Lebensräume und *jüdische* Räume der Diaspora.

³⁰ Markus Schroer: „Mobilität ohne Grenzen? Vom Dasein als Nomade und der Zukunft der Sesshaftigkeit“, in: Winfried Gebhardt/Ronald Hitzler (Hg.): *Nomaden, Flaneure, Vagabunden. Wissensformen und Denkstile der Gegenwart*, Wiesbaden 2006, S. 115–125, hier: S. 118.

³¹ Manderscheid: Mobilität, S. 555.

³² Vgl. ebd., S. 559.

³³ Doreen Massey: „A Global Sense of Place [1991]“, in: Stephen Daniels/Roger Lee (Hg.): *Exploring Human Geography. A Reader*, London u.a. 1996, S. 237–245, hier: S. 239.

³⁴ Ebd.

³⁵ Manderscheid: Mobilität, S. 558.

³⁶ Schroer: Mobilität ohne Grenzen, S. 116.

³⁷ Ebd., S. 117.

Theater und Gesellschaft: Diskurse vom Postmigrantischen

Für theatrale Analysen ist die Idee des Postmigrantischen auch deshalb so anschlussfähig, weil seine Popularisierung im deutschsprachigen Raum untrennbar mit dem Namen der Intendantin des Maxim Gorki Theaters Shermin Langhoff verbunden ist und die Karriere des Begriffs damit in Berliner Kultur- und Theaterkreisen begann.³⁸ Ziel der Benennung war es zunächst, die schon 2013 „[ein] Drittel der Menschen mit Migrationshintergrund in Deutschland“ ausmachenden Personen in den künstlerischen Fokus zu rücken, für die „Migration gar keine selbsterlebte Erfahrungsgrundlage“ mehr bildet.³⁹ Von Anfang an schwang in der Diskussion um ein ‚postmigrantisches Theater‘ aber auch Azadeh Sharifis Frage mit, ob angesichts einer sich immer mehr diversifizierenden deutschen Gesellschaft „wirklich eine Abgrenzung [des postmigrantischen – F.L.] zum deutschen Theater und zu deutschen Theaterkünstlern notwendig“ bzw. überhaupt möglich ist, oder nicht letztere „genauso davon betroffen [sind], sich in der neuen deutschen Realität mit der neuen deutschen Realität auseinanderzusetzen“.⁴⁰ Deutschlandweit populär wurde die Rede vom postmigrantischen Theater ab 2008, als Langhoff die Intendanz des Kreuzberger Ballhaus Naunynstraße übernahm und das Haus innerhalb weniger Jahre auch international bekannt machte. 2013 führte dieser Erfolg dazu, dass Langhoff die Intendanz des Maxim Gorki Theaters angeboten wurde. Auch dort honorierten die Kritiker*innen die postmigrantische

³⁸ Kira Kosnick: „How to do Things with Words, oder Postmigrantische Sprechakte“, in: Naika Foroutan/Juliane Karakayali/Riem Spielhaus (Hg.): *Postmigrantische Perspektiven. Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik*, Frankfurt a.M. 2018, S. 159–171, hier: S. 159 beschreibt den Herbst 2003 als „Geburtsstunde“ der Benennung „im Kontext gemeinsamer Überlegungen für eine Antragsstellung beim Berliner Hauptstadtkulturfonds“, die sie mit Shermin Langhoff, Martina Priessner und Tunçay Kulaoğlu anstellte. Viel spricht indes dafür, dass der Begriff keine spontane Eingebung dieses gemeinsamen Brainstormings war, sondern die Künstler*innen auf ihn im Umfeld englischsprachiger akademischer Konferenzen der späten 1990er-Jahre stießen; vgl. dazu Lizzie Stewart: „Postmigrant theatre: the Ballhaus Naunynstraße takes on sexual nationalism“, in: *Journal of Aesthetics & Culture* 9 (2017), Nr. 2, S. 56–68, hier: S. 56f.

³⁹ Naika Foroutan: „Hybride Identitäten. Normalisierung, Konfliktfaktor und Ressource in postmigrantischen Gesellschaften“, in: Heinz-Ulrich Brinkmann/Haci-Halil Uslucan (Hg.): *Dabeisein und Dazugehören. Integration in Deutschland*, Wiesbaden 2013, S. 85–99, hier: S. 88. Vgl. weiterhin dies.: „The Post-migrant Paradigm“, in: Jan-Jonathan Bock/Sharon Macdonald (Hg.): *Refugees Welcome? Difference and Diversity in a Changing Germany*, New York 2019, S. 142–167, hier: S. 148. Zur generationalen Bestimmung des Begriffs im Theaterkontext vgl. auch Azadeh Sharifi: „Postmigrantisches Theater. Eine neue Agenda für die deutsche Bühne“, in: Wolfgang Schneider (Hg.): *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Bielefeld 2011, S. 35–45, hier insbes. S. 35.

⁴⁰ Sharifi: *Postmigrantisches Theater*, S. 43.

Agenda der Künstlerin und ihrer Mitstreiter*innen schnell und kürten das Theater 2014 und 2016 in Umfragen der Zeitschrift *Theater heute* zum Theater des Jahres.⁴¹ Der Begriff des postmigrantischen Theaters entwickelte sich so aus einer dezidiert theatral-performativen Praxis als subversive, emanzipative und durchaus aktivistische Selbstbeschreibung: „Their self-labelling serves as a critical intervention against the persistent migrantisation of inhabitants as migrants or foreigners despite their belonging to Germany.“⁴²

Für seine weitere transdisziplinäre Karriere entscheidend ist die Tatsache, dass der Diskurs des Postmigrantischen sich bald schon nicht mehr auf die Theaterpraxis beschränkte, sondern insbesondere in den Sozial-, Erziehungs- und Politikwissenschaften aufgegriffen und methodisch zum Ansatz einer „postmigrantischen Gesellschaftsanalyse“ weiterentwickelt wurde,⁴³ sodass heute in diesen Bereichen geradezu von einem „Post-migrant Paradigm“⁴⁴ gesprochen werden kann.⁴⁵ Das gemeinsame Ziel

⁴¹ Vgl. Anna Meera Gaonkar u.a.: „Introduction“, in: Dies. u.a. (Hg.): *Postmigration. Art, Culture, and Politics in Contemporary Europe*, Bielefeld 2021, S. 11–42, hier: S. 17; zur Begründung und zu historischen Wurzeln des postmigrantischen Theaters in Deutschland vgl. weiterhin Sharifi: *Postmigrantisches Theater*; sowie Stewart: *Postmigrant Theatre*, insbes. S. 56–58.

⁴² Gaonkar u.a.: *Introduction*, S. 18. Zur ökonomischen Dimension dieses *self-labeling* der Theaterpraktiker*innen hinsichtlich symbolischen wie monetären Kapitals vgl. Lizzie Stewart: „The cultural capital of postmigrants is enormous“. *Postmigration in theatre als label and lens*, in: Anna Meera Gaonkar u.a. (Hg.): *Postmigration. Art, Culture, and Politics in Contemporary Europe*, Bielefeld 2021, S. 87–107.

⁴³ Vgl. zum ersten Überblick Naika Foroutan: „Was will eine postmigrantische Gesellschaftsanalyse?“, in: Dies./Juliane Karakayali/Riem Spielhaus (Hg.): *Postmigrantische Perspektiven. Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik*, Frankfurt a.M. 2018, S. 269–299.

⁴⁴ Foroutan: *The Post-migrant Paradigm*, S. 162.

⁴⁵ Die entsprechende Forschungsliteratur ist inzwischen ausgesprochen umfangreich. Für grundlegende Publikationen der Gesellschafts- und Erziehungswissenschaften im deutschsprachigen Kontext vgl. Naika Foroutan u.a.: *Deutschland postmigrantisch I. Gesellschaft, Religion, Identität – Erste Ergebnisse*, Berlin 2014; Dies u.a.: *Deutschland postmigrantisch II. Einstellungen von Jugendlichen und jungen Erwachsenen zu Gesellschaft, Religion und Identität*, Berlin 2015; Coşkun Canan/Naika Foroutan: *Deutschland postmigrantisch III. Migrantische Perspektiven auf deutsche Identitäten. Einstellungen von Personen mit und ohne Migrationshintergrund zu nationaler Identität in Deutschland*, Berlin 2016; Naika Foroutan/Juliane Karakayali/Riem Spielhaus (Hg.): *Postmigrantische Perspektiven. Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik*, Frankfurt a.M. 2018; Naika Foroutan: *Die postmigrantische Gesellschaft. Ein Versprechen der pluralen Demokratie*, Bielefeld 2019; Erol Yıldız: *Die welt-offene Stadt. Wie Migration Globalisierung zum urbanen Alltag macht*, Bielefeld 2013; Erol Yıldız/Marc Hill (Hg.): *Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*, Bielefeld 2014; sowie Marc Hill/Erol Yıldız (Hg.): *Postmigrantische Visionen – Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*, Bielefeld 2018.

entsprechender, im Einzelnen durchaus verschieden ausgerichteter Forschungsbemühungen ist es, „über den Migrationsmoment hinauszublicken und gesellschaftliche Transformation in Bezug auf Aushandlungen, die mit diesem empirischen, narrativen und diskursiven Akt einhergehen, in den Fokus zu nehmen“ und so „Migration zum Ausgangspunkt des Denkens“ zu machen.⁴⁶ Forschende wie die Politik- und Sozialwissenschaftlerin Naika Foroutan oder die Bildungswissenschaftler Erol Yıldız und Marc Hill beziehen sich dabei explizit auf die Begriffsverwendung im theatral-performativen Feld, aus der sie ihre eigenen Konzeptualisierungen ableiten.⁴⁷

In jüngerer Zeit wird dieser Fokus auf den deutschen Kontext und die theatral-performative Begriffstradition in verschiedener Hinsicht erweitert.⁴⁸ So geraten zum einen die historischen Wurzeln des Postmigrantismus-Diskurses in Debatten der *postcolonial* und *cultural studies* der 1980er- und frühen 1990er-Jahre in den Blick,⁴⁹ zum anderen bemühen sich immer mehr Stimmen um eine „Europeanisation of postmigrant thinking“⁵⁰, die entsprechende Gesellschaftsanalysen aus dem deutschen Kontext lösen soll.⁵¹ Seit den 2010er-Jahren erproben auch die Kulturwissenschaften zunehmend das analytische Potenzial, das der Begriff des Postmigrantischen für ihre Untersuchungen bietet.⁵² Die Literaturwissenschaft ope-

⁴⁶ Naika Foroutan: „Die postmigrantische Perspektive: Aushandlungsprozesse in pluralen Gesellschaften“, in: Marc Hill/Erol Yıldız (Hg.): *Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*, Bielefeld 2018, S. 15–27, hier: S. 15.

⁴⁷ Vgl. Stewart: *Postmigrant theatre*, S. 57.

⁴⁸ Für eine ausführliche Aufarbeitung des bisherigen Forschungsdiskurses um den Begriff des Postmigrantischen, die auch den historischen und europäischen Kontext berücksichtigt, vgl. Gaonkar u.a.: *Introduction*; sowie für aktuelle Konzeptualisierungen in verschiedenen Disziplinen die Beiträge in diesem Sammelband.

⁴⁹ Vgl. Gaonkar u.a.: *Introduction*, insbes. S. 14–16.

⁵⁰ Regina Römhild: „Postmigrant Europe: Discoveries beyond ethnic, national and colonial boundaries“, in: Anna Meera Gaonkar u.a. (Hg.): *Postmigration. Art, Culture, and Politics in Contemporary Europe*, Bielefeld 2021, S. 45–55, hier: S. 45; vgl. dazu bereits dies.: „Europa postmigrantisch: Entdeckungen jenseits ethnischer nationaler und kolonialer Grenzen“, in: Naika Foroutan/Juliane Karakayali/Riem Spielhaus (Hg.): *Postmigrantische Perspektiven. Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik*, Frankfurt a.M. 2018, S. 69–81.

⁵¹ Vgl. zur wissenschaftshistorischen Kontextualisierung des Begriffs auch über den deutschen Kontext hinaus Kijan Malte Espahangizi: „Ab wann sind Gesellschaften ‚post‘migrantisch?“, in: Naika Foroutan/Juliane Karakayali/Riem Spielhaus (Hg.): *Postmigrantische Perspektiven. Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik*, Frankfurt a.M. 2018, S. 35–55.

⁵² Vgl. dazu insbes. Anne Ring Petersen/Moritz Schramm: „(Post-)Migration in the age of globalisation: new challenges to imagination and representation“, in: *Journal of Aesthetics & Culture* 9 (2017), H. 2, S. 1–12; Sten Pultz Moslund/Anne Ring Petersen: „Introduction: Towards a Postmigrant Frame of Reading“, in: Moritz Schramm u.a.: *Reframing Migration, Diversity and the Arts: The Postmigrant Condi-*

riert dabei insbesondere mit Konzepten wie dem einer „Literatur der Postmigration“⁵³ oder plädiert für die Einnahme einer „postmigrantischen Perspektive“. Letztere lässt sich nach Moritz Schramm „potentiell auf alle literarischen und künstlerischen Texte, unabhängig vom Hintergrund der jeweiligen Autor_innen, beziehen“⁵⁴ und ermöglicht so den „Perspektivwechsel von einer für bestimmte Kreise der Gesellschaft reservierten (post-)migrantischen Erfahrung zu einem die gesamte Gesellschaft prägenden postmigrantischen Zustand“⁵⁵.

Dieser knappe Überblick über aktuelle Verwendungen von Konzepten des Postmigrantischen verdeutlicht einerseits die Produktivität des Begriffs, weist aber gleichzeitig in der Vielfalt seiner Verwendungen auch auf die Probleme hin, vor denen Versuche seiner inhaltlichen Festlegung stehen. Die starke Verankerung des Diskurses im Kontext des Theaters gibt jedoch einen Hinweis auf spezifisch räumliche Dimensionen des Konzepts, die auch Lizzie Stewart bemerkt und die im Folgenden für die Text- und Inszenierungsanalyse operationalisiert werden können: „[W]hat the postmigrant theatre may have to offer to the social and political sciences [...] [is] not a further object of study, but a space and medium for exploring new ways of seeing and of acting; a concrete link between theory and practice.“⁵⁶

tion, New York/London 2019, S. 67–74; sowie die weiteren Beiträge in diesem Band. Für eine beispielhafte Analyse von Werken Sasha Marianna Salzmanns, insbesondere des Romans *Außer sich* (2017), aus postmigrantischer Perspektive vgl. Maria Roca Lizarazu: „Integration Ist Definitiv Nicht Unser Anliegen, Eher Schon Desintegration“. Postmigrant Renegotiations of Identity and Belonging in Contemporary Germany“, in: *Humanities* 9 (2020), H. 2.

⁵³ Vgl. schon Laura Peters: „Zwischen Berlin-Mitte und Kreuzberg. Szenarien der Identitätsverhandlung in literarischen Texten der Postmigration nach 1989 (Carmen-Francesca Banciu, Yadé Kara und Wladimir Kaminer)“, in: *Zeitschrift für Germanistik. NF.* 21 (2011), H. 3, S. 501–521; sowie grundlegend Myriam Geiser: *Der Ort transkultureller Literatur in Deutschland und Frankreich. Deutsch-türkische und frankomaghrebische Literatur der Postmigration*, Würzburg 2015. Kritisch dazu jedoch Moritz Schramm: „Jenseits der binären Logik: Postmigrantische Perspektiven für die Literatur- und Kulturwissenschaft“, in: Naika Foroutan/Juliane Karakayali/Riem Spielhaus (Hg.): *Postmigrantische Perspektiven. Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik*, Frankfurt a.M. 2018, S. 83–94, hier: S. 84–87, der auf die Gefahr hinweist, dass derartige Benennungen, obwohl gerade gegen Klassifizierungen wie ‚Migrationsliteratur‘ gerichtet, dennoch abermals eine Abgrenzung zwischen diesen Texten und einem Kanon der ‚eigentlichen‘ Nationalliteratur vornehmen.

⁵⁴ Schramm: *Postmigrantische Perspektiven*, S. 83.

⁵⁵ Ebd., S. 90.

⁵⁶ Stewart: *Postmigrant theatre*, S. 64f.

Mobilität und Großstadt: Postmigrantische Räume

Auch wenn die räumliche Dimension postmigrantischer Ansätze bisher weniger im Fokus der Forschung stand,⁵⁷ bildet sie doch einen vielversprechenden Ausgangspunkt für die Operationalisierung entsprechender Ansätze im Rahmen von theatralen Text- und Inszenierungsanalysen. So ist es verbindendes Grundanliegen nicht nur postmigrantischer Theaterprojekte, sondern auch verschiedener sozial- und erziehungswissenschaftlicher Perspektiven, „Migration [...] als eine gesellschaftliche Normalität“⁵⁸ zu begreifen, was mit einem neuen Blick auf persönliche Migrationsgeschichten einhergeht. Yıldız stellt fest, dass noch im neuen Jahrtausend oftmals „eine nationalstaatliche Perspektive den Grundton solcher Erzählungen in Europa“⁵⁹ präge. Aus räumlicher Perspektive bestehe das Problem großer Teile der bisherigen Migrationsforschung darin, dass sie in ihrem Beharren auf der grundsätzlichen Unterscheidbarkeit von ‚Einheimischen‘, die von Migration nicht betroffen werden, und ‚Einwanderern‘ mit Migrationserfahrung „das Containermodell des Nationalstaats“⁶⁰ und damit „ein nationales und räumlich fixiertes Kulturverständnis“⁶¹ stützten. Dessen spatiale Inflexibilität macht es nach Yıldız für eine Analyse von Migrationsprozessen unbrauchbar: „Es scheint mir eine Utopie der Sesshaftigkeit zu sein, dass man sich geographisch und kulturell auf ein Gebiet festlegen müsse, um eine Antwort auf die Frage nach der Verortung zu finden.“⁶² Gegen dieses räumlich fixierte Verständnis von Kultur und damit auch identitätsstiftender Verortung setzt der Erziehungswissenschaftler ein Konzept von Migration, demgemäß in den Bewegungen der Migrierenden neue, dynamische Räume entstehen: „Migration heißt eben

⁵⁷ Eine Ausnahme ist der Sammelband Oliver Tewes/Garabet Gül (Hg.): *Der soziale Raum der postmigrantischen Gesellschaft*, Weinheim 2018, der die Möglichkeit einer produktiven Verbindung von postmigrantischer Gesellschaftsanalyse und bourdieuscher Sozialraumtheorie untersucht. Vgl. insbes. Oliver Tewes/Garabet Gül: „Auf dem Weg zur sozialräumlichen Analyse der postmigrantischen Gesellschaft“, in: Dies. (Hg.): *Der soziale Raum der postmigrantischen Gesellschaft*, Weinheim 2018, S. 7–14; sowie (dem postmigrantischen Paradigma gegenüber durchaus kritisch eingestellt) Andreas Schmitz/Christian Schneickert/Daniel Witte: „Im Westen nichts Neues. Zum Verhältnis von postmigrantischer Gesellschaft und Sozialraumtheorie“, in: Oliver Tewes/Garabet Gül (Hg.): *Der soziale Raum der postmigrantischen Gesellschaft*, Weinheim 2018, S. 16–31.

⁵⁸ Marc Hill: „Eine Vision von Vielfalt: Das Stadtleben aus postmigrantischer Perspektive“, in: Ders./Erol Yıldız (Hg.): *Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*, Bielefeld 2018, S. 97–119, hier: S. 103.

⁵⁹ Erol Yıldız: „Die Öffnung der Orte zur Welt und postmigrantische Lebensentwürfe“, in: *SWS Rundschau* 50 (2010), H. 3, S. 318–339, hier: S. 325.

⁶⁰ Schmitz/Schneickert/Witte: *Im Westen nichts Neues*, S. 20.

⁶¹ Yıldız: *Die Öffnung der Orte zur Welt*, S. 326.

⁶² Ebd.

nicht einfach, von einem Ort aufbrechen, in den nächsten einwandern und dort integriert werden. Vielmehr entstehen durch Migrationsbewegungen neue Räume[.]“⁶³

Das Nachlassen der Ordnungsfunktion nationaler Bezugsparadigmen ist zwar nicht nur Folge von Migration, doch finden im Diskurs um das Postmigrantische entsprechende gesellschaftliche Ängste nach Foroutan ein Ventil: „All kinds of discomfort and uneasiness that are felt towards an increasingly complex global world are subsumed under the topic of migration, which manifests, for many, the loss of borders, control, the past and identity.“⁶⁴ Diese gesellschaftlichen Un-Ordnungspotenziale sind postmigrantischen Praktiken auch deshalb zu eigen, weil sie subversiv gegen herrschende Ordnungen opponieren, wie Yıldız bilanziert:

Das Postmigrantische [...] macht marginalisierte Wissensarten sichtbar, wirkt irritierend auf nationale Mythen, zeigt neue Differenzauffassungen und erzeugt ein neues Geschichtsbewusstsein. Daher versteht es sich als eine politische Perspektive, die auch subversive, ironische Praktiken einschließt und in ihrer Umkehrung provokant auf hegemoniale Verhältnisse wirkt.⁶⁵

Für postmigrantische Raumpraktiken bedeutet dies, dass „[d]ie heutigen Migranten und deren Nachkommen, die nicht nur Zuwanderer, sondern auch Pendler zwischen Orten und Welten sind, [...] eine andere routiniertere Verortungspraxis [entwickeln]“⁶⁶. Nationale Ordnungen erscheinen zur Erfassung dieser Verortungspraktiken und der durch sie entstehenden Räume wenig geeignet: „Dass (migrantische) Gruppen vermehrt mit multiplen Loyalitäten und Mehrfachzugehörigkeiten an unterschiedlichen Orten leben, bedeutet, dass der Raum neu definiert werden muss.“⁶⁷ Diese neuen Räume obstruieren gewohnte Ordnungen, sie „konfrontieren uns mit anderen, bisher marginalisierten Perspektiven, die den ontologischen Status des ‚Westens‘ in Frage stellen“⁶⁸. Bestimmt wird ein solches Verständnis von Migration als dynamischem, raumgenerierendem Prozess, dessen Logik nicht zwingend gewohnten territorialen Ordnungen folgt, durch die Mobilität der Einzelnen, die „nationalstaatliche Konzepte überholt oder [...] sie zumindest zur Diskussion [stellt]“⁶⁹.

Die paradigmatische postmigrantische Raumkonfiguration, in der „unterschiedliche Traditionen, Kulturen, Erinnerungen und Erfahrungen

⁶³ Yıldız: Die weltoffene Stadt, S. 159.

⁶⁴ Foroutan: The Post-migrant Paradigm, S. 147; vgl. weiterhin dies.: Die postmigrantische Perspektive, S. 23.

⁶⁵ Yıldız: Die weltoffene Stadt, S. 177.

⁶⁶ Ebd., S. 28.

⁶⁷ Yıldız: Die Öffnung der Orte zur Welt, S. 322.

⁶⁸ Ebd., S. 323.

⁶⁹ Hill: Vision von Vielfalt, S. 105.

kombiniert und kultiviert werden“⁷⁰, ist die Großstadt,⁷¹ in die es mit Rahel auch eine der Protagonistinnen von *Muttersprache Mameloschn* zieht. Der Zusammenhang zwischen Migration und Stadt ist von jeher ein enger, der Sozialwissenschaftler Wolf-Dietrich Bukow betont, „dass Städte überhaupt nur erfunden wurden, um Mobilität und Diversität für das Zusammenleben nutzen zu können“⁷². Auch Marc Hill stellt fest, dass das urbane Leben „ein Produkt von Migrationen ist und gleichzeitig neue Migrationen hervorbringt“⁷³. Dieses Leben erscheint als eine räumlich produktive Praxis, „als ein vertrautes Zusammenleben von Fremden unter Fremden, welches Menschen bewegt und Räume bildet“⁷⁴. Hill geht so weit, das gesellschaftliche Ordnungskriterium der Nation durch das des mobilen, städtisch organisierten Zusammenlebens in Diversität zu ersetzen, wenn er anregt, „von den Vielen der Vielen in der Weltstadtgesellschaft zu sprechen anstatt von ‚Inländern‘ und ‚Ausländern‘ in einem Nationalstaat“⁷⁵. Großstädte „als ein eigenständiges Sozialformat“⁷⁶ erscheinen dem Modell dieses Nationalstaats also gerade entgegengesetzt, indem sie „[j]enseits oder unterhalb der nationalisierten und homogenisierten Wirklichkeit“⁷⁷ ein diverses Zusammenleben konfigurieren.

Was Großstädte als spatiales Paradigma postmigrantischer Gesellschaften so attraktiv macht, ist die Möglichkeit der selbstbestimmten Verortung durch das, was Bukow „als eine Freigabe der räumlichen wie zeitlichen Relationen für eine je individuelle Konstruktion von Wirklichkeit“⁷⁸ bezeichnet hat. Er räumt jedoch auch ein, dass genau darin nicht nur die große Freiheit, sondern auch das bedeutende Verunsicherungspotenzial postmigrantischen (Stadt-)Lebens liegt:

So etwas mag demjenigen, der über entsprechendes soziales, ökonomisches bzw. kulturelles Kapital verfügt, erfolgreich gelingen

⁷⁰ Erol Yıldız: „Ideen zum Postmigrantischen“, in: Naika Foroutan/Juliane Karakayali/Riem Spielhaus (Hg.): *Postmigrantische Perspektiven. Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik*, Frankfurt a.M. 2018, S. 19–34, hier: S. 29.

⁷¹ Vgl. zu Geschichte und Positionen der Stadtsoziologie Christine Hannemann: „Stadtsoziologie. Eine disziplinäre Positionierung zum Sozialraum“, in: Fabian Kessl/Christian Reutlinger (Hg.): *Handbuch Sozialraum. Grundlagen für den Bildungs- und Sozialbereich*, Wiesbaden 2019, S. 45–68.

⁷² Wolf-D. Bukow: „Wandel der Urbanität. Die Wiederentdeckung des Quartiers als Raum global-gesellschaftlicher Wirklichkeit“, in: Nina Berding/Wolf-D. Bukow/Karin Cudak (Hg.): *Die kompakte Stadt der Zukunft. Auf dem Weg zu einer inklusiven und nachhaltigen Stadtgesellschaft*, Wiesbaden 2018, S. 79–104, hier: S. 79.

⁷³ Hill: Eine Vision von Vielfalt, S. 98.

⁷⁴ Ebd., S. 97.

⁷⁵ Ebd., S. 106.

⁷⁶ Bukow: Wandel der Urbanität, S. 80.

⁷⁷ Yıldız: Die weltoffene Stadt, S. 42.

⁷⁸ Bukow: Wandel der Urbanität, S. 88.

und damit auch eine fundierte bzw. differenzierte Identität ermöglichen. Derjenige aber, der über solche Kompetenzen nicht verfügt, wird schnell überfordert[.]⁷⁹

Doch postmigrantische Identitätsentwürfe und -verunsicherungen manifestieren sich nicht nur im Großstadtleben. Wie die Begriffsbildung in Deutschland vom Bereich des Theaters und damit der Kunst ausging, findet sich auch in sozialwissenschaftlichen Theorien die Rolle betont, die Formen ästhetischer Repräsentation im Diskurs spielen. So stellt Hill nicht nur fest, dass „[d]as Stadtleben [...] als paradigmatisch für das Ineinander von Mobilität, Sesshaftigkeit und Vielfalt betrachtet werden [kann]“, sondern fährt fort, dass es sich darüber hinaus „für mehrheimische bis postmigrantische Visionen sowie Neuerzählungen von Migrationsgeschichte(n) an[bietet]“.⁸⁰ Und wenn nach Yıldız „lokale Orte zu Bühnen, Ausgangspunkten und Schnittstellen für viele postmigrantische Lebensentwürfe“⁸¹ werden, deutet auch diese Bildlichkeit bereits eine nicht nur narrative, sondern spezifisch theatrale Dimension an, die den Diskurs um das Postmigrantische immer auch prägt: Postmigrantische Praxis ist als „kulturelle Praxis [...] ein kreativer Akt“⁸². Was im Zuge des postmigrantischen Perspektivwechsels bei diesem kreativen Akt in den Blick kommt, sind „Geschichten, die bisher nicht erzählt, bagatellisiert oder abgewertet wurden“⁸³ – postmigrantische Mobilität erfordert nicht nur neue Konzeptionen vom Raum der Migration, sondern auch neue Narrationen. Indem Literatur und Theater Geschichten von und ‚nach‘ der Migration aus der Perspektive bisher marginalisierter Menschen erzählen, bieten sie die Chance zur Inszenierung genau der „machtkritische[n] Perspektivenumkehr“, die Marc Hill als „Herzstück der postmigrantischen Idee“ bezeichnet hat.⁸⁴ Die Bedeutung dieser ästhetischen Inszenierung liegt dabei immer auch in ihrer räumlichen Komponente, wie Maria Roca Lizarazu betont: „The arts provide a space in which these creative acts can happen and in which new forms of identity, subjectivity, and togetherness can be developed and tested.“⁸⁵ Gerade in seinem Angebot

⁷⁹ Ebd., S. 90.

⁸⁰ Hill: Eine Vision von Vielfalt, S. 107.

⁸¹ Yıldız: Die Öffnung der Orte zur Welt, S. 336.

⁸² Ebd., S. 319. Auch Foroutan: Die postmigrantische Perspektive, S. 15 bezeichnet die „gesellschaftlichen Transformationen“, die einer Analyse aus postmigrantischer Perspektive zugänglich werden, nicht zuletzt als „narrativen und diskursiven Akt“.

⁸³ Yıldız: Die weltoffene Stadt, S. 179.

⁸⁴ Hill: Eine Vision von Vielfalt, S. 101. Vgl. für Beispiele künstlerischer Produktionen, die „den [postmigrantischen – F.L.] Alltag der Menschen in den Mittelpunkt rücken“, ebd., S. 104; für Überlegungen zum Stellenwert von Kultur und Kunst im postmigrantischen Diskurs vgl. auch Petersen/Schramm: (Post-)Migration in the age of globalisation; sowie die weiteren Beiträge dieses *Special Issue*.

⁸⁵ Lizarazu: Integration Ist Definitiv Nicht Unser Anliegen, [S. 13].

eines konkreten ästhetischen *Raums* ist der spezifische Beitrag zu sehen, den das Theater als traditioneller Ort der spatialen Verhandlung individueller – vor allem aber auch gesellschaftlicher – Selbstversicherungsbemühungen für den postmigrantischen Diskurs leistet, sodass Lizarazu mit Recht bilanziert: „[T]he ‚postmigrant‘ project [...] rely[s] on the arts and on the space of theater in particular.“⁸⁶

Mobilität und Diaspora: Jüdische Räume

Schon der grundlegende Fokus postmigrantischer Gesellschaftsanalysen auf soziale Diversitätserscheinungen nimmt nach Naika Foroutan auch Diskriminierungserfahrungen von Minderheiten ohne familiäre Migrationsgeschichte in den Blick. Migration „becomes shorthand for ‚diversity‘. Other marginalized groups are equally affected: women, LGBTQ+, Jews and blacks“⁸⁷. Eingebunden in derartige (post-)migrantische Kontexte ist auch die jüdische deutschsprachige Literatur zunehmend durch „ein Bewusstsein für die Intersektionalität der eigenen Position“⁸⁸ geprägt, das insbesondere für das Schreiben Sasha Marianna Salzmanns bereits analysiert wurde. Auch nach Max Czollek prägt jüdisches Leben nicht nur die gesellschaftliche Diversität in Deutschland entscheidend mit, sondern muss selbst als divers verstanden werden: „Juden und Jüdinnen bilden keine Gemeinschaft – weder religiös noch ethnisch. Vielmehr ist die heute in Deutschland lebende jüdische Bevölkerung so unterschiedlich wie seit dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr.“⁸⁹ Schon Czolleks Hinweis darauf, dass „Juden und Jüdinnen [...] heute zur überwiegenden Mehrheit ein Teil jener Bevölkerung Deutschlands mit Migrationsgeschichte“⁹⁰ sind, deutet

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Foroutan: Post-migrant Paradigm, S. 152. Während das Verdienst postmigrantischer Perspektivwechsel anzuerkennen ist, im Zuge ihrer Neukonzeptualisierung von Migrationsphänomenen auch anderen marginalisierten Bevölkerungsgruppen zu größerer Aufmerksamkeit zu verhelfen, scheint es doch angeraten, mit Foroutan: Die postmigrantische Perspektive, S. 23 eher von „*postmigrantische[n] Allianzen*“ zu sprechen, als sämtliche Diversitätsphänomene unter dem Begriff des Postmigrantischen zu versammeln und so die Sichtbarkeit des einzelnen Phänomens gerade nicht zu erhöhen, sondern potenziell zu reduzieren. Foroutan definiert diese Allianzen „nicht mehr über migrantische Biografien, Nationalität oder Religionszugehörigkeit, sondern über eine geteilte Haltung die auf Gleichheit, pluraler Demokratie und der aktiven Akzeptanz von Diversität und Vielfalt beruht“. Vgl. dazu auch dies.: Post-migrant Paradigm, S. 162.

⁸⁸ Banki u.a.: Zwischen Literarizität und Programmatik, S. 6.

⁸⁹ Czollek: Desintegriert euch, S. 139.

⁹⁰ Ebd., S. 32. Vgl. dazu auch Luisa Banki/Caspar Battegay: „Sieben Thesen zur deutschsprachigen jüdischen Gegenwartsliteratur“, in: *Jalta. Positionen zur jüdischen Gegenwartsliteratur* (2019): Sonderausgabe: Luisa Banki u.a. (Hg): *Zwischen*

an, dass das Zusammendenken von postmigrantischer Theoriebildung und Formen jüdischen Lebens in Deutschland nicht nur über eine diffuse Zuschreibung von ‚Diversität‘ geleistet werden kann: Es ist abermals das Konzept von Mobilität als *räumliches* Paradigma, das eine solche Verbindung auch theoretisch stiftet. So beschreibt Czollek das gegenwärtige jüdische Leben als durch die Einwanderung von Jüdinnen und Juden in den 1990er-Jahren insbesondere aus der ehemaligen DDR, Israel und der Sowjetunion geprägt.⁹¹ Zahlreiche Stimmen der seit der Jahrtausendwende vielbeachteten deutschsprachigen Literatur von in Osteuropa und Russland geborenen Autor*innen wie Alina Bronsky, Lena Gorelik, Olga Grjasnowa oder eben Sasha Marianna Salzmann gehören zur letzteren Gruppe.⁹²

Doch auch jenseits dieser jüngsten jüdischen Migrationsbewegungen kann Mobilität als Grunderfahrung jüdischer Kultur gelten: Über Jahrhunderte ist Israel nach Liliana Ruth Feierstein für Juden und Jüdinnen nicht topografisch konkret „als *eretz moledet* (Geburtsland) zu verstehen, sondern als Versprechen“⁹³. Die jüdische Gemeinschaft bildet somit gerade den Gegenentwurf „zu einem geographischen Denken, das die Idee einer kulturellen Gemeinschaft an die Logik eines fest umrissenen physischen Raums bindet“⁹⁴. Die Analogien zur postmigrantischen Theoriebildung sind augenfällig: Wenn nach Anita Rotter und Frauke Schacht eine Biografie dann postmigrantisch ist, wenn sie „die Idee von statischen, auf einen Ort beschränkten Verortungspraxen [...] auf[bricht]“⁹⁵, weisen jüdische Biografien paradigmatische Parallelen zu postmigrantischen auf. Es ist insbesondere die *Diaspora* als jahrtausendealte grundlegende räumliche Bedingung jüdischen Lebens, die auf die spezifisch spatiale Dimension postmigrantisch-jüdischer Berührungspunkte hindeutet. Denn im Zuge der territorialen Desintegration ihrer Glaubensgemeinschaft nach der Zerstörung des Zweiten Tempels 70 n.Chr. verschob sich die identitätsstiftende Verortung der Jüdinnen und Juden: „Von diesem Moment an begann das jüdische Volk in der Schrift zu leben“⁹⁶. Das Konzept jüdischer Diaspora hat deshalb „das Potential, dominante Ordnungen – wie das gegenwärtig in erster Linie territoriale Konzept des Nationalstaats – in

Literarizität und Programmatik. Jüdische Literaturen der Gegenwart, S. 41–47, hier: S. 41.

⁹¹ Vgl. Czollek: *Desintegriert euch*, S. 139–141.

⁹² Vgl. Lizarazu: *Integration Ist Definitiv Nicht Unser Anliegen*, [S. 11].

⁹³ Liliana Ruth Feierstein: „Diaspora“, in: Christina von Braun/Micha Brumlik (Hg.): *Handbuch Jüdische Studien*, Wien/Köln/Weimar 2018, S. 99–109, hier: S. 99.

⁹⁴ Ebd., S. 101.

⁹⁵ Anita Rotter/Frauke Schacht: „Bewegte Biografien in der postmigrantischen Gesellschaft“, in: Marc Hill/Erol Yıldız (Hg.): *Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*, Bielefeld 2018, S. 147–159, hier: S. 150.

⁹⁶ Feierstein: *Diaspora*, S. 106.

Frage zu stellen“⁹⁷. Statt einer „Sakralisierung des Landes – der Geographie, der Materie –“⁹⁸ Vorschub zu leisten, wird im Judentum vielmehr „[d]ie Schrift [...] als neues ‚geographisches Zentrum‘ gedeutet“⁹⁹. Dies bedingt die Wichtigkeit von *Mobilität* als Kontext aller Strategien jüdischer Identitätsfindung und Selbstverortung, insofern „sich das ‚Zentrum‘ mit den jüdischen Gelehrten immer wieder auf den Weg begab“¹⁰⁰. Verbunden mit dieser mobilen Manifestation jüdischer Kultur ist die Notwendigkeit ihres ständigen performativen Vollzugs – „[e]in Raum wird nicht durch die ihm immanenten Eigenschaften jüdisch“¹⁰¹, sondern nur durch das Handeln der Gemeindemitglieder. Weil in ihr also „die Schrift die Funktion von Territorium [übernimmt]“¹⁰², offenbart die räumliche Konzeption der jüdischen Diaspora ein postmigrantisches Potenzial zur identitätsstiftenden Verortung, das jenseits der starren Logik der Nationalstaaten liegt und deren Raum- und Identitätsordnungen verunsichert.

Diese Verunsicherung des von ihm als Dominanzkultur¹⁰³ bezeichneten Teils der deutschen Gesellschaft gerade nicht zu beruhigen, sondern durch aktive *Desintegration* noch zu verstärken, versteht Max Czollek als „jüdischen Beitrag zum postmigrantischen Projekt“, das sich das Ziel zu setzen habe, „radikale Diversität als Grundlage der deutschen Gesellschaft ernst zu nehmen und ästhetisch durchzusetzen“.¹⁰⁴ Er kritisiert die immer wieder formulierte Vorstellung einer ‚deutsch-jüdischen Leitkultur‘, die er als Vereinnahmung des Judentums durch die ‚deutsche‘¹⁰⁵ Dominanzkultur versteht: „Sollte es jemals eine jüdisch-christliche Kultur in Deutschland gegeben haben, dann ist das eine Kultur der Aneignung jüdischer Traditionen und Schriften durch eine christliche Mehrheit[.]“¹⁰⁶ Diese Aneignung sieht Czollek als „Funktionalisierung der jüdischen Position,

⁹⁷ Ebd., S. 100.

⁹⁸ Ebd., S. 108.

⁹⁹ Ebd., S. 100.

¹⁰⁰ Ebd., S. 105.

¹⁰¹ Ebd., S. 109.

¹⁰² Ebd., S. 108.

¹⁰³ Czollek bezieht sich dabei auf die Konzeption der Psychologin und Pädagogin Birgit Rommelspacher: *Dominanzkultur. Texte zu Fremdheit und Macht*, Berlin 1995.

¹⁰⁴ Czollek: *Desintegriert euch*, S. 133.

¹⁰⁵ Der Begriff der*des ‚Deutschen‘ wird von Czollek: *Desintegriert euch*, S. 10 genau wie der der ‚Juden‘/des ‚Jüdischen‘ analytisch verwendet. Unter ‚jüdisch‘ versteht er eine „Minderheitenrolle“, welche „von einer Position aus befragt [wird], die unbenannt und darum unsichtbar bleibt. Ich bezeichne diese Dominanzposition als [...] deutsch“. An diese Konzeptionalisierung schließt sich auch meine Studie dort an, wo ein analytischer Gegensatz zwischen ‚jüdischen‘ und ‚deutschen‘ Standpunkten oder Perspektiven festgestellt wird.

¹⁰⁶ Czollek: *Desintegriert euch*, S. 29.

die letztlich auf Eingemeindung in den deutschen Entlastungsdiskurs zielt“¹⁰⁷. Kennzeichen einer derartigen Funktionalisierung sei die Beschränkung erwünschter jüdischer Beiträge zu diesem Diskurs auf die „immer gleiche[] Themenfolge Antisemitismus, Shoah und Israel“¹⁰⁸, die auch die Folie jeder Diskussion jüdischer Kunstproduktion bilde. Gerade die hinsichtlich jüdischen Kulturschaffens noch immer zentralgesetzte Rezeptionsfolie der Shoah erscheint auch Luisa Banki und ihren Mitheerausgeber*innen problematisch, „[d]enn für einen Gutteil der heute deutschsprachige jüdische Literatur Schreibenden steht nicht mehr die Shoah im Zentrum, sondern eine Fülle historischer und biographischer Themen, die einer Vereinheitlichung ihres Schreibens [...] entgegensteht“¹⁰⁹. Eine postmigrantische Perspektivumkehr in der Kunst bedeutet deshalb, jüdische Geschichten zu erzählen, die gerade nicht um die erwarteten Themenfelder kreisen.¹¹⁰

Im Folgenden werde ich Sasha Marianna Salzmanns Theatertext *Muttersprache Mameloschn* sowie seine Uraufführungsinzenierung durch Brit Bartkowiak am Deutschen Theater Berlin als Beispiel für den Versuch analysieren, im Sinne von Salzmanns künstlerischem Verbündeten Czollek „jüdische Narrative und Perspektiven“¹¹¹ jenseits der Themenfelder zu entwickeln, auf die jüdische Kunst in Deutschland noch immer oft festgelegt wird. Dies bedeutet auch, sich dort von Deutungsmustern der literaturwissenschaftlichen *Jewish Studies* zu lösen, wo diese gerade der beschränkten Repräsentation jüdischer Vielfalt zuarbeiten, die Czollek kritisiert. Lizarazu plädiert in diesem Sinne für einen „postmigrant‘ shift“ als Teil eines „intersectional approach to Jewish studies, which is in dialogue with, for example, postcolonial and queer studies“,¹¹² was eine Fokusverschiebung bei den Analysen bedeute: „This would entail complementing the (still) dominant focus in German Jewish studies on questions of Holocaust memory and trauma with questions of displacement, diverse and shifting positionalities, migration, multilingualism, integration, and intersectionality“¹¹³. Auch Luisa Banki und Caspar Battegay stellen fest: „Es ist [...] wenig gewonnen, wenn jüdische Literatur monothematisch *Jewishness* verhandeln soll – oder genauer: Sie tut dies nur, wenn damit unzählige verschiedene Praktiken, Themen und Fragen

¹⁰⁷ Ebd., S. 80.

¹⁰⁸ Ebd., S. 27.

¹⁰⁹ Banki u.a.: Zwischen Literarizität und Programmatik, S. 5; vgl. dazu auch Landry: Jewish joke telling, S. 39.

¹¹⁰ Vgl. Czollek: Desintegriert euch, S. 146f.

¹¹¹ Ebd., S. 187.

¹¹² Lizarazu: Integration Ist Definitiv Nicht Unser Anliegen, [S. 11].

¹¹³ Ebd.

jüdischer Erfahrung gemeint sind.“¹¹⁴ Indem meine Analyse postmigran-
tische wie jüdische Raumkonzeptionen zusammenführt, zeigt sie, dass ein
intersektionaler Zugriff auf deutsch-jüdische Literatur und deutsch-
jüdisches Theater, wie er nach Lizarazu in der franko- und anglophonen
Literaturwissenschaft schon erprobt wird,¹¹⁵ gewinnbringend aus *räumli-
cher* Perspektive erfolgen kann.

4.1.2 „Weit weg von wo?“

Sasha Marianna Salzmanns Theatertext

Auch wenn Sasha Marianna Salzmann bereits für das abendfüllende Stück *Weißbrotmusik* 2009 der Exil-DramatikerInnenpreis der Wiener Wortstaeten und 2012 für *Muttermale Fenster blau* der Kleist-Förderpreis zuerkannt wurde, steht doch vor allem *Muttersprache Mameloschn* für den Durchbruch Salzmanns als Dramatiker*in. 2013 mit dem Publikumspreis der Mülheimer Theatertage ausgezeichnet hat sich dieses von der Forschung noch weitgehend unbeachtete Stück auf den deutschsprachigen Bühnen etabliert und ist wohl Salzmanns meistgespieltes Werk.¹¹⁶ Für die Protagonist*innen dieses Textes gilt in besonderer Weise, was Paula Perschke als typisches Charakteristikum aller von Salzmann geschaffenen Figuren beschreibt: Die Mitglieder der jüdischen Familie sind „auf der ständigen Suche nach Zugehörigkeit sowie jeglicher Form von Identität, sie sind Reisende und Zurückgelassene“¹¹⁷ – Mobilität und Identitätssuche erscheinen so aufeinander bezogen in ihre Biografien eingeschrieben. Die spezifisch weibliche Prägung und (inter-)generationale Organisation der Familieninszenierung, die sich als ein Muster der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit der Jahrtausendwende auch im Roman nachweisen

¹¹⁴ Banki/Battegay: Sieben Thesen, S. 44.

¹¹⁵ Vgl. Lizarazu: Integration Ist Definitiv Nicht Unser Anliegen, [S. 11]. Lizarazu bezieht sich dabei auf die Studien Michael Rothber: *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford 2009; Max Silverman: *Palimpsestic Memory. The Holocaust and Colonialism in French and Francophone Fiction and Film*, Oxford/New York 2013; sowie Bryan Cheyette: *Diasporas of the Mind: Jewish and Postcolonial Writing and the Nightmare of History*, Yale 2014.

¹¹⁶ Einen Hinweis darauf gibt das Theater-Lexikon von *nachtkritik.de*, in dem *Muttersprache Mameloschn* (vier Kritiken), der Theatertext *Schwimmen Lernen* (2013; zwei Kritiken) und die Romane *Außer sich* (eine Romanrezension und eine Kritik der ersten theatralen Adaption 2018) sowie *Im Menschen muss alles herrlich sein* (Kritiken zu drei theatralen Adaptionen) Stand 2024 die einzigen Texte Salzmanns sind, zu denen mehr als eine Rezension auf dem Portal erschien.

¹¹⁷ Perschke: Die Zerstreuung des Selbst, S. 115.

lässt,¹¹⁸ wird dabei schon im Personenverzeichnis von *Muttersprache Mameloschn* deutlich:

LIN
CLARA, Lins Tochter
RAHEL, Claras Tochter

DAVIE, Bruder von Rahel (MM 10)

Ausgehend von Lin werden hier die anderen Figuren in ihrem generationalen Verhältnis zu diesem familiären Fixpunkt aufgeführt. Anwendung findet damit ein Ordnungsschema, das auch in der postmigrantischen Theoriebildung noch immer eine bedeutende Rolle spielt, insofern in einer engeren Begriffsverwendung die dritte und zweite Einwanderungsgeneration als die postmigrantischen beschrieben werden.¹¹⁹ Auch in der deutschsprachigen Literatur finden sich generationale Strukturen immer wieder funktionalisiert, um Familien- und (Post-)Migrationsgeschichten zu organisieren;¹²⁰ Sasha Marianna Salzmann selbst verwendet das Ordnungsschema in dem Theatertext *Wir Zöpfe* (2014) nochmals zur aufeinander bezogenen Inszenierung von Migrations- und jüdischer Familien-erzählung.¹²¹ Die dominant weibliche Konnotation der Generationenabfolge ist im Personenverzeichnis auch dadurch betont, dass Rahels Zwillingbruder Davie, der im Stück nicht auftritt, an letzter Stelle steht und zusätzlich durch eine Leerzeile von den Protagonistinnen abgesetzt ist. Diese grafische Trennung zwischen den drei Frauen und dem einzigen Mann weist auf die Leerstelle hin, die Davie im Stück als „familial blind

¹¹⁸ Vgl. dazu jüngst Lena Ekelund: *Töchterstimmen. Transgenerationale Traumatisierung und literarische Überlieferung in Texten von Barbara Honigmann, Viola Roggenkamp, Juleya Rabinowich, Olga Grjasnowa und Katja Petrowskaja*, Würzburg 2021.

¹¹⁹ Vgl. den Ansatz einer subjektbezogenen Definition postmigrantischer Perspektiven, wie ihn Naika Foroutan: „Postmigrantische Perspektiven in Deutschland“, in: Max Matter (Hg.): *Auf dem Weg zur Teilhabegesellschaft. Neue Konzepte der Integrationsarbeit*, Göttingen 2017, S. 63–76, hier: S. 69 vorstellt: „Menschen der zweiten und dritten Generation, die selbst nicht über Migrationserfahrung verfügen und die selbst ihre Geschichten neu erzählen wollen“. Vgl. dazu auch Gaonkar u.a.: Introduction, S. 19f. Zur Biografieforschung aus subjektbezogener postmigrantischer Perspektive vgl. auch Rotter/Schacht: *Bewegte Biografien*.

¹²⁰ Vgl. beispielsweise für Nino Haratischwilis Roman *Das achte Leben. (Für Brilka)* (2014) und seine theatrale Erstsinszenierung Felix Lemp: „Teppiche sind aus Geschichten gewoben“. Problematisierungen generationalen Erzählens in Nino Haratischwilis ‚Das achte Leben. (Für Brilka)‘ und Jette Steckels Inszenierung am Thalia Theater Hamburg“, in: *Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen* 2020, S. 91–107.

¹²¹ Vgl. zu postmigrantischen Rauminnszenierungen in diesem Stück auch Felix Lemp: „Wider den ‚heiligen Beton der deutschen Nation‘. Postmigrantische Entwürfe von Stadtraum in Sasha Marianna Salzmanns Theatertext ‚Wir Zöpfe‘ (2014)“, in: Jara Schmidt/Jule Thiemann (Hg.): *Reclaim! Postmigrantische und widerständige Praxen der Aneignung*, Berlin 2022, S. 33–49.

spot“¹²² hinterlässt: Dass er bereits vor Handlungseinsatz Großmutter, Mutter und Schwester den Rücken gekehrt hat, um in einem israelischen Kibbuz abgeschottet von der Außenwelt zu leben, ist das große familiäre Trauma, um das die Gespräche der drei Frauen oft kreisen, meist indes, ohne das Thema explizit zu berühren.

Spielt räumliche Mobilität also schon im Falle Davies eine entscheidende Rolle, strukturiert sie auch die übrigen Geschehnisse des an äußerer Handlung armen Stücks. Die 17 Szenen, die in ihrer Länge zwischen Regieanweisungen von nur einem Satz bis zu mehrseitigen Gesprächen variieren, sind nicht nur durch Dialoge, sondern auch in teils gegen die Chronologie einmontierten Brief- und E-Mail-Auszügen organisiert. Handlungslogisch am Beginn von *Muttersprache Mameloschn* stehen die Vorbereitungen Rahels auf ihr Promotionsstudium in New York, für das sie Deutschland und ihre Familie verlassen wird, und die damit verbundenen Ängste ihrer Mutter Clara, die befürchtet, die Tochter wie zuvor Davie zu verlieren. Ergänzt wird dieser Handlungskern durch Erinnerungen und Reflexionen ihrer Großmutter Lin; eine Rolle, die Salzmann an die historische niederländische Folkloresängerin Lin Jaldati angelehnt hat.¹²³ Wie Jaldati Jüdin und überzeugte Kommunistin, migriert auch Salzmanns Lin nach dem Zweiten Weltkrieg in die neu gegründete DDR, um dort einen kommunistischen Staat mit aufzubauen. Die Sängerin erhält Reiseprivilegien, die ihr Konzerttätigkeiten im Ausland ermöglichen, wird aber in ihrem neuen Heimatland auch mit antisemitischer Diskriminierung konfrontiert. In der Handlungsgegenwart bei ihrer Tochter Clara lebend, die sich von der Mutter während ihrer gesamten Kindheit vernachlässigt fühlte, versucht Lin noch immer, ihr privilegiertes Leben in der DDR zu verarbeiten und vor sich und ihrer Familie zu rechtfertigen.

Schon diese kurze Handlungssynapse lässt das räumliche Netz erkennen, das die mobilen Familienmitglieder zwischen der Bundesrepublik Deutschland als scheinbarem, aber zunehmend unsicheren örtlichen Fixpunkt der Handlung und der ehemaligen DDR, den USA sowie Israel aufspannen. In diesen Inszenierungen von Figurenmigration steht *Muttersprache Mameloschn* in der Tradition einer deutsch-jüdischen Literatur, die seit dem Zweiten Weltkrieg Begründungsmuster und Schreibverfahren der Exterritorialität als Modell der eigenen kulturellen Selbstreflexion nutzt.¹²⁴ Im

¹²² Landry: Jewish joke telling, S. 48.

¹²³ Vgl. Mehdi Moradpour/Sasha Marianna Salzmann: „Interview mit Sasha Marianna Salzmann“, in: *Theater der Zeit* 10 (2012): *Online-Extra*, online abrufbar unter <https://tdz.de/artikel/dc83d6b7-6adf-4eb2-83ed-63ff329779cb>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024. Vgl. zur historischen Person Lin Jaldati auch Landry: Jewish joke telling, S. 42f.

¹²⁴ Vgl. Andreas B. Kilcher: „Exterritorialitäten. Zur kulturellen Selbstreflexion der aktuellen deutsch-jüdischen Literatur“, in: Sander L. Gilman/Hartmut Steinecke (Hg.):

Folgenden werde ich zeigen, welche Beziehungen zwischen diesem Netz räumlicher Mobilitäten und dem Ringen der Figuren um ihre (jüdische) Identität bestehen. Die räumlichen Ordnungsaushandlungen, die dabei sichtbar werden, lassen sich zum einen ausgehend von den einzelnen *Figuren* perspektivieren, gleichzeitig erlaubt aber auch die schon im Titel zentral gesetzt *Sprache* eine Annäherung an die spatiale Ästhetik von *Muttersprache Mameloschn*.

Muttersprache/Mameloschn: Sprache und Raum

Schon Sasha Marianna Salzmanns Arbeitsweise rückt eine besondere Form der Mobilität in den Fokus, die *Muttersprache Mameloschn* prägt: So gibt Salzmann an, das Stück „ohne Kopfhörer an diversen Flughäfen“¹²⁵ geschrieben zu haben. Das auf diese Weise aufgerufene Bild betont zum einen die Mobilität Salzmanns selbst, zum anderen verweist die Bemerkung, dass der Text ohne Kopfhörer verfasst wurde, auf die akustische Ebene der Stückproduktion, während der sich Salzmann einem Gewirr verschiedener Sprachen aussetzte.

Die in diesem Bild angelegte Verbindung von Mobilität und Sprache scheint bereits im Titel von Salzmanns Stück auf. *Muttersprache Mameloschn* stellt die deutsche Sprache neben das Jiddische und markiert so nicht nur das Judentum als wichtiges thematisches Zentrum des Textes, sondern auch jüdische Migrationsgeschichte und Mobilität. Denn die Sprache, die heute als Jiddisch bezeichnet wird, entspricht nach dem Aussterben des im deutschsprachigen Raum bis ins 20. Jahrhundert vorherrschenden westjiddischen Dialekts weitgehend dem Ostjiddischen.¹²⁶ Die stärkeren slawischen Bezüge geben einen Hinweis auf seine ursprüngliche Verbreitung im Gebiet des heutigen Polens, Weißrusslands, der Ukraine und der Slowakei. Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts „treten die ostjiddischen Dialekte massiv in schriftlichen Quellen in Erscheinung“, eine Entwicklung, die im 20. Jahrhundert in die Ausbildung einer „normativen Hoch-

Deutsch-jüdische Literatur der neunziger Jahre. Die Generation nach der Shoah, Berlin 2022, S. 131–146. Im Anschluss an Kilcher verfolgte jüngst Andree Michaelis-König: „Exterritoriale Visionen einer offenen Gesellschaft bei Olga Grjasnowa, Dimitrij Kapitelman und Sasha Marianna Salzmann. Generationelle Anknüpfungspunkte deutschsprachiger jüdischer Autor*innen der dritten Generation“, in: *Yearbook for European Jewish Literature Studies* 10 (2023), H. 1, S. 71–88, hier: S. 72 den „Gestus des Strebens nach einer exterritorialen Position“ auch in Romanen der deutsch-jüdischen Gegenwartsliteratur.

¹²⁵ Perschke: *Die Zerstreuung des Selbst*, S. 116.

¹²⁶ Vgl. zum folgenden Überblick über West- und Ostjiddische Sprachgeschichte Marion Aprotto/Roland Gruschka: *Jiddisch. Geschichte und Kultur einer Weltsprache*, München 2010, insbes. S. 47–59.

sprache“ mündet.¹²⁷ So kommt über den Aufruf der jiddischen Sprache in *Muttersprache Mameloschn* jüdische räumliche Mobilität implizit nicht nur als Bevölkerungsbewegung nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion in den Blick, sondern wird als jahrhunderteüberspannendes Migrationsphänomen perspektiviert. Denn die „freiwillige und unfreiwillige Mobilität bei den Juden in Deutschland aufgrund von Heiraten, der Suche nach Erwerbsmöglichkeiten, dem Studium an Talmudschulen, Handel, aber auch Ausweisung und Vertreibung“¹²⁸ war nach Marion Aptroot und Roland Gruschka schon zu Beginn der Neuzeit hoch. Angesichts dieser räumlichen Mobilität wird für Jüdinnen und Juden ihre Sprache dominantes transnationales und -territoriales „Identitätsmerkmal, ein kulturelles und kommunikatives Band“¹²⁹, das sie mit der jüdischen (Sprach-)Gemeinschaft verbindet.

Neben dieser Bezugnahme auf die Jahrhunderte jüdischer territorialer Mobilität im west- und osteuropäischen Raum bindet sein Titel Salzmanns Theaterstück weiterhin in Kontexte räumlicher Mobilität ein, die als *Diaspora* seit Jahrtausenden die Grundlage jüdischen Gemeinschaftslebens bilden. Weil „das Hebräische als heilige Sprache der Texte erhalten [bleibt], während die jüdischen Gemeinden ihre (Alltags-)Sprachen in Anlehnung an die jeweiligen Mehrheitsgesellschaften weiterentwickeln“, sind die so entstehenden „Mischsprachen‘ [...] mit der heiligen Sprache auch materiell verbunden“;¹³⁰ die Schreibung des Jiddischen in hebräischen Buchstaben eröffnet eine Traditionslinie bis in die Antike.¹³¹ Ihre Anlehnung an die Sprache der Mehrheitsgesellschaft bedeutete also gerade keine Abwendung der Jiddischsprechenden von der Tradition einer transnationalen Heimat in der Sprache und Schrift: „Der Gedanke, eine ererbte Sakralsprache zu Gunsten einer Form des Deutschen aufzugeben, war den Juden des Hochmittelalters fremd.“¹³²

Der Titel bestimmt jüdische Mobilität damit in zweifacher Hinsicht als Thema von *Muttersprache Mameloschn*: Zum einen ruft der (ost-)jiddische Begriff *interterritoriale* Migrationsgeschichte als bestimmenden Faktor jüdischen Lebens in Europa seit Jahrhunderten auf. Zum anderen bettet Jiddisch in seiner traditionellen Bindung an das jüdische Kultur und

¹²⁷ Ebd., S. 58.

¹²⁸ Ebd., S. 47.

¹²⁹ Ebd., S. 48.

¹³⁰ Feierstein: *Diaspora*, S. 106.

¹³¹ Vgl. Aptroot/Gruschka: *Jiddisch*, S. 29.

¹³² Ebd., S. 36f. Vgl. zum Potenzial des Jiddischen als ‚kleine Literatur‘ und „nomadische Deterritorialisierungsbewegung, die das Deutsche verarbeitet“, auch die Kafka-Lektüren von Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*, aus dem Französischen übersetzt von Burkhart Kroeber, Frankfurt a.M. 1976, S. 36.

Gemeinschaft stiftende Hebräisch die Theaterhandlung aber auch in den diasporischen Kontext einer dezidiert *transnationalen* Mobilität ein, die sich nicht an Territorien, sondern an Schrift und Sprache orientiert. Weiterhin verweist das im Titel dominant gesetzte Wort ‚Mutter‘/‚*mamé*‘ auf die jüdische *Familie* als in matrilinearer Abstammungslinie dominant weiblich geprägten Generationenverbund und stellt eine Verbindung zwischen dieser weiblichen Abstammungslinie und der als zweites Wort den Titel prägenden Sprache her.¹³³ Auch hier finden sich so räumliche Mobilität und jüdische Familie als aufeinander bezogene thematische Zentren des Textes bestimmt. Wie sich diese im Titel abstrakt angedeutete Verbindung in *Muttersprache Mameloschn* zu einer konkreten Raumästhetik ausformt, lässt sich anhand der Inszenierung von Figuren-Mobilitäten im Stücktext nachvollziehen.

Lin: Erinnerungstopografien

Rahels Großmutter Lin reflektiert ihr Leben als gefeierte jüdische Folkloresängerin in der DDR in über das gesamte Stück verteilten Erinnerungsmonologen und Streitdialogen, ohne dabei eine spezifische Chronologie einzuhalten. Am Beginn dieses Lebens in der neu gegründeten Deutschen Demokratischen Republik steht eine Migration, die Lin nach Diskriminierungs- und Gewalterfahrungen im sozialistischen System in der Handlungsgegenwart kritisch sieht, wobei sie aber ihren Idealismus als Kommunistin nach wie vor verteidigt:

Das ist uns alles damals nicht klar gewesen, als wir rüberkamen. Wir kamen aus freien Stücken. Mehr noch, stolz waren wir. Wir dachten – die ziehen die richtigen Konsequenzen aus dem Faschismus. Ein antifaschistischer Staat! Wir wollten nicht in die Wüste zu den Orthodoxen, wir wollten auf eigenem Boden bleiben und ihn verändern. (MM 31)

¹³³ In seiner Verbindung von Sprache mit (weiblicher) Abstammung spielt der Titel *Muttersprache Mameloschn* auch auf einen Topos deutschsprachiger Migrationsnarrative an, in dem durch die Auseinandersetzung mit der Sprache der (weiblichen) Vorfahren eine bewusste Selbstverortung jenseits von (zumindest aber: ergänzend zu) Erwartungen der Dominanzkultur figuriert wird. Vgl. als frühes Beispiel Emine Sevgi Özdamar: „Mutterzunge [1990]“, in: Dies.: *Mutterzunge. Erzählungen*, Hamburg 2006, S. 7–12. Die Betonung der weiblichen Abstammungslinie ist auch als subversive Aneignung des Generationen-Begriffs zu verstehen, der in seiner Konzeption durch Karl Mannheim: „Das Problem der Generationen [1928]“, in: Ders.: *Wissensoziologie. Auswahl aus dem Werk*, eingeleitet und hg. von Kurt H. Wolff, Neuwied a. Rhein/Berlin 1970, S. 509–565 als dominant männlich entworfen wird.

Mit der ersten Person Plural bezeichnet Lin hier eine nicht näher bestimmte Gruppe jüdischer Migrant*innen, die in der DDR helfen wollte, einen antifaschistischen Staat aufzubauen.¹³⁴ Das Verb ‚überkommen‘ legt nahe, dass es sich bei dieser Migration um eine innerdeutsche handelte, also aus dem Gebiet der neu gegründeten BRD auf das der DDR. Die nationale Bestimmung des Migrationsprozesses wird von der alten Frau spezifisch betont, wenn sie erklärt, sie und ihre Mitstreiter*innen wollten „auf eigenem Boden“ bleiben. Der Versuch einer identitätsstiftenden Selbstverortung nach dem Trauma des Kriegs, das für die Jüdin Lin durch die nationalsozialistische Verfolgung auch mit dem konkreten Verlust ihrer Heimat einherging, richtet sich damit gerade nicht auf transnationale Konzepte wie das einer jüdischen Heimat in Sprache und Schrift, sondern bewegt sich explizit im nationalen Bezugsrahmen. Die historische Möglichkeit einer zwar ebenfalls national-territorialen, zugleich aber auch dezidiert *jüdischen* Selbstverortung nach tausenden Jahren der Diaspora im 1948 gegründeten Staat Israel lehnt Lin ab, sie will nicht „in die Wüste zu den Orthodoxen“.

Gleichzeitig hatte Lin gerade als Jüdin im sozialistischen Staat verschiedene Privilegien. Weil sie „Konzerte gegeben hat zum Gedenken an die ermordeten Juden“ durfte die Sängerin „viel ins Ausland“ und auch „im Yad Vashem singen“ (MM 57) – jüdische Identität und räumliche Mobilität werden so als dezidiert aufeinander bezogen inszeniert. Als jüdischer Repräsentantin der DDR und ihres programmatischen Antifaschismus ist Lin eine Bewegung über Landesgrenzen hinweg erlaubt, die den meisten Einwohner*innen des Staates unmöglich ist. Doch muss sie schnell begreifen, dass ihre anfängliche Hoffnung – „im Sozialismus [...] konnte es folglich auch keinen Antisemitismus geben“ (MM 32) – nicht trägt: „Als ich dann aus Israel wiederkam, war an unsere Hausfassade ‚Judensau, verschwinde‘ geschmiert. Ich habs überstreichen lassen. Was denn sonst. War ich nicht.“ (MM 68) In Lins Weigerung, angesichts von Diskriminierungserfahrungen ihre Rolle als Jüdin in der DDR zu reflektieren,¹³⁵ scheint abermals der Versuch auf, trotz ihrer Reisemobilität die national-territoriale Identifizierung und Verortung aufrechtzuerhalten. Gleichzeitig fällt jedoch auf, dass in Lins Beschreibungen ihr Zuhause in der DDR als konkreter Ort kaum vorkommt. Während die Auslandsreisen in den Erinnerungen der Sängerin einen dominanten Platz einnehmen, blickt sie auf ihr Haus im vorangegangenen Zitat lediglich von außen, während einer Rückkehr, die eher eine Zwischenstation ist. Sie selbst wundert sich, „wie es möglich gewesen ist, dass ich damals keine Angst

¹³⁴ Vgl. zur Migration von Jüdinnen und Juden in die neu gegründete DDR auch Czollek: Desintegriert euch, S. 60.

¹³⁵ Vgl. zum Antisemitismus in der DDR auch Czollek: Gegenwartsbewältigung, S. 128–133.

gehabt habe. Um meine Tochter, die zu Hause geblieben war“ (MM 68). Hier figuriert die kontrastierende Inszenierung räumlicher Mobilität und Immobilität bereits einen Konflikt zwischen Mutter und Tochter, auf den in der Folge noch zurückzukommen sein wird.

Weil Lin sich aber trotz oder gerade wegen ihres durch Auslandsmobilität geprägten Lebens und der Vision einer geteilten Ideologie der DDR zugehörig fühlt, verweigert sie sich der Migration aus dem Staat, die viele andere Jüdinnen und Juden als Ausweg angesichts zunehmender Diskriminierungserfahrungen wählen: „Ich blieb. Natürlich blieb ich. Ich war doch Kommunistin.“ (MM 67) Diese Selbstverortung in der DDR, die durch Lins gleichzeitige Identifizierung als Kommunistin und „sozialistische Internationalistin“ (MM 38) jedoch immer schon eine transnationale Komponente aufweist, gerät 1973 ins Wanken. In Folge des Angriffs der arabischen Nachbarn auf den jüdischen Staat während des Jom-Kippur-Krieges und der erfolgreichen Verteidigung der israelischen Armee wird Lin wie „alle öffentlichen Juden“ (MM 48) von der DDR-Führung „vor die Kamera gezerzt, [...] damit wir den Aggressor Israel verurteilen“ (MM 48f.). Obwohl sie sich keinesfalls mit Israel identifiziert, führt dieses Vorgehen zu Lins erster Verweigerung gegenüber dem System:

Da habe ich das erste Mal nicht mitgemacht. Ich dachte, das ist der Tag, wo ein Jude keinen Finger rühren darf [Jom Kippur als höchster jüdischer Feiertag – F.L.]. Das wissen die Araber. [...] Ich wollte nicht gegen das Land aussagen, mit dem ich nichts, rein gar nichts zu tun hatte. Es war nicht meins. (MM 49)

Wenn Lin also auch betont, dass sie mit Israel als national-territorialer Einheit „rein gar nichts zu tun hatte“, lässt sich in ihren Ausführungen hier ein Zugehörigkeitsgefühl zum Judentum als transnationaler Gemeinschaft greifen, die räumlich nicht auf ein Territorium eingegrenzt werden kann, sondern sich über geteilte Religion und Kultur definiert.

Ihre nachhaltige Enttäuschung vom sozialistischen Experiment sowie dem Untergang der DDR führt in der Handlungsgegenwart von *Muttersprache Mameloschn* dazu, dass Lin alle Versuche einer Identifikation als Deutsche aufgegeben hat. Dies zeigt sich bereits in einem Gespräch mit ihrer Enkelin zu Beginn des Stücks, in dem Rahel nach Claras neuem Freund fragt. Ihre Vermutung, dass er „nicht wichtig genug“ für Clara und eigentlich „kein Mann“ sei, bestätigt Lin abschätzig: „Er ist Deutscher“ (MM 13). Statt national als Deutsche identifiziert sich Lin nach wie vor als „Kommunistin“ (MM 22), nun vor allem aber auch als Jüdin, sie möchte „mit meiner [jüdischen – F.L.] Kultur etwas zu tun haben“ (MM 24). In der Konzentration auf ihre jüdische Identität und der Unterstützung für die Auswanderungspläne ihrer Enkelin Rahel (vgl. MM 22–25) vertritt Lin ein transnationales Verständnis von Mobilität und Identität – ohne dass die alte Frau selbst noch mobil ist: Mit ihren zahlreichen Auslandsreisen

zur Zeit der DDR kontrastiert in der Handlungsgegenwart die räumliche Isolation in Claras Wohnung. Schaut sie in ihren Erzählungen auf ihr früheres Haus in der DDR mit dem Blick der ständig Reisenden nur von außen, ist sie nun immobil auf das Innere des bundesrepublikanischen Appartements festgelegt, das sie lediglich noch in ihren Vergangenheitsreflexionen verlassen kann, für die sie aber in ihrer Familie keine Zuhörer*innen findet: Die Räume, die Lin in ihren Wortkulissen entwirft, isolieren die alte Frau in ihren Erinnerungstopografien, während sie auf den engen Raum des Apartments festgelegt bleibt, ohne sich dort heimisch fühlen zu können.

Clara: Selbstverortungsversuche

Während Lin *Muttersprache Mameloschn* mit souveränen Erzählungen von ihren Kabarett-Auftritten eröffnet, wird ihre Tochter Clara schon in der ersten Regieanweisung als passiv gekennzeichnet: „Clara steht da. Will was sagen. Lässt es. Geht.“ (MM 11) Der Handlungsort des Stücks ist im Nebentext zunächst nicht genauer bezeichnet, sondern lediglich als ein „[D]a“ markiert. Hinweise in der Figurenrede identifizieren ihn erst nach und nach als Claras Wohnung – wobei eine derartige Festlegung durch Brief-, E-Mail- und Erinnerungsmonologe der Protagonistinnen verunklart wird, die räumliche und zeitliche Ordnungen obstruieren. Die zitierte Regieanweisung, die sich nahezu wortgleich noch zwei Mal wiederholt, bevor Clara endlich ihre Sprache findet (vgl. MM 11; 13), markiert ihre Position als die der Außenseiterin zwischen Mutter und Tochter. Anders als diese beiden Frauen vertritt sie eine negative Haltung gegenüber räumlicher Mobilität, seit sie in ihrer Kindheit die Reisen Lins als erzwungene eigene Mobilität und spatiale Entwurzelung erfahren hat. „Ich bin immer bei dir geblieben, bin mit dir mitgereist.“ (MM 28) Im Dauerstreit verbindet sich Claras negative Einstellung zur Reisemobilität Lins mit einer Abneigung gegenüber der von ihrer Mutter in der Handlungsgegenwart immer wieder ausgestellten jüdischen Identität. Sie wirft ihr vor, „[d]ass du auf deine Tage [...] behauptest, das alles auch noch ernst zu meinen. Zu meinen Zeiten musstest du das verkaufen, aber behaupte jetzt ja nicht, du meinst das alles ernst“ (MM 29). Den politischen und ideologischen Einsatz Lins empfindet sie als Verrat:

- LIN Ich war mir nicht zu schade, alles für das hinzugeben, woran ich glaube.
CLARA Mich zum Beispiel. (MM 30)

Auch Lins traumatische Erfahrungen während der Zeit des Nationalsozialismus lässt Clara nicht als Ausrede für ihr späteres Verhalten gelten: „Dass du das KZ überlebt hast, rechtfertigt nicht alles, was danach kam“

(MM 58) – dies ist die einzige Stelle im Stück, an der Lins Biografie in Beziehung zur Shoah gesetzt wird. Der in *Muttersprache Mameloschn* inszenierte Mutter-Tochter-Konflikt ist somit zwar durchaus ein *jüdischer* Familienkonflikt, jedoch kreist er nicht in erster Linie um die Shoah als eines der von Max Czollek identifizierten Themen, auf die jüdische Kunst von der deutschen Dominanzkultur vorwiegend festgelegt wird.¹³⁶ Vielmehr verbindet Clara die jüdische Identität ihrer Mutter mit ihrem Leben in der kommunistischen DDR und insbesondere mit Lins Reisemobilität. Judentum hat für sie damit nichts mit ihren eigenen Wurzeln zu tun, sondern erscheint ihr als mit der DDR zu Recht untergegangener Teil der negativ konnotierten Familiengeschichte. Auf Lins Vorwurf, dass Clara inzwischen „zu viel Deutsche geworden“ sei, antwortet die Tochter: „Ich bin nicht zur Deutschen geworden. Ich bin schon immer eine Deutsche gewesen!“ (MM 26)

Claras nationale Identifikation als Deutsche korrespondiert mit ihren Bemühungen um eine identitätsstiftende Selbstverortung. Mit dem Untergang der DDR ist für sie zunächst auch die familiäre räumliche Mobilität an ein Ende gekommen, wenn sie ihrer Mutter erklärt: „[Ich] [b]in dir nachgereist. Jetzt wohnst du bei mir.“ (MM 28) Ihr Lebensziel, wie es sich auch im Versuch des räumlichen Zusammenhaltens der Familie in der eigenen Wohnung und in der Beziehung mit ihrem niemals auftretenden Freund Clemens abzeichnet, beschreibt Clara gegenüber Lin folgendermaßen: „Ich will nur ein wenig da sein. So viel verlange ich doch nicht.“ (MM 28) Dieses ‚Da-Sein‘, in dem das unbestimmte ‚Da‘ der ersten Regieanweisung nochmals aufscheint, ist dabei nicht nur als Da-Sein für andere, sondern auch als Bekenntnis gegen räumliche Mobilität zu verstehen. Doch wird gerade dieser spatiale Zusammenhalt der Familie von den Mobilitätsbestrebungen Rahels gefährdet: Schon vor ihrem Auslandsaufenthalt ist Claras Tochter ausgezogen, bis zum Einsatz der Handlung und der Vorbereitung ihrer Abreise nach New York war sie „lange nicht hier gewesen“ (MM 17). Die Ängste, mit denen Clara ihre Tochter belastet, verweisen noch immer auf das Trauma der Abwendung Davies von der Familie: „Und am besten heiratet sie [Rahel – F.L.] dann auch einen jüdischen Mann und dann gehen sie zusammen nach Israel!“ (MM 35) In dieser Verbindung von Rahels Bildungsmigration und Israel als Nationalstaat perspektiviert Clara räumliche Mobilität als spezifisch jüdisch. Auf den Einwand Lins, dass Claras „Angst vor Israel“ in Bezug auf Rahel grundlos sei, antwortet Clara: „Das ist alles eins! Ihr wollt einfach gehen! So weit wie möglich. Je weiter weg von mir, desto besser!“ (MM 35)

Die Wohnung Claras als Raum ihrer Verortung ist in *Muttersprache Mameloschn* jedoch keinesfalls als identitäts- und sicherheitsstiftende

¹³⁶ Vgl. Czollek: Desintegriert euch, S. 27.

Raumkonfiguration inszeniert, sondern bleibt weitgehend unbestimmt: In den Nebentexten finden sich kaum Beschreibungen des Appartements, gekennzeichnet ist es nur als Ort des ständigen Streits zwischen Lin und ihrer Tochter. Ein Außen dringt in diese Wohnung vorwiegend durch die „Wochenzeitung“ (MM 20) ein, aus der Clara erfährt, „[w]as [...] los [ist] in der Welt“. (MM 21) Diese Zeitung, deren von ihr nicht gelesenen „Reisetil“ (MM 20) sie an ihre Mutter abtritt, bestätigt dabei jedoch nur Claras vorgefasste Abneigungen: „In Israel gab es wieder einen Selbstmordanschlag. Ein Autobomber ist in Tel Aviv in eine Menschenmenge gefahren. Dreißig Tote, fast hundert Verletzte.“ (MM 21)

Angesichts dieses nachdrücklichen Bekenntnisses zur stabilen identitätsstiftenden Selbstverortung erscheint es überraschend, dass auch Clara räumliche Mobilität in ihrer Jugend als befreiend kennengelernt hat, wie sie an ihre Tochter schreibt:

Ich verstehe dich besser, als du denkst. Damals, als ich nach Paris gegangen bin zum Studieren. Du hast mich nie gefragt, warum. [...] Ich war genauso alt wie du jetzt und war glücklich, weit weg zu sein. Von jedem, der mich kannte. Von Mama, von ihr ganz besonders. Und du machst dasselbe jetzt. (MM 36f.)

Auch Clara verspürte also das Bedürfnis, aus familiären Strukturen und der Mutter-Tochter-Beziehung auszubrechen. Als Grund für ihre Rückkehr gibt sie die Geburt von Davie und Rahel an, in der Schwangerschaft und als junge Mutter war es für sie nicht vorstellbar, „irgendwo zu sein, wo ich immer wieder nachfragen muss.“ (MM 37) Die Entscheidung für die Rückkehr nach Deutschland ist somit explizit keine für einen Nationalstaat, sondern für eine Sprache: „Es ging nicht darum, dass ich euch unbedingt in Deutschland kriegen wollte. Eigentlich wäre es mir lieber gewesen, das Land hinter uns zu lassen.“ (MM 37) Clara vollzieht in diesem Schreiben an Rahel eine Abkehr von starren territorialen Verortungspraktiken. Ihre Hinwendung zu einem dynamischen Raumkonzept, das eine Verwurzelung in der Sprache ermöglicht, erinnert ironischerweise strukturell an jüdische Raumvorstellungen der Diaspora – strukturell, weil Clara nicht zum Jiddischen oder Hebräischen, sondern Deutschen zurückkehrt. Claras Frage an Rahel: „Verstehst du die Witze dort? [...] Ist es dir dort nah?“ (MM 38), konfiguriert ein relationales Raummodell, in dem Nähe nicht von stabilen Determinanten eines Schachtelraums abhängt, sondern sich in der Möglichkeit des eigenen Sprechhandelns manifestiert.

Im letzten Drittel des Stücktextes offenbart sich die Vergeblichkeit von Claras Versuchen einer identitätsstiftenden Selbstverortung im fixierten Schachtelraum ihrer Wohnung durch eine räumliche Umgestaltung der Bühne, die als Raumauflösung interpretiert werden kann:

Clara räumt die Wohnung um. Sie schiebt Sofas hin und her, sie schmeißt Stühle durch die Gegend. Sie balanciert Kartons und Geschirr aus dem einen Zimmer ins andere, lässt alles fallen, rollt die Scherben in den Teppich ein und zieht den Teppich weg. Sie reißt Bilder von der Wand, hängt sie wieder auf, hängt sie um, nimmt sie wieder runter. (MM 46)

Diese räumlichen Veränderungen korrespondieren mit Claras Bemühen, auch ihr Leben in neue Bahnen zu lenken. So schreibt sie Rahel, dass sie ihren Job gekündigt und ihren Freund Clemens verlassen habe (vgl. MM 47; 50). Die Verwüstung der als Familienheim ausgebauten Wohnung steht so nicht nur für das Scheitern der eigenen Selbstverortungsversuche Claras, sondern auch für die Einsicht, dass sie den Familienzusammenhalt insbesondere angesichts ihrer mobilen Kinder nicht durch Bemühungen um eine statische Verortung in Deutschland erzwingen kann. Und dennoch: Als sie Rahel berichtet, dass sie deren früheres Zimmer zu einem Gästezimmer umfunktioniert habe, ergänzt sie: „Das heißt nicht, dass du hier kein Bett hast, das verstehst du. Du hast hier immer ein Bett. Du kannst meins haben. Die meiste Zeit schlafe ich sowieso in deinem Zimmer. In dem Gästezimmer.“ (MM 47) Dieses Bild führt nochmals Claras Ringen um eine identitätsstiftende Verortung für sich und ihre Familie vor: Selbst ohne Wurzeln ‚Gast‘ im eigenen Haus, möchte sie doch ihrer Tochter einen räumlichen Fixpunkt in der Sicherheit der elterlichen Wohnung garantieren, den ihr selbst die ständig reisende Mutter nie bieten konnte.

Rahel: Postmigrantische Mobilität

Schon im ersten Dialog zwischen Rahel und ihrer Großmutter Lin wird der geplante USA-Aufenthalt der Enkelin einerseits in die Tradition jüdischer Migrationsgeschichte eingereiht, aber gleichzeitig von ebendieser Traditionslinie abgegrenzt:

- LIN Was nimmst du mit? Wie packt man so einen Koffer für immer?
RAHEL Ist nicht für immer.
LIN Na ja, für lange.
RAHEL Das weißt du besser als ich. (MM 14)

Das Motiv des Kofferpackens „für immer“ nimmt die Bildlichkeit von Migration als Flucht und endgültigem Abschied aus der bisherigen Heimat auf, wie sie Lin zunächst – ohne dass das Stück dies explizit machen würde – während der Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland, so dann bei ihrer Migration in die DDR erfahren hat. Rahels Hinweis, dass sie eben nicht beabsichtige, für immer zu gehen, differenziert bereits zu

Beginn von *Muttersprache Mameloschn* zwischen verschiedenen Arten räumlicher Mobilität. Denn wie ihre Mutter betont, bedeutet für Rahel der Aufenthalt in den USA zunächst, „dass sie dort ihre Chance wahrnimmt, auf einem hochqualifizierten Niveau ihrem Studium nachzugehen“ (MM 27). Mit Lin und Rahel stehen sich so Flucht- und Bildungsmigration generationenlang getrennt, aber durch den Aspekt der räumlichen Mobilität gleichzeitig aufeinander bezogen gegenüber. Doch macht Rahel im Gespräch mit Lin auch deutlich, dass ihr Auslandsaufenthalt eben nicht *nur* als Bildungsmobilität zu verstehen ist, wenn sie feststellt: „Ich *muss* gehen.“ (MM 15) Den gefühlten Zwang zu Reise und Auslandsaufenthalt begründet sie sehr ähnlich wie Clara ihr Studium in Paris – auch Rahel stellt in Bezug auf ihre Mutter fest: „Sie kommt mir zu nah.“ (MM 16) Wie schon Clara fasst Rahel ihren Wunsch nach der Ausbildung ihrer eigenen Identität im Bild von räumlichen Nähe-Ferne-Beziehungen und konzipiert so eine *relationale Ordnung*, deren Bezugspunkte die anderen Familienmitglieder sind.¹³⁷

Wie bei Lin (als positiver) und Clara (als negativer) Identitätsmarker spielt auch in Rahels Fall die jüdische Familiengeschichte bei dieser Identitätssuche eine entscheidende Rolle. Typisch für die spatiale Ästhetik von *Muttersprache Mameloschn* verbinden sich dabei Fragen nach Formen und Regeln des Jüdisch-Seins mit der Erfahrung räumlicher Mobilität. Als Wunschunterkunft in New York hat Rahel eine Wohnung „[i]n der Lower East Side“, gefunden, eine Gegend, „wo man als junger Mensch hinzieht“ (MM 22). Lin denkt bei diesem Teil der Stadtopografie jedoch zunächst nicht an ein Szeneviertel, sondern identifiziert die Gegend als den Distrikt, „wo die ganzen Juden wohnen“ (MM 22). Rahels Ausbruch aus dem Familienverband in Deutschland wird so nicht nur als Aufgreifen familiärer Mobilitätstraditionen, sondern auch als Möglichkeit einer Rückkehr zu ihren jüdischen Wurzeln inszeniert. Materiell und räumlich repräsentiert finden sich diese Wurzeln in den „Wohnungen von Einwanderern von damals“, die man nach Lin dort noch heute „besichtigen kann“. (MM 23) Die jüdische Geschichte der New Yorker *Lower East Side* wird von Lin so als eine Geschichte der Migration, geschrieben von verschiedensten mobilen Akteur*innen gedeutet. Aus postmigrantischer Perspektive lässt sich Rahels Wohngegend mit Wolf-Dietrich Bukow als eines der Stadtviertel globalisierter Großstädte beschreiben, die zwar den Bewohner*innen mit

¹³⁷ Indem Salzmanns Theatertext Rahels Bildungsaspiration, Identitätssuche und das Bemühen um ein selbstbestimmtes Verhältnis zu ihrer Familie mit einem Umzug in die USA verbindet, variiert er einen Topos zeitgenössischer deutsch-jüdischer Literatur. Für diese beschreibt Michaelis-König: *Exterritoriale Visionen*, S. 76 die Tendenz, dass „[d]er Rückblick in die Vergangenheit der eigenen Familie [...] auf der Ebene der Handlung der Texte zugleich mit der ganz wörtlich zu verstehenden ex-territorialen Geste einer Reise ins Außerhalb, fort von Deutschland“ einhergeht.

verschiedensten kulturellen und nationalen Hintergründen lokale Selbstverortung ermöglichen, gleichzeitig aber einen diversen globalen und nicht zuletzt auch historischen Deutungshorizont repräsentieren, wodurch sie „eine Verankerung in einer gleichzeitig lokalen wie globalen Welt“¹³⁸ erlauben.

Die „Bindung an die eigene Wir-Gruppe“¹³⁹, die eine derartige Verortung im Stadtquartier nach Bukow ermöglicht, wird von Lin hier als Rahels Bekenntnis zur jüdischen Gemeinschaft interpretiert. Zunächst stellt die Konfrontation mit jüdischer Kultur die in dieser Beziehung völlig unwissende Enkelin allerdings vor ganz praktische Probleme: „Weil ich ja nur zur Zwischenmiete wohne, muss ich die Küche koscher halten.“ (MM 24) Die Frage der jungen Frau an Mutter und Großmutter, wie sie dies bewerkstelligen könne, begeistert Lin, vermutet sie dahinter doch den von ihr geteilten Wunsch, „mit meiner Kultur etwas zu tun [zu] haben“ (MM 24). Rahels räumliche Mobilität als Wegzug aus Deutschland wird so in der Interpretation der Großmutter zur Rückkehr ins Zentrum der Familientradition: „Meine Kleine versteckt sich nicht wie ein Chamäleon, die zieht direkt in die jüdische Mitte!“ (MM 24)

Anders als ihre Mutter ist Clara, die das Judentum als intergenerational tradierten Identitätsmarker ablehnt, über die Pläne ihrer Tochter keinesfalls erfreut – Rahels Wunsch nach einer Annäherung an jüdische Traditionen und Lebensweisen tut sie als „totale[n] Quatsch“ (MM 25) ab. Abermals erscheinen bei ihr die Ablehnung von jüdischer Identitätsbestimmung wie räumlicher Mobilität eng aufeinander bezogen, bittet sie Rahel bei ihrer Wohnungsrecherche doch, „[e]rstmal nichts für zu lange“ zu suchen: „Vielleicht magst du es nicht und willst zurück.“ (MM 24) Durch das Interesse an der von ihrer Großmutter so stark aufgewerteten, ihr selbst aber nicht mehr zugänglichen jüdischen Kultur lässt sich Rahels Position im generationalen Familienverbund mit postmigrantischen Analyseansätzen erfassen. So trifft die Beschreibung insbesondere von Mitgliedern der dritten Einwanderungsgeneration durch Naika Foroutan auch auf die Inszenierung von Rahel zu: „Für manche Träger hybrider Identitäten sind die ursprünglichen, kulturellen Unterscheidungen [...] nur noch teilweise rekonstruierbar.“¹⁴⁰ Rahels Interesse an jüdischer Kultur ist in diesem Sinne einerseits als Versuch zu interpretieren, über die Erschließung einer ihr durch die Familiengeschichte vorgegebenen Traditionslinie auch ihre eigene Identität zu definieren.

Doch im Fortgang des Streits zwischen Lin, Clara und Rahel zeigt sich, dass die Identität der jungen Frau tatsächlich hybrid ist und sich nicht allein im Rückgang auf jüdische Familienwurzeln bestimmen lässt.

¹³⁸ Bukow: Wandel der Urbanität, S. 97.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Foroutan: Hybride Identitäten, S. 91.

Claras Sorge, sie könne mit einem jüdischen Mann nach Israel gehen, begegnet Rahel mit der Eröffnung: „Ich steh überhaupt nicht auf Männer.“ (MM 35) Zur Überraschung von Mutter wie Großmutter perspektiviert Rahel mit ihrem Outing den Auslandsaufenthalt jenseits aller jüdisch-kulturellen oder familiären Dimensionen auch als Programm ihrer *sexuellen* Identitätsfindung, wodurch sie ihre räumliche Mobilität nochmals neu bestimmt: Es zieht sie nicht so sehr auf den Spuren früherer Migrierender in die „jüdische Mitte“ (MM 24), sondern an den Ort, von dem sie hofft, dass er wegen veränderter gesetzlicher Rahmenbedingungen zum Ziel einer ganz anderen Migrationsbewegung wird: „Die haben gerade im Bundesstaat New York die Homo-Ehe erlaubt, also vermute ich, dass sie aus dem ganzen Land jetzt alle dahin strömen werden.“ (MM 44) Statt ihre Annäherung an das Judentum auf ein Interesse an historischen und familiären Traditionslinien zu verengen, bietet es sich an, Rahels Mobilität auch vor dem Hintergrund einer *Queer Yiddishkeit* zu deuten, „a term [...] to identify a cluster of discrete cultural phenomena of recent years, whose practitioners are typically North American Jews born after World War II who identify as gay, lesbian, or bisexual“¹⁴¹. Unter Rückgriff auf Traditionen jüdischer Queerness – wie beispielsweise *drag performances* im jiddischen Theater und Film –¹⁴² bemühen sich die Vertreter*innen einer solchen *Queer Yiddishkeit*, verbindende Elemente jüdischer und queerer Weltwahrnehmung aufzudecken. „[D]iasporism; rootless cosmopolitanism; a penchant for transgression; border-crossing“¹⁴³ – das Beispiel Rahels zeigt, dass diese Erfahrungen nicht nur jüdische und postmigrantische, sondern darüber hinaus auch queere Identitäten verbinden.

Der Ort, an dem sich Rahel die Chance zur Erforschung ihrer so vielschichtigen Identität erhofft, ist New York. Wie andere Großstädte ist es auch Kennzeichen dieser Metropole, dass sie als deren Kristallisationspunkt verschieden motivierte Migrationsströme räumlich integriert, wodurch sie hybriden Biografien diverse Möglichkeiten der Selbstverortung bietet. Gleichzeitig macht Rahel aber in New York die Erfahrung einer grundlegenden Überforderung, die mit dieser Vielzahl an Möglichkeiten einhergeht. So stellt sie in einem Brief an ihren Bruder aus New York fest: „Ich habe Wochen gebraucht, um das Metrosystem zu kapieren und verlaufe mich immer noch auf dem Weg nach Hause, weil die Straßen alle keine Namen haben, sondern Nummern[.]“ (MM 12) Anders als der hauptsächliche Handlungsort von *Muttersprache Mameloschn*, Claras Wohnung in Deutschland, tritt New York in Rahels Beschreibungen nicht als

¹⁴¹ Jeffrey Shandler: „Queer Yiddishkeit: Practice and Theory“, in: *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 25 (2006), Nr. 1: Special Issue: *Beyond Klezmer: The Legacy of Eastern European Jewry*, S. 90–113, hier: S. 92.

¹⁴² Vgl. ebd., S. 93f.

¹⁴³ Ebd., S. 96.

abgrenzbare Raumordnung auf. Vom Appartement in der *Lower East Side* ist auch in den folgenden Briefen an den Bruder keine Rede, stattdessen inszeniert sie dort die Stadt als Raum, den sie in ständiger Bewegung erschließt – und so erst für sich schafft: „Ich bin damit beschäftigt, Straßen zu suchen und mir die Gebäude anzuschauen und den Himmel“ (MM 12). Die Fremdheitserfahrung, die Rahel in New York macht, hat damit einerseits eine räumliche Dimension. Andererseits zeichnet sich ihr Aufenthalt zu Beginn aber auch durch eine *sprachliche* Fremde aus: „Ich verstehe die kleinen Details nicht, die Anspielungen und Witze. Ich verstehe gar nichts hier.“ (MM 12) Rahels Erfahrungen erinnern an die ihrer Mutter Clara, die in Paris ebenfalls die Witze nicht verstand und deshalb nach Deutschland zurückkehrte (vgl. MM 37). Auch Rahel gelingt ohne die geteilte Sprache und die Fähigkeit des Sprechhandelns die identitätsstiftende Selbstverortung zunächst nicht: „Das ist hier wie ein falscher Hintergrund, vor dem ich stehe, oder er ist echt und ich bin aus einem anderen Foto reinkopiert worden.“ (MM 30)

Gerade in der Erschließung der Großstadt als nicht eingrenzbarer, dynamischer Raum, der erst in den Bewegungen und Handlungen seiner Bewohner*innen entsteht und damit in beständiger Wandlung begriffen ist, unterscheidet sich Rahels räumlicher Mobilitätsentwurf von dem ihres Bruders. Anders als dieser bemüht sie sich gerade nicht um eine Selbstverortung im Sinne einer Verwurzelung in einer fixierten Raumkonfiguration. All ihre Berichte aus New York inszenieren Rahel als mobile Großstadtbewohnerin in der Tradition postmigrantischer Flaneursfiguren, die in der deutschsprachigen Literatur seit der Jahrtausendwende den Stadtraum in Bewegung topologisch erschließen und dabei als transarealen Raum erst schaffen.¹⁴⁴ In seiner Entscheidung für die territorial starre, nationale Verortung im „Gelobten Land“ (MM 36) erinnert Davies Raumentwurf dagegen ironischerweise viel mehr an Claras Versuche einer Verwurzelung als „Deutsche“ (MM 26) in der Bundesrepublik. Rahel dagegen stellt sich – trotz aller fordernder und verunsichernder Erfahrungen in New York – gegen derart stabile Raum- und Identitätsvorstellungen: Aus der engen mütterlichen Wohnung brach sie schon vor ihrem USA-Aufenthalt aus und auch Davies Versuch einer abschottenden, fixierten Selbstverortung würde sie am liebsten im wahrsten Sinne des Wortes sprengen, wenn sie dem Bruder schreibt: „Ich habe manchmal so Fantasien, dass ich mit einer Bombe um den Bauch dieses Kibbuz finde, wo du dich hinverschanzt hast[.]“ (MM 48)

Rahels spatiale Mobilität erscheint in der Privilegierung von Dynamik und einem prozesshaften Verständnis von Räumlichkeit geprägt durch jene „urbane[n] Verortungspraktiken und Grenzbioographien [...], die mit

¹⁴⁴ Vgl. dazu Jule Thiemann: *(Post-)migrantische Flanerie. Transareale Kartierung in Berlin-Romanen der Jahrtausendwende*, Würzburg 2019.

ethnisch-nationalen Kategorien kaum zu fassen sind“¹⁴⁵ und die Erol Yıldız als postmigrantisch beschreibt. Das Judentum spielt bei ihr nicht mehr die Rolle des positiven oder negativen Identitätsmarkers, die es noch für Lin oder Clara einnimmt, sondern erscheint als nur *ein* Teil von Rahels hybrider Identität, die ihre Biografie zu einer jüdisch-postmigrantischen macht.¹⁴⁶ Entsprechend wird für Rahel – anders als für ihre Mutter oder ihren Bruder – „Bewegung [...] zum Lebensentwurf“¹⁴⁷. Gerade durch diese sich einer starren Verortung widersetzende Dynamik schneidet Rahels Mobilitätskonzept sie nicht – wie Davie sein Rückzug in den Kibbuz – gänzlich von ihrer Familie ab. Am Ende deutet *Muttersprache Mameloschn* die Möglichkeit einer auch räumlichen familiären Verbindung an, die in ihrer Abhängigkeit von Sprache und Schrift zum Konzept der jüdischen Diaspora zurückführt.

Diasporisch-postmigrantischer Familienverbund: Schrift, Sprache und Raum

Die spatiale Ästhetik von Sasha Marianna Salzmanns *Muttersprache Mameloschn* spannt ein Netz räumlicher Beziehungen, das BRD und DDR, Frankreich und Israel, Europa und die USA aufeinander bezieht und in dem sich die Figuren auf der Suche nach einer eigenen Identität verfangen. Denn wo auch immer sie diese Identität durch Verortungspraktiken in stabilen Raumkonfigurationen zu begründen versuchen, führt die Protagonist*innen ihr Weg in die trennende Isolation: Während Davie im Stück jenseits der Adressierung in den Briefen seiner Schwester gar nicht in Erscheinung tritt, fühlt sich Clara von ihren Kindern verlassen, Lin in die Wohnung ihrer Tochter gesperrt. Und selbst Rahel, die zunächst noch festhält, dass sie die Fremdheitserfahrung in New York genieße (vgl. MM 12), gibt in einem späteren Brief an den Bruder zu, dass sie in der Hoffnung auf eine sinnvolle und gemeinschaftsstiftende Betätigung nach einer Synagoge gesucht, aber nur eine Kirche gefunden habe, derer sie jedoch trotz ihrer Bitte um Rat verwiesen wurde (vgl. MM 49). Gerade das Beispiel Rahels, die die Kirche als Ort einer potenziellen Gemeinschaftserfahrung verlassen und ihren Brief im Außenraum, fast in der Bewegung „auf den Stufen dieser Kirche gegenüber meinem Haus“ (MM 47) schreiben muss, zeigt die spezifische Ortlosigkeit des relationalen räumlichen Netzes auf, das in *Muttersprache Mameloschn* gespannt wird: Wie bei den DDR-Erinnerungen ihrer Großmutter Lin kommt auch im Schreiben

¹⁴⁵ Yıldız: Die weltoffene Stadt, S. 72.

¹⁴⁶ Yıldız: Ideen zum Postmigrantischen, S. 26; vgl. dazu auch Foroutan: Hybride Identitäten.

¹⁴⁷ Yıldız: Die weltoffene Stadt, S. 44.

Rahels das eigene Haus in New York nicht als Platz der Verortung in den Blick, sondern wird von der mobilen Figur nur von außen perspektiviert.

Diese Inszenierung des über die ganze Welt verstreuten Familienverbundes greift die bereits als spezifisch jüdisch markierte Raumkonfiguration der Diaspora auf. Die Suche nach einem orientierenden Zentrum begleitet die Figuren in Variationen durch das ganze Stück, sei es Claras Wohnung, Lins Wunsch nach dem antifaschistischen Staat „auf eigenem Boden“ (MM 31) und ihre Lokalisierung einer „jüdische[n] Mitte“ (MM 24) in New York oder Davies Rückzug in den Kibbuz. In einem Brief an ihren Bruder beschreibt Rahel das Fehlen eines solchen ordnenden Zentrums genauso wie den Versuch von dessen Substitution durch die Orientierung an einzelnen Personen, wobei der referierte Witz das Problem abermals in den Kontext spezifisch *jüdischer* Mobilität stellt: „Zwei Juden unterhalten sich. Sagt der eine, ich wandere aus. Nach Australien. Sagt der andere, Australien? Das ist doch so weit weg! Sagt der erste, weit weg von wo? [...] Ich weiß, was mein *weit weg von* ist. Weit weg von dir ist weit weg.“ (MM 51) Doch Rahels Fokussierung auf den durchgängig als abwesend inszenierten Bruder zeigt bereits die Dysfunktionalität auch dieser relationalen Ordnungsbemühung auf. Denn die Familie stiftet im Netz spatialer Bezüge zwar strukturellen Zusammenhalt, doch zunächst keine Orientierung: Familie, das zeigen die Konflikte insbesondere zwischen den Töchtern und ihren Müttern, schafft in *Muttersprache Mameloschn* keinen Schutzraum, sondern ist selbst die Kraft, die die Frauen auf verschiedenen Mobilitätsvektoren voneinander abstößt.

Die Tragfähigkeit einer Parallelisierung der spatialen Ästhetik von *Muttersprache Mameloschn* mit dem Raumkonzept der jüdischen Diaspora erweist sich darin, dass auch in Salzmanns Stück die territoriale Zerstreung der Familienmitglieder durch die gemeinsame *Sprache* und *Schrift* überwunden werden soll, die schon der Titel zentralsetzt. Das Stück durchziehen teils gegen jede Handlungschronologie montierte Monologe, die als Briefe Rahels an Davie in Israel oder Claras E-Mails an ihre Tochter in New York gekennzeichnet sind. Während die Dialoge zwischen den drei Frauen meist lediglich ihr gegenseitiges Missverstehen ausstellen, findet die eigentliche Reflexion über familiäre Beziehungsgeflechte und Konflikte vorwiegend schreibend statt, was der Schrift als Kommunikationsmittel einen hohen Stellenwert einräumt. Und doch ist dieses Kommunikationsmittel über große Teile von *Muttersprache Mameloschn* als defizitär markiert, weil es gerade keinen Austausch stiftet: Clara beschwert sich immer wieder, dass ihre Tochter nicht auf ihre E-Mails antwortet (vgl. MM 47; 62), Rahel schreibt ihrem Bruder: „Ich weiß, ich sollte eigentlich Mama schreiben, stattdessen schreibe ich dir. Das ist absurd. Ich weiß, du wirst nicht antworten.“ (MM 12) Während somit die schriftlichen Kommunikationsversuche von Clara und Rahel ins Leere

laufen, weil sie ihre Adressat*innen entweder nicht erreichen oder von diesen nicht beantwortet werden, ergeht es auch Lin nicht besser. Sie ist die einzige Protagonistin, die keiner anderen Figur schreibt, sondern sich mit ihren Monologen direkt an das Publikum wendet. Doch letztlich wird sie in ihrer Kommunikation auf sich selbst zurückgeworfen, wie der Nebentext verdeutlicht: „*Lin bringt Kartons voller Tonbänder mit und ein Abspielgerät. Sie baut alles auf. Und hört sich selbst zu.*“ (MM 51) Wie das Schreiben ihrer Tochter und Enkelin findet so auch Lins Sprechen keine Adressat*innen. Wenn also Olivia Landry *Muttersprache Mameloschn* als „styled like an intimate chamber play“¹⁴⁸ beschreibt, gilt es, festzuhalten, dass das Stück mit dem Dialog gerade ein Kerncharakteristikum des Kammerspiels problematisiert. In seinen Inszenierungen des un-szenischen Schreibprozesses und der Absage an eine durch Dialoge vorangetriebene Handlung reflektiert Salzmanns Theatertext Grenzen traditioneller dramatischer Strategien der Konfliktentfaltung und -lösung: Fragmentiert wie die Sprech- und Schreibakte der isolierten Protagonistinnen erscheint auch der Handlungsverlauf, der weder nach linear zeitlicher noch einheitlich räumlicher Logik strukturiert ist.

Dass trotz dieser Inszenierung von problematischen Sprech- und Schreibprozessen am Ende von *Muttersprache Mameloschn* die Vereinbarkeit von intaktem Familienverbund und eigenständiger Identitätssuche nicht nur als Sprechakt, sondern auch als spatiale Utopie konfiguriert wird, deutet sich im Stückverlauf bereits an. Denn Rahels durch die Zwischenmiete in der koscher zu haltenden Wohnung motivierte Erkundigungen nach jüdischen Riten stehen mit einem erwachenden Interesse an der jiddischen *Sprache* in Verbindung:

Rahel liest Lin aus Deutsche Wörter jiddischer Herkunft vor. Lin ist woanders.

Es läuft Sog nit kejnmal. (MM 32)

Während ihre Mutter diese Auseinandersetzung Rahels mit der jüdischen Tradition ablehnt, stiftet die Sprache eine Verbindung zwischen Rahel und Lin. Doch auch Clara lenkt auf die Frage ihrer Tochter: „Findest du, wenn ich Jiddisch lerne, ist das Dreck?“ (MM 34), teilweise ein: „Nein, Sprachen sind etwas Wunderbares. Aber warum Jiddisch, warum nicht Spanisch oder Japanisch, das sind Sprachen die gebraucht werden.“ (MM 34f.) Wenn Clara also auch die spezifische Sinnhaftigkeit von Rahels Interesse am Jiddischen abstreitet, schätzt sie Sprachen doch grundsätzlich für die durch sie eröffneten Möglichkeiten zur grenzüberschreitenden Kommunikation. Die transnationale Perspektive jedes Fremdspracherwerbs, die hier anklingt, charakterisiert jedoch das von Clara abgelehnte Jiddisch in ganz besonderer Weise, da diese Sprache nicht an nationale Territorien

¹⁴⁸ Landry: Jewish joke telling, S. 38.

gebunden ist, sondern solche im Gegenteil als Kommunikations- und kulturelles Identifikationsmedium jüdischer Gemeinschaft überspannt. Doch lässt sich Rahels Interesse am Jiddischen auch jenseits von kommunikativen Leistungen der Sprache bestimmen: Wenn Jeffrey Shandler darauf hinweist, dass *Queer Yiddishkeit* als „cultural safe space“ jungen jüdischen Menschen auch einen „point of entry into Yiddish“ biete,¹⁴⁹ legt dies nahe, Rahels Sprachstudium nicht zuletzt als Studium einer ‚queeren‘ Sprache aufzufassen. Denn neben seiner Funktion als Kommunikationsmittel bietet Jiddisch nach Shandler „a wide range of symbolic associations“, es diene „as a signifier of subversion as well as piety, sentimentality as well as vulgarity“. ¹⁵⁰ Rahels Rückgriff auf jüdische Traditionen auch als Rückgriff auf *queer*-jüdische Traditionen zu begreifen, plausibilisiert schon die Szene ihres Outings, die Fragen nach jüdischen Riten mit ihrem Bekenntnis zur Homosexualität eng führt. *Muttersprache Mameloschn* deutet diese queere Dimension von Rahels neuem Interesse am Judentum lediglich an, doch muss „[the] alternative to a biological model of conceptualizing intergenerational cultural transmission“¹⁵¹, die eine *Queer Yiddishkeit* anbietet, Rahel gerade in ihren Emanzipationsbemühungen gegenüber der eigenen Familie entgegenkommen.

Expliziter als auf ihre potenziellen queeren Dimensionen fokussiert Salzmanns Theatertext auf die Fähigkeit von Sprachen, einen Kommunikationsraum zu stiften, den nicht nationale Territorien, sondern das Sprachvermögen Einzelner definieren. Diese Fähigkeit konkretisiert sich im abschließenden Gespräch zwischen Clara und Rahel in der Figurierung eines ästhetischen Sprachraums. Bereits der Beginn des Gesprächs ist ungewöhnlich, da es im Text nicht als neue Szene einsetzt, sondern aus einer Sprechcollage hervorgeht, in der Erinnerungen Lins, eine E-Mail Claras an ihre Tochter, in der sie sich über deren ausbleibende Antwort beschwert, sowie ein Brief Rahels an Davie ineinander verschachtelt sind. Das Ins-Leere-Sprechen der Protagonistinnen endet und wird zum Dialog zwischen Rahel und Clara, als die Mutter der Tochter vom Tod ihrer Großmutter berichtet:

CLARA Warum tust du mir das an.
 RAHEL Was soll ich jetzt darauf sagen.
 CLARA Deine Oma ist gestorben heute.

Sie schauen sich an. (MM 69)

Schon mit dieser Etablierung des Dialogs wird seine räumliche Situierung verunklart: Während Rahels Frage, was sie auf die Vorwürfe ihrer Mutter sagen solle, noch an ein Telefongespräch denken lässt, verweist die Regie-

¹⁴⁹ Shandler: *Queer Yiddishkeit*, S. 95.

¹⁵⁰ Ebd., S. 109.

¹⁵¹ Ebd., S. 110.

anweisung, nach der sie sich *ansehen*, auf eine mindestens über Videotelefonie vermittelte Kommunikation. Doch die wortgleiche, öfter wiederholte Regieanweisung „*Sie schauen sich an*“ deutete bereits in einer vorangegangenen Szene, während der Rahel sich noch in der Wohnung Claras aufhielt, einen Moment der zugewandten Kommunikation zwischen Mutter und Tochter im körperlich geteilten Raum an (vgl. MM 38–46). Dass der Dialog nun anders situiert ist, wird im Gespräch schnell deutlich, wenn Rahel auf die Frage der Mutter, ob sie zur Beerdigung komme, antwortet: „Ich kann nicht. [...] Alle Flughäfen sind geschlossen.“ (MM 70) Während also der Sprechtext zunächst den räumlichen Abstand zwischen den Figuren ausstellt, findet sich im Nebentext ebendieser Abstand überbrückt, indem die körperliche Intensität der ersten Regieanweisung noch gesteigert wird: „*Sie schauen sich so lange an, wie es nur geht.*“ (MM 70)

Im zugewandten Sprechen mit der Mutter, das der Text als Form einer spezifischen Raumgenerierung inszeniert, verdeutlicht Rahel nochmals die Unterschiede zwischen der eigenen räumlichen Mobilität und der Auswanderung ihres Zwillingbruders: „Ich verstehe nicht, warum er in die Wüste gegangen ist. Ich verstehe nicht, warum er weg ist von uns, du denkst, das verstehe ich, weil ich dasselbe tue, aber tu ich nicht, es ist nicht dasselbe.“ (MM 72) Anders als Davie, der „den Kontakt zu uns abbrechen [*musste*]“ (MM 72), wendet sich Rahel nicht von Mutter und Familie ab. Zur differenzierenden Beschreibung der eigenen Lebensweise verwendet sie jetzt den Begriff, der in der Analyse schon öfter zur Beschreibung der jüdisch-postmigrantischen Raumästhetik von *Muttersprache Mameloschn* herangezogen wurde: „Wir sind doch in der Diaspora, mit solchen dürfen die nicht reden.“ (MM 72) Am Stückende nimmt Rahel also endlich die Verortung vor, um die sich die Protagonistinnen während des gesamten Handlungsverlaufs bemühten. Anders als Davie, dessen ‚Verschanzung‘ im orthodoxen israelischen Kibbuz eine Abwendung von jüdischer Mobilität und die Hinwendung zur einer solchen entgegenstehenden national-territorialen Raumvorstellung markiert, bedeutet für Rahel die Selbstverortung in der Diaspora *weder* die Suspendierung von räumlicher Mobilität *noch* die Aufgabe des familiären Zusammenhalts. In dem mit der Mutter geteilten Sprachraum kann sie widerspruchsfrei feststellen: „Ich bin nicht für immer weg“ (MM 72), aber auch: „Ich werde nicht wieder bei dir einziehen. Ich muss hier bleiben[.]“ (MM 73) So hebt der Sprachraum, der als inszenierter auch der Raum des Theaters ist, die räumliche Mobilität der Figuren gerade nicht auf: Das Stück endet mit der Einladung Rahels an die bisher in ihrer Immobilität gefangene Mutter: „Aber. Also. Wenn du vorbeikommen willst, dann komm vorbei. [...] Ich will dich unbedingt sehen. Ich vermisse dich.“ (MM 73)

Die schon im Stücketitel angeführte *Muttersprache* interpretiert Rahel so nicht als jiddische *Mameloschn*, vielmehr findet die junge Frau am Ende

eine verbindende *Sprache mit der Mutter*, die der Text als raumschaffend inszeniert und die über den ästhetischen Kunstraum hinaus auch andere Räume verbindet.¹⁵² So ermutigt Rahel ihre Mutter zum USA-Besuch mit dem Argument: „Und ja. Ich verstehe die Witze. Du würdest auch.“ (MM 73) Während des gesamten Stücks spielen jüdische Witze als Rahels Form der Reflexion familiärer Konflikte eine herausgehobene Rolle (vgl. z.B. MM 41f.; 51; 60).¹⁵³ Insofern der jüdische Witz nach Andreas Kilcher seine „Funktion präzise da [entfaltet], wo Tradition nicht mehr überliefert, wo Geschichte tabuisiert wird“¹⁵⁴, lässt sich diese Vorliebe Rahels auch als Versuch eines Ausbruchs aus dem intergenerationalen Schweigen deuten, das ihre Familie beherrscht. Ihre Versicherung, dass sie die Witze in New York verstehe, markiert darüber hinaus die innere Entwicklung, die die junge Frau während des an äußerer Handlung armen Stücks durchlaufen hat. Denn noch in ihrem ersten Brief an Davie aus New York berichtete sie: „Ich verstehe die kleinen Details nicht, die Anspielungen und Witze.“ (MM 12) Folgerichtig endet *Muttersprache Mameloschn* auch mit einem Witz Rahels, in dem die stückbestimmenden Themen – die Suche nach der eigenen Identität, die Erkundung jüdischer Traditionen jenseits des Holocaust sowie räumliche Mobilität – zusammengeführt werden: „Wie telefoniert ein kluger Jude mit einem dummen? Von Amerika nach Europa.“ (MM 73) Während Rahels räumliche Mobilität durch den eingeführten Kontext ihrer sexuellen Identitätssuche geradezu als säkulare Neudeutung diasporischer Raumkonzeptionen erschien, beschreibt sie die junge Frau nun dezidiert im Kontext jüdischer Migrationsgeschichte. Der abschließende Witz markiert Rahels Identität, die genauso von Jahrhunderten jüdischer Flucht wie von den transnationalen Migrationskontexten einer globalisierten Gegenwart und ihren Flexibilitätsanforderungen und -möglichkeiten geprägt wird, als *hybride*: Ihre Mobilität ist eine *jüdisch-postmigrantische*.

Gerade die konflikthafte Aushandlung der Bedeutung von jüdischer Gemeinschaft und Kultur für je individuelle Identitätskonstruktionen, wie sie *Muttersprache Mameloschn* darstellt, lässt sich auch als Strategie jüdischer Desintegration im Sinne Max Czolleks verstehen:

Im deutschen Kontext kann eine [...] Auseinandersetzung mit inner-jüdischen Differenzen ein Ausgangspunkt für Desintegration sein. Seitdem ich dafür sensibilisiert bin, begegnen mir immer wieder

¹⁵² In diesem Ringen um eine gemeinsame Sprache mit der Mutter individualisiert *Muttersprache Mameloschn* einen Topos der deutsch-jüdischen Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg, den Kilcher: Exterritorialitäten, S. 135 als „das kulturelle Diaspora-Profil ‚Sprache als Heimat‘“ beschrieben hat.

¹⁵³ Vgl. zur Rolle (jüdischer) Witze in *Muttersprache Mameloschn* grundlegend Landry: Jewish joke telling.

¹⁵⁴ Kilcher: Exterritorialitäten, S. 143.

[jüdische – F.L.] Menschen, deren Familiengeschichten die deutschen Verbrechen übersteigen, sie lediglich an Punkten schneiden und in alle möglichen Richtungen wieder verlassen.¹⁵⁵

Entsprechend werden im Stück *jüdische* Identitätsaushandlungen in Beziehung zu *transnationalen* Raum- und Mobilitätsentwürfen gesetzt. Postmigrantisch erscheint die Erzählung dieser Familienkonflikte auch darin, dass die Biografien von Lin, Clara und Rahel ganz im Sinne aktueller Theoriebildung „[d]ie lineare, scheinbar zwingende Logik, mit der noch immer die soundsovielten Migrationsgenerationen gezählt werden, die kategorische Trennung in Herkunfts- und Ankunftsorte, in Herkunfts- und -Aufnahmekulturen“¹⁵⁶ unterlaufen. Somit lassen sich jüdische Familiengeschichten gewinnbringend als Migrationsgeschichten aus postmigrantischer Perspektive analysieren, sind sie doch von einem spezifischen „Mobilitätswissen“ geprägt, welches „situativ für [...] gesellschaftliche [...] Verortungsprozesse genutzt werden“ kann und das Erol Yıldız in anderem Zusammenhang als typisch postmigrantisches Wissen beschreibt.¹⁵⁷ Lins Versuch, in einer antifaschistischen DDR nach den traumatischen Erfahrungen der NS-Zeit neue Wurzeln zu finden, gleichzeitig aber als jüdische Sängerin und Kommunistin international mobil zu bleiben, figuriert das Bemühen um eine Verbindung von *national*-antifaschistischer und *transnational* jüdisch-kommunistischer Selbstverortung. Nach dem Scheitern des ‚Experiments DDR‘ lebt Lin in der Handlungsgegenwart isoliert und immobil in einem Land, mit dem sie nichts verbindet, bei einer Tochter, von der sie sich durch ihr kommunistisches Engagement und ihre Reisemobilität schon in deren Kindheit entfremdet hat. In ihren Reflexionen, die auf der Handlungsebene keine Zuhörer*innen mehr finden, bewegt sich Lin durch Erinnerungstopografien, die ihre Lebensrealität nachhaltiger zu prägen scheinen als die unmittelbare Umgebung von Claras Appartement, das die alte Frau nicht mehr verlassen kann.

Wenngleich seine Abwendung von der Familie bei *Clara* zu einer traumatischen Angst vor dem Verlassenwerden führte, differiert *Davies* Mobilitätshandeln wenig von dem seiner Mutter: Beide entscheiden sich für die *nationale* Verortung, er im Kibbuz des „Gelobten Land[es]“ (MM 36), sie als „Deutsche“ (MM 26) in der bundesrepublikanischen Wohnung. Claras Ablehnung des Judentums führt damit in räumlicher Hinsicht zum gleichen Ergebnis wie *Davies* absolute Hinwendung zur Glaubensgemeinschaft in ihrer orthodoxen und nationalistischen Ausrichtung:

¹⁵⁵ Czollek: Desintegriert euch, S. 150. Vgl. auch Landry: Jewish joke telling, S. 39.

¹⁵⁶ Erol Yıldız: „Vom methodologischen Nationalismus zu postmigrantischen Visionen“, in: Marc Hill/ders. (Hg.): *Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*, Bielefeld 2018, S. 43–61, hier: S. 49.

¹⁵⁷ Yıldız: Postmigrantische Perspektiven, S. 24.

Beide geben das diasporische Prinzip eines Lebens jenseits nationaler Identität auf. Und doch lässt sich Claras räumliche Bewegungspraxis nicht als grundsätzlich immobil beschreiben: In ihrer Jugend erfuhr auch sie während eines Frankreichaufenthalts jene Freiheit eines selbstgewählten Abstands zur Familie und insbesondere zur Mutter, die nun auch ihre Tochter sucht.

Rahel erscheint als die Protagonistin, deren räumliche Mobilitätspraktiken nicht nur die Aushandlung einer jüdischen, sondern auch einer postmigrantischen Identität am deutlichsten figurieren. Denn typisch für die auch von Foroutan beschriebenen hybriden Identitäten sind die Konflikte, mit denen sie konfrontiert wird, „zunehmend [...] auf intrapersonaler Ebene“¹⁵⁸ angesiedelt: Rahel steht vor der Aufgabe, „unterschiedliche Momente von kulturellen, religiösen, ethnischen, nationalen oder sexuellen Zugehörigkeiten miteinander [zu] vereinen“¹⁵⁹. In der Figur der jungen Frau verbinden sich postmigrantische Erfahrungen mit denen einer *Queer Yiddishkeit*, „[which offers] new models of identity that embrace the hybrid, the processual, and the soi-distant“¹⁶⁰. Die damit in Verbindung stehenden Aushandlungsprozesse manifestieren sich in einer spatialen Ästhetik, die zunächst Rahels räumliche Entfernung von ihrer Familie betont, um das Zusammentreffen von Mutter und Tochter dann in einem spezifisch theatralen Sprachraum zu inszenieren, den Rahel und Clara trotz räumlicher Distanz teilen. Als Ort der gemeinsamen Kommunikation ist dieser Kunstraum gerade nicht stabil, sondern wird im Handeln der Figuren sprechend hergestellt und immer wieder aktualisiert. Durch diese sprechende Begegnung lässt sich die spatiale Konfiguration der letzten Szene als künstlerische Konkretisierung einer diasporisch-transnationalen Verortung von Mutter und Tochter in der geteilten Sprache bestimmen – was abermals den jüdischen Anteil der postmigrantischen Raumästhetik des Theatertextes erweist. So gilt für *Muttersprache Mameloschn*, was Andree Michaelis-König auch für Salzmanns ersten Roman *Außer sich* feststellt: „Jüdischsein wird [...] als existenziell Gegebenes in die Handlung der Geschichte integriert und eindeutig benannt, aber nicht zu einer allesbestimmenden Wurzel erklärt.“¹⁶¹

¹⁵⁸ Foroutan: *Hybride Identitäten*, S. 86.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Shandler: *Queer Yiddishkeit*, S. 111.

¹⁶¹ Michaelis-König: *Exterritoriale Visionen*, S. 85.

4.1.3 „Komm vorbei!“ Brit Bartkowiaks Uraufführungsinszenierung

Sasha Marianna Salzmanns Theatertext wurde am 9. September 2012 in der Regie von Brit Bartkowiak in der ‚Box‘, der kleinen, vor allem zeitgenössischer Dramatik gewidmeten Spielstätte des Deutschen Theaters in Berlin, uraufgeführt. Das Bühnenbild stammte von Nikolaus Frinke, für die Kostüme war Carolin Schogs verantwortlich. 2013 wurde die Produktion zu den Mülheimer Theatertagen eingeladen und gewann dort den Publikumspreis.

Angesichts der Tatsache, dass sich räumliche Mobilität in Salzmanns Text selten in konkreten Figurenbewegungen manifestiert, sondern eher durch Wortkulissen, Selbstreflexionen in der Rückschau und Briefkommunikation erschrieben und erinnert wird, stellt sich die Frage, mit welchen Mitteln Theater als Raumkunst diese Mobilität räumlich darstellen kann. Wie bereits zu Beginn des Kapitels angerissen, wählt die Inszenierung dazu eine vom Text abweichende Strategie: Während bei Salzmann das „/D/a“ (MM 11) der konkreten Bühnensituation lange offenbleibt, sieht sich das Publikum der Uraufführung von Beginn an nicht etwa mit einer leeren Szene, sondern einem vollgestellten Bühnenraum konfrontiert, in dem die Darstellerinnen zwischen Stühlen, Tischen und Schränken untergehen. Dass in dieser räumlichen Konstellation indes nicht nur Unordnung, sondern auch das Potenzial von Figurenmobilität angelegt ist, darauf weisen bereits die Rezensionen zur Uraufführungsinszenierung hin. So spricht Ester Slevogt in ihrer Besprechung für *nachtkritik.de* von „Möbel[n] wie Gebirgsmassive[n]“, die die Figuren „erklimmen“.¹⁶² Das Bühnenbild ermöglicht nicht nur eine spezifische räumliche Mobilität der drei Protagonistinnen, diese Mobilität erscheint abermals eng an die Aushandlung familiärer Konflikte rückgebunden, wie Ulrich Seidler in seiner Kritik feststellt: Nach ihm bewegt sich das Publikum „gedanklich durch die Landschaft dieser drei miteinander verwobenen Biographien, durch einen Familien-Seelen-Dschungel, der zusätzlich von zeitgeschichtlichen Flüssen, Abgründen und Sümpfen durchzogen ist und von fernen ideologischen und religiösen Gipfeln verschattet wird“¹⁶³. Der Versuch, „sich’s

¹⁶² Esther Slevogt: „Sperrmüll der Geschichte“, in: *nachtkritik.de* am 09.09.2012, online abrufbar unter https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=7217, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.

¹⁶³ Ulrich Seidler: „Da müssen wir ran“, in: *Frankfurter Rundschau. FR.de* am 11.09.2012, online abrufbar unter <https://www.fr.de/kultur/muessen-11319695.html>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.

gemütlich zu machen“¹⁶⁴ in diesem Durcheinander, das stellt auch Reinhard Wengierek fest, muss misslingen – eine stabile identitätsstiftende Verortung ist den Figuren unmöglich.

Die von Slevogt auch für die theatrale Inszenierung als zentral bestimmten „Fragen von Nähe und Ferne“¹⁶⁵ – und damit: Fragen spatialer Relationen – entfalten sich hier also in einer dynamischen Raumordnung, die den Figuren Widerstand leistet, gleichzeitig aber auch erst in deren konfligierendem Raumhandeln entsteht. Schon durch die bei Salzmann angelegte collagenhafte Struktur des Sprechtextes, der Erinnerungen an die DDR, brieflich referierte Großstadterfahrungen und Verwurzelungsbemühungen in der Bundesrepublik zusammenführt, wirft *Muttersprache Mameloschn* nach Slevogt „Fragen nach Ort und Zeit auf[]“¹⁶⁶, die das Stück selbst nicht beantworten kann. Der Raum wird damit nicht nur im Prozess seiner dynamischen Hervorbringung durch die Figuren dargestellt, sondern in seiner undefinierbaren Beschaffenheit selbst zum Problem.

Die folgende Analyse wird zeigen, wie Brit Bartkowiaks Uraufführungsinszenierung von *Muttersprache Mameloschn* über die in den Rezensionen skizzierte spatiale Ästhetik nicht nur Ferne-Nähe-Aushandlungen in Szene setzt, sondern auch im Sinne einer postmigrantischen Perspektive „Migration zum Ausgangspunkt“¹⁶⁷ der Raumordnung macht – ohne Migrationsprozesse explizit auf der Bühne darzustellen.¹⁶⁸ Denn nicht zufällig ist Rahels Mobilität in Form ihrer Abreise in die USA zwar nicht Ursache, aber Auslöser der „Familienexplosion“¹⁶⁹, die während 90 Minuten in der ‚Box‘ des Deutschen Theaters verhandelt wird.

Räumliche Oppositionen: Familientopografien

Die in den Rezensionen immer wieder angesprochene räumliche Unordnung der Uraufführungsinszenierung bietet sich den Zuschauer*innen schon beim ersten Blick auf die Bühne dar: Im Halbdunkel der von drei Stehlampen rudimentär beleuchteten Szene lassen sich Möbel verschiedensten Alters und Stils erkennen. Diese sind nicht funktional kom-

¹⁶⁴ Reinhard Wengierek: „Meschugge Mischpoke“, in: *welt.de* am 12.09.2012, online abrufbar unter https://www.welt.de/print/welt_kompakt/berlin/article109158563, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.

¹⁶⁵ Slevogt: Sperrmüll der Geschichte.

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Foroutan: Die postmigrantische Perspektive, S. 15.

¹⁶⁸ Die folgende Inszenierungsanalyse beruht auf der Sichtung des Aufführungsmittelschnitts, der vom Deutschen Theater im Rahmen des Programms *DT Heimspiel* am 28.04.2020 online gestreamt wurde: Brit Bartkowiak (R): *Muttersprache Mameloschn* von Sasha Marianna Salzmann, UA: 09.09.2012, Deutsches Theater Berlin.

¹⁶⁹ Seidler: Da müssen wir ran.

biniert, indem etwa verschiedene Stühle um einen Tisch angeordnet oder die Sofas auf einen Punkt ausgerichtet wären, sondern die Möbel erscheinen platzsparend ineinandergeschoben. Undeutlich kann das Publikum erkennen, dass sie drei Reihen bilden, zwischen denen zwei Gänge leerbleiben. Darstellende sind in diesem „Möbellager“¹⁷⁰ zunächst nicht auszumachen.

Die Vorstellung eröffnet die Schauspieler*in Natalia Belitski, die Rahel darstellt und sich zunächst noch im Publikumsraum befindet. Dort steht sie auf der rechten Seite an die Wand gelehnt, während sie den Zuschauenden einen jüdischen Witz erzählt, der in Salzmanns Stücktext – wie die in dieser Szene auf ihn folgenden – keine Entsprechung hat. Von Anfang an bezieht sich die Inszenierung so auf eine Tradition „of cabaret-style Yiddish theatre, which is known for its employment of jokes and its pattern of breaking down the fourth wall to directly engage the audience“¹⁷¹. Nach der Pointe betritt Belitski die Bühne und erzählt den Witz über die drei jüdischen *mámes*: „Sitzen drei jüdische *mamés* unterm Fenster auf einer Bank. [...] Sagt die erste: ‚Ei, jai, jai!‘ Sagt die zweite: ‚Oh weh, oh weh!‘ Sagt die dritte: ‚Weih me, weih me!‘ Sagt die erste wieder: ‚Können wir bitte aufhören, über die Kinder zu sprechen?‘“ Aus dem rechten Bühnenhintergrund dringt schallendes Gelächter, das für das Publikum in einem massiven Schrank zu verorten ist und einen ersten Hinweis auf die Anwesenheit weiterer Darsteller*innen auf der Bühne liefert. Belitski dreht sich um, lächelt kurz und wendet sich wieder dem Publikum zu, um weitere *mamés*-Witze zu erzählen. Daraufhin ist abermals Lachen zu vernehmen, diesmal vom linken Bühnenhintergrund, wo die Zuschauer*innen Anita Vulesica als Clara steif auf einem Sofa liegen sehen.

Durch diese Eröffnungssequenz sind nicht nur weiblich-jüdische Familienkonflikte als Thema von *Muttersprache Mameloschn* eingeführt, auch der jüdische Witz wird als Rahels bevorzugtes Medium der Reflexion dieser Konflikte etabliert. Weiterhin deutet sich die Wichtigkeit von räumlicher Mobilität für die Handlungsentwicklung an, wenn der Abend mit einem Grenzübertritt beginnt: Denn anders als Vulesicas Clara und Gabriele Heinzes im Schrank verschanzte Lin befindet sich Belitski als Rahel zunächst nicht auf der Bühne, sondern betritt diese vom ‚Außen‘ des Publikumsraums kommend. Rahel wird damit als Figur eingeführt, der die Bewegung über fest definierte räumliche Grenzen hinweg weit eher möglich ist als ihrer Mutter und Großmutter. Der Raum, in dem die beiden älteren Generationen der Familie zu Stückbeginn gefangen sind, wirkt einerseits durch seine Einrichtung und Ausleuchtung wie ein Transitraum, gleichzeitig erinnern die in ihm verteilten Möbel an eine Wohnung. Die

¹⁷⁰ Wengierek: Meschugge Mischpoke.

¹⁷¹ Landry: Jewish joke telling, S. 36.

Bühnenordnung lässt somit an Migrations- und Fluchtkontexte denken, indem sie die grundsätzliche Möglichkeit einer Verortung durch die Bildsprache der Möbel aufruft, den Darstellerinnen diese Möglichkeit in der Anordnung der Tische, Stühle und Sofas als Lagerbestand jedoch verweigert.

Verweist das Bühnenbild also schon im Großen auf räumliche Mobilität als ein Thema des Theaterabends, deuten auch einzelne Requisiten an, dass die ganze Welt den spatialen Bezugsrahmen der Stückhandlung bildet. Besonders auffällig tut dies ein Globus, der vorne rechts an der Bühnenrampe steht und gerade wegen seiner Beleuchtung, die ihn vor dem Hintergrund der zunächst eher im Halbdunkel liegenden Bühne wie einen bunten Leuchtkugel erscheinen lässt, visuelle Dominanz hat. Neben dem Größenunterschied zwischen der weiten Bühnenfläche und der kleinen Weltkugel kodiert das Gegenüber von Globus und Möbellager noch einen weiteren Gegensatz: Dem ungeordnet und zufällig erscheinenden Gewirr von Stühlen, Tischen und anderen Einrichtungsgegenständen steht mit dem Globus eine maximal abstrahierte, aber dadurch auch strukturierte Raumordnung gegenüber. Am vorderen Bühnenrand hält die beleuchtete Kugel so die Vorstellung einer Welt präsent, die nicht nur geordnet, vermessen und damit fixiert, sondern auch infrastrukturell erschlossen und zu bereisen ist.

Doch macht der Fortgang des Theaterabends schnell deutlich, dass die Raumordnung des ‚Möbellagers‘ keinesfalls so beliebig ist, wie sie auf den ersten Blick erscheint. Denn als Rahel nach ihrem Witz-Vortrag von der Rampe in den Bühnenhintergrund zurücktritt, wird durch das Spiel der Darstellerinnen eine grundlegende räumliche Bühnenkonfiguration erkennbar. So teilt in der Szenenmitte eine Reihe von Stühlen, die im rechten Winkel auf die Rückwand zuläuft, den Raum in zwei ungefähr gleichgroße Flächen. Die rechte Seite wird von dem schweren Schrank dominiert, aus dem bereits Lins Lachen hervordrang, im Hintergrund der linken Seite lässt sich schemenhaft die starr auf einem Sofa liegende Clara erkennen. Rahels Mutter und Großmutter ist damit je eine Bühnenseite zugewiesen, bereits vor dem ersten Auftritt einer der beiden Frauen verdeutlicht die Szenografie den komplementären Bezug der so entstehenden Räume: Während auf der linken Seite am Bühnenrand Sitzmöbel wie Stühle und Sessel abgestellt sind, finden sich rechts Tische und Kommoden aufgereiht. In der Verteilung der Möbel werden so nicht nur eine räumliche Opposition und die Vereinzelung von Lin und Clara markiert. Die Tatsache, dass Stühle und Tische eigentlich in einem Funktionszusammenhang stehen, zeigt bereits, dass auch die Familienmitglieder trotz aller Differenzen nicht voneinander loskommen werden. Während sich Rahel an der Demarkationslinie der Stühle zwischen den Bühnenbereichen von Mutter und Großmutter platziert, entspricht deren Selbstcharak-

terisierung im jeweils ersten Auftritt der dichotomischen Gegenüberstellung der Teilräume: Während Clara ihren Gang vom Bühnenhintergrund bis an die Rampe mit einem wegwerfenden „Ach!“ abbricht und sich zurück zu ihrer Couch bewegt, genießt Lin ihr Erscheinen auf der Bühne sichtlich: Im Licht eines ihren Schrank anstrahlenden Verfolgers tritt sie aus dem Möbelstück hervor und berichtet dem Publikum lächelnd und souverän von ihren früheren Cabaret-Auftritten. Findet sich also bei genauerer Betrachtung schon im Bühnenbild über die Verteilung der Requisiten eine Ordnung angedeutet, die zwei Räume distinkt voneinander abgrenzt, gleichzeitig aber durch die Verteilung der Möbel auch aufeinander bezieht, ist es vor allem das Spiel der Darstellerinnen, das durch seine Proxemik, den streng eingehaltenen Abstand zwischen den Frauen, diese Raumkonstellation nachhaltig etabliert.

Der spatiale Entwurf, in dem die Figuren in einer Ansammlung dysfunktional angeordneter Einrichtungsgegenstände vereinzeln, lässt sich dabei als ironisches Zitat der räumlichen Gestaltung von Konversationsstücken in der Tradition Edward Albees (*Who is afraid of Virginia Woolf*, UA: 1962) interpretieren, wie sie im zeitgenössischen Theater beispielsweise durch die Werke Yasmina Rezas (*Le Dieu du carnage*, UA: 2006) aktualisiert werden. Auch derartige Stücke gestalten problematische Familienbeziehungen, die sich jedoch erst in der graduellen und allmählichen Eskalation zunächst höchst zivilisierter Gespräche als dysfunktional entlarven. Ihr räumliches Signum ist die gemütliche Sitzgruppe im geschmackvoll eingerichteten Ess- oder Wohnzimmer, wo sich die Handlung oft ohne Ortswechsel entfaltet. Ganz anders in der Uraufführungsinszenierung von *Muttersprache Mameloschn*: Nicht nur sprechen die drei Frauen in ihren ersten Auftritten nicht *mit*-, sondern *nebeneinander*, auch die szenografische Konfiguration lässt von Beginn an keine Illusion einer heilen familiären Welt mit festen Orten der identitätsstiftenden Verwurzelung aufkommen. Markiert schon Salzmanns Theatertext durch das Schweigen und Ins-Leere-Sprechen der Figuren traditionelle dramatische Verfahren der Handlungsentwicklung als dysfunktional, vollzieht die Uraufführungsinszenierung diese Kritik also szenisch nach. Mit der Suspendierung des Dialogs als genuin theatraler Sprechweise ist auf metatheatraler Ebene eine Hinterfragung der künstlerischen Ausdrucksform des Theaters verbunden, die mit der achronologischen Szenenpräsentation, die den logischen Handlungsverlauf aufbricht, korrespondiert. Natürlich ist eine derartige ästhetische Selbstbefragung der eigenen Mittel im Theater seit spätestens dem 20. Jahrhundert keine Seltenheit,¹⁷² doch die explizite Transformation

¹⁷² So gilt die ästhetische Reflexion ihrer eigenen Mittel als charakteristisches Merkmal von Theaterformen, die als *postdramatisch* bezeichnet werden, vgl. dazu schon Andrzej Wirth: „Realität auf dem Theater als ästhetische Utopie oder: Wandlung des Theaters im Umfeld der Medien“, in: *Gießener Universitätsblätter* 202 (1987),

eines räumlich-kommunikativen Modells des Konversationstheaters, wie sie Bartkowiaks Inszenierung vornimmt, lenkt doch einen spezifischen Fokus auf die Inszenierung von Sprache als dysfunktional – eine Inszenierung, die sich abermals nicht zuletzt in der Raumästhetik von *Muttersprache Mameloschn* manifestiert. Denn so wenig, wie die Figuren zur Kommunikation fähig sind, teilen sie einen Raum. Was im ‚Möbellager‘ der Bühne stattdessen erspielt wird, ist eine relationale Familientopografie im Spannungsfeld diverser, von den Figuren vorgenommener konfligierender Raumentwürfe.

Relationales Netz: Figurales Raumhandeln

Dass das ‚Möbellager‘ für jede der drei Frauen einen eigenen Raum repräsentiert, zeigt sich in ihren spatialen Praktiken, durch die sie am selben Ort verschiedene Räume entwerfen. Für *Lin* sind die Möbel in ganz materiellem Sinne mit Erinnerungen angefüllt, die Bühne wird ihr zum Gedächtnisraum, ja mehr noch: Ihr erster Auftritt aus dem Schrank lässt die alte Frau selbst als Teil der Memorabilien erscheinen, die sie eingelagert hat. Nicht zufällig ist es die anfangs ihr zugeordnete Bühnenseite, die mit Kästen und Kommoden zugestellt ist, welche einiges an Stauraum bieten. Im Gespräch mit Tochter und Enkelin zieht *Lin* aus diesen Möbelstücken immer wieder Fotos oder Kleidungsstücke hervor, die sie auf der Bühne verteilt. Auch die Schubladen lässt die alte Frau dabei offenstehen, wie um die gespeicherten Erinnerungen zu befreien. Die starke Verbindung, die auf diese Weise zwischen den Möbelstücken und *Lin* etabliert wird, macht die Bühne zunehmend zu ihrem Raum – im ‚Möbellager‘ manifestieren sich *Lins Erinnerungstopografien* szenisch, die sie in Salzmanns Text über die monologisierende Erzählung von Gedächtnisorten entwirft.

Die im Text angelegte negative Einstellung *Claras* zur Familiengeschichte und der Vergangenheit ihrer Mutter schlägt sich in der Uraufführungsinszenierung auch in ihrem Raumhandeln nieder. Vor allem für sie sind die Möbel „relics of the past that visually and physically overwhelm and confine“¹⁷³. Während *Lin* Fotos und andere materielle Manifestationen ihrer Erinnerungen über die Bühne verteilt, sammelt *Clara* diese wieder ein und räumt sie zurück in die Schränke und Kommoden, deren Schubladen sie nachdrücklich schließt, wie um ein weiteres räumliches

S. 83–91; sowie grundlegend Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, 5. Aufl., Frankfurt a.M. 2011. Die Implikationen postdramatischer Theaterpraxis für dramatische Schreibweisen untersucht Hanna Klessinger: *Postdramatik. Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz*, Berlin/Boston 2015.

¹⁷³ Landry: Jewish joke telling, S. 48.

Ausgreifen der Erinnerungstopografie zu verhindern. Dieses Vorgehen steht für Claras Bemühung, sich jenseits der mütterlichen Geschichtsdeutungen Selbstverortungsmöglichkeiten im Hier und Jetzt zu erschließen. Entsprechend versucht sie, das ‚Möbellager‘ nicht als Erinnerungsraum, sondern als Appartement zu etablieren, in dem sie zwischen den einzelnen Möbelstücken funktionale Beziehungen und so durch die Organisation des Raumes auch eine Ordnung im Familienverbund stiften will.

Dies zeigt sich deutlich in einer Szene, die bei Salzmann als erstes längeres und tiefergehendes Gespräch zwischen Rahel und ihrer Mutter gestaltet ist, das verschiedene ihre Beziehung belastende Themen wie Rahels Sexualität oder Claras Angst, neben ihrem Sohn auch noch die Tochter zu verlieren, berührt (vgl. MM 38–46). Clara, die sich zunächst im Bühnenhintergrund hält, sieht Rahel auf einem Sofa an der Rampe sitzen, und versucht bereits mit ihrer ersten Frage, die Bezug auf einen vorangegangenen Streit nimmt, den gemeinsamen Raum abzusichern: „Du? Sag mal ... Du gehst nicht wirklich ins Hotel, oder?“ Nachdem Rahel dies verneint, kommt Clara in den Bühnenvordergrund, nimmt jedoch einen Stuhl mit, als wolle sie sich nicht auf die Couch setzen. Doch plötzlich bleibt sie an einem der rechts aufgereihten Tische stehen und stellt überrascht den Stuhl vor ihm ab, indem sie freudig erklärt: „Oh, guck mal, die passen aber gut zusammen! Das wusste ich gar nicht.“ Dabei entdeckt sie auch ein unter den Tisch geschobenes Kästchen und fragt ihre Tochter: „Ach, und hier das kleine Nähkästchen. Das habe ich aber lange nicht gesehen, kennst du das eigentlich?“ Dass Rahel Freude und Frage ihrer Mutter ignoriert, deutet bereits an, dass sie dem Versuch, das ‚Möbellager‘ als gemeinschaftsstiftenden Familienraum zu interpretieren, nicht folgen will. Letztendlich scheitert Clara also daran, die Bühne als einen Raum zu etablieren, der ihr und ihrer Familie identitätsstiftende Verortung und Kommunikation ermöglicht.

Rahel wird schon zu Beginn der Inszenierung durch den Auftritt aus dem Publikumsraum als die Figur markiert, die sich in den Bühnenraum am wenigsten einordnen kann, gleichzeitig aber auch die größte (Bewegungs-)Freiheit hat. So erscheint sie zunächst als überlegene Beobachterin, die mit spöttisch-liebevollem Lächeln die ersten Auftritte von Mutter und Großmutter verfolgt und sich souverän über die gesamte Bühne bewegt, während die beiden anderen Frauen zu Beginn ihrer jeweiligen Seite zugeordnet bleiben. Doch im Verlauf des Abends fällt es Rahel immer schwerer, sich nicht in die räumlichen Dynamiken und Oppositionen einbeziehen zu lassen, die das Raumhandeln von Lin und Clara etabliert. Wie die beiden älteren Frauen ist auch Rahel bald ständig in Bewegung, stößt gegen Möbel und versucht sich im Streit von den beiden anderen abzusondern, beispielsweise indem sie auf einem Stuhl sitzend einen anderen über ihren Oberkörper schiebt. In ihrem Raumhandeln markieren die

drei Frauen das ‚Möbellager‘ damit als zwar durch das Bühnenbild konkretisierten, aber keinesfalls naturalistischen Raum: Während die Einrichtungsgegenstände und die in ihnen eingelagerten Memorabilia das ‚Möbellager‘ für Lin zur Erinnerungstopografie machen, bemüht sich Clara, aus und in ihnen eine Wohnung für ein gemeinsames Leben im Hier und Jetzt zu gestalten. Rahel schließlich fühlt sich durch den zugestellten Familienraum vor allem eingeengt.

Da die drei Frauen in ihren konfligierenden spatialen Entwürfen keinen stabilen Raum teilen, gestaltet sich ihr Verhältnis in komplizierten Nähe-Ferne-Beziehungen, die die Uraufführungsproduktion durch relationale Raumaushandlungen inszeniert. In diesen spielen abermals die das Bühnenbild beherrschenden Stühle eine entscheidende Rolle. Schon zu Beginn des Theaterabends etablieren sie in der Bühnenmitte die Grenze zwischen Lin und Clara, auf die die beiden Frauen in Streitsituationen öfter zurückfallen und sich über die Möbelstücke hinweg anschreien. Doch selbst in den wenigen kurzen Momenten, in denen die Frauen sich nicht aufeinander zu oder – öfter – voneinander wegbewegen, markieren die Stühle die Vereinzelung der Familienmitglieder: Insbesondere im Falle von Clara und Lin fällt auf, dass Mutter und Tochter sich nie ins Gesicht sehen, sondern die Sitzmöbel so aufstellen, dass sie einander nicht anblicken können. Doch selbst wenn sich die Protagonistinnen einmal gegenüber sitzen, wird den Zuschauenden schnell klar, dass dennoch keine Kommunikation auf Augenhöhe stattfindet. Ein Beispiel dafür bietet das erste Gespräch zwischen allen drei Frauen, in dem Rahel von der gefundenen Wohnung in der New Yorker *Lower East Side* berichtet: Claras Tochter hat sich zunächst von ihrer in der Bühnenmitte sitzenden Mutter entfernt auf einem Tisch am rechten Bühnenrand niedergelassen. Doch Clara zieht einen Stuhl aus der Reihe der Sitzmöbel, stellt ihn sich gegenüber auf und winkt Rahel energisch heran, bis sich diese widerwillig auf den angebotenen Stuhl setzt. Bei diesem handelt es sich um ein Kindermodell, sodass Rahel nicht bequem darauf Platz nehmen kann, sondern gebückt als die kleine Tochter vor der Mutter sitzen muss, als welche Clara Rahel noch immer sieht.

Zwingt Clara Rahel so schon räumlich-proxemisch eine Rolle auf, in der respektvolle Kommunikation kaum möglich ist, verschärft Lin die Situation noch weiter. Wie um die von Clara mühsam herbeigeführte räumliche Nähe zu Rahel zu unterbrechen, setzt sie sich auf den Schoß ihrer Tochter und wendet sich selbst mit verschiedenen Fragen an die Enkelin. Im Laufe des absurd inszenierten Gesprächs, in dem sich Rahel beständig zu verschiedenen Seiten beugt, um nicht nur ihre Großmutter, sondern auch Clara sehen zu können, erträgt letztere die Nähe ihrer eigenen Mutter kaum, rückt immer weiter in ihrem Stuhl zurück und versucht, ihre Arme abwehrend zwischen sich und Lins Körper zu bekom-

men. In der Sitzhaltung der Frauen findet die Produktion hier nicht nur ein eindrückliches Bild für das Scheitern innerfamiliärer Kommunikationsbemühungen, sondern verbindet dieses Scheitern auch mit der Aushandlung von Nähe-Ferne-Relationen – also mit Fragen spatialer Mobilität, die die Raumästhetik von *Muttersprache Mameloschn* bestimmen. Denn nicht zufällig ist das Thema des Gesprächs der drei Frauen Rahels Auswanderung nach New York: Räumliche Mobilität wird hier zur Perspektive, den als problematisch inszenierten Raum des ‚Möbellagers‘ genauso wie die dysfunktionalen familiären Bindungen verlassen zu können.

So nahe wie in der beschriebenen Szene kommen sich die drei Frauen im Verlauf der Inszenierung nicht mehr, stattdessen ist der Raum auch proxemisch die meiste Zeit von der Dreiteilung geprägt, die sich schon szenografisch in der Abteilung von zwei Bühnenhälften durch die Grenzregion der Stuhlreihe angelegt findet: Während sie in ihren Gängen die Positionen tauschen, verteilen sich die drei Frauen immer wieder so über die Bühne, dass eine von ihnen die Mittelposition einnimmt und die beiden anderen je eine Bühnenseite besetzen. In diesem Abstand zwischen den Familienmitgliedern deutet sich nicht nur ihre spatiale Vereinzelung an: Keiner der Figuren ist weiterhin eine Verwurzelung *im* Raum möglich, das einzige, was diesen Raum definiert, ist das relationale Netz, das Lin, Clara und Rahel in ständiger Bewegung zwischen sich aufspannen: Stärker als in Salzmanns Text erscheint Raum in der Uraufführungsinszenierung von *Muttersprache Mameloschn* als ortloser Beziehungs-Raum, der durch die Mobilität der Figuren immer wieder neu erspielt, interpretiert und transformiert wird.

Öffnungsversuche: Räumliche Mobilität und Kommunikationsbemühungen

Das spatiale Beziehungsnetz, das die drei Frauen in ihrem Raumhandeln aufspannen, bietet keiner von ihnen die Chance des Entkommens: Sobald Rahel zu Beginn der Vorstellung die Szene über den Publikumsraum betritt, befinden sich alle Protagonistinnen ständig dort. Die Begrenztheit des Bühnenraums, der gegenüber den Frauen eine Einschlussfunktion erfüllt, wird in der Produktion immer wieder explizit gemacht: So stemmt beispielsweise Rahel beim Versuch, sich dem eskalierenden Streit mit Mutter und Großmutter zu entziehen, verzweifelt einen Stuhl gegen die Bühnenrückwand, an der ihre Flucht aus der familiären Enge endet. Auch die Versicherungen einzelner Figuren, das familiäre Zusammensein in Richtung „Hotel“ (MM 36) oder „[i]rgendwohin, wo man mich mag“ (MM 59), zu verlassen, bleiben bloße Ankündigungen. Der Bühnenraum setzt der räumlichen Mobilität, wie sie im Stücktext durch referierte bzw. erinnerte

Aufenthalte der Figuren an Orten wie Paris, New York oder Yad Vashem inszeniert wird, also horizontale Grenzen. Stattdessen findet diese Mobilität als Bemühung um *vertikale* Mobilität Darstellung.

Wie die vorangegangene Analyse von Rahels, Claras und Lins Gespräch über die Reisepläne des jüngsten Familienmitglieds gezeigt hat, verbindet sich der Drang nach räumlicher Mobilität insbesondere mit der Figur Rahel. Dies wird schon zu Beginn der Vorstellung deutlich: Nachdem Clara und Lin in ihren je ersten Auftritten den Bühnenraum als familiären Kampfplatz definiert haben, steigt Rahel in dessen Mitte eine in die Stuhlgrenzlinie integrierte Klapptrittleiter hinauf und beginnt den ersten Brief an Davie zu sprechen. Dieser Bericht aus New York wird in verschiedener Hinsicht als liminal inszeniert: So befindet sich Rahel in einem Grenzraum der Bühne zwischen Mutter und Großmutter, wie er im ersten Auftritt der beiden anderen Frauen genauso wie in der Szenografie entlang der innerfamiliären Konfliktlinien verräumlicht wird. Doch mehr noch stellt Rahels Verwendung der Trittleiter den ersten Versuch dar, diesen Konfliktraum vertikal zu verlassen. Rahels Versuch der Kontaktaufnahme mit Davie erscheint nicht nur dadurch aus der spatialen Konfiguration herausgehoben, dass er schon zu Beginn der Vorstellung die Chronologie des Handlungsverlaufs durchbricht, sondern er dekonstruiert weiterhin die Bühne als abgeschlossenen Raum der Familienstreitigkeiten kurzzeitig. Diese Raumauflösung ist vor allem *akustisch* inszeniert, indem Rahels Monolog im Hintergrund leise durch Straßenlärm begleitet wird. Diese akustisch aufgerufene spatiale Konfiguration scheint eine ganz andere zu sein als die des ‚Möbellagers‘: Wo letzteres zu Beginn in seiner Statik ausgestellt wird, kodieren Autogeräusche und angedeutetes Stimmengewirr Bewegung und Dynamik. New York ist somit als Hör- und Gegenraum zum gerade erst auf der Bühne etablierten statischen familiären Kampfplatz inszeniert.

Doch die Großstadt ist keinesfalls rein utopischer Zufluchtsort für die vom Netz der Familiengeschichten und -beziehungen entnervte junge Frau: Schon die Beleuchtung, die einen Streifen kalten, weißen Lichts von rechts über die Bühne wirft, deutet an, dass für Rahel ein Ankommen in der anonymen Großstadt nicht einfach ist. Zwar behauptet sie gegenüber Davie: „Ich glaube, mir gefällt“ (MM 12), doch zeigen ihre im Verlauf des Monologs unsicher werdenden Blicke auf die Trittleiter und den Bühnenboden auch die Überforderung Rahels: Die Großstadt erweist sich für die junge Frau so nicht nur als postmigrantische Raumkonfiguration, die eine „individuelle Konstruktion von Wirklichkeit“¹⁷⁴ jenseits der von Rahel immer wieder als Ballast empfundenen Familiengeschichte ermöglicht. Vielmehr erfährt sie zu Beginn ihres Aufenthalts auch überdeutlich die

¹⁷⁴ Bukow: Wandel der Urbanität, S. 88.

Verunsicherungspotenziale, denen nach Wolf-Dietrich Bukow Großstadtbewohner*innen ausgesetzt sind, weil sie ihre „individuelle Identität [...] aus der aktuell gelebten Situation heraus, aus dem *hic-et-nunc* heraus neu inszenier[en]“¹⁷⁵ müssen. Die hier und im Folgenden in den Nachrichten Rahels an Davie auf verschiedenen Leitern, Stühlen und Sesseln inszenierte Unsicherheit bezüglich des eigenen Standpunkts drückt zum einen die Probleme aus, denen Davies Schwester bei ihren Versuchen begegnet, sich in New York zu verorten. Doch geht das Bild der sich ins Vertikale streckenden jungen Frau noch weiter. Weil sie ihn nie verlässt, bleibt Rahel in all ihren Bemühungen um räumliche Mobilität letztlich doch im Bühnenboden verwurzelt: Dem Familienraum, der als relationaler wie dysfunktionaler Beziehungsraum inszeniert wird, kann auch sie nicht entkommen. Doch ist es charakteristisch für die durch den Auftritt aus dem Publikumsraum schon zu Vorstellungsbeginn als räumlich mobil charakterisierte Rahel, dass sie immer weiter versucht, diese spatiale Verankerung hinter sich zu lassen. Die räumliche Dimension von Rahels Kampf um eine selbstverantwortliche Bestimmung der eigenen Identität zeigt auch eine spätere Szene, in der Rahel ihrem Zwillingsbruder abermals aus New York schreibt. Ihre vertikalen Mobilitätsbemühungen haben die junge Frau inzwischen bis auf den Schrank geführt, in dem sich zu Beginn noch Lin verschanzte. Während ihres Monologs steht die junge Frau auf, sodass ihr Kopf und Oberkörper für einen Teil des Publikums hinter den Scheinwerfern und Soffittenstreben verschwinden. Verstärkt noch durch die Tatsache, dass sie sich während des Sprechens streckt und an die Scheinwerferaufhängung klammert, erscheint Rahel im körperlichen wie räumlichen Sinne als Figur, deren Situation an den von Foroutan beschriebenen postmigrantischen Zustand des ‚Dazwischens‘ erinnert:¹⁷⁶ Die junge Frau versucht, familiäre Traditionen und den Wunsch nach Selbstbestimmung zu vereinen.

Wie dieser Raum der einengenden konflikthaften Familienrelationen transformiert werden könnte, darauf gibt Bartkowiaks Produktion verschiedene Hinweise. Denn auch auf der Bühne werden die schriftlichen Kommunikationsversuche von Rahel (mit Davie) und Clara (mit ihrer Tochter) zwar zunächst als dysfunktional, weil einseitig inszeniert. Jedoch deutet ihre spatiale Ästhetik bereits die Möglichkeit einer räumlichen Überwindung des zugestellten ‚Möbellagers‘ an. So sind Claras Versuche der Kontaktaufnahme mit der Tochter auch als Raum(neu)vermessungen inszeniert. Mit Rahels Bemühungen um räumliche Mobilität haben sie gemeinsam, dass auch einige der Monolog-Szenen, in denen Clara ihre Tochter per Mail erreichen will, den Raum des ‚Möbellagers‘ kurzzeitig

¹⁷⁵ Ebd., S. 89.

¹⁷⁶ Vgl. zu Angehörigen postmigrantischer Generationen „als Transitionsakteure in einem Zwischenraum“ Foroutan: *Hybride Identitäten*, S. 96.

dekonstruieren. Während dies im Falle der vertikalen Mobilitätsbestrebungen Rahels besonders charakteristisch auf *akustischer* Ebene durch das Einspielen des Straßenlärms der Großstadt geschieht, werden Claras Kommunikationsversuche *visuell* aus dem Kontinuum der Raumkonfiguration des ‚Möbellagers‘ hervorgehoben. So liegt die Bühne bei Claras erster Mail, in der sie die bisher jede Kommunikation verweigernde Tochter dringend um Antwort bittet (vgl. MM 18), im Halbdunklen. Die Tische, Stühle und Sessel sowie die beiden anderen Darstellerinnen sind nur schemenhaft zu erkennen. Clara selbst steht statisch vor der Bühnenrückwand hinter einer Stehlampe, die die einzige szenische Lichtquelle darstellt. Weil so vor allem ihr Gesicht beschienen wird, markiert diese Inszenierung ihres Kommunikationsversuchs Clara als einsam und isoliert. Dass der Rest des Raums abgedunkelt ist, deutet den endgültigen Verlust des gemeinsamen Familien-Raums an, der sich für die Mutter mit Rahels Bildungsmigration nach New York verbindet.

Doch schon die nächste Mail Claras in die USA, in der sie durch die Schilderung ihres eigenen Paris-Aufenthalts Verständnis für die Mobilitätsbestrebungen der Tochter signalisiert (vgl. MM 36–38), ist als dynamische Raumerschließung gestaltet. Clara steht hier nicht mehr vor der Rückwand, sondern bewegt sich, die Lampe in der Hand, über die finstere Bühne. Aktiv richtet sie die Lichtquelle während ihres Monologs auf Rahel aus, deren Flucht in die vertikale Mobilität die junge Frau auf den Schrank geführt hat. Doch bleibt Clara bei der Ansprache an die Tochter nicht vor diesem Schrank stehen, sondern überquert nun das erste Mal souverän die Bühne, leuchtet ins Publikum und adressiert so auch die Zuschauenden. Abermals verschwindet in dieser Inszenierung der einseitigen Kommunikationsbemühungen der Mutter damit der Bühnenraum in Finsternis. Doch diesmal steht Clara diesem Raumverlust nicht passiv gegenüber, sondern erschließt sich die Bühne dynamisch, eigenständig und damit neu: In der Ausrichtung der Lampe auf die Tochter zeichnet der Lichtkegel die Möglichkeit einer auch räumlichen Verbindung zwischen den beiden isolierten Frauen vor – eine Verbindung, die durch Sprache gestiftet werden könnte. Doch weil die Kommunikationsbemühungen noch einseitig sind, gelingt die Etablierung des gemeinsamen Raums nicht: Zwar hat der Kommunikationsversuch einen Weg zur Überwindung der individuellen Vereinzelung angedeutet, doch ist dabei noch kein neuer Begegnungsraum entstanden.

Das geschilderte Raumhandeln von Rahel und Clara, das entweder auf räumlich-vertikale Mobilität oder die Etablierung eines Begegnungsraums durch Sprache und Kommunikation abzielt, zeigt bei aller Verschiedenheiten der Strategien doch eine Gemeinsamkeit: Ziel der räumlichen Praktiken von Mutter wie Tochter ist das Ausbrechen aus dem im ‚Möbellager‘ manifesten konfliktbeladenen transgenerationalen Familienraum, der durch

Lins Raumhandeln als traumatisch aufgeladene Erinnerungstopografie erscheint. Diese speist sich zwar aus dem Gedächtnis der alten Frau, aber durch die so repräsentierte Weitergabe von Verletzungen und Traumata bleibt sie auch für die nachfolgenden Generationen zunächst die prägende, fixierte wie fixierende Raumordnung.

Raumumbildungen: Spatale Öffnung und Isolation

Eine grundlegende Umgestaltung der spatialen Bühnensituation nimmt in der Uraufführungsinzenierung – wie schon in Salzmanns Theatertext – nicht etwa die räumlich mobile Rahel vor, sondern mit Clara ausgerechnet die Figur, die sich eine identitätsstiftende Verortung am meisten wünscht. Auf einen abermals im Streit endenden Austausch zwischen Clara und ihrer Tochter, der als letztes Gespräch zwischen Rahel und Clara vor der Abreise der jungen Frau nach New York interpretiert werden kann (vgl. MM 38–46), folgt eine fünfminütige Sequenz, nach der der Bühnenraum ein anderer ist. Rahel lehnt während der Szene beobachtend an der Bühnenrückwand neben einer Tür, die auf die Hinterbühne führt. Für das letzte Drittel der Vorstellung wird sich das jüngste Familienmitglied meist im nur schwach beleuchteten Hintergrund der Szene aufhalten. Ebenfalls unbeteiligt sitzt ihre Großmutter Lin in der besser beleuchteten Bühnenmitte mit dem Rücken zu Tochter wie Publikum auf einem Stuhl, sodass die Handlungsaktivität zunächst nur von Clara ausgeht.

Die räumliche Umgestaltung beginnt, als Clara ein Wiedergabegerät auf der linken Bühnenseite einschaltet. Wie schon im Falle von Rahels Briefen aus New York wird so eine Verwandlung des Handlungsraums nicht zuletzt als *akustische* Transformation inszeniert. Zu Chanson-Musik von Klavier und Harmonium beginnt Clara zunächst, einzelne Möbelstücke vorsichtig in den Bühnenhintergrund zu tragen und abzustellen. Mit angestrenzter Stimme begleitet sie diese Tätigkeit durch einen Sprechgesang, der im Theatertext keine Entsprechung hat:

Ich werde morgen hier sein, und im Kampf alles geben.
Ich werde morgen hier sein, mein Talent heißt: überleben.
Wenn schon vor der Dämmerung die Welt zerbricht,
weißt du, die im Dunkeln sieht man nicht im Licht.

Doch unter all dem Abfall sagt eine leise Stimme:
„Warte nicht auf den Urknall, Flut ist, wenn du sagst: ‚Ich schwimme!‘“
Sollen die Zweifler sagen, dass wir nicht besteh’n:
Ich werde morgen hier sein, einfach weiter geh’n.

Der vorsichtige Umgang mit den Möbeln korrespondiert zunächst mit dem Liedtext, der eine trotzige, auch räumliche Beharrungs- und Konser-

vierungsabsicht erkennen lässt. Doch wird Claras Handeln zunehmend bestimmter und aggressiver: So beginnt sie, Sitzmöbel auf der linken Bühnenseite umzulegen, statt sie vorsichtig nach hinten zu tragen, und bringt so Unordnung in die Raumkonfiguration des ‚Möbellagers‘. Claras nachdrücklichster Angriff auf diese spatiale Ordnung erfolgt aber an der Stuhlreihung der Bühnenmitte, in der sich bisher durch die Raumopposition von linker und rechter Bühnenseite das familiäre Konflikthandeln dominant manifestierte. Während sich die Chanson-Melodie plötzlich zur Revue-Musik wandelt, schiebt Rahels Mutter schwungvoll ein vor der Stuhlreihe stehendes Sofa nach hinten. Dies bringt nicht nur die Sitzmöbel in Unordnung, sondern auch Lin muss von ihrem Stuhl aufspringen und den in Bewegung geratenen Möbeln ausweichen. Immer wieder nimmt Clara Anlauf und wirft sich gegen die Couch; während das ‚Möbellager‘ bisher in warmen Farben halbdunkel ausgeleuchtet war, wandelt sich die Lichtstimmung nun zu einem kalten Scheinwerferlicht, das die Beleuchtung von Rahels New-York-Szenen motivisch aufgreift und weiterhin an die visuelle Gestaltung von Musik-Revuen und Variété-Shows erinnert.

Claras Anstrengungen schaffen in der Bühnenmitte zunehmend eine freie Fläche, während Lin sich bemüht, die von ihrer Tochter gewaltvoll verschobenen Möbel zu sortieren und somit eine gewisse Ordnung aufrechtzuerhalten – wodurch sie aber bei jedem neuen Ansturm Claras auf das Sofa selbst weiter in den Bühnenhintergrund gerät. Lin wirkt in ihren Ordnungsbemühungen zunehmend verzweifelt, im Gegensatz dazu erscheint ihre Tochter befreit. Die noch übrigen Möbelstücke verschenkt sie zur Musik tanzend an Zuschauende: „Wollen Sie einen Tisch? Bitte! Nehmen Sie ihn!“ Mit raumgreifenden Bewegungen bringt sie schließlich ein Nähkästchen zur hinteren Bühnentür, die sich öffnet, sodass eine in der Dunkelheit kaum erkennbare Gestalt ihr das Möbelstück von außen abnehmen kann. Claras Umgestaltung der Bühne führt damit nicht nur zur Ablösung der bisherigen dichotomischen Raumordnung durch eine freie Fläche, sondern in ihren spatialen Praktiken deutet sich auch eine Öffnung dieses veränderten Raums nach außen an: Sowohl die hintere Bühnenwand als auch die ‚Vierte Wand‘ zum Publikum werden durchlässig.

Während die Revue-Musik in ein Medley von Songs verschiedener Broadway-Musicals und U.S.-amerikanischer Kultfilme übergeht,¹⁷⁷ tanzt Clara durch die jetzt von den Möbeln befreite Mitte des Bühnenraums

¹⁷⁷ Es handelt sich dabei, in der Reihenfolge ihres Auftauchens im Medley, um „Nothing“ (Marvin Hamlisch: *A Chorus Line*, UA: 1975); „Tonight“ (Leonard Bernstein: *West Side Story*, UA: 1975); „Stayin’ Alive“ (Bee Gees/John Badham: *SATURDAY NIGHT FEVER*, 1977); „Fame. (I’m Gonna Live Forever)“ (Irene Cara/Alan Parker: *FAME*, 1980); „Aquarius“ (Galt MacDermot: *Hair*, UA: 1968) und „Theme from ‚New York, New York‘“ (John Kander/Martin Scorsese: *NEW YORK*, 1977).

und singt – teils einige Wörter, teils ganze Strophen – die bekannten Lieder zum Blinken von Stehlampen und Globus mit. Lichtgestaltung wie Musik verbinden Claras Entrümpelung des ‚Möbellagers‘ eng mit der räumlichen Mobilität Rahels, die den heimischen Familien-Raum in Richtung New York verlassen hat. Doch bedeutet Claras Ausbruch nicht das Verlassen dieses Raums, das sich Rahel zum Ziel setzt: Ihr Tanz endet auf dem Schrank, in dem sich zum Beginn der Vorstellung Lin verschanzt hatte, und musikalisch bei dem Chanson, mit dem die Bühnentrümpelung begann. So folgt sie zwar in ihrer vertikalen Aufwärtsbewegung dem räumlichen Mobilitätsstreben ihrer Tochter, doch macht Claras Gesang eben auch klar:

Ich werde morgen hier sein und durch die Tage schweben.

Ich werde morgen hier sein, mein Talent heißt: überleben!

Anders als für Davie oder Rahel ist für ihre Mutter die Suche nach neuer Bewegungsfreiheit jenseits von Familienkonflikten und -geschichte nicht gleichbedeutend mit räumlicher Mobilität als Migration: Ihr Raumhandeln zielt nicht wie das ihrer Tochter auf ein Verlassen des Raums, sondern auf dessen Umgestaltung. Claras Entrümpelung hat zwar durch die Entfernung der Möbel aus der Bühnenmitte einen Freiraum geschaffen, doch erscheinen die drei Frauen jetzt sogar noch vereinzelter und isolierter als zuvor: Clara bleibt zunächst auf dem Schrank und versucht weiter erfolglos, Kontakt mit ihrer Tochter aufzunehmen. Rahel beginnt ihren Brief-Monolog an Davie, in dem sie ihm vorwirft, dass er den Kontakt zu ihr abgebrochen hat (vgl. MM 47–51), nun von einem der in der Mitte der Bühnenrückwand zusammengeschobenen Stühle und Lin sitzt mit dem Rücken zu Tochter und Enkelin auf einem einzelnen Stuhl im linken Bühnenvordergrund, wo sie ihre Erinnerungsrede an das Publikum richtet.

Die spatiale Transformation bedeutet für die alte Frau einen schmerzhaften Raumverlust: Nachdem sie sich bemüht hatte, die verschobenen Möbel im Hintergrund zu ordnen, beobachtet Lin Claras Tanz zunächst entgeistert. Während sie ihrer Tochter ausweicht, drückt sie einen Stuhl an sich, dessen Beine auf Clara gerichtet sind, was einerseits eine Abwehrreaktion gegen deren Raumumordnung bedeutet, andererseits aber auch motivisch Lins Tendenz zum Verschanzen in den sie umgebenden Möbeln aufgreift, die schon zu Vorstellungsbeginn in ihrem Auftritt aus dem Schrank zum Ausdruck kam. Auch wenn sich Lin nach ihrer ersten Überraschung über den ausgelassenen Tanz und das Singen ihrer Tochter zu freuen scheint und im Takt wippt: Der Raum, den Clara durch ihre Entrümpelung der Bühne auflöst, ist ihre Erinnerungstopografie, die durch die alten Möbel und die in ihnen verwahrten Memorabilien strukturiert wird. Insofern Claras Umgestaltung eine Öffnung des Bühnenraums hin zu einem Außen initiiert, nimmt das Raumhandeln Lins eine entgegenge-

setzte Richtung, in der es auch Rahels vertikalen Ausbruchsversuchen diametral gegenübersteht. Während der ganzen Inszenierung richteten sich die Bewegungen der alten Frau nicht auf ein Außer- oder Oberhalb des Bühnenraums, sondern auf dessen ‚Innen‘, auf die Schubladen und Schrankinnenräume, in denen sie Memorabilia aus ihrer DDR-Zeit verwahrt. Mit dem Rückzug Lins in die Erinnerungen korrespondiert ihr räumlicher Selbsteinschluss. In ihren Erinnerungssequenzen steht oder sitzt sie im hellen, aber kalten Licht eines Verfolgerscheinwerfers, dessen Lichtkegel sie geradezu aus dem Bühnenraum ausstanzte. Tritt sie schon zu Beginn der Vorstellung aus dem Schrank auf, der die rechte Bühnenseite beherrscht, kehrt sie auch wieder in diesen zurück: Zum Ende des Erinnerungsmonologs, den sie nach Claras Entrümpelung des Bühnenraums spricht, übernimmt plötzlich ihre aus Richtung des Schranks kommende Stimme vom Band den Vortrag, während die alte Frau verstummt. Für ihren nächsten Monolog dreht Lin den Schrank so, dass seine Türen in Richtung des Publikums zeigen, und öffnet ihn. Im Licht des Verfolgers wird ein großes Tonbandgerät sichtbar, das Lin einschaltet, sich im Schrank niederlässt und Teile des abgespielten Monologs mit- oder nachspricht.

Neue Raumentwürfe: Tradition und Sprache

Einen letzten Versuch der Aufarbeitung familiärer Konflikte und Traumata im geteilten Familienraum stellt das Gespräch dar, das Clara und Lin anlässlich des jüdischen Feiertags Jom Kippur führen. Rahel beobachtet die Szene im Stuhlgewirr des Bühnenhintergrunds aus dem Halbdunklen. Lin möchte, wie sie Clara bereits vorher ankündigte (vgl. MM 30), den Versöhnungstag nutzen, um mit ihrer Tochter ins Reine zu kommen. Doch die von ihr initiierte Aussprache eskaliert, als sie Claras Vorwürfen ärgerlich entgegnet: „Was willst du mir jetzt über Mutterschaft erzählen? Wo sind denn deine Kinder?“ (MM 56) Lins Bemerkung über die Abwesenheit von Rahel und Davie, die nicht nur eine räumliche, sondern durch deren Verweigerung jeder Kommunikation auch eine sprachliche ist, weist auf die Dysfunktionalität des relationalen Netzes hin, das die Familienmitglieder auch in räumlicher Mobilität und über Entfernungen hinweg verbinden könnte. Am Ende des Streits sitzen Mutter und Tochter auf zwei Stühlen an den entgegengesetzten Rändern der Bühne und kehren sich dabei den Rücken zu: Jüdische Traditionen, die Lin durch eine Aussprache an Jom Kippur für eine Wiederherstellung familiären Zusammenhalts zu nutzen bemüht war, konnten keine Wirkung entfalten. Die familiäre Konfliktlinie, die zu Beginn die Raumordnung prägte und durch Claras Umräumen der Bühne kurz überwindbar schien, ist wieder etabliert. Um die zerstörerische Familiendynamik zu brechen, kündigt Lin an,

gehen zu wollen, steht auf und sieht sich suchend auf der Bühne um, die sie nicht wiedererkennt. Schließlich fixiert sie die Bühnentür im Hintergrund, durch die Clara zuvor das Nähkästchen entsorgte, und bewegt sich langsam in diese Richtung. Doch als sie den Rand des Lichtkegels erreicht, bricht Lin zusammen. Ihr erster und einziger Versuch, den Raum der Bühne nach außen zu verlassen, scheitert: Sie scheint fest im Bühnenraum verankert, der trotz aller Transformationen über die noch immer an seinem Rand lagernden Möbel in Bezug zu ihrer Erinnerungstopografie steht.

Lins Zusammenbruch initiiert abermals eine Veränderung der Raumordnung: Als Clara sieht, dass ihre Mutter am Boden liegt, stürzt sie auf sie zu, setzt sich neben sie und zieht Lins Kopf auf ihren Schoß. Das erste Mal während der gesamten Vorstellung kann Clara die körperliche Nähe der Mutter aushalten. Diese Annäherung geschieht zunächst größtenteils stumm, weil sich plötzlich Rahel im wahrsten Sinne des Wortes wieder ins Spiel bringt: Während sie sich seit dem letzten Streit mit Clara vor deren Umgestaltung des Bühnenraums vorwiegend im Hintergrund und Halbdunklen aufhielt, klettert sie nun über das Sofa und tritt an ihrer Familie vorbei an die Rampe, um das Geschehen gegenüber dem Publikum abermals mit einem jüdischen Witz zu kommentieren: In der Geschichte von „Papa Wurm“ und „Sohn Wurm“, die trotz des Vorhandenseins von Obst unausgesetzt menschliche Exkremente fressen – „weil, Sohn, das ist Zuhause“ –, verbinden sich abermals dysfunktionale Familienkonstellationen mit einer Verortung: Heimat ist da, wo die Würmer „auf einem riesengroßen Haufen Scheiße“ sitzen. (MM 60) Im übertragenen Sinne lässt das Bild auch an eine Redensart denken, gemäß der ‚Scheiße (zu) fressen‘ eine große, selbsterniedrigende Anstrengung mit persönlichen Opfern bedeutet. In diesem Kontext ist das auf den Witz folgende Raumhandeln Rahels als ihr Versuch zu interpretieren, den Kreislauf der familiären Selbstzerfleischung zu durchbrechen: Sie kehrt nämlich nicht mehr in den Hintergrund zurück, sondern bewegt sich an der Rampe in den Schatten an der rechten Bühnenwand – und somit neben den beleuchteten Globus und an die Stelle, an der sie zu Beginn der Vorstellung die Bühne betreten hat: Ihr neuer Blickwinkel auf das familiäre Konfliktfeld wird so als veränderte Perspektive aufgrund ihrer räumlichen Mobilität markiert. Denn mit den Möbeln sind nicht auch die familiären Konflikte aus dem Zentrum von Handlung und Bühnenraum verschwunden: Die körperliche Zweisamkeit von Clara und Lin führt zwar zunächst zum ersten liebevolleren Austausch zwischen Mutter und Tochter, doch in einem neuen Ausbruch des Streits entfernt sich Lin schließlich von Clara, die ihr den Rücken zugekehrt hat, und setzt sich wieder in den Schrank, der mit dem Tonbandgerät die Keimzelle ihrer aktualisierten Erinnerungen wie der konfliktreichen Familiengeschichte beherbergt.

Am Ende der Vorstellung inszeniert die Produktion wie Salzmanns Text in einer Collage der Monologe von Großmutter, Tochter und Enkelin nochmals das Aneinander-vorbei-Reden der drei Protagonistinnen. Zunächst erscheinen sie isoliert, die Geräuschkulisse, die zwischen Tonbandrattern und der Stimme vom Band bei Lin sowie den Großstadtstraßengeräuschen bei Rahel wechselt, während Clara ohne akustische Untermalung spricht, trennt die Sprechräume distinkt voneinander ab. Und doch deutet die Tonspur bereits die Möglichkeit eines Kommunikationsraums an. Denn gegen Ende der Collage laufen Tonbandgeräusch und akustische Repräsentation der Großstadt New York ineinander und auch während Claras Monologteilen weiter, sodass sich die Hör-Räume verbinden. Mit ihrem letzten Satz, der abermals vom Band kommt und in dem sie aus der Tatsache, dass man ihre Geschichte noch immer hören will, Hoffnung für die nachfolgenden Generationen ableitet (vgl. MM 68), steigt Lin ganz in den Schrank und schließt eine seiner Türen, hinter der sie verschwindet. An der gleichen Stelle, an der auch Salzmanns Theatertext ein Zusammenlaufen der Monologe ankündigt – Rahel antwortet endlich auf die Frage ihrer Mutter: „Warum tust du mir das an.“, mit einem gequälten: „Was soll ich jetzt darauf sagen.“ (MM 69) –, endet die Geräuschuntermalung der Monologe. Rahel und Clara sehen sich über die Bühnenbreite hinweg an und die Mutter spricht in die Stille hinein: „Deine Oma ist gestorben heute.“ (MM 69)

Ihr Tod, in dem sie durch das Verschwinden im Schrank selbst zur eingelagerten Erinnerung wird, löst Lin zunächst aus dem räumlichen Relationsnetz und etabliert so einen neuen Raum, der nicht mehr die Möbel und den Ballast der Vergangenheit einschließt. Stattdessen spannt er sich zwischen Mutter und Tochter an der Bühnenrampe und damit dem Bereich der Szene auf, der zum einen von den zusammengeschobenen Möbeln im Hintergrund am weitesten entfernt ist, zum anderen als Nahtstelle von Publikumsraum und Bühne schon architektonisch liminalen Charakter hat. Der folgende Dialog zwischen Tochter und Mutter ist gegenüber dem Theatertext stark gekürzt und konzentriert sich auf den Tod Lins. Anders als bei Salzmann erzählt Clara ihrer Tochter nicht nur, sie wolle auf der Beerdigung „Arbeiterlieder“ singen, weil ihre Mutter „[d]as [...] immer gewollt“ habe (MM 71), sondern sie singt zur einsetzenden Klavierbegleitung Rahel ein solches Lied vor. Parallel zum Gesang wird das zuvor stets Lin zugeordnete Knacken des Tonbandgeräts eingespielt, sodass auch die Großmutter im Kommunikationsraum von Clara und Rahel durch ihr akustisches Motiv repräsentiert wird. Nach dem Ende von Claras Gesang schaut ihre Tochter sie noch immer an und stellt fest: „Du hast eine so schöne Stimme.“ (MM 71) Dieses Kompliment, das Rahel ihrer Mutter in der Uraufführungsinszenierung anders als im Stücktext in direkter Reaktion auf die Erfahrung von deren gesanglichem und

damit körperlichem Ausdruck macht, verdeutlicht nochmals die raum-schaffende und -verbindende Funktion, die akustische Zeichen in der Produktion haben: Stimmlich und sprachlich kann Clara ihre Tochter auch über die geografische Distanz hinweg berühren und so einen Raum der gemeinsamen Kommunikation etablieren.

Doch dieser Raum ist keinesfalls ungefährdet: Auf den Vorwurf Claras, warum ihre Tochter ihr nie geschrieben habe, wendet sich Rahel wieder von ihr ab und dem Publikum zu, während sie die Kommunikation zunächst verweigert: „Ich will darüber gar nicht sprechen. Können wir darüber nicht sprechen, bitte.“ (MM 72) Zwar kommt diese Ablehnung des Gesprächs auch im Stücktext vor, doch weil in der Uraufführungsin-szenierung große Teile des Kontextes gestrichen wurden,¹⁷⁸ wirkt sie auf der Bühne schärfer als bei Salzmann. Stärker als im Text wird in der Theaterproduktion so Rahels räumliche Mobilität als Lösung aus dysfunktio-nalen Familienstrukturen und gleichzeitig als Voraussetzung ihrer identi-tätsstiftenden Selbstfindung gefasst. Und doch endet auch Bartkowiaks Theaterarbeit durch die Inszenierung von Rahels abschließendem Witz hoffnungsvoll: Auf die Frage „Wie telefoniert ein kluger Jude mit einem dummen?“, wendet sich Rahel wieder ihrer Mutter zu. Doch gleichzeitig blickt Lin ebenfalls seitlich hinter der Schranktür hervor und schaut ihre Enkelin erwartungsvoll an, bis Rahel auch zu ihr kurz Blickkontakt her-stellt. Nach der Pointe: „Von Amerika nach Europa“, über die Clara leise lacht, zieht Lin den Kopf zurück. Die Inszenierung endet mit Rahels lä-chelnder Aufforderung an ihre Mutter: „Komm vorbei.“, auf die ein schnelles Black folgt. In diesen letzten Sekunden der Inszenierung kommt es so nochmals zu einer Transformation des Bühnenraums: Während mit Lins Tod zunächst die ursprüngliche Raumkonfiguration aufgelöst wurde und sich ein neuer Kommunikationsraum zwischen Clara und Rahel etab-lierte, durch den die Möbel im Bühnenhintergrund als Ballast der (Fami-lien-)Geschichte aus dem Fokus der Wahrnehmung gerieten, integriert Rahel mit ihrem letzten jüdischen Witz ihre Großmutter und damit diese Familiengeschichte explizit.

Wie schon Salzmanns Text inszeniert auch Bartkowiaks Theaterarbeit in räumlicher Hinsicht eine Synthese von Rahels *Bildungs*- und Jahrhun-derten jüdischer *Flucht*migration, die in ihrer Neukontextualisierung von

¹⁷⁸ So sind an dieser Stelle in der Uraufführung nicht nur Rahels Berichte von ihrem Leben in New York gekürzt, sondern auch ihre Überlegungen zu Davies Auswan-derung gestrichen, in denen sie verdeutlicht, dass sie anders als ihr Zwilling Bruder den Kontakt zur Familie in Deutschland nicht abbrechen will. Weiterhin fehlt nach der einleitenden Erklärung, dass Rahel der Mutter nicht schreiben könne, auch ihr im Stücktext direkt folgender Appell an Claras Verständnis: „Ich weiß, das ver-steht du nicht, aber eigentlich verstehst du es schon.“ (MM 71)

Migrationsphänomenen postmigrantisch ist. Insofern nach Erol Yıldız „Stadtgeschichten [...] als Migrationsgeschichten gelesen werden [können]“¹⁷⁹, nähert sich Rahel in ihrer Erkundung New Yorks in dem Maße der eigenen Familientradition an, wie sie sich räumlich von ihrer Mutter und Großmutter entfernt. Die jüdischen Kontexte ihrer Mobilität würdigt sie in ihrem letzten Witz und der Ansprache von Mutter *und* Großmutter explizit. Doch ist gerade die Praxis des Witzeerzählens auch als Zeichen von Rahels selbstbewusster Befreiung aus familiär vorgeprägten Deutungsmustern und Lebensentwürfen zu verstehen: „[J]oke telling becomes not only a subversive act of parody but also a disidentifying act of carefully subverting essentialized epistemologies of identity, sexuality, and culture.“¹⁸⁰ Insofern diese subversive Praxis selbst abermals jüdisch konnotiert ist, wie Landry hervorhebt, manifestiert sich in Rahels Vorliebe für Witze ein Anschluss an jüdische Traditionen, der – als Form einer *Queer Yiddishkeit* –¹⁸¹ dennoch ihre Eigenständigkeit gegenüber Mutter wie Großmutter markiert.

Für ihre Selbstfindung erscheint die räumliche Mobilität Rahels als notwendige Voraussetzung: Indem die theatrale Inszenierung New York schon in der akustischen Modellierung der Straßengeräusche als dynamischen Gegen-Raum zum einengenden ‚Möbellager‘ und seinen familiären Konflikten entwirft, konturiert sie die Großstadt ähnlich wie Wolf-Dietrich Bukow nicht mehr „nach dem Modell einer überkommenen Familie oder Wir-Gruppengemeinschaft“, sondern „als Kristallisationspunkt einer sich schon immer im Wandel befindlichen Welt“.¹⁸² Gleichzeitig ermöglicht New York und insbesondere die *Lower East Side* als Stadtteil, „wo die ganzen Juden wohnen“ (MM 22),¹⁸³ Rahel eine neue Perspektive auf ihre Familiengeschichte. Insofern „[Groß-]Stadtgesellschaften [...] der erste Adressat für die Frage nach dem Umgang mit Mobilität und Diversität“¹⁸⁴ sind, bietet erst ihre räumliche Mobilität Rahel die Möglichkeit,

¹⁷⁹ Erol Yıldız: „Postmigrantische Perspektiven auf Migration, Stadt und Urbanität“, in: Thomas Geisen/Christine Riegel/ders. (Hg.): *Migration, Stadt und Urbanität. Perspektiven auf die Heterogenität migrantischer Lebenswelten*, Wiesbaden 2017, S. 19–33, hier: S. 20.

¹⁸⁰ Landry: *Jewish joke telling*, S. 41.

¹⁸¹ Vgl. zum Witz als „crucial part of [the] new queer project of intervention“ (S. 40) Landry: *Jewish joke telling*, S. 40–50.

¹⁸² Bukow: *Wandel der Urbanität*, S. 82.

¹⁸³ Vgl. zur Bedeutung der Stadtquartiere und ihrem Angebot einer ‚glokalen‘ Verortung in der Großstadt auch ebd., insbes. S. 91–101.

¹⁸⁴ Wolf-D. Bukow: „Urbanität ist Mobilität und Diversität“, in: Marc Hill/Erol Yıldız (Hg.): *Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*, Bielefeld 2018, S. 81–96, hier: S. 87.

ihre hybride und darin auch postmigrantische Identität zu erforschen.¹⁸⁵ Anders als ihr Zwilling Bruder im Kibbuz verweigert sich die junge Frau keiner Diversitätserfahrung. Wo sie das Judentum als Teil ihrer hybriden Identität reflektiert, versteht sie es nicht als „resilient commitment to Jewish continuity“¹⁸⁶, sondern im Zeichen einer *Queer Yiddishkeit* als „tenacious discontinuity that, far from resisting disruption, thrives on it“¹⁸⁷. Anders als Davie kann sie so aus der geografischen Ferne den Kontakt zur Familie erneuern. Rahels räumliche Mobilität löst den Raum der Bühne als Familienraum gerade nicht auf, sondern stiftet ihn neu: als Raum der diasporischen Kommunikation und Begegnung, dessen transnationale Topografie nicht mehr von einer einengenden Erinnerungslandschaft bestimmt wird, sondern von den Familienmitgliedern eigenverantwortlich zu gestalten ist.

Dass trotz des abschließenden Gesprächs zwischen Clara und Rahel Sprache als Raum und Gemeinschaft stiftendes Kommunikationsmittel nicht einfach zur Verfügung steht, sondern *Muttersprache Mameloschn* auch die Schwierigkeiten aller Versuche ausstellt, mit einem gemeinsamen Raum eine gemeinsame Sprache zu finden, deutet eine metatheatrale Ebene der Uraufführungsinszenierung an, die auch im Stücktext angelegt ist: Wird dort die handlungslogische Abfolge der Szenen genauso wie der Dialog als dramatisches Mittel punktuell aufgelöst, problematisiert die Produktion szenisches Miteinander-Sprechen als Antrieb der Handlungsentwicklung: So spielen insbesondere die über die Bühne verteilten Sitzmöbel und Tische auf die Raumkonfiguration des Konversationsstücks an, führen dessen Gesprächsraum, den Albee oder Reza als zunächst stabile Ordnung von Wohnzimmer oder Salon gestalten, aber schon zu Beginn als aufgelöst vor. Weder ein gemeinsamer Raum noch eine gemeinsame Sprache der Protagonistinnen kann in *Muttersprache Mameloschn* einfach vorausgesetzt werden – Text wie Bühnenproduktion zeigen die Suche von Lin, Clara und Rahel nach dieser *Mutter-Sprache*, die letztlich eine *Fähigkeit zum Sprechen mit der Mutter* ist.

Weil die theatrale Schauordnung als Zuordnung von Publikumsraum und Bühne nicht aufgelöst wird, die Figurenkonzeptionen stabil bleiben und Text wie Theaterproduktion am Ende den Dialog in einer gemeinsamen Sprache zwar als problematisch markieren, ihn aber nicht grundsätzlich verabschieden, bietet *Muttersprache Mameloschn* nur einen ersten Hinweis auf metatheatrale Potenziale ästhetischer Theater-Raum-Ordnungen. Die folgenden Analysen werden zeigen, dass Raumauflösungen und Ordnungsobstruktionen in anderen Texten und Inszenierungen

¹⁸⁵ Vgl. zur Analyse hybrider Identitäten in postmigrantischen Gesellschaften auch Foroutan: *Hybride Identitäten*.

¹⁸⁶ Shandler: *Queer Yiddishkeit*, S. 112.

¹⁸⁷ Ebd., S. 113.

des Gegenwartstheaters noch grundsätzlicher verhandelt werden und Drama und Theater so über ihre je spezifische dynamische Raumästhetik Ordnungsverfahren und -systeme teils hinterfragen, teils aktualisieren, wie es im Falle von *Muttersprache Mameloschn* bezüglich der Ordnungen von Familie und (jüdischer) Tradition in einer globalisierten Welt geschieht. Andere im zeitgenössischen Stadttheater oft verhandelte (Schau-)Ordnungen sind solche, die durch Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit hervorgebracht werden, wie die folgende Analyse von Elfriede Jelineks Theater text *Die Schutzbefohlenen* in der Uraufführungsproduktion von Nicolas Ste mann zeigt.

Kapitel 4.2

Räumliche Sichtbarkeit und Handlungsmacht:
Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* (2013)
und Nicolas Stemanns Uraufführungsinszenierung
am Thalia Theater Hamburg (2014)



Zu Beginn des Einlasses in den Publikumsraum ist der Vorhang bereits geöffnet. Während sie nach und nach ihre Plätze einnehmen, fällt der Blick der Besucher*innen des Thalia Theaters Hamburg auf die Bühne, ohne dort zunächst viel zu erkennen. Der Raum ist im Halbdunkel gehalten, schemenhaft sind vorwiegend Schwarze¹ Menschen zu sehen, die in kleinen Gruppen auf dem Boden sitzen oder über die Bühne schlendern und sich leise unterhalten. Nach einiger Zeit können die Zuschauer*innen die Stimme, die sie über das Tonsystem des Theaters verstärkt hören, einer der Personen zuordnen, die auf der Szene interviewt und dabei gefilmt wird. Die Schwierigkeiten, die das Publikum bei der sensuellen Erschließung der Bühne hat, sind außer durch das fehlende Licht weiterhin durch Bilder – augenscheinlich von Geflüchtetenprotesten – verstärkt, die über die Portalöffnung projiziert und dabei immer wieder bewegt werden. Da die Projektion nicht auf eine ebene Fläche trifft, lassen sich die Bilder kaum erkennen, es entsteht vor allem der Eindruck einer verwirrenden Dynamik.

Der Beginn der Vorstellung wird durch ein verändertes Sprechen der nahezu unsichtbaren Darsteller*innen auf der Bühne markiert. Wie auf ein geheimes Zeichen hin löst ein laut und chorisches skandierter Ausruf die halblauten individuellen Gespräche ab: „We are here! We will fight! For freedom of movement is everybody’s right!“ Dabei bewegen sich die Gestalten immer weiter nach vorne, auf das Publikum zu, bis sie schließlich an der Rampe zum Stehen kommen. Da die Bühne noch immer schwach ausgeleuchtet ist, sind die Darsteller*innen aus dem Publikumsraum nur verschattet wahrnehmbar – Individuen lassen sich kaum unterscheiden. Während die Gestalten an der Rampe verstummen, beginnen im Bühnenhintergrund drei *weiße* Ensemblemitglieder des Thalia Theaters an Standmikrofonen, einen Text über Probleme des Ankommens nach der Flucht zu performen. Nach einigen Minuten des stummen Verharrens an der

¹ Hier und im Folgenden wird ‚Schwarz‘ als Adjektiv zur näheren Bezeichnung von Menschen großgeschrieben. Bei der Begründung dieser Hervorhebung folge ich Jamie Schearer/Hadija Haruna (Initiative Schwarze Menschen in Deutschland (ISD-Bund) e.V.): „Über Schwarze Menschen in Deutschland berichten“, in: AntiDiskriminierungsBüro (ADB) Köln/Öffentlichkeit gegen Gewalt e.V. (Hg.): *Leitfaden für einen rassismuskritischen Sprachgebrauch. Handreichung für Journalist_innen*, Köln 2013, S. 17–23, hier: S. 17, Fn. 1. Die Autorinnen plädieren für die Großschreibung von ‚Schwarz‘, „um zu verdeutlichen, dass es sich um ein konstruiertes Zuordnungsmuster handelt, und keine reelle ‚Eigenschaft‘, die auf die Farbe der Haut zurückzuführen ist. So bedeutet Schwarz-[S]ein in diesem Kontext nicht, pauschal einer ‚ethnischen Gruppe‘ zugeordnet zu werden, sondern ist auch mit der Erfahrung verbunden, auf eine bestimmte Art und Weise wahrgenommen zu werden“. Um auch die Bezeichnung eines Menschen als ‚weiß‘ als Zuschreibung kenntlich zu machen, wird das Adjektiv in dieser Verwendungsweise im Folgenden kursiviert.

Rampe gehen die anderen Darsteller*innen ins Dunkle des Bühnenhintergrunds und des seitlichen Offs ab. Der Raum gehört damit den drei *weißen* Schauspielern, die auf die jetzt immer heller ausgeleuchtete Vorderbühne treten und dort ihre Performance fortsetzen. Von den vorwiegend Schwarzen Darsteller*innen, die den Abend eröffnet haben, ist nichts mehr zu sehen.

Dies ist die erste Begegnung des Publikums mit dem Geflüchtetenchor, der Nicolas Stemanns Uraufführungsinszenierung von Elfriede Jelineks Theatertext *Die Schutzbefohlenen* entscheidend prägt. In ihrer Textfläche versammelt die Österreicherin verschiedene Stimmen, die von den Gefahren einer Flucht über das Mittelmeer genauso berichten, wie sie Probleme des Ankommens beschreiben, vor denen Geflüchtete in Europa stehen: Von den Einheimischen ausgegrenzt und nicht beachtet, finden sie keine Ansprechpartner*innen für ihre Fragen und scheitern so an der Aufgabe, sich die kulturellen, rechtlichen und historischen Kontexte zu erschließen, die sie für ein selbstbestimmtes Leben in einer ‚neuen Heimat‘ benötigten. Steht also das Phänomen der Flucht schon im Zentrum von Jelineks Theatertext, ist es auch in Stemanns Inszenierung immer präsent. Denn die Menschen, die sich zu Vorstellungsbeginn mit den Ensemblemitgliedern des Thalia Theaters die Bühne teilen, haben reale Fluchterfahrungen. Dass diese Darsteller*innen vom Publikumsraum aus in der Raumordnung der Bühne kaum einzeln zu erkennen sind, weist bereits auf eine entscheidende konzeptionelle Rahmung der Theaterarbeit hin: Es sind Fragen nach den Bedingungen und Chancen, aber auch den Problematiken von theatraler *Sichtbarkeit*, die Stemanns Produktion an Jelineks Darstellung von Vertreibung, Flucht und unmöglichem Ankommen heranträgt.

Der Stücktext der Österreicherin wie die Inszenierung Stemanns lassen sich in eine Reihe aktueller künstlerischer Beschäftigungen mit Migration einreihen, die in den Worten der Kritikerin Christine Dössel alle vor ähnlichen Fragen hinsichtlich ihrer repräsentationalen Mittel stehen: „Wie das oft Unfassbare auf die Bühne bringen? Wie das Leid der anderen darstellbar machen?“² Auch *Die Schutzbefohlenen* bearbeitet also jene Problematik der „Sichtbarmachung des Unsichtbaren im Theater“³, die Benjamin Wihstutz als wiederkehrendes Thema auf den Bühnen des neuen Jahrtausends identifiziert hat. Dass damit verbundene Fragen nicht zuletzt die Raumordnung betreffen, in der diese Sichtbarkeit im Theater herzustellen wäre, zeigt sich bereits in der Etymologie, ist doch die Bezeichnung *théatron*, Schauplatz, vom altgriechischen *theastai* abgeleitet, was ‚anschauen‘, aber auch ‚wahrnehmen‘ und ‚überdenken‘ bedeutet. Das

² Christine Dössel: „Angekommen“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 20.10.2015, S. 11.

³ Benjamin Wihstutz: *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*, Zürich/Berlin 2012, S. 192.

Theater ist damit der Raum, in dem etwas oder jemand für Schauende wahrnehmbar werden kann.⁴ Gerade angesichts der Fluchtbewegungen, die nicht erst seit dem „lange[n] Sommer der Migration“⁵ von 2015 den gesellschaftlichen Diskurs prägen, besinnt sich das gegenwärtige Theater zunehmend auf diese Wurzeln.⁶ Schon Aischylos macht in seinen *Hiketiden* (vermutlich 463 v. Chr.) genauso wie in der *Orestie*⁷ durch die Darstellung von Fliehenden Konsequenzen von Flucht, Asyl und Verfolgung im Theaterraum sicht- und damit reflektierbar. Diese Tradition fortsetzend räumt das Gegenwartstheater Migrierendenschicksalen die Bühne noch nachdrücklicher ein, indem es Betroffene selbst auftreten lässt: Wie in Stemanns Produktion inszeniert das Theater vermehrt Menschen, die Fluchterfahrungen nicht nur spielen, sondern diese in ihrem Leben gemacht haben.⁸ Das Theater wird in derartigen Produktionen tatsächlich zum ‚Schauraum‘, der Geflüchteten, die aufgrund ihres prekären Status in der Öffentlichkeit meist unsichtbar bleiben, eine je spezifisch zu bestimmende Sichtbarkeit einräumen soll.

Doch diese Sichtbarkeit, die das Theater diskriminierten Gruppen bietet, stellt für diese nicht nur eine Chance dar. Vielmehr kann sie selbst ein Mechanismus zur Schaffung oder Aufrechterhaltung von Ungleichheit sein, wie Stephanie Lein Walseth bei ihrer Untersuchung der Darstellung von *race* auf US-amerikanischen Bühnen feststellt: „Making oppressed peoples visible has [also – F.L.] been a means of dominating, objectifying, and possessing them.“⁹ Eine theatrale Sichtbarkeit von Geflüchteten

⁴ Vgl. dazu auch Stephanie Lein Walseth: *Staging Race in a ‚Post-Racial‘ Age: Contemporary Collaborations Between Mainstream and Culturally Specific Theatres in the United States*, Diss. University of Minnesota 2014, S. 110.

⁵ Vgl. Sabine Hess u.a. (Hg.): *Der lange Sommer der Migration. Grenzregime III*, Berlin/Hamburg 2017.

⁶ Vgl. dazu grundlegend Yana Meerzon/S.E. Wilmer (Hg.): *The Palgrave Handbook of Theatre and Migration*, Cham 2023; Bettine Menke/Juliane Vogel (Hg.): *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*, Berlin 2018; sowie Birgit Peter/Gabriele C. Pfeiffer (Hg.): *Flucht – Migration – Theater. Dokumente und Positionen*, Göttingen 2017.

⁷ Vgl. dazu auch Kap. 3.1 dieser Studie.

⁸ Vgl. für die Hamburger Theaterlandschaft z.B. Ewelina Benbenek/Martin Jörg Schäfer: „Das Spiel mit den Grenzen. Flucht und die Hamburger Theaterszene zwischen 2013 und 2016“, in: Bettine Menke/Juliane Vogel (Hg.): *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*, Berlin 2018, S. 348–374.

⁹ Walseth: *Staging Race*, S. 112. Vgl. für Fragestellungen rund um den objektifizierenden (männlichen) Blick grundlegend Laura Mulvey: „Visual Pleasure and Narrative Cinema [1975]“, in: Constance Penley (Hg.): *Feminism and Film Theory*, New York/London 1988, S. 57–68. Zur Kritik an dieser Studie aus der Perspektive der *queer theory* vgl. Caroline Evans/Lorraine Gamman: „The Gaze Revisited, or Reviewing Queer Viewing“, in: Paul Burston/Colin Richardsen (Hg.): *A Queer Romance. Lesbians, Gay Men and Popular Culture*, London/New York 1995, S. 13–56.

bedeutet damit keinesfalls automatisch deren vergrößerte Handlungsmacht und führt deshalb auch nicht zwingend zu Verbesserungen der gesellschaftlichen Anerkennung ihrer Interessen: „Increased visibility alone cannot shift racial politics, reconcile competing notions of support, shed light on the invisible dominant, or propel a more equitable distribution of resources.“¹⁰ Für eine Analyse, die der Fähigkeit theatraler Raumordnungen nachgeht, marginalisierte Gruppen sichtbar zu machen, schließt sich somit die Frage an, in welchem Zusammenhang ihre theatrale Sichtbarkeit mit der gesellschaftlichen Handlungsmacht dieser Gruppen steht.

Wer eine solche spatiale Analyse aus Jelineks Stücken entwickeln will, steht auf den ersten Blick vor dem Problem, dass theatraler Raum in den meisten Texten der Österreicherin seit der Jahrtausendwende nicht durch explizite Beschreibungen, beispielsweise im Nebentext, konfiguriert wird. Gerade deshalb führt aber nach Natalia Fuhry „Jelinek in ihren Texten einen für das Publikum unsichtbaren Dialog mit dem Regisseur, in welchem die Autorin über Konstitution und Konzeption des Bühnenraums diskutiert“¹¹. Doch Jelineks Raum-Reflexionen betreffen keinesfalls nur Fragen der inszenatorischen Umsetzung ihrer Texte. Schon die Frequenz, in der historisch oder kulturell aufgeladene Ortsnamen und -bezeichnungen in den Titeln ihrer Stücke auftauchen,¹² gibt einen Hinweis darauf, wie die kritische Inszenierung von Verortungen die Stücke Jelineks nachhaltig prägt. Selten sind die Raumordnungen, die ihre Texte entwerfen, dabei stabil oder positiv identitätsstiftend, nach Ulrike Haß gelten „Jelineks Recherchen [...] von Beginn an auch den Mutationen, Transformationen und Verschiebungen von Orten und Räumen“¹³. Dass diese textuellen Raumentwürfe als „Raumauflösung[en]“ lesbar sind und eine Reaktion der Autorin auf die „Diffusion von Raumvorstellungen“ in der Gegenwart darstellen, wie sie „Kapitaltransfers, geopolitische Umwälzungen und Migrationsbewegungen“ im 21. Jahrhundert hervorrufen, darauf hat Dagmar von Hoff hingewiesen.¹⁴ Auch Jelineks dramatische Rauminszenierungen lassen sich so vor dem Hintergrund spatialer Verunsicherungs-

¹⁰ Walseth: *Staging Race*, S. 146.

¹¹ Natalia Fuhry: „Die Stimmen sind das Theater: der theatrale Hör-Raum in den Stücken von Elfriede Jelinek“, in: Paul Martin Langner/Agata Mirecka (Hg.): *Raumformen in der Gegenwartsdramatik*, Frankfurt a.M. 2017, S. 69–83, hier: S. 72.

¹² So beispielsweise im Falle von *Totenauberg* (1992) oder *Rechnitz (Der Würgeengel)* (2008), vgl. dazu auch Priscilla Wind: „Zeit und Raum. Das jelineksche Drama als Erinnerungsort“, in: *Studia austriaca* 20 (2012), S. 135–157, hier: S. 138.

¹³ Ulrike Haß: „Ströme/strömen“, in: Monika Szczepaniak/Agnieszka Jezierska/Pia Janke (Hg.): *Jelineks Räume*, Wien 2017, S. 72–88, hier: S. 72.

¹⁴ Dagmar von Hoff: „Ihr Geld lebt auf einer schönen Insel.‘ Topoi und globale Welten in Elfriede Jelineks neueren Dramen“, in: Monika Szczepaniak/Agnieszka Jezierska/Pia Janke (Hg.): *Jelineks Räume*, Wien 2017, S. 36–44, hier: S. 38.

erscheinungen der Gegenwart lesen, deren Beschreibung durch Soziolog*innen wie Bruno Latour oder Martina Löw diese Studie bereits skizziert hat.¹⁵

Jelinek selbst bestimmt auch in theoretischen Essays das Theater als Raumordnung, in der die Verunsicherungspotenziale einer komplexen Welt bearbeitet werden können. Im Text *In Mediengewittern* (2003) etwa konfiguriert sie die Bühne als verfremdeten Weltausschnitt, in dem durch Komplexitätsreduktion Machtmechanismen zur Darstellung gebracht und im Modus des Spiels kritisch-reflektierende Zugriffe auf sie gewonnen werden können:

Am Theater bekommt der Zuschauer wieder einen festen Boden unter die Füße, indem die Figuren, die er sich anschaut, auch jeweils ihren eigenen Boden haben. So wird vor der Bodenlosigkeit, der Verwüstung, der Kriegszertrümmerung, den endlosen Politikerreden, den langgeschweiften Diskussionen, ein Vorhang hochgezogen (weggezogen?), und diese Macht scheint mild auf uns zurück [...]. Als etwas, das man sich nehmen kann, nicht als etwas, das ist. Die Macht herrscht nicht mehr über die ganze Welt, sondern nur noch über einen abgegrenzten Raum, und daher kann man anfangen, mit ihr zu spielen.¹⁶

Für Jelinek liegt also gerade in der „räumlichen Begrenztheit des Theaters [...] eine seiner wesentlichen Stärken“¹⁷, wie Karen Jürs-Munby festhält. Der ‚Schaumraum‘ des Theaters gibt die Möglichkeit, das, was sonst in seiner – auch räumlichen – Dispersität einem analytischen Zugriff entzogen bleibt, spielend zu ordnen und den Umgang mit ihm zu erproben. Dabei kommt in Jelineks Reflexionen auch die Prozessualität theatraler Raumordnungen zum Ausdruck, indem sie den Raum als erspielten konzeptualisiert: „Die Schauspieler erzeugen die Bühne, und wo sie sind, dort ist auch jene.“¹⁸

Bei der Bedeutung, die Prozesse der Verortung für das Denken und Schreiben Jelineks haben, überrascht es, dass die Rauminszenierungen ihrer Theatertexte lange kaum untersucht wurden. Noch 2017 konnten die Herausgeberinnen des Sammelbandes *Jelineks Räume* festhalten, dass dieses Themenfeld „bisher in der Forschung erstaunlich wenig Beachtung“¹⁹ ge-

¹⁵ Vgl. Kap. 1 und 2.2 dieser Studie.

¹⁶ Elfriede Jelinek: „In Mediengewittern [2003]“, online abrufbar unter <https://original.elfriedejelinek.com/fblitz.html>, zuletzt eingesehen am 31.8.2024.

¹⁷ Karen Jürs-Munby: „Der fremde, faszinierende, paradoxe Ort Theater. Gedanken zu Elfriede Jelineks neueren theatertheoretischen Essays“, in: *JELINEK[JAHRE]BUCH* (2011), S. 85–102, hier: S. 88.

¹⁸ Elfriede Jelinek: „Sinn egal. Körper zwecklos [1997]“, online abrufbar unter <https://original.elfriedejelinek.com/fsinn-eg.html>, zuletzt eingesehen am 31.8.2024.

¹⁹ Monika Szczepaniak/Agnieszka Jezierska/Pia Janke: „Einleitung“, in: Dies. (Hg.): *Jelineks Räume*, Wien 2017, S. 7–11, hier: S. 8.

funden habe. Es ist nicht zuletzt dem Anstoß durch die in diesem Band publizierten Aufsätze zu verdanken, dass inzwischen auch in der literaturwissenschaftlichen Forschung damit begonnen wird, Jelineks „topographische Hermeneutik“²⁰ und damit die literarische Verarbeitung der „um sich greifende[n] dialektische[n] Verschränkung von Enträumlichung und (erneuter) Verräumlichung“²¹ systematisch zu untersuchen. Dabei fällt auf, dass in den bisherigen Ansätzen die Räumlichkeit der jelinekschen Texte, wo sich die Analysen nicht auf Einzelwerke beschränken,²² vorwiegend als Sprach- bzw. Hör-Räumlichkeit konzeptualisiert wird.²³ Wie bereits angedeutet schlägt die folgende Untersuchung von Text wie Uraufführungsinszenierung der *Schutzbefohlenen* vor, die raumanalytische Perspektive auf theatrales Hören und Sprechen um Konzepte von Sichtbarkeit und Handlungsmacht zu erweitern. Es geht dabei insbesondere darum, die in den *Schutzbefohlenen* thematisierten Fluchtschicksale als Erfahrungen von Raumverlust zu fassen und zu fragen, in welcher Form eine theatrale Raumordnung derart außer-ordentliche Phänomene integriert und repräsentiert.

Bevor ich den Text (4.2.2) und darauf die Inszenierung (4.2.3) der *Schutzbefohlenen* hinsichtlich räumlicher Prozesse der Herstellung von Sichtbarkeit und Handlungsmacht untersuche, benötigen diese Analysen

²⁰ Ebd., S. 7.

²¹ Ebd., S. 9.

²² So untersucht Nicolai Busch: „Kein Raum für Verhandlungen. Elfriede Jelineks Theatertext ‚Wut‘“, in: Monika Szczepaniak/Agnieszka Jezierska/Pia Janke (Hg.): *Jelineks Räume*, Wien 2017, S. 151–164 destruktive Räume terroristischer Gewalt. Von Hoff: Topoi, S. 38 beschreibt *Die Kontrakte des Kaufmanns* (2011) und *Strahlende Verfolger* (2014) als Stücke, die eine „gesellschafts- und kulturspezifische Hervorbringung neuer ökonomischer Machträume“ thematisieren, während Wind: Das jelineksche Drama einzeltextübergreifend die Inszenierung von Erinnerungs-orten in Jelineks Stücken nachzeichnet.

²³ Ulrike Haß: „Das Nein, der Tod und die Zeit. Jelineks widerständiges Schreiben“, in: Emmanuel Béhague/Hanna Klessinger/Amelia Valtolina (Hg.): *GegenWorte – GegenSpiele. Zu einer neuen Widerstandsästhetik in Literatur und Theater der Gegenwart*, Bielefeld 2018, S. 181–197 konzeptualisiert Jelineks Figuren wie auch die Autorinneninstanz selbst in diesem Sinne als Sprachorte. Echo-Räume in *Bambiland* (2004) untersucht Eva Kormann: „Die Bühne als medialer Echo-Raum. Zu Elfriede Jelineks ‚Bambiland‘“, in: Franziska Schößler/Christine Bähr (Hg.): *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*, Bielefeld 2009, S. 343–356. Weit verbreitet ist auch die Beschreibung der jelinekschen Theaterräume als Hör-Räume, so z.B. bei Petra Meurer: *Theatrale Räume. Theaterästhetische Entwürfe in Stücken von Werner Schwab, Elfriede Jelinek und Peter Handke*, Berlin 2007; Verena Ronge: „Polyphonie der Stimmen – Polyphonie der Geschlechter. Die Bühne als ‚Hör-Raum‘ im postdramatischen Theater Elfriede Jelineks“, in: Nina Birkner/Andrea Geier/Urte Helduser (Hg.): *Spielräume des Anderen. Geschlecht und Alterität im postdramatischen Theater*, Bielefeld 2014, S. 129–142; sowie Fuhry: *Die Stimmen sind das Theater*.

ein theoretisches Konzept, das den systematischen Zugriff auf Text und Inszenierung strukturiert. Dazu dient die im nächsten Teilkapitel (4.2.1) vorgestellte politische Raumtheorie Hannah Arendts, die mit der systematischen Verknüpfung von *Raum*, *Sichtbarkeit* und *Handlungsmacht* nicht nur ebendie Konzepte einander zuordnet, die meine Lektüre der *Schutzbefohlenen* leiten wird, sondern dabei auch auf eine spezifische Theatermetaphorik zurückgreift. Arendts Überlegungen differenzieren systematisch zwischen einer selbstbestimmten, handlungsmächtigen Sichtbarkeit des einzelnen Individuums und einer Sichtbarkeit, die ihm aufgezwungen und insofern eine erlittene, nicht selbst gestaltete ist. Diese Unterscheidung lässt sich für die Analyse der Raumästhetik der *Schutzbefohlenen* produktiv machen, steht doch im Zentrum von Text wie Uraufführungsinszenierung die Frage, inwiefern durch das Sichtbar-Werden der Stimmen von Geflüchteten im Text- bzw. durch ihre Verkörperung im Bühnenraum auch ihre gesellschaftliche Handlungsmacht inszeniert wird.²⁴

4.2.1 Sichtbarkeit und Handlungsmacht: Die Ordnung des öffentlichen Raums bei Hannah Arendt

Hannah Arendts Schriften erfahren seit Jahren eine Renaissance im gesellschaftswissenschaftlichen Diskurs. Die Gedanken der Philosophin und Politikwissenschaftlerin zum Überflüssig-Machen von Menschen sowie ihre berühmte Formulierung eines menschlichen ‚Rechts, Rechte zu haben‘ in *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* führten zu ihrer (Neu-)Entdeckung als „kritische Theoretikerin der Exklusion *avant la lettre*“²⁵. So

²⁴ Für Vorarbeiten zu diesem Kapitel, die sich mit der textuellen wie theatralen Inszenierung von Grenzräumen sowie mit Möglichkeiten der Repräsentation Fliehender in Jelineks und Stemanns *Die Schutzbefohlenen* beschäftigen, vgl. Felix Lempp: „Körper in der Krise. Zu theatralen Repräsentationen von Migrationsbewegungen nach Europa“, in: Marta Famula/Verena Witschel (Hg.): *Theater und Krise. Paradigmen der Störung in Dramentexten und Bühnenkonzepten nach 2000*, Paderborn 2021, S. 161–181; sowie ders.: „Theatrale Grenzräume. Topologien der Flucht in Stücken von Margareth Obexer und Elfriede Jelinek“, in: Caroline Frank/Christine Ansari (Hg.): *Narrative der Flucht. Medienwissenschaftliche und didaktische Perspektiven*, Berlin u.a. 2022, S. 107–133, hier: S. 120–130.

²⁵ Waltraud Meints: „Wie Menschen überflüssig gemacht werden. Zu einem Hauptmotiv in Arendts Hauptwerk“, in: Dies./Katherine Klinger (Hg.): *Politik und Verantwortung. Zur Aktualität von Hannah Arendt*, Hannover 2004, S. 105–119. Vgl. zu Arendts ‚Recht, Rechte zu haben‘ durchaus kritisch Stefan Gosepath: „Hannah Arendts Kritik der Menschenrechte und ihr ‚Recht, Rechte zu haben‘“, in: Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.): *Hannah Arendt: Verborgene Tradition – Unzeitgemäße Aktualität?*, Berlin 2007, S. 279–288; sowie Peg Birmingham: „The An-Archic Event of Natality and the ‚Right to Have Rights‘“, in: *Social Research* 74 (2007), H. 3: *Hannah Arendt's Centenary: Political and Philosophical Perspectives, Part I*, S. 763–776.

wurden mit ihren Theorien nicht nur auf die Mitte der europäischen Gesellschaften ausgreifende Prekarisierungserfahrungen seit Mitte der 1970er-Jahre untersucht,²⁶ sondern auch gesellschaftliche wie individuelle Folgen von Flucht und Vertreibung: Arendt gilt als eine der ersten politischen Theoretiker*innen, „die das Phänomen der Minderheiten, Flüchtlinge und Staatenlosen nicht nur im historischen Kontext des Nationalstaates, sondern ebenso in der politischen Theorie zum grundlegenden Ausgangspunkt ihrer kritischen Reflexionen“²⁷ gemacht haben.²⁸

Was bei der Analyse von Fluchtkontexten aus der Perspektive dieser Reflexionen allerdings bisher selten eine hervorgehobene Rolle spielte, ist die Raumtheorie, die Arendt in ihren Werken entwirft. Ein Grund dafür mag darin liegen, dass sie eine solche nicht systematisch darlegt, sondern sich ihre Formierung über mehrere Schriften verteilt, deren jeweiliger argumentativer Hauptstoßrichtung die spatialen Reflexionen untergeordnet bleiben. Die folgende Skizze arendtscher Konzeptualisierungen von Raum wird sich auf den Zusammenhang zwischen Raum, Sichtbarkeit und Handlungsmacht beschränken, den die Autorin insbesondere in *Vita activa Oder vom tätigen Leben* (1960) sowie im ersten Teil von *The Life of the Mind. One: Thinking* (1978) entwickelt.

Die öffentliche und die private Sphäre

1958 erschien Arendts philosophisches Hauptwerk *The Human Condition*, das die Autorin für die 1960 unter dem Titel *Vita activa oder Vom tätigen Leben* veröffentlichte deutsche Fassung nochmals überarbeitete.²⁹ Das Werk beschreibt mit Arbeiten, Herstellen und Handeln drei in ihrer Hierarchie aufsteigende Tätigkeiten menschlichen Lebens. Insbesondere

²⁶ Vgl. Moritz Rinn: „Exklusion“, in: Wolfgang Heuer/Bernd Heiter/Stefanie Rosenmüller (Hg.): *Arendt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2011, S. 357–359.

²⁷ Waltraud Meints: „Flüchtlinge/Minderheiten/Staatenlose“, in: Wolfgang Heuer/Bernd Heiter/Stefanie Rosenmüller (Hg.): *Arendt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2011, S. 276–278, hier: S. 276f.

²⁸ Vgl. zur Aktualität von Arendts Überlegungen zum Status des ‚Flüchtlings‘ ebd.; sowie Wolfgang Heuer: „Europa und seine Flüchtlinge. Hannah Arendt über die notwendige Politisierung von Minderheiten“, in: Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.): *Hannah Arendt: Verborgene Tradition – Unzeitgemäße Aktualität?*, Berlin 2007, S. 331–341.

²⁹ Vgl. zur Entstehungs- und Editionsgeschichte sowie zur Rezeption Maike Weißpflug/Jürgen Förster/Marie Luise Knott: „The Human Condition/Vita activa oder Vom tätigen Leben“, in: Wolfgang Heuer/Bernd Heiter/Stefanie Rosenmüller (Hg.): *Arendt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2011, S. 61–70, hier: S. 61–63.

in ihren Überlegungen zur letzten Tätigkeit formuliert Arendt den Kern ihrer politisch-philosophischen Handlungstheorie, in der sie politisches Tun und menschliche Freiheit verbindet.³⁰ Handeln, das diesen Namen verdient, ist nach Arendt öffentliches Handeln vor und mit Gleichen und in diesem Sinne stets politisch. Dieser Öffentlichkeit als Bereich des Handelns kontrastiert die Sphäre des Privaten, in der der Mensch im Modus der Arbeit die „Aufrechterhaltung des Lebens“³¹ durch repetitive Tätigkeiten wie Nahrungszubereitung sichert.³² Entsprechend der Wichtigkeit von *Vita activa* für die Begründung des arendtschen Handlungsbegriffs konzentrieren sich viele Lektüren auf die wechselseitige Bezogenheit von menschlichem Leben, Öffentlichkeit und Politik. Zwar scheint in einigen dieser Lesarten die Bedeutung des Raums für Arendts Denken auf,³³ dennoch bleiben spatiale Erkenntnisinteressen denen nach der Begründung ihres Handlungskonzepts meist untergeordnet. Die folgenden Erläuterungen zu *Vita activa* fokussieren deshalb auf Arendts Ausführungen zur Entstehung von Räumen der Öffentlichkeit und deren Beziehung zu Fragen der Sichtbarkeit und Handlungsmacht.

³⁰ Vgl. zum Zusammenhang von Politik, Handeln und menschlicher Freiheit im Denken Arendts Jerome Kohn: „Freedom: the priority of the political“, in: Dana Villa (Hg.): *The Cambridge Companion to Hannah Arendt*, Cambridge 2000, S. 113–129.

³¹ Weißpflug/Förster/Knott: *The Human Condition*, S. 65.

³² Kritik an dieser Konzeptualisierung menschlicher Tätigkeiten und Lebenssphären entzündet sich immer wieder an dem Umstand, dass Arendt den Bereich politischen Handelns sehr eng fasst, indem sie die Grenze zwischen privatem und öffentlichem Bereich ausgesprochen grundsätzlich zieht: Weil demnach Konflikte der privaten Sphäre nie zu öffentlichen werden, können in Arendts System, wie ihr Kritiker*innen wie Weißpflug/Förster/Knott: *The Human Condition*, S. 67 vorwerfen, „nur ganz spezifische Probleme von Gemeinschaften – nämlich solche, die sich als ‚politische‘ charakterisieren lassen – thematisiert werden“. Auch Micha Brumlik: „Zwischen Polis und Weltgesellschaft. Hannah Arendt in unserer Gegenwart“, in: Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.): *Hannah Arendt: Verborgene Tradition – Unzeitgemäße Aktualität?*, Berlin 2007, S. 311–329, hier: S. 326 kritisiert Arendts „methodologische[n] Nationalismus, der mit seiner puristischen Trennung von ‚öffentlich‘ und ‚privat‘ nicht in der Lage ist, die ebenso brennenden und doch auf den ersten Blick unauffällig privat wirkenden Probleme der [globalisierten – F.L.] Weltgesellschaft auch nur zu verstehen“. Vgl. dagegen Rahel Jaeggi: „Die im Dunkeln sieht man nicht: Hannah Arendts Theorie der Politisierung“, in: Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.): *Hannah Arendt: Verborgene Tradition – Unzeitgemäße Aktualität?*, Berlin 2007, S. 241–250, hier: S. 244, die Arendt gegen entsprechende Kritik in Schutz nimmt, indem sie die Unterscheidung zwischen ‚privat‘ und ‚öffentlich‘ „weniger auf Gegenstandsbereiche als vielmehr auf den *Modus* der Thematisierung von Fragen bezieht“.

³³ Zum Gegeneinander von dynamischen und fixierten Raumvorstellungen in Arendts Konzeption des öffentlichen Raums vgl. z.B. Roy T. Tsao: „Arendt against Athens. Rereading ‚The Human Condition‘“, in: *Political Theory* 30 (2002), H. 1, S. 359–386.

Die Unterscheidung zwischen einer privaten und einer öffentlichen Sphäre bildet auch die Basis für das in *Vita activa* entfaltete Raumkonzept. Arendt orientiert sich hier an der entsprechenden Gegenüberstellung in Aristoteles' *Politiká*.³⁴ Dieser Rückgriff auf den griechischen Philosophen erscheint insofern charakteristisch für *Vita activa*, als die gesamte Argumentationsstruktur des Buches auf die griechische Polis ausgerichtet ist und die entwickelte politische Handlungstheorie „durchaus auch Züge eines ursprungsphilosophisch inspirierten und normativ aufgeladenen Rückgangs zu den Wurzeln einer ungetrübten Erfahrung des Politischen“³⁵ hat, wie Maike Weißpflug, Jürgen Förster und Marie Luise Knott anmerken.³⁶ Unterschieden werden muss also zwischen „dem Bereich des Haushalts auf der einen“ sowie „dem Raum des Politischen auf der anderen Seite“.³⁷ Durch diese scharfe Absetzung des privaten Haushalts von der Öffentlichkeit der *polis* wird letztere von allen privaten Verpflichtungen und Lebensnotwendigkeiten freigehalten und bildet die Sphäre, in der die öffentlich Versammelten sich *gemeinsam* handelnd und kommunizierend ihrer politischen Wirksamkeit versichern können. Dennoch bedeutet diese Würdigung der öffentlichen Sphäre keinesfalls die grundsätzliche Abwertung der privaten. Denn es gibt nach Arendt „eine große Anzahl von Sachen, die die Helle nicht aushalten, mit der die ständige Anwesenheit anderer Menschen den öffentlichen Raum überblendet“ (VA 51), sodass es Aufgabe der privaten Sphäre sei, „die Dunkelheit dessen zu gewährleisten, was vor dem Licht der Öffentlichkeit verborgen bleiben muß“ (VA 68). Arendts Teilung der Sphären in eine private und eine öf-

³⁴ Vgl. zu Arendts Aristoteles-Rezeption, aber auch -Kritik ausführlich Dana R. Villa: „Arendt, Aristotle and Action“, in: Garrath Williams (Hg.): *Hannah Arendt. Critical Assessments of Leading Political Philosophers*, Bd. 3: *The Human Condition*, London/New York 2006, S. 88–134, zur Unterscheidung zwischen privater und öffentlicher Sphäre insbes. S. 89–91 u. S. 122. Vgl. grundsätzlich zu dieser Unterscheidung auch Christina Thürmer-Rohr: „Öffentlichkeit/Privatheit“, in: Wolfgang Heuer/Bernd Heiter/Stefanie Rosenmüller (Hg.): *Arendt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2011, S. 302–304.

³⁵ Weißpflug/Förster/Knott: *The Human Condition*, S. 64.

³⁶ Insgesamt wird *Vita activa* nicht zuletzt wegen dieser Idealisierung der griechischen Polis immer wieder als zivilisatorisch-politische „Verfallsgeschichte“ (Weißpflug/Förster/Knott: *The Human Condition*, S. 64) gelesen und Arendts Modernekritik als elitär-konservativ kritisiert. Zu dieser Einschätzung hat sicher auch ihre kritische Einstellung zur repräsentativen Demokratie beigetragen, vgl. dazu Grit Straßenberger: „Demokratie und das Politische“, in: Wolfgang Heuer/Bernd Heiter/Stefanie Rosenmüller (Hg.): *Arendt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2011, S. 347–352, insbes. S. 347. Vgl. aber zu Arendts Kritik an der antiken griechischen Gesellschaft Tsao: *Arendt against Athens*.

³⁷ Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, Stuttgart 1960, S. 31. Im Folgenden werden Zitate aus dem Werk direkt im Fließtext unter der Sigle VA und Angabe der Seitenzahlen nachgewiesen.

fentliche bedeutet also keine grundsätzliche Hierarchisierung, sondern zeigt, „daß es Dinge gibt, die ein Recht auf Verborgenheit haben, und andere, die nur wenn sie öffentlich zur Schau gestellt werden, gedeihen können“ (VA 70).

Verortet ist diese Öffentlichkeit dabei auf der *agora*, die Arendt nach Christina Thürmer-Rohr zur „räumliche[n] Metapher“ wird, die „für die politische Bedeutung von Pluralität, Freiheit und Handeln und die Abwesenheit von Gewalt“ steht.³⁸ Die auf der *agora* erfahrene Öffentlichkeit beschreibt Arendt in zwei Bedeutungshinsichten: ‚Öffentlich‘ nennt sie zunächst alles, „was vor der Allgemeinheit erscheint, für jedermann sichtbar und hörbar ist“ (VA 49). Schon in dieser ersten Bedeutungshinsicht spielt also wechselseitige Wahrnehmung und damit auch Sichtbarkeit die entscheidende Rolle: Öffentlichkeit konstituiert sich dort, wo Menschen einen Wahrnehmungsraum als Kommunikationsort teilen, der Begegnungsort wird so im Wortsinne zum Schauplatz – zum *theatron*. In der Erweiterung dieser ersten Bedeutungshinsicht bedeutet Öffentlichkeit dann aber auch „die Welt selbst, insofern sie das uns Gemeinsame ist und als solches sich von dem unterscheidet, was uns privat zu eigen ist“ (VA 52). Nur über ein sicht- und hörbares Mitteilen seiner Wahrnehmung erhält der Mensch damit Zugang zur Welt; eine Beschränkung auf die Sphäre des Privaten bedeutet den Ausschluss von der gemeinsam konstituierten Wirklichkeit.

Denn Wirklichkeit ist nach Arendt gleichbedeutend mit gemeinsamer Wahrnehmung in der Öffentlichkeit: „Daß etwas erscheint und von anderen genau wie von uns selbst als solches wahrgenommen werden kann, bedeutet innerhalb der Menschenwelt, daß ihm Wirklichkeit zukommt.“ (VA 49) Der öffentliche Mensch ist damit stets ein plural verfasster, das öffentliche Selbst existiert nicht im Singular. Grit Straßenberger weist darauf hin, dass damit eine geteilte und „leibliche Anwesenheit des Volkes“³⁹ entscheidend für Arendts Raumverständnis ist. Ohne dass Arendt hier explizit die Bedeutung von Räumlichkeit für ihre Vorstellung von Öffentlichkeit ausführt, erinnert diese spatiale Konzeptualisierung stark an performative Raumvorstellungen der Theaterwissenschaft, die ebenfalls vom leiblich geteilten Raum als Voraussetzung jeder Aufführung ausgehen.⁴⁰ Arendt selbst beschreibt denn auch das Theater als

³⁸ Thürmer-Rohr: Öffentlichkeit/Privatheit, S. 302.

³⁹ Straßenberger: Demokratie und das Politische, S. 348.

⁴⁰ Vgl. grundlegend Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, S. 188–200; sowie Kap. 2.1 dieser Studie. Vgl. zur Theatralität des In-Erscheinung-Tretens im öffentlichen Raum bei Arendt auch Bettine Menke: „Niemandland‘ der ‚Flüchtlinge‘ – Theater und Politik der Hinzukommenden“, in: *Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft* 10 (2022), Ausg. 2: Tobias Funke u.a. (Hg.): *Auftrittsmöglichkeiten – Aspekte eines ‚postinkluisiven‘ Theaters*, S. 28–59, hier: S. 44f.,

die politische Kunst par excellence; nur auf ihm, im lebendigen Verlauf der Vorführung, kann die politische Sphäre menschlichen Lebens überhaupt so weit transfiguriert werden, daß sie sich der Kunst eignet. Zugleich ist das Schauspiel die einzige Kunstgattung, deren alleinigen Gegenstand der Mensch in seinem Bezug zur Mitwelt bildet. (VA 180)

Weil im Theater „das So-und-nicht-anders-Sein der handelnden Personen, die der Schauspieler unmittelbar in ihrem eigensten Medium darstellt“ (VA 179), im geteilten Raum vor einem Publikum zur Aufführung gebracht wird, stellt die Kunstform für Arendt eine Fundgrube an Metaphern und Vergleichen bereit, mit denen sie ihre Überlegungen zu menschlichem Handeln im öffentlichen Raum erläutert.⁴¹ Denn wie bereits deutlich geworden sein sollte, ist der Begriff menschlichen Handelns in *Vita activa* eng mit der Sphäre der Öffentlichkeit verbunden: „Handeln [...] ist in Isolierung niemals möglich; jede Isoliertheit, ob gewollt oder ungewollt, beraubt der Fähigkeit zu handeln“ (VA 180). Doch wie erklärt Arendt die Entstehung und Verfasstheit dieses Raums der Öffentlichkeit?

Die Genese des öffentlichen Raums

Die Erklärungsansätze, die Arendt zu dieser Frage in *Vita activa* anbietet, erscheinen auf den ersten Blick widersprüchlich. Die Sicherung eines öffentlichen Raums erläutert die Politikwissenschaftlerin zunächst abermals aus der historischen Perspektive des antiken Athens: „Bevor das Handeln selbst überhaupt beginnen konnte, mußte ein begrenzter Raum fertig- und sichergestellt werden, innerhalb dessen die Handelnden dann in Erscheinung treten konnten, der Raum des öffentlichen Bereichs der Polis, dessen innere Struktur das Gesetz war[.]“ (VA 187f.) Der öffentliche Raum erscheint hier als größtenteils stabile Einrichtung, die dem menschlichen Handeln in diesem Raum als Bedingung gerade vorausging. Doch Arendt macht kurz darauf (und diesen Ausführungen scheinbar widersprechend) deutlich, dass es so einfach nicht ist:

Dabei ist es, als seien die Stadtmauern und die Schranken des Gesetzes, welche die Polis einhegen, um einen vor der Gründung der Stadt bereits bestehenden öffentlichen Raum gezogen, der jedoch ohne die festlegende Grenzziehung sich in der Wirklichkeit nicht hätte behaupten, bzw. den Moment seiner Entstehung im Handeln und Sprechen nicht hätte überdauern können. (VA 191f.)

online abrufbar unter <https://www.thewis.de/article/view/120/42>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.

⁴¹ Vgl. zur Theatermetaphorik in Arendts Schriften Marieke Borren: *Amor mundi: Hannah Arendt's political phenomenology of world*, Amsterdam 2010, S. 163–176.

Der öffentliche Raum erscheint hier als dem Handeln und Sprechen der Menschen gerade nicht vorgängig, sondern als durch diese menschlichen Tätigkeiten erst prozessual hervorgebracht. Beständigere Konstituenten wie Mauern und Gesetze geben dem so erzeugten Raum lediglich Stabilität, institutionalisieren ihn und stellen seine Erscheinung auf Dauer. In diesem Sinne lässt sich Arendts Vorstellung vom öffentlichen Raum Athens als relationaler Raumentwurf und Dispositiv beschreiben, das durch diskursive wie nondiskursive Konstituenten bestimmt wird und auf die *urgence* einer Gesellschaft reagiert, die sich ihrer bürgerlichen Freiheit im gemeinsamen, sichtbaren Handeln versichern will. Vollends von Athen als historischem Bedingungsort abgelöst ist das Konzept des öffentlichen Raums wenig später, wenn Arendt ausführt,

daß Handeln und Sprechen ein räumliches Zwischen etablieren, das an keinen heimatlichen Boden gebunden ist und sich überall in der bewohnten Welt neu ansiedeln kann. Dies räumliche Zwischen ist der Erscheinungsraum im weitesten Sinne, der Raum, der dadurch entsteht, daß Menschen voreinander erscheinen, und in dem sie nicht nur vorhanden sind wie andere belebte oder leblose Dinge, sondern ausdrücklich in Erscheinung treten. (VA 192)

Die Hervorbringung des öffentlichen Raums wird hier endgültig als Prozess fassbar, ‚Raum‘ geht Interaktion nicht voraus, sondern konstituiert sich erst in der Aktivität, durch die Menschen nicht nur sichtbar werden, sondern als Handelnde und Sprechende in Erscheinung treten. Diesen Erscheinungs- und Kommunikationsraum unterscheidet nach Arendt von anderen Räumen,

die wir durch Eingrenzungen aller Art herstellen können, daß er die Aktualität der Vorgänge, in denen er entstand, nicht überdauert, sondern verschwindet, sich gleichsam in Nichts auflöst, und zwar nicht erst wenn die Menschen verschwunden sind, die sich in ihm bewegten [...], sondern bereits, wenn die Tätigkeiten, in denen er entstand, verschwunden oder zum Stillstand gekommen sind. (VA 193)

Der öffentliche Raum ist hier „das Werk des Menschen“ (VA 202), er wird als genuin fluide und performativ charakterisiert. Gleichzeitig erlaubt diese Konzeptualisierung Arendts umgekehrt auch, Prozesse der *Raumauflösung* zu beschreiben: Immer wenn zwischenmenschliche Interaktion abbricht, verschwindet auch der öffentliche Kommunikationsraum, der durch sie erst entsteht.

Arendts Antwort auf die Frage nach der Entstehung des öffentlichen Raumes in *Vita activa* wirkt also widersprüchlich: Während sie ihn zunächst als stabil und menschlichem Handeln vorgängig beschreibt, betont sie in der Folge seine Performativität und somit seine Hervorbringung durch ebendiese menschliche Interaktion. Dieser Widerspruch wurde von

Roy T. Tsao als implizite Kritik Arendts an dem statischen Raumverständnis der Griechen gedeutet, dem sie ihr performatives Modell des Erscheinungsraums entgegensetze.⁴² Doch abgesehen davon, dass aus Arendts Beschreibung dieses antiken Raumverständnisses eine grundlegende Kritik nur schwer abzuleiten ist, zeigt ein genauerer Blick auf ihre Ausführungen zum öffentlichen Raum als Erscheinungsraum in *Vita activa*, dass Arendts Vorstellungen bezüglich seiner Entstehung ihren Überlegungen zum griechischen Raum der *polis* nicht grundsätzlich widersprechen. Vielmehr betont sie in Bezug auf die performative Hervorbringung des öffentlichen Raums stets seine Flüchtigkeit: Wenn der öffentliche Raum ausschließlich durch zwischenmenschliche Interaktion hervorgebracht und aufrechterhalten wird, mangelt es seiner Ordnung an der Stabilität, die institutionalisierte Raumkonfigurationen aufweisen, was auch Martina Löw in ihrem eben nicht relativen, sondern relationalen Raummodell berücksichtigt.⁴³

Es ist kein Zufall, dass Arendt zur Beschreibung dieses Raums so häufig Theatervergleiche und -metaphern bemüht. Denn auch das Dispositiv der theatralen Raumordnung lässt sich durch das Ineinanderwirken von vielfältigen Prozessen der theatralen Raumgenerierung und der relativen architektonischen Stabilität des Theaters als Ort beschreiben. Analog benötigt auch Arendts öffentlicher Erscheinungsraum eine stabilisierende Institutionalisierung, wenn er längerfristig das identitätsstiftende gemeinsame Handeln der Menschen in einer geteilten Welt ermöglichen soll. Wie das dritte Kapitel dieser Studie ausgeführt hat, leisteten diese Stabilisierung zur Zeit des antiken Athens nicht nur die von Arendt angeführten Mauern und Gesetze der Polis, sondern auch das Theater als der Ort, an dem sich die Bürgerschaft ihrer gemeinsamen Identität versicherte.⁴⁴ Dass dabei, ohne dass Arendt dies explizit reflektieren würde,⁴⁵ gerade diese stabilisierenden beständigeren Raumkonstituenten neue Ausschlussmechanismen hervorbringen können, ist insbesondere für spatiale Analysen bedeutungsvoll, die – wie im Falle der Untersuchung von Jelineks und Stemanns *Schutzbefohlenen* – auf Fragen nach der öffentlichen Sichtbarkeit von Marginalisierten abzielen. Denn die Partizipation am öffentlichen Raum ist keinesfalls für alle Menschen erreichbar, Arendt selbst stellt fest: „Es ist ein Vorurteil zu meinen, daß dieser eigentlich politische Raum der Erscheinungen immer und überall vorhanden sei, wo Menschen zusammenleben, nur weil Menschen zum Handeln begabte und der Sprache

⁴² Vgl. Tsao: Arendt against Athens, S. 377f.

⁴³ Vgl. dazu Kap. 2.2 dieser Studie.

⁴⁴ Vgl. dazu Kap. 3.1. dieser Studie.

⁴⁵ Vgl. für eine Kritik an Arendts Indifferenz gegenüber den von ihrem Modell des In-Erscheinung-Tretens (re-)produzierten Ausschlüssen in *Vita activa* Menke: Niemandsland, S. 44f.

mächtige Wesen sind.“ (VA 192) Nicht überall, wo Menschen zusammenkommen, werden sie also im politischen Sinne sichtbar. Zum Konzept des (öffentlichen) Raumes und der Sichtbarkeit muss deshalb noch das der Handlungsmacht als selbstbestimmte Ausgestaltung dieser eigenen Sichtbarkeit treten, das auch in *Vita activa* immer wieder thematisiert wird, sich aber in Arendts letztem, unvollendetem Werk *The Life of the Mind* ausführlicher entwickelt findet.

Handlungsmacht und Erinnerung

The Life of the Mind war ursprünglich als Triptychon angelegt, wobei die beiden ersten Teile, *Thinking* und *Willing*, von der Autorin noch auf Englisch fertiggestellt und 1977/78 posthum von ihrer Freundin Mary McCarthy herausgegeben werden konnten. *Judging* als dritter Teil des Werkes blieb ungeschrieben.⁴⁶ Widmet sich Arendt in *Vita activa* mit Arbeiten, Herstellen und Handeln den aktiven Tätigkeiten der Menschen, konzentriert sich *The Life of the Mind* dagegen mit Denken, Wollen und Urteilen auf die *vita contemplativa*.

Schon zu Beginn ihrer Ausführungen kritisiert Arendt mit Blick auf die Philosophiegeschichte „[an] elementary logic fallacy of all theories that rely on the dichotomy of Being and Appearance“⁴⁷. Sie wendet sich damit gegen eine Zwei-Welten-Lehre, die kategorial zwischen der sinnlich erschließbaren Welt der Erscheinungen und der Welt des Seins unterscheidet; stattdessen definiert sie Sein und Erscheinen als im menschlichen Leben untrennbar: „In this world which we enter [...] *Being and Appearing coincide*.“ (LM 19) Deutlich erkennbar sind hier die Bezüge zu der in *Vita activa* entworfenen Handlungstheorie: Entsprechend dem dort „dargelegten Primat[] einer sich im Handeln äußernden Welthaftigkeit, die Menschen in ihrer Pluralität sichtbar machen kann, gilt ihr das ‚Erscheinen‘ und die Sichtbarkeit von Menschen als konstitutiv“⁴⁸. In dem Maße, in dem Sein an Erscheinen gebunden ist, erhält abermals das Gegenüber entscheidende Bedeutung für die eigene Selbstvergewisserung:

To be alive means to be possessed by an urge toward self-display which answers the fact of one's own appearingness. Living things

⁴⁶ Vgl. zur Werkentstehung und Rezeption Frauke Annegret Kurbacher: „The Life of the Mind/Vom Leben des Geistes“, in: Wolfgang Heuer/Bernd Heiter/Stefanie Rosennmüller (Hg.): *Arendt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2011, S. 124–132.

⁴⁷ Hannah Arendt: *The Life of the Mind*, Bd. 1: *Thinking*, London 1978, S. 25. Im Folgenden werden Zitate aus dem Werk direkt im Fließtext unter der Sigle LM und Angabe der Seitenzahlen nachgewiesen.

⁴⁸ Kurbacher: *The Life of the Mind*, S. 125.

make their appearance like actors on a stage set for them. [...] And just like the actor depends upon stage, fellow-actors, and spectators, to make his entrance, every living thing depends upon a world that solidly appears as the location of its own appearance, on fellow creatures to play with and on spectators to acknowledge and recognize its existence. (LM 21f.)

Abermals nutzt Arendt hier eine theatrale Bildlichkeit, indem sie die barocke Metapher des *theatrum mundi* für ihre Zwecke entleiht, das Bild aber in sein Gegenteil verkehrt. Denn der Mensch spielt hier als Schauspieler*in nicht vor Gott, sondern vor Mitmenschen, erst durch Sichtbarkeit vor ihnen versichert er sich seiner Existenz. Damit ist die Immanenz in diesem *theatrum mundi* gerade nicht ‚eitel und nichtig‘, sondern die Welt wird ganz aus der Perspektive des Individuums als Ort der eigenen Erscheinung und damit spatiale Voraussetzung identitärer Selbstvergewisserung definiert. Auch hier ist der Raum, in dem der Mensch sichtbar wird, über dessen Wahrnehmung durch andere bestimmt: Performativ wie der Bühnenraum bringt ihn menschliches Handeln als Bemühen um Sichtbarkeit erst hervor. Arendt macht in diesem Zuge Sichtbarkeit und Handlungsmacht konzeptionell aufeinander beziehbar, indem sie mit *self-presentation* und *self-display* zwei Modi der Selbstdarstellung differenziert, die sich durch den Grad der Handlungsmacht des sichtbaren Individuums unterscheiden: „Self-presentation is distinguished from self-display by the active and conscious choice of the image shown; self-display has no choice but to show whatever properties a living being possesses.“ (LM 36) Erst die Kontrolle der eigenen Erscheinung vor anderen garantiert demnach, dass der Mensch nicht nur sichtbar ist, sondern in dieser Sichtbarkeit auch eigene Handlungsmacht entfalten kann: „Obviously, self-presentation and the sheer thereness of existence are not the same.“ (LM 37)

Wem eine Möglichkeit zur *self-presentation* durch öffentliches Handeln fehlt, wer im öffentlichen Raum gar nicht sichtbar wird oder keine Kontrolle über die eigene Erscheinung hat, der ist, wie Arendt bereits in *Vita activa* formuliert, nicht mehr im eigentlichen Sinne als Mensch zu bezeichnen, sondern als Wesen, das „in einem Zustand [lebt], in dem man bestimmter, wesentlich menschlicher Dinge beraubt ist. Beraubt nämlich der Wirklichkeit, die durch das Gesehen- und Gehörtwerden entsteht[.]“ (VA 57f.) Der Mensch, der nicht handelt, ist auf die reine Existenz als Gattungswesen zurückgeworfen,⁴⁹ so „als gäbe es ihn gar nicht“ (VA 58), wie Arendt mit Blick auf die griechische *polis* ausführt. Im Bild des ver-

⁴⁹ Vgl. zur privaten Existenz des Menschen als reines Gattungswesen VA 46: „Vor der Entdeckung der Intimität hatte es zu den Kennzeichen des Privaten gehört, daß der Mensch in diesem Bereich nicht eigentlich als Mensch existierte, sondern als ein Exemplar der Gattung, und dies war der eigentliche Grund für die ungeheure Verachtung der Antike für Menschen, die sich nur im Privaten bewegten.“

hinderten Zutritts zur Öffentlichkeit scheint hier nicht nur abermals die räumliche Dimension im politisch-philosophischen Denken Arendts auf. Auch die weitreichenden Konsequenzen werden deutlich, die eine mangelnde Teilhabe am öffentlichen Kommunikationsraum oder sein Verlust für das Individuum haben: Ihm fehlt mangels öffentlicher Sichtbarkeit jede Möglichkeit, die eigene Existenz in der Wahrnehmung durch andere bestätigt zu sehen. Ohne selbstbestimmtes und öffentliches Handeln verliert es seinen Status als Mensch im vollen – das heißt bei Arendt: politischen – Sinne.

Was die Unmöglichkeit öffentlichen Handelns neben Identitätsverlust in der Gegenwart weiterhin bedingt, ist eine Unsichtbarkeit des Menschen auch in der Zukunft. Denn

[d]as, was von seinem Handeln schließlich in der Welt verbleibt, sind [...] die Geschichten, die er verursachte; nur diese können am Ende in Urkunden und Denkmälern verzeichnet werden, in Gebrauchsgegenständen und Kunstwerken sichtbar gemacht werden, im Gedächtnis der Generationen wieder und wieder nacherzählt und in allen möglichen Materialien vergegenständlicht werden. (VA 174)

Nur wer von anderen wahrgenommen wird, schreibt sich durch den Akt der (Fort-)Erzählung in die Geschichte der Gemeinschaft ein und bleibt nicht zuletzt durch künstlerische Repräsentationen jenseits des Moments konkreten öffentlichen Handelns längerfristig sichtbar. Wenn Arendt also, im Umkehrschluss, neben mangelnder Handlungsmacht auch die mangelnde Sichtbarkeit eines Menschen im öffentlichen Raum problematisiert, tut sie das nach Borren in zweifacher Hinsicht:

[For Arendt, i]nvisibility always implies having poor or no access to a stage, i.e. the public world, onto which one can make one's appearance and make one's opinion be heard. As a consequence, it always involves some degree of oblivion, to either one's contemporaries or posterity, or both. To be invisible means to run the risk of tracelessness, that is, of being without or not having a story in which the how and who of one's existence appears and is remembered, and hence of meaninglessness.⁵⁰

Am Ende der Kette von Konsequenzen, die dem Individuum aus einer mangelnden Teilhabe am öffentlichen Raum erwachsen, steht bei Hannah Arendt damit das Vergessenwerden und die Sinnlosigkeit der eigenen Existenz: Sichtbarkeit, Handlungsmacht und Identität sind bei ihr spatial verfasst. Oder positiv formuliert – und für die Operationalisierung von Arendts Theorien für literarisch-theatrale Analysen mindestens genauso bedeutend: Sinnvoll gelebt hat der Mensch, von dessen öffentlichem Handeln *erzählt* wird.

⁵⁰ Borren: Amor mundi, S. 156.

Öffentlichkeit, Sichtbarkeit und Handlungsmacht im theatralen Raum

Schon die häufige Verwendung von Bildern und Metaphern aus dem Umfeld des Theaters zeigt, dass die Konzeption des öffentlichen Raums als Handlungs- und Kommunikationsraum, wie sie Hannah Arendt in *Vita activa* und *The Life of the Mind* entwickelt, Überschneidungen zu performativen Theorien des theatralen Raums aufweist.⁵¹ Diese Überschneidungen liegen in erster Linie in der Vorstellung eines dynamischen Raums, der sich im Handeln und Sprechen *von* Menschen *vor* und *mit* Menschen erst konstituiert. Auch Arendts Blick auf den öffentlichen Raum fokussiert also dessen prozessuale Hervorbringung und dynamische Qualität, statt ihn beispielsweise im Sinne eines stabilen und vom menschlichen Handeln zunächst unabhängigen Containerraums zu denken.

Ohne dass die Philosophin diesen Bezügen systematisch nachgegangen wäre, erscheint eine an ihren Raumvorstellungen orientierte Analyseperspektive im Falle von Migrationsphänomenen und -darstellungen besonders erfolgsversprechend, da die von Arendt räumlich gewendeten Konzepte Sichtbarkeit und Handlungsmacht besondere Relevanz haben, wenn über Migrierende und ihr Vorkommen in der Gesellschaft gesprochen wird. Nach Arendts Überlegungen ist es entscheidend, zu untersuchen, welche Möglichkeiten Geflüchtete zur Teilhabe am öffentlichen Kommunikationsraum überhaupt haben und in welcher Weise die Konstitution eines Raumes denkbar ist, der seine Entstehung eben auch dem selbstbestimmten und sichtbaren Handeln von Migrierenden verdankt. Damit erlaubt Arendts Raumtheorie weiterhin, die Unmöglichkeit von Kommunikation und selbstbestimmtem Handeln im öffentlichen Raum und damit den Mangel an Sichtbarkeit und Handlungsmacht auf Seiten der Geflüchteten als eine spezifische Form der Raumlosigkeit und des Raumverlusts zu fassen. Doch neben der Bedeutung der Teilhabe am öffentlichen Raum machen Arendts Ausführungen schließlich auch deutlich, dass ein menschenwürdiges Leben darüber hinaus den privaten Schutzraum benötigt, in den der Blick der anderen gerade nicht fallen kann – eine Voraussetzung, die für viele Asylsuchende durch staatliche Überwachungsmechanismen kaum erfüllt ist.

Durch diese vielfältigen Anschlussmöglichkeiten greifen soziologische und medienwissenschaftliche Studien die Überlegungen Arendts bereits für die Analyse von Migrationsphänomenen bzw. deren Repräsentationsformen

⁵¹ Vgl. aber zu Unterschieden zwischen Arendts Vorstellungen der Genese des öffentlichen Raums und theatralen Modellen der Raumhervorbringung Menke: *Niemandsland*, S. 46: „Jedenfalls wäre der *theatrale* Erscheinungsraum, den die szenische Abscheidung eines Dunkel, aus dem hervor- und eingetreten würde, erzeugt, flüchtiger, beweglicher, provisorischer, als dies *Arendt* konzipieren [...] mag.“

in Kunst und Kultur auf.⁵² Trotz der Bezugnahmen auf die Kunstform durch Arendt selbst wurden jedoch Theaterprojekte, die sich um ästhetische Repräsentationen von Fluchtkontexten bemühen, bisher selten aus arendtscher Perspektive räumlich untersucht.⁵³ Die folgende Analyse von *Die Schutzbefohlenen* wird prüfen, wie Jelinek und Stemann Möglichkeiten der Teilhabe von Fliehenden an und ihre Handlungsmacht in der theatralen Raumordnung inszenieren. Es wird sich zeigen, dass diese Fragen auch zu grundsätzlichen metatheatralen Reflexionen über die Repräsentationsmöglichkeiten der Bühne führen.

4.2.2 „Wir sind gekommen, doch wir sind gar nicht da!“ Elfriede Jelineks Theatertext

Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* galt, ab dem Zeitpunkt des ersten Erscheinens im Juni 2013,⁵⁴ als „das aktuelle Flüchtlingsstück schlechthin“⁵⁵, das in den Jahren nach seiner Uraufführung im Rahmen des Festi-

⁵² Vgl. z.B. für eine Analyse der niederländischen Migrationspolitik seit der Jahrtausendwende unter Zuhilfenahme der arendtschen Konzepte von Öffentlichkeit, Privatheit und (Un-)Sichtbarkeit Marieke Borren: „Towards an Arendtian politics of in/visibility: On stateless refugees and undocumented aliens“, in: *Ethical Perspectives* 15 (2008), H. 2, S. 213–237; sowie dies.: *Amor mundi*, insbes. S. 177–205. Auch Steffen Köhn: *Mediating Mobility. Visual Anthropology in the Age of Migration*, New York 2016, S. 30–52 greift unter anderem auf Arendts Konzeption von Sichtbarkeit zurück, wenn er über zeitgenössische visuelle Repräsentationen von Migration insbesondere im Medium des Filmes nachdenkt.

⁵³ Immanuel Nover: „Wer darf sprechen? Stimme und Handlungsmacht in Aischylos’ ‚Die Schutzfliehenden‘ und Elfriede Jelineks ‚Die Schutzbefohlenen‘“, in: Stefan Neuhaus/ders. (Hg.): *Das Politische in der Literatur der Gegenwart*, Berlin 2019, S. 323–339 bezieht sich für seine Untersuchung von Fragen der Handlungsmacht in Jelineks *Schutzbefohlenen* und Aischylos’ *Hiketiden* auf Arendts Konzeption des öffentlichen Raums, ohne aus diesem Fokus indes für die *Schutzbefohlenen* einen dezidiert räumlichen Analysezugriff zu entwickeln. Menke: *Niemandsland*, S. 47–53 diskutiert den Text unter Rückgriff auf Arendts Vorstellung vom öffentlichen Raum in *Vita activa*, aber ohne Berücksichtigung von *The Life of the Mind* als Stück über die zu einer Demokratie Hinzukommenden.

⁵⁴ Jelinek veröffentlichte die erste Fassung des Stücks am 14. Juni 2013 auf ihrer Website. Im Verlauf der nächsten Monate erweiterte und überarbeitete sie den Text – insbesondere unter dem Eindruck der Bootskatastrophe vor Lampedusa im Oktober 2013 – und ergänzte ihn bis 2016 um Zusatztexte. Im Druck erschien *Die Schutzbefohlenen* zunächst 2014 in *Theater heute* als Stückbeilage, 2018 wurde der Text im Rowohlt Theater Verlag in der letztgültigen Fassung publiziert. Vgl. zur Editionsgeschichte bis 2015 Luigi Reitani: „Daß uns Recht geschieht, darum beten wir“. Elfriede Jelineks ‚Die Schutzbefohlenen‘, in: *JELINEK[JAHRE]BUCH* (2014/15), S. 55–71, hier: S. 55–60.

⁵⁵ Dössel: *Angekommen*.

vals *Theater der Welt* 2014 in Mannheim europaweit gespielt wurde. Der Text stellt dabei nicht die erste literarische Auseinandersetzung der Nobelpreisträgerin mit Fragen von Flucht und Asyl dar, schon 2009 veröffentlichte sie auf ihrer Homepage die beiden Essays *Die brennende Hosenhaut* und *Die Ausweisung*.⁵⁶ Auch *Die Schutzbefohlenen* wurde deutlich vor dem ‚langen Sommer der Migration‘ 2015 publiziert und so wirkt das Stück im Rückblick als weitsichtiger künstlerischer Kommentar zu Problemen des europäischen Asylrechts,⁵⁷ wie sie spätestens 2015/16 angesichts der immer größeren Zahl der in Europa Schutzsuchenden breit diskutiert wurden. Artur Pelka identifiziert zwei große Themenbereiche, um die der in 29 Blöcken eher grafisch als thematisch gegliederte Text kreist. Er verarbeitet, erstens, Ereignisse der österreichischen Tagespolitik, vor allem im Zuge der Geflüchtetenproteste um die Wiener Votivkirche 2012/13, die den eigentlichen Anlass zur Entstehung des Stücks darstellen,⁵⁸ aber auch Fälle der Blitzeinbürgerungen reicher und berühmter Ausländerinnen in die Alpenrepublik. Ausgehend von dieser Tagespolitik setzt sich *Die Schutzbefohlenen*, zweitens, in einem dichten, die Jahrtausende europäischer Zivilisation überspannenden Zitatgeflecht kritisch mit den Gründungsmythen und Wertvorstellungen des Kontinents auseinander.⁵⁹

⁵⁶ Vgl. zu diesen Texten Brigitte E. Jirku: „Wut-Räume in der Schrift: ‚Die Schutzbefohlenen‘“, in: Monika Szczepaniak/Agnieszka Jezierska/Pia Janke (Hg.): *Jelineks Räume*, Wien 2017, S. 89–101, hier: S. 90–92.

⁵⁷ Vgl. zum Stand des europäischen Asylrechts 2014/15 und zur Zusammensetzung der Migrationsbewegungen nach Europa Julia Dahlvik/Christoph Reinprecht: „Asyl als Widerspruch – vom Menschenrecht zum Auserwählten?“, in: *JELINEK [JAHR]BUCH* (2014/15), S. 43–54.

⁵⁸ Vgl. zur Geschichte der Wiener Votivkirchenproteste und zu ihrem Zusammenhang mit gesamteuropäischen und transnationalen Protestbewegungen um 2012/13 Petja Dimitrova: „Refugee Protest Camp Vienna“. Kämpfe – Politiken – Bildproduktionen. Überlegungen zur Politik des Sehens“, in: Birgit Peter/Gabriele C. Pfeiffer (Hg.): *Flucht – Migration – Theater. Dokumente und Positionen*, Göttingen 2017, S. 297–307; Lisbeth Kovacic: „We Will Rise“, in: *Kulturrisse – die Zeitschrift für radikaldemokratische Kulturpolitik* 1 (2013), online abrufbar unter <https://www.igkultur.at/artikel/we-will-rise>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024; sowie Bärbel Lücke: „Aischylos, Aufklärung und Asylproteste in Österreich (und anderswo). Zu Elfriede Jelineks Stück ‚Die Schutzbefohlenen‘“, in: *Textem. Texte und Rezensionen*, online abrufbar unter <http://www.textem.de/index.php?id=2519>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024. Vgl. weiterhin zur Institution des Kirchenasyls und ihrer Bedeutung in Asylkontexten Dorota Monem/Albrecht Engelmann: „Eigentlich gibt es das nicht. Dorota Monem und Albrecht Engelmann über Kirchenasyl“, in: Jens Bisky/Enrico Lübke/Torsten Buß (Hg.): *Du weißt ja nicht, was die Zukunft bringt. Die Expertengespräche zu ‚Die Schutzflehenden/Die Schutzbefohlenen‘ am Schauspiel Leipzig*, Berlin [2016], S. 61–74.

⁵⁹ Vgl. Artur Pelka: *Das Spektakel der Gewalt – die Gewalt des Spektakels. Angriff und Flucht in deutschsprachigen Theatertexten zwischen 9/11 und Flüchtlingsdrama*, Biele-

Dass die von Jelinek entworfene textuelle Ordnung auch auf räumliche Fragestellungen abzielt, hat Evelyn Annuß angemerkt. So untersuche die Österreicherin in den *Schutzbefohlenen* nicht zuletzt, „wie Flucht und Szene zusammenhängen, und in welchem Erscheinungsraum überhaupt im Namen von Geflüchteten gesprochen werden kann“⁶⁰. Auch Silke Felber hebt auf die räumliche Dimension der Versuchsanordnung Jelineks ab, wenn sie festhält: „Schließlich stellt sich in *Die Schutzbefohlenen* nicht nur die Frage, wer da spricht, sondern vor allem jene nach der Lokalisierung der SprecherInneninstanzen: wer spricht von welcher Position aus? Wer ist drinnen, wer draußen, wer unten, wer oben?“⁶¹ Gleichzeitig klingt in diesen Beschreibungen räumlicher Erkenntnisinteressen bereits ein Aspekt an, der immer wieder zu Kritik an Jelineks Text führt. Es ist die Frage, ob Literatur überhaupt ‚für Geflüchtete‘ sprechen kann oder Jelineks Stück letztlich als illegitime Anmaßung einer *weißen*, europäischen Autorin ohne Fluchterfahrung zu bewerten ist.⁶²

Diese Kritik am literarischen Sprechen für marginalisierte Menschen sowie die Feststellungen von Annuß und Felber, die Sprechpositionen und Räumlichkeit aufeinander beziehen, zeigen: Ähnlich wie in der Raumtheorie Arendts durchdringen sich auch in der Rezeption der *Schutzbefohlenen* Fragen nach Raumordnungen sowie nach Repräsentation als Sichtbarkeit und Handlungsmacht gegenseitig. Zwar wurde in den zu Jelineks *Schutzbefohlenen* inzwischen zahlreiche vorliegenden Forschungsbeiträgen die Räumlichkeit des Theatertextes bereits thematisiert, diese dabei jedoch zumeist – und typisch für die spatiale Forschung zu Jelineks Stücktexten insgesamt – eher unspezifisch als Sprachraum konzeptualisiert, während Fragen nach konkreter Sichtbarkeit und Handlungsmacht der Schutzbefohlenen in den entsprechenden Raumordnungen oft unbe-

feld 2016, S. 155; vgl. zu den tagespolitischen Hintergründen weiterhin Reitani: Daß uns Recht geschieht, S. 55–60.

⁶⁰ Evelyn Annuß: „Theater und Populismus“; in: Susanne Teutsch (Hg.): *Was zu fürchten vorgegeben wird. Alterität und Xenophobie*, Wien 2019, S. 226–236, hier: S. 230.

⁶¹ Silke Felber: „Verortungen des Marginalisierten in Elfriede Jelineks ‚Die Schutzbefohlenen‘“, in: Monika Szczepaniak/Agnieszka Jezierska/Pia Janke (Hg.): *Jelineks Räume*, Wien 2017, S. 63–71, hier: S. 63.

⁶² Vgl. kritisch zur Möglichkeit des Sprechens ‚für andere‘ im Theater auch Silke Felber u.a.: „Für diejenigen sprechen, für die kein anderer spricht“. Elfriede Jelineks politisches Theater [Gespräch]“, in: *Jelinek[Jahr]Buch* (2014/15), S. 288–296, hier: S. 289. Neben dieser vorwiegend von links vorgebrachten Kritik erregte Jelineks Stück allerdings auch erwartbaren Unmut bei rechten Aktivist*innen, wie beispielsweise die Störungen von Vorstellungen der *Schutzbefohlenen* durch die Identitäre Bewegung in Österreich zeigen. Vgl. dazu Britta Kallin/Rita Svandrlik: „Alterität als Kunst – Kunst als Alterität“, in: Susanne Teutsch (Hg.): *Was zu fürchten vorgegeben wird. Alterität und Xenophobie*, Wien 2019, S. 38–48, hier: S. 41.

antwortet bleiben.⁶³ Eine Untersuchung von Raum im Stück, darauf hat Brigitte E. Jirku hingewiesen, hat es mit zwei spatialen Komplexen zu tun: So unterscheidet sie im Text auftauchende „konkrete Orte“ von „Raum und Orte[n]“, die durch das Schreiben und die Bewegung in der Schrift entstehen“.⁶⁴ Angelehnt an diese Differenzierung geht die folgende Textanalyse zunächst der Frage nach, inwiefern Jelineks Text selbst in seinen Bewegungen und Permutationen *strukturell* als Flächenraum beschrieben werden kann und wie er mit Fragen der Repräsentation der Schutzbefohlenen in Zusammenhang steht. Daran schließt die Untersuchung der spatialen Ordnung an, die der Text *inhaltlich* evoziert, wobei die Inszenierung dieser Räumlichkeit daraufhin befragt wird, ob die Prozesse der Raumgenerierung den Schutzbefohlenen im Sinne Arendts Sichtbarkeit und Handlungsmacht in der Öffentlichkeit gewähren.

Textflächen I: Stimmengewirr

Juliane Vogel hat in einem Aufsatz zu Elfriede Jelineks Schreiben darauf hingewiesen, „dass literarische Texte Flächen bewirtschaften und sich auch nur in flächengerechten Formen anordnen können“⁶⁵. Damit hat Schreiben immer eine räumliche Dimension, schon indem es materiell (meist) an das Papier oder den Bildschirm als Trägerfläche gebunden ist. Für Jelineks Stücke hat dieses flächige Schreiben aber besondere Bedeutung, da sie spätestens seit *Wolken.Heim* (1990) immer weniger durch Rollenstrukturierung geprägt sind. Stattdessen erscheint in ihnen der Text als grafische Fläche im Blocksatz, die nur noch durch Absätze untergliedert wird. Die Frage, die derartige Stücke nicht erst im Prozess ihrer szenischen

⁶³ Mit Bezug auf Hannah Arendt und Giorgio Agamben, aber ohne Anleihen bei Arendts Konzept von öffentlichem und privatem Raum, untersucht Felber: Verortungen des Marginalisierten, S. 63 „Topologien der Zugehörigkeit und des Ausschlusses“ im Text; vgl. zu ähnlichen Bezugnahmen bei der Analyse des Stücks auch David Österle: „... die Sprache zum Sprechen bringen“. Sprachkritik in Elfriede Jelineks ‚Die Schutzbefohlenen‘, in: Thomas Hardtke/Johannes Kleine/Charlton Payne (Hg.): *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Göttingen 2017, S. 139–155; sowie Pelka: Spektakel der Gewalt, S. 162f. Haß: Ströme/strömen, S. 72 spürt, die Dynamik und Prozessualität der Raumgenese berücksichtigend, in ihren Analysen Räumen nach, „die nicht mehr als Gefüge von vorausgesetzten Bestandteilen, sondern als Fließen des Fügens auftreten“. Den Kampf der Schutzbefohlenen um textuelle Artikulationsräume beschreibt Jirku: Wut-Räume in der Schrift.

⁶⁴ Jirku: Wut-Räume in der Schrift, S. 89.

⁶⁵ Juliane Vogel: „Ich möchte seicht sein.“ Flächenkonzepte in Texten Elfriede Jelineks“, in: Thomas Eder/dies. (Hg.): *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*, Paderborn/München 2010, S. 9–18, hier: S. 9.

Einrichtung hervorrufen, ist deshalb zunächst die nach ihren Sprecher*innen.

Auch für Jelineks *Schutzbefohlene* wird diese Frage oft gestellt. Die Tatsache, dass im Stück Probleme des Ankommens in der neuen Heimat oder die Erfahrung von Leid und Tod im Heimatland bzw. während der Flucht thematisiert werden, hat dazu geführt, dass in der Forschung das gesamte Stück immer wieder als Sprechtext eines ‚Geflüchtetenchors‘ aufgefasst wird.⁶⁶ Dass es so einfach nicht ist, zeigt ein genauerer Blick auf die Sprechpositionen im Text: In ihm lassen sich nämlich Perspektivwechsel identifizieren, etwa wenn über einige Seiten die Kollektivstimmen nicht als Geflüchtete, sondern xenophobe österreichische Bevölkerungsteile sprechen.⁶⁷ Doch auch die Textpassagen, die eindeutiger Stimmen mit Fluchterfahrung zugeschrieben werden können, wechseln zwischen den Aussagen eines unbestimmten Ich und eines ebenso wenig identifizierbaren Wir. Natürlich wurde auch in der bisherigen Forschung erkannt, dass sich die Stimmen des Textes nicht eindeutig einer Sprechposition zuordnen lassen. Charakteristisch ist aber, dass viele Interpretationen diese Ästhetik des Fluiden und Nicht-Festlegbaren dahingehend zu vereindeutigen suchen, dass sie zwar die Mehrstimmigkeit des jelinekschen Textes anerkennen, sich aber dennoch bemühen, einzelne Stimmen im Gewirr eindeutig zu identifizieren.⁶⁸ Diese Bestrebungen können als Versuche

⁶⁶ So spricht Mumina Hafez Abd El-Barr: „Flüchtlinge auf Überfahrt – Europa im Übergang? Plädoyers für interkulturelle Passagen am europäischen Zufluchtsort in Elfriede Jelineks ‚Die Schutzbefohlenen‘ (2013) und Jenny Erpenbecks ‚Gehen, ging, gegangen‘ (2015)“, in: Matthias Bauer/Martin Nies/Ivo Theele (Hg.): *Grenz-Übergänge. Zur ästhetischen Darstellung von Flucht und Exil in Literatur und Film*, Bielefeld 2019, S. 63–84 von einer „Wir-Stimme, die einem Flüchtlingskollektiv zugewiesen ist“ (S. 65), und interpretiert den Text als eine „Wutrede“ (S. 72) der Geflüchteten. Evelyn Annuß: „Flache Figuren – Kollektive Körper“, in: Thomas Eder/Juliane Vogel (Hg.): *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*, Paderborn/München 2010, S. 49–69, hier: S. 64 hört in den Stimmen ebenfalls ein „chorähnliches Stimmengewirr von AylbewerberInnen“ und auch Österle: Sprache zum Sprechen bringen, S. 140 identifiziert „[h]inter dem zumeist im Plural auftretenden Sprecher-Subjekt“ des Stücktextes „eine Gruppe von Flüchtlingen“.

⁶⁷ Vgl. Elfriede Jelinek: „Die Schutzbefohlenen“, in: Dies.: *Die Schutzbefohlenen – Wut – Unseres*, Reinbek b. Hamburg 2018, S. 9–225, hier: S. 26–28. Im Folgenden werden Zitate aus dem Stück direkt im Fließtext unter der Sigle *SB* und Angabe der Seitenzahlen nachgewiesen.

⁶⁸ So erkennt Pelka: *Spektakel der Gewalt*, S. 153 eine Mischung aus der Stimme einer „Autor-Instanz bzw. des schreibenden Ich, das deutlich weiblich anmutet“, und „einem Wir, das als kollektive Rede der Flüchtlinge identifizierbar ist“. Dem Problem, dass die von ihm so identifizierten Einzelstimmen nicht nur voneinander getrennt werden können, sondern sich auch oftmals in ihren Positionen wie Sprechweisen annähern, begegnet er mit der Annahme einer Verschmelzung der Geflüchteten-Stimmen mit dem Autorinnen-Ich „zu einer Quasi-Asylantin“ (S. 154). Auch Jirku: *Wut-Räume in der Schrift*, S. 94 bemüht sich um eine Verteilung der Stimmen auf

gelesen werden, die dramentheoretische Kategorie der Figur für die Analyse von Jelineks flächigen Stücktexten zu retten, indem deren Polyphonie zum Miteinander abgrenzbarer Sprecher*innen, mindestens aber Sprechpositionen geordnet wird.

Dass dieses Unterfangen letztlich wenig erfolgsversprechend ist, vermutet die Autorin selbst: „Wer, zum Beispiel, spricht, wenn ich WIR sage?, das würde mich persönlich am meisten interessieren[.]“⁶⁹ Statt die Polyphonie der *Schutzbefohlenen* also in Einzelfiguren oder Teilchöre zu zerlegen, erscheint es geraten, vorsichtiger vorzugehen und höchstens mit Bärbel Lücke die Stimme der Geflüchteten als „eine führende, mächtige Stimme“⁷⁰ im Gewirr zu benennen. Dennoch bleibt auch dieses Wir ‚der‘ Geflüchteten in den Worten Anita Mosers eine instabile und immer „beunruhigend ambivalente Konstruktion“⁷¹. Da deshalb alle Versuche der analytischen Modellierung abgrenzbarer Figuren im Text wenig aussichtsreich sind, konzentrieren sich die folgenden Überlegungen darauf, stattdessen die Prozessualität von Jelineks Sprachinszenierung im Stücktext nachzuzeichnen und dabei deren räumliche Komponente zu konturieren. Statt der Frage nach dem Wer? der Sprechenden steht damit das Wie? und Wo? der Sprachinszenierung von Jelineks flächigem Schreiben im Vordergrund. Zur Annäherung an diese Ästhetik lohnt zunächst der Blick in Jelineks eigene theatertheoretischen Reflexionen.⁷²

In ihrem Essay *Keine Frage* (2009) stellt Jelinek Überlegungen zur Verortbarkeit der Stimmen ihrer Texte an. Ähnlich wie bei Hannah Arendt spielt auch für die Österreicherin dabei die Sphäre der Öffentlichkeit eine wichtige Rolle, wobei Öffentlichkeit bei ihr noch weit expliziter als bei Arendt Bedeutung als öffentliche Rede erlangt. Jelinek bestimmt öffentliches Sprechen nicht explizit als Sprechen vor und mit anderen, sondern es ist ein Grundrauschen, „auf dessen Rücken die individuelle Rede ausge-

stabile(re) und figural beschreibbare Sprechpositionen, indem sie den Stimmen-Chor weiter unterteilt in einen „Chor der Asylsuchenden“, in die Stimmen „der Götter, des Gottes und der Gutmenschen“ sowie in den „Täter-Chor“ der xenophoben Einheimischen – auch wenn sie selbst einräumt, diese Stimmen seien „oft nur schwer voneinander zu trennen“ (S. 95).

⁶⁹ Elfriede Jelinek: „Textflächen [2013]“, online abrufbar unter <https://original.elfriede-jelinek.com/textf.html>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.

⁷⁰ Lücke: Aischylos, Aufklärung und Asylproteste.

⁷¹ Anita Moser: „Verhandlung von Zugehörigkeitsordnungen in Fluchtkontexten. Wir/Andere-(De-)Konstruktionen im Umfeld der ‚Schutzbefohlenen‘“, in: Marcel Bleuler/dies. (Hg.): *ent/grenzen. Künstlerische und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Grenzräume, Migration und Ungleichheit*, Bielefeld 2018, S. 79–101, hier: S. 85.

⁷² Vgl. allgemein zu Jelineks theatertheoretischen Essays Jürs-Munby: *Der fremde, faszinierende, paradoxe Ort Theater*.

tragen wird“⁷³: Das öffentliche geht damit jedem individuellen Sprechen voraus. Auch die Sprache der Stimmen in Jelineks Stücken ist damit „gespeist aus andren öffentlichen Reden“, da „die Öffentlichkeit sagt, was alle sagen“:⁷⁴ Sprache zu gestalten bedeutet Sprache zu sampeln – die Nobelpreisträgerin überführt so das öffentliche Ich, das sich bei Arendt im wechselseitigen Sprechen und Rezipieren immer schon plural verfasst, in eine Ästhetik der Polyphonie. Diese Dimension ihres Schreibens ordnet Jelinek spatial, die öffentliche Rede ist ihr „Fläche“ und „Arbeitsplatte“, die dem Publikum auf der „abseits gelegenen kleinen Fläche“ der Bühne präsentiert wird.⁷⁵ Die Fläche wird so als Raum(an)ordnung der jelinek-schen Poetologie greifbar, die die öffentliche Rede mit der Bühne als Ort ihres performativen In-Erscheinung-Tretens verbindet.

Die Bezeichnung von Jelineks literarischen Texten als *Text-* oder (in ihrem performativen Vollzug) *Sprachflächen* ist inzwischen allgemein etabliert.⁷⁶ Auch wenn Vogel zurecht darauf hinweist, dass „Flachheit und Flächigkeit die organisierenden Begriffe ihres Schreibens“⁷⁷ von Beginn an darstellen, diskutiert Jelinek selbst das Phänomen erst 2013 in ihrem Essay *Textflächen* ausführlicher und prominent unter diesem Begriff: „Eine alte Nichtreisende bindet sich also ein letztes Mal – gleich kommt der Zug der Zeit, und wir müssen hier weg! – ihre Textflächen [...] an die Füße wie Schneeschuhe, denn Skier wären ihr schon zu rasant, gefährliche Werkzeuge“⁷⁸. Der künstlerische Darstellungsprozess wird damit zur Prägung einer schon vor ihm existenten Fläche: „[J]edes Sprechen von mir ist bestenfalls ein Dazwischensprechen, ein Einspruch. Alles ist schon da, die Fläche ist da“⁷⁹ – Jelineks sprechendes Schreiben ist eine schwankende Bewegung auf dem Schnee.

[J]a, Schneeschuhe, damit kommt man nicht so schnell vom Fleck, als wenn man auf großem Fuß leben würde, was ich noch weniger kann. Aber vergessen Sie den Schnee nicht, auf dem bin ich dann eindeutig im Vorteil. Er dämpft alle Vorkommnisse, die sich melden, aber nicht zeigen. Das Herumschwanken auf Schnee ist eher ein Zurücklassen von Löchern, dieses mühsame Stapfen, obwohl

⁷³ Elfriede Jelinek: „Keine Frage“, in: Münchner Kammerspiele (Hg.): *Stadttheater. Münchner Kammerspiele 2001-09*, Konzept und Redaktion Gaby Schweer/Björn Bicker, [München] 2009, S. 272–275, hier: S. 272.

⁷⁴ Ebd., S. 273.

⁷⁵ Ebd., S. 272.

⁷⁶ Vgl. grundlegend schon Schmidt: Sprechen Sein; sowie Vogel: Ich möchte seicht sein. Vgl. weiterhin Annauß: Flache Figuren, insbes. S. 50–53; sowie Ulrike Haß: „Theaterästhetik – Textformen“, in: Pia Janke (Hg.): *Jelinek-Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2013, S. 62–68, hier: S. 65f.

⁷⁷ Vogel: Ich möchte seicht sein, S. 9.

⁷⁸ Elfriede Jelinek: *Textflächen*.

⁷⁹ Ebd.

man mit diesen Dingen an den Füßen eigentlich beim Erscheinen gar nicht so tief einsinken dürfte.⁸⁰

Die Raumordnung der Textfläche wird hier als Bewältigungsstrategie Jelineks konfiguriert, mit der sie der größeren und inkommensurablen Fläche der öffentlichen Rede beizukommen versucht. Im Bild der Gefahr eines Versinkens in dieser Diskursfläche markiert Jelinek ein Phänomen, das Vogel in anderem Zusammenhang als „Verlust der Oberflächenspannung“⁸¹ bezeichnet hat. Jelineks Ästhetik der dynamischen und instabilen Textflächen, die in einem „permanenten und unabschließbaren Umbildungsprozess“ begriffen sind, reagiert nach Vogel auf eine „Instabilisierung aller formalen Gewissheiten und Raumkoordinaten“ und damit auf das Gefühl eines räumlichen Verlusts in der globalisierten Welt.⁸²

Weil Schreiben im Bild einer Schneeschuhwanderung weniger autonome Textgestaltung als das herumirrende Prägen einer unüberblickbaren Diskursfläche bedeutet, gehen mit der topologischen Orientierung nach Jelinek auch psychologisch abgrenzbare Figuren verloren, die den Text durch die Form von Rede und Gegenrede prägen: „Dieses Hin und Her des Sprechens, das wollte ich mir früher immer besorgen, habe meine Zinn-, meine Unsinn-Soldaten auch aufs Feld geschleppt, habe sie kämpfen lassen, aber das war lächerlich.“⁸³ Schon in früheren Texten bekräftigt die Österreicherin ihr Interesse an der Erforschung von strukturellen Ordnungen statt der Darstellung einzelner Individuen: „Ich mache ja nicht das, was Menschen sind oder tun, zu meinem Thema, sondern das, was das Gleiche an ihrem Handeln ist, die Struktur ihres Handelns, also wonach sich die Figuren verhalten, ohne zu sein. Sie sind da, aber sie sind nicht.“⁸⁴ Dieser darstellerische Fokus auf gesellschaftliche Strukturen bedingt auch die große Bedeutung von Formaspekten in Jelineks Schreiben. Schon 1989 weist die Autorin selbst auf das Musterhafte ihrer Stücke hin: „Die Figuren sprechen nicht aus sich heraus. Sie sind keine Personen, keine Menschen, sondern Sprachschablonen. Sie konstituieren sich aus dem, was sie sagen, nicht aus dem, was sie sind.“⁸⁵ Letztlich setzt die Autorin damit „nicht Rollen gegeneinander, sondern Sprachflächen“⁸⁶. Im

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Vogel: Ich möchte seicht sein, S. 17.

⁸² Ebd. Vgl. zu Jelineks Textflächen in diesem Zusammenhang auch Haß: Ströme/strömen, S. 74.

⁸³ Jelinek: Textflächen.

⁸⁴ Elfriede Jelinek: „Die Leere öffnen (für, über Jossi Wieler)“, in: Hajo Kurzenberger (Hg.): *Jossi Wieler – Theater*, Köln 2011, S. 103–124, hier: S. 105.

⁸⁵ Elfriede Jelinek/Anke Roeder: „Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater. Gespräch mit Elfriede Jelinek“, in: Anke Roeder (Hg.): *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*, Frankfurt a.M. 1989, S. 141–168, hier: S. 143.

⁸⁶ Ebd., S. 153.

Bild der Sprachschablone verlieren die Figuren jede Individualität und eigene Handlungsmacht, ihre einzige Aufgabe ist es, Sprachmaterial zu formen. Als reine Form verfügen sie über keinerlei psychologische Tiefe hinter der Oberfläche der Sprache – sie sind das Sprechen, sind performativer Vollzug: „Außerhalb ihres Sprechens existieren sie nicht“⁸⁷.

Der Chor, als der auch der Theatertext der *Schutzbefohlenen* immer wieder konzeptualisiert wird, erscheint somit auch da, wo er von der Autorin nicht explizit gefordert wird, als ideale Figuration der jelinekschen Text-Stimmen. Denn wenn im Bezug auf diese überhaupt noch von ‚Figuren‘ gesprochen werden kann, dann doch höchstens mit Hans-Thies Lehmann im Sinne eines systematischen Begriffs verwandt mit dem der Spielfiguren: So wie diese „das System des Spiels tragen“, müssen nach Lehmann „die Figuren bei Jelinek die Dramaturgie der Wörter tragen und ausbaden“⁸⁸ – der Chor lässt sich in diesem Sinne auch in den *Schutzbefohlenen* als Kollektivfigur des jelinekschen Stimmengewirrs fassen,⁸⁹ in dem individualisierte Figurenrede nicht möglich ist. Ersetzt wird diese Figurenrede durch Zitate, die zum unverkennbaren paronomastischen Stimmengewirr der jelinekschen Stücke verfremdet werden. In ihrer ‚Auswahl‘ zur Textfläche verbinden sie sich neu und verhindern so zuverlässig die eindeutige Bestimmung jeder Sprechposition:⁹⁰ „Sie werden nie unterscheiden können, was von mir ist und was von anderen, [...] Sie werden immer glauben, ich sei es, die spricht. Sie werden aber auch wissen, daß ich das nicht gewesen sein kann.“⁹¹

Jelineks Sprachflächen, die von Figuren als „Sprachschablonen“⁹² nicht hervorgebracht, sondern lediglich aus der Masse des stetig rauschenden öffentlichen Diskurses ausgestanzt werden, markieren nach Ulrike Haß die „Eroberung der Szene durch das Off“⁹³. Sie werden durch das *tableau* der Bühne gerahmt, wodurch sie theatral in Erscheinung treten. Dieses Gerahmte ist jedoch, wie Haß betont, nicht mit „einem organisierten ganzen Bild“ zu verwechseln, „das mit Gewalt Einheitlichkeit

⁸⁷ Jelinek: Die Leere öffnen, S. 106.

⁸⁸ Hans-Thies Lehmann: „Ich mache ja nicht das, was Menschen sind oder tun, zu meinem Thema ...‘. Postdramatische Poetiken bei Jelinek und anderen“, in: *Jelinek[Jahr]Buch* (2016/17), S. 17–32, hier: S. 30.

⁸⁹ Vgl. zum Chor als Figuration des jelinekschen Nur-im-Sprechen-Seins schon Christina Schmidt: „Sprechen Sein. Elfriede Jelineks Theater der Sprachflächen“, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 38 (2000), H. 153, S. 65–74, hier: S. 70–73.

⁹⁰ Vgl. zur Intertextualität in Jelineks Werk auch Juliane Vogel: „Intertextualität“, in: Pia Janke (Hg.): *Jelinek-Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2013, S. 47–55.

⁹¹ Jelinek: Textflächen.

⁹² Jelinek/Roeder: Ich will kein Theater, S. 143.

⁹³ Ulrike Haß: „Durch den Text gehen“, in: Inge Arteel/Heidy Margit Müller (Hg.): *Elfriede Jelinek. Stücke für oder gegen das Theater? 9.–10. November 2006*, Brüssel 2008, S. 15–27, hier: S. 21.

behauptet“:⁹⁴ Die Sprachflächen verweigern sich der Organisation in einem „visuellen Bild von bewegten Körpern, Konturen, Möblierungen, szenischen Einrichtungen und ihren Interaktionen gleich welcher Art“⁹⁵. In dieser Absage an erfassbare spatiale Relationen, so lässt sich Haß' Beobachtung aus räumlicher Perspektive weiterführen, verhindern sie aber auch eine Aufspannung des theatralen Raumes: Innerhalb der Sprachflächen lassen sich keine Sprechposition ausmachen, von denen aus und für die ‚Raum‘ konzeptualisiert werden könnte. Dass somit die Auflösung der Figur in der Textfläche bedeutende spatiale Konsequenzen hat, bemerkt auch Evelyn Annuß: „Weil sich das zu Sprechende nicht zur geschlossenen Figur fügt“, sei es nicht möglich, „die von Jelinek aufgerufene und im gleichen Zug wieder entstellte Instanz der Rede [...] mit der Evidenz einer scheinbar natürlichen, räumlichen Gestalt aus[zu]statten“.⁹⁶ Wo Jelineks Sprechen auf der Bühne aber nicht personal verkörpert werden kann, wird nicht nur „seine Ortsgebundenheit im Raum“⁹⁷ problematisch, sondern in dieser Unmöglichkeit der Verortung figuraler Instanzen die Räumlichkeit der theatralen Situation an sich aufgelöst. Selbst in ihrer Materialität räumlich verfasst lassen sich Jelineks Sprachflächen als ästhetische Inszenierung von Wahrnehmungen des Raumverlustes und der individuellen Ortlosigkeit interpretieren. Ein *Wer?* des Sprechens ist in den Texten der Österreicherin für die Sprechinstanzen nur *gegen* die Ordnung widerständiger Sprachflächen zu konturieren. Die folgenden Überlegungen zu den *Schutzbefohlenen* schlagen deshalb vor, den im Text inszenierten Kampf der Stimmen um Teilhabe an geteilten Räumen, um Sichtbarkeit und Handlungsmacht in der Öffentlichkeit, als Inszenierung eines letztlich aussichtslosen Kampfes gegen das ‚Sprechen in Flächen‘ zu lesen.

Textflächen II: Sprachloses Sprechen

Für das Sicht- und Hörbar-Werden der Stimmen von Geflüchteten, wie es Jelinek in ihrem Theatertext inszeniert, stellt sich angesichts der eben skizzierten Verfasstheit der Textflächen noch ein weiteres Problem neben der allgemeinen Auflösung fixierter figuraler Sprechpositionen: Wenn die Textflächen lediglich durch die „Sprachschablonen“⁹⁸ ausgestanzte Teile des öffentlichen Diskurses enthalten, muss damit die Stimme der Geflüchteten, um in das Zitatgeflecht einzugehen, bereits in diesem öffentlichen Diskurs vorhanden sein. Dies ist in den *Schutzbefohlenen* nicht der

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Annuß: *Flache Figuren*, S. 54.

⁹⁷ Ebd., S. 55.

⁹⁸ Jelinek/Roeder: *Ich will kein Theater*, S. 143.

Fall, was das Stück zur paradoxen Inszenierung der Unmöglichkeit des Sprechens derer macht, die im doppelten Sinne stumm und unsichtbar bleiben: Unsichtbar zum einen, weil ihr individuelles Sprechen nicht Teil des öffentlichen Diskurses ist und somit nicht in die jelineksche Sprachfläche eingehen kann, zum anderen, weil diese Sprachfläche als Zitatfläche jede Konturierung individueller und handlungsmächtiger Sprechpositionen verhindert.

Entsprechend ist der Text durchzogen von Äußerungen der Stimmen, welche auf die Unmöglichkeit ihres Sprechens verweisen – eine Unmöglichkeit, die als Folge der Fremdheit des Sprach- und Kulturraums dargestellt wird. Schon ganz zu Beginn erwähnen die Schutzbefohlenen „fremde Gesetze“ (SB 9), die sie zu erschließen haben, um einem ständigen Aufenthalt in Österreich näher zu kommen. Die Sprache der Einheimischen erscheint ihnen als „Barbarensprache, die wir nicht kennen und nicht können“ (SB 11): Die Geflüchteten „können nicht einmal Deutsch“ (SB 74), von ihnen angerufene Vermittlungsinstanzen wie „der Dolmetsch“ (SB 17) fallen aus. Dies verunmöglicht ebendie Interaktion mit anderen Menschen, die nach Hannah Arendt Grundvoraussetzung für die Etablierung eines gemeinsamen öffentlichen Kommunikationsraumes wäre. Inszeniert wird damit in den *Schutzbefohlenen* von Anfang an ein Paradox, das Österle als „Gegensatz von sprachlicher Anwesenheit der Flüchtlinge (als Sprecher) auf der Bühne und ihrem im Stück thematisierten Ausschluss aus der Kommunikationsgemeinschaft aufgrund von Verständnisschwierigkeiten in fremder Sprachumgebung“⁹⁹ charakterisiert. Doch dass die Schutzbefohlenen stumm bleiben, liegt nicht nur an mangelnder Sprachfähigkeit, sondern auch an den kulturellen und historischen Voraussetzungen der Kommunikationsgemeinschaft, zu der sie keinen Zugang finden. Der Text zeigt diese Problematik insbesondere am Beispiel der bei Jelinek regelmäßig vorkommenden Bezugnahmen auf die Schriften des Philosophen Martin Heidegger auf.¹⁰⁰

[W]enn aber die Zeit, so sagte ich eben, ich kann es gar nicht sagen, wenn aber die Zeit das dreifach-einige Ganze von Gegenwart, Gewesenheit und Zukunft ist, der Denker, ich kenne ihn nicht, doch er denkt, der Denker, aber den beiden jetzt als zeitbildend nachgewiesenen Modi der Synthese einen dritten Modus anfügt, welchen, welchen?, [...] wenn das so ist, wie ich gesagt habe, nicht ich, wie ich gesagt hätte, könnte ich auch so denken, ich weiß nicht, was dieses So bedeutet[.] (SB 15)

⁹⁹ Österle: Sprache zum Sprechen bringen, S. 147.

¹⁰⁰ Vgl. zu Jelineks Heidegger-Rezeption in den *Schutzbefohlenen* Lücke: Aischylos, Aufklärung und Asylproteste.

Während die Stimmen sich hier auf inhaltlicher Ebene bemühen, Heideggers Zeitanalyse aus *Sein und Zeit* (1926) wiederzugeben, ist der Text durchzogen von metasprachlichen Markierungen des Nicht-Wissens, Nicht-Könnens und Nicht-Kennens, bis die gesamte Ausführung im Irrealis wieder zurückgenommen wird: „[N]icht ich“, nicht eine Geflüchteten-Stimme hat also gesprochen, sondern eine andere, die die Stimme der Geflüchteten nur wäre, „könnte ich auch so denken“. Derartige Distanzierungen vom Gesagten oder Ausdrücke der Unmöglichkeit eigenen Sprechens treten aber nicht nur im Zusammenhang mit voraussetzungsreichen philosophischen Reflexionen auf, sondern prägen die Ordnung der gesamten Textfläche. Ob es um die Unkenntnis von Prominenten,¹⁰¹ die Unsicherheit bezüglich der sachlichen Richtigkeit eigener Ausführungen¹⁰² oder die Notwendigkeit dann doch nicht stattfindender Nachrecherche¹⁰³ geht: Immer wieder inszeniert das Stück die Unmöglichkeit einer zielgerichteten Kommunikation der Schutzbefohlenen und damit letztlich auch ihre nicht vorhandene Teilhabe am öffentlichen, geteilten Raum im Sinne Hannah Arendts.¹⁰⁴

Die Textfläche zeigt dabei auf Seiten der Geflüchteten deutlich die enge Verflechtung von sprachlichem Unvermögen und der Unkenntnis des kulturellen Systems:

Nein, da habe ich mich jetzt total geirrt, sogar diesen armen kleinen Satz verloren, zumindest seinen Anfang, [...] bitte um Entschuldigung. Was ich selbst leisten kann, das sollte ich auch nach Kräften eigenständig tun, lesen wir hier, das kann jeder lesen, der kann, aber ich kann es nicht, was auch immer, ich kann nichts, ich kann diese ganzen Griechen und am Schluß die Ägypter [...] nicht auch noch einbeziehen (SB 70).

In der Unfähigkeit der Schutzbefohlenen, „diese ganzen Griechen und [...] die Ägypter“ in ihr Sprechen einzubeziehen, perspektiviert der Text das Problem der strukturellen Passivität ihrer Stimmen mit der Anspielung auf das Figurenpersonal von Aischylos' *Hiketiden*, einen der dominanten Prätexte des Stücks,¹⁰⁵ auch aus dem Blickwinkel der Gattungs-

¹⁰¹ Vgl. z.B.: „[den] Namen behielt ich nicht, ich fürchte, ich wußte ihn nie“ (SB 49).

¹⁰² Vgl. z.B.: „nein, das kann jetzt nicht stimmen, wurscht“ (SB 68).

¹⁰³ Vgl. z.B.: „nein, das muß ich noch nachschlagen, es war ganz anders“ (SB 82).

¹⁰⁴ Vgl. dagegen Pelka: *Spektakel der Gewalt*, S. 153, der diese metakommunikativen Einschübe nicht als paradoxe Äußerungen marginalisierter sprachloser Stimmen, sondern als überforderte „Stimme einer Autor-Instanz“ interpretiert.

¹⁰⁵ Vgl. zu den *Hiketiden* als Prätext der *Schutzbefohlenen* Reitani: Daß uns Recht geschieht, S. 60–63; Ines Böker: „Wir sind gekommen, doch wir sind gar nicht da“ – Mythologische Formationen von Macht und Gewalt in Aischylos' ‚Die Schutzflehenden‘ und Elfriede Jelineks ‚Die Schutzbefohlenen‘, in: Barbara Bollig (Hg.): *Mythos und Postmoderne. Mythostransformation und mythische Frauen in zeitgenössischen*

geschichte. Denn gerade diese aneignende Mythenaktualisierung dient seit Beginn des Theaters als Kunstform im antiken Athen einer Selbstdarstellung der theatralen Gemeinschaft. Indem sie souverän über alte Sagenkreise verfügen und sich selbst in diesen verorten, verhandeln die Mitglieder der Gemeinschaft auf der Bühne gesellschaftliche Probleme ihrer Gegenwart im Spiegel der Vergangenheit bzw. des Mythos und vergewissern sich so nicht zuletzt ihrer eigenen Tradition und Identität.¹⁰⁶ Doch die Stimmen der Geflüchteten sind vom Wissen um diese kulturellen Kontexte und damit von der identitätsstiftenden Tradition des Theaters abgeschnitten: Zwar durchziehen neben direkten und indirekten Bezugnahmen auf die *Hiketiden* auch immer wieder Anspielungen auf Europamythen, wie sie sich vor allem in Ovids *Metamorphosen* finden,¹⁰⁷ den Text, doch auch in diesen Fällen weisen die Stimmen stets darauf hin, diese Bezüge eigentlich nicht zu kennen und vermutlich auch falsch zu referieren. Abermals ist das in den Textflächen inszenierte Sprechen der Stimmen damit ein paradoxes: Durch die teils wörtliche Bezugnahme auf antike Mythen und Tragödien stellen sie einerseits Verbindungen her, die ein kulturell gebildetes, österreichisches oder deutsches Publikum als kritische Auseinandersetzung mit dem europäischen Werte- und Asylsystem versteht.¹⁰⁸ Indem die Stimmen in ihren metasprachlichen Äußerungen aber stets auf die Unkenntnis der selbst angestellten Assoziationen verweisen,¹⁰⁹ verunmöglichen sie nicht nur ihre figurale Vereindeutigung: Gleichzeitig schließen sie sich auch aus einer durch geteilte kulturelle Traditionen etablierten Kommunikationsgemeinschaft aus, die nach Arendt die Voraussetzung für ihre Sichtbarkeit im öffentlichen Raum wäre.

Texten, Göttingen 2022, S. 157–168; sowie für einen Vergleich der beiden Stücke aus der Perspektive des Konzepts der Handlungsmacht Nover: Wer darf sprechen.

¹⁰⁶ Vgl. für den Fall Athens Froma I. Zeitlin: „Thebes: Theatre of Self and Society in Athenian Drama“, in: John J. Winkler/dies. (Hg.): *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton, NJ 1990, S. 130–167; sowie insgesamt den diachronen Überblick in Kap. 3. dieser Studie.

¹⁰⁷ Vgl. zur Bezugnahme auf antike Europamythen im Stück Lücke: Aischylos, Aufklärung und Asylproteste.

¹⁰⁸ Vgl. Jirku: Wut-Räume in der Schrift, S. 99.

¹⁰⁹ Brigitte E. Jirku: „Spielräume der Gewalt in Elfriede Jelineks ‚Die Schutzbefohlenen‘“, in: Dagmar von Hoff u.a. (Hg.): *Einschnitte. Signaturen der Gewalt in textorientierten Medien*, Würzburg 2016, S. 133–145, hier: S. 141 weist darauf hin, dass diese kommunikativ dysfunktionalen Bezugnahmen auf europäische Kulturbestände im Stück nicht nur Ausdruck einer Unkenntnis der Stimmen sind, sondern gleichzeitig auch auf die Problematik eines „westlichen Kulturkreis[es] mit Universalanspruch“ hindeuten, der das Schicksal der Geflüchteten nur in Gestalt ihm bekannter Narrative wahrnehmen kann. Im Versuch der Stimmen, sich an diesen Anspruch anzupassen, würden ihre Einzelschicksale „sprachlich und mythologisch verortet und somit ausgelöscht“.

Die paradoxe ‚sprechende Sprachlosigkeit‘ der Schutzbefohlenen zeigt, dass in Jelineks Theatertext die Stimmen Marginalisierter schon strukturell keine Möglichkeit erhalten, innerhalb der Textflächen eigene Handlungsmacht zu entfalten. Vielmehr sind sie tatsächlich von der Autorin konzeptualisierte „Sprachschablonen“¹¹⁰, die mechanisch Teile aus Diskursflächen herausstanzen, welche sie selbst nicht verstehen, ja, als rein funktionale Sprachträger*innen gar nicht verstehen können. Die in den Textflächen verwobenen Zitate aus verschiedenen kulturellen europäischen Traditionsbeständen, Rechtstexten und Regierungsveröffentlichungen kreisen zwar alle um Probleme von Flucht und Asyl, bieten jedoch zumeist eine Außensicht auf diese Phänomene, nicht die Perspektive von Menschen mit realen Fluchterfahrungen. Aus diesem Grund geht auch eine Kritik an Jelineks Schreiben fehl, die der Autorin eine anmaßende Vereinnahmung fremder Fluchterfahrungen vorwirft: Wie Moser mit Recht betont, sind die Textflächen der *Schutzbefohlenen* eben gerade nicht „als einzelne Stimmen Geflüchteter oder gar als Dokument ihrer Erfahrungen zu interpretieren“, sondern leisten „geradezu eine Desidentifikation mit Einzelschicksalen von Refugees“.¹¹¹ Was in den *Schutzbefohlenen* damit inszeniert wird, ist nach Nover „die Unmöglichkeit der sprachlichen (Re-)Präsentation“.¹¹² Der Stimmen-Chor, als der die Polyphonie der *Schutzbefohlenen* funktional gefasst werden kann, ist gerade nicht ein Chor der Schutzbefohlenen. Viel eher ist er negativ als Figuration „negierter, nachgetragener, verweigerter, verstellter Zugehörigkeiten“¹¹³ zu bestimmen, wie es Ulrike Haß schon für den Chor in früheren Stücken Jelineks tut.

Abermals ist hier darauf hinzuweisen, dass diese Dekonstruktion figuraler Einheiten in den Textflächen eine dominant räumliche Dimension hat, wie Annuß bereits für *Wolken.Heim* feststellt: Denn „[i]ndem der Rede des Wir weder rhetorisch noch szenisch die personale Darstellbarkeit als geschlossene Einheit zukommt, wird auch hier die Frage nach dem arbiträren Ort aufgeworfen, von dem aus überhaupt gesprochen werden kann“¹¹⁴. Es wäre zu einfach, diese Frage durch den Verweis auf eine Ort- oder Raumlosigkeit der Stücke Jelineks zu beantworten. Bezüglich der Auflösung fester Figuren in den Textflächen beobachtet Annuß, dass eine „rhetorisch hergestellte Entstaltung der Figur“ keineswegs „deren Ersetzung

¹¹⁰ Jelinek/Roeder: Ich will kein Theater, S. 143.

¹¹¹ Moser: Verhandlung von Zugehörigkeitsordnungen, S. 86.

¹¹² Nover: Wer darf sprechen, S. 325. So richtig diese Einschätzung ist, so problematisch erscheint allerdings, dass Nover der von ihm für die sprachliche Ebene schlüssig zurückgewiesenen Repräsentation auf figuraler Ebene selbst Vorschub leistet, wenn er davon spricht, dass „der Text und damit die Flüchtlinge von der ‚Unfähigkeit zu erzählen‘“ berichten (ebd.; Hervorhebungen F.L.).

¹¹³ Haß: Theaterästhetik – Textformen, S. 67.

¹¹⁴ Annuß: Flache Figuren, S. 65.

durch etwas von der Figuration Unabhängiges“ gleichkomme, vielmehr bedeute diese „Entstaltung“ eine „reflexive Arbeit an den Voraussetzungen personaler Darstellung“. ¹¹⁵ In spatialer Wendung dieses Gedankens lässt sich Gleiches auch über den theatralen Raum sagen: Die „Entstaltung“ der Bühnenräume, welche in den Textflächen strukturell angelegt ist, bedeutet eben gerade keine Raumlosigkeit der Theatertexte Jelineks. Statt einer stabilen und identitätsstiftenden Raumordnung, die in der Tat aufgelöst wird, untersucht Jelinek die Bedingungsfaktoren von Raumherstellung als *Prozess*. Die Textflächen der *Schutzbefohlenen* verhindern also neben einer eindeutigen Bestimmung des *Wer?* auch die Identifizierung eines eindeutigen *Wo?* des Sprechens der Stimmen. Im Zentrum steht so das *Wie?* dieses Sprechens in all seinen auch räumlichen Dimensionen.

Durch diese Rückbindung der theatralen Raumgenese an die Sprache bedeutet die skizzierte strukturelle ‚sprechende Sprachlosigkeit‘ der Schutzbefohlenen im Stimmengewirr der Sprachfläche auch ihre spezifische *Raumlosigkeit*. Ihr ständiges und paradoxes Weiter-Sprechen kann als Versuch gewertet werden, dennoch gegen die Materialität der Sprachfläche öffentliche Sichtbarkeit und damit eine Teilhabe am öffentlichen Raum zu gewinnen. Doch auch die in der Sprachfläche *inhaltlich* inszenierten Räume, die nun nach der bisher erfolgten Untersuchung der *strukturell* in den Textflächen angelegten Raumordnung analysiert werden, lässt den Kampf der marginalisierten Stimmen um Sichtbarkeit und Handlungsmacht im öffentlichen Raum nahezu aussichtslos erscheinen.

Öffentliche Räume: Sprechen ohne Adressat*in

Für die Räumlichkeit der *Schutzbefohlenen* gilt, was Eva Kormann bereits für die Orte in Jelineks *Bambiland* feststellte: Sie sind „kein Hinweis auf den Schauplatz, den der Theatertext verlangt, auf den Raum, in dem die Stimmen erklingen, auf den Raum, den die Sprachflächen bilden und auf den eine konkrete Theaterbühne mehr oder minder deutlich verweisen muss“ ¹¹⁶. Sie bieten damit keine fixierte Verortung des Bühnengeschehens, sondern unternehmen eine Erforschung der Voraussetzungen theatraler Raumordnungsprozesse.

Am Beginn dieser theatralen Raumgenese steht in den *Schutzbefohlenen* der archetypische Raumentzug durch Flucht als Vertreibung aus „der heiligen Heimat“ (SB 9). Dieser Verlust, dessen kurze Rekapitulation den Theatertext eröffnet, fand jedoch vor dem Zeitpunkt statt, zu dem die Stimmen sprechen. Auch wenn Brigitte Jirku mit Recht auf die vielfachen

¹¹⁵ Ebd., S. 52.

¹¹⁶ Kormann: Die Bühne als medialer Echo-Raum, S. 352.

und oftmals verwirrenden mythologischen und historischen Raumbezüge der Textfläche verweist,¹¹⁷ verorten sich die Stimmen zunächst konkret und eindeutig „hier in der Kirche“ (SB 10). Diese spatiale Setzung stellt schon zu Beginn des Stücks den Bezug zu den Wiener Votivkirchen-Protesten der Jahre 2012/13 her, bei denen Asylsuchende gemeinsam mit Aktivist*innen aus dem überfüllten Erstaufnahmelager Traiskirchen nach Wien zogen. Dort demonstrierten sie zuerst im Sigmund-Freud-Park, bevor ein Teil von ihnen in die angrenzende Votivkirche und mehrere Monate später in das Servitenkloster umzog. Bei allen auch räumlichen Abschwweifungen, die die Textfläche in der Folge durchziehen, ist es doch auffällig, dass die Stimmen immer wieder auf ihren Aufenthalt in der Kirche Bezugnehmen und ihr Asyl im Gotteshaus dadurch geradezu zum spatialen Leitmotiv des Stücks wird.¹¹⁸

Und dennoch ist mit diesem stetigen Auftauchen der Kirche in der Textfläche keine wirkliche Verortung der Stimmen verbunden, was vor allem daran liegt, dass sie sich den Raum nicht aneignen können, wie sie schon ganz zu Beginn feststellen: „Betreten stehen wir herum. Wir werden wieder weggeschickt. Wir legen uns auf den kalten Kirchenboden. Wir stehen wieder auf.“ (SB 9) Die Passivität der Schutzbefohlenen kommt in dieser Beschreibung nicht nur dadurch zum Ausdruck, dass alle ihre Handlungen als fremdbestimmt ausgewiesen werden, sondern ist auch im Satzbau kodiert. Ungewöhnlich für die sonst durch komplexe hypotaktische Satzkonstruktionen geprägten jelinekschen Textflächen herrscht hier eine Parataxe vor, deren kurze, durch das anaphorisch wiederholte ‚Wir‘ bestimmten Sätze abermals den Mangel an selbstbestimmter Aktivität der Stimmen rhetorisch bebildern. Die Kirche als Versammlungsort wird damit radikal umgedeutet. Sie erscheint in den Worten Jirkus keinesfalls als „anthropologischer Ort, der für viele Heimat bedeutet“¹¹⁹, nicht als öffentlicher Raum einer (religiösen) Gemeinschaftsbildung, sondern als unerschließbarer Ort der Absonderung und Vereinzelung. Der gemeinschaftliche Ritus, der den religiösen als geteilten Raum hervorbringen soll, stiftet hier nur die Fremdheit eines Gottes, der von den Stimmen als „Jesus, Messias, Messie“ (SB 10) angesprochen wird.

Weil die Schutzbefohlenen keine Möglichkeit zur räumlichen Erschließung ihres Aufenthaltsortes haben, ist ihnen auch ein Ankommen in Österreich nicht möglich. Die Stimmen selbst weisen darauf hin, dass diese Unmöglichkeit des Ankommens eng mit der Unmöglichkeit von Kommunikation verbunden ist: „[N]iemand nimmt uns auf, das ist unerhört! Und unerhört bleiben auch wir.“ (SB 13) Abermals begründet die

¹¹⁷ Vgl. Jirku: Wut-Räume in der Schrift, S. 90.

¹¹⁸ Vgl. z.B. „Ich liege hier in der Kirche auf dem kalten Steinboden“ (SB 30); „dies ist eine Kirche!“ (SB 57); „wir sind hier in einer Kirche“ (SB 66).

¹¹⁹ Jirku: Spielräume der Gewalt, S. 137.

Unfähigkeit, sich in der fremden Sprache auszudrücken, asymmetrische Kommunikationsvoraussetzungen. „Wir rufen flehend in dieser Sprache, die wir nicht kennen und können, die Sie aber beherrschen wie sich selbst, [...] bitte bemühen Sie sich ein wenig, zu erfahren, was Sie niemals wissen können, bitte!“ (SB 11) Nur durch das Entgegenkommen ihres Gegenübers könnten die Schutzbefohlenen im Sprechen und Handeln vor anderen sichtbar werden und damit nach Arendt am öffentlichen Handlungs- und Kommunikationsraum teilhaben. Doch dieses Entgegenkommen existiert nicht, „[d]ie Fliehenden sind passiviert, der Verhandlungsplatz entzogen“¹²⁰, wie Bettine Menke interpretiert: „[V]on uns kehrtet ihr euer Antlitz, trotz unsres Flehens kehrtet ihr euer Antlitz ab“ (SB 13). Das Sprechen der Stimmen ist nicht nur strukturell, weil ‚sprachloses Sprechen‘, als defizitär gekennzeichnet, sondern auch ein Sprechen ohne Adressat*in:

Den Herrn in diesem Land [...] würden wir, wir dürfen ja nicht, aber wir würden, würden wir, wies Fremdlingen ziemt, verständig unsere blutschuldlose Flucht *erzählen*, bereitwillig jedem *erzählen*, [...] wir würden das machen, Ehrenwort, wir *erzählen* es jedem, wir *erzählen* es allen, die es hören wollen, aber es will ja keiner, nicht einmal ein Stellvertreter eines Stellvertreter will es hören, niemand, aber wir würden es *erzählen* (SB 15f.; Hervorhebungen F.L.).

Immer wieder wird hier durch das Verb „erzählen“ der Versuch adressiert, anderen die eigene Geschichte kommunikativ zu vermitteln und damit auch eine aktive Form der *self-presentation* im Sinne Hannah Arendts zu betreiben. Doch die Geflüchteten finden keine Zuhörer*innen, was bei Jelinek wie bei Arendt nicht nur zu ihrer Unsichtbarkeit, sondern auch ihrem Vergessen führt: „[W]ir sind die Vergessenen, uns kennt man schon nicht mehr, nachdem wir aufgetaucht sind, wir sind untergebracht und weg“ (SB 80).

Dass die Stimmen keine Adressat*innen für ihre Erzählung finden, bedeutet jedoch nicht nur ihre Unsichtbarkeit oder ihr Vergessen-Werden. Abermals ist damit auch ein Raumverlust inszeniert: „[U]nser Reden wird ins Leere fallen, in Schwerelosigkeit, unser schweres Schicksal wird plötzlich schwerelos sein, weil es ins Nichts fallen wird[.]“ (SB 16) Schon zu Beginn des Stücktextes ist der in der Adressatenlosigkeit ihres Sprechens angelegte Raumverlust der Stimmen so als Prozess greifbar, der letztlich „ins Nichts“ mündet und der im Stückverlauf auch in der Verkettung der evozierten Örtlichkeiten inszeniert wird. Denn die erste im Text etablierte Sprechsituation ist zwar die in der Kirche, immer wieder tauchen aber Passagen auf, die auf eine frühere Zeit verweisen, zu der die Stimmen nicht in einem Gebäude, sondern auf einem öffentlichen Platz situiert

¹²⁰ Menke: Niemandsland, S. 47.

waren.¹²¹ Regelmäßig kommt der Text auf diesen Platz zurück, den die Stimmen mit ihren „grasschänderischen Füßen“ (SB 86) verlassen sollten, nachdem sie den „Rasen vor der Kirche plattgemacht haben“ (SB 42). Vor ihrem Aufenthalt im Gotteshaus hatten sie damit Zugang zu einem öffentlichen Raum, der als Platz vor einer Kirche strukturelle Ähnlichkeit mit der griechischen *agora* aufweist.¹²² Doch von diesem Platz wurden sie vertrieben, „unsere wenigen Sachen [...] hat der Bulldozer in ein paar Sekunden zusammengeschoben gehabt und aus“ (SB 83). Der öffentliche Raum ist nur noch eine Sphäre „der Eiseskälte vor der Kirche“, das Gras ist „gefroren“ (SB 95), es gibt für die Stimmen keinen Weg zurück.

Schon zu Beginn der Textfläche zeichnen die Stimmen Bewegungen über verschiedene Orte als Weg in eine unbestimmbare Unsichtbarkeit nach: „Fast hätte uns die See vernichtet, fast hätten uns die Berge vernichtet, jetzt sind wir in dieser Kirche, morgen werden wir in diesem Kloster sein, [...] doch wo werden wir übermorgen sein und danach?“ (SB 10) Die Bewegung von Ort zu Ort ist ein Prozess des Verschwindens der Stimmen aus der Öffentlichkeit. „Wir haben nachgegeben, und jetzt sind wir weg, wir sind Ihnen aus den Augen, aus den Augen der Öffentlichkeit geschafft, fortgeschafft, [...] flüchtig, fremd, bedürftig, so jemand darf hier nicht sprechen, so jemand darf hier nicht sein.“ (SB 17) Die spezifische Erwähnung der fremden Augen, aus deren Wahrnehmungsbereich die Schutzbefohlenen geschafft werden – „aus den Augen, aus dem Sinn“ (SB 76) –, verdeutlicht, wie stark Jelinek genau wie Arendt die Teilhabe am und die Handlungsmacht im öffentlichen Raum als Sichtbarkeit des handelnden Individuums vor anderen konfiguriert. Da Räume also an handelnde Subjekte gebunden sind, verschwindet mit diesen Räumen aber auch der Mensch: „Nachgeben müßtet ihr, so wie wir nachgeben und aus der Kirche endlich ins Kloster gehen, wo es warm ist und wir schneller verrotten, schneller verwesen, unsere Wesen davonhuschen wie Mäuse.“ (SB 17) Ihr Weg ist für die Schutzbefohlenen „ein sprechender Zug ins Nichts, [...] es bleibt keine Spur“ (SB 41). Am Ende ihrer Verdrängung aus den öffentlichen Räumen in die Unsichtbarkeit steht nicht nur absoluter Raumverlust, sondern individuelle und rückstandslose Auflösung.

In der als verzweifelt und letztlich fruchtlos inszenierten Bemühung der Stimmen um eine Teilhabe am öffentlichen Raum durch die Adressie-

¹²¹ Zeitgeschichtlich ist dies als abermalige Anspielung auf die Votivkirchen-Proteste und das Zeltlager der Asylbewerber*innen und Aktivist*innen im Sigmund-Freud-Park zu verstehen, das Ende 2012 von den Behörden geräumt wurde; vgl. Kovacic: *We Will Rise*.

¹²² Auch von Kovacic: *We Will Rise* wird das Zeltlager vor der Votivkirche als öffentlicher Ort beschrieben, an dem von den Asylbewerber*innen durch Plenumsdiskussionen und Übersetzungsprozesse in verschiedene Sprachen „ein kollektives Politisch-Sein gelebt“ wurde: Durch die Inbesitznahme des Ortes war es ein „von ihnen geschaffener Raum“.

rung ihrer Rede an ein Gegenüber lässt sich das strukturelle Paradox eines ‚sprachlosen Sprechens‘ auch als performatives Paradox, als „öffentliches Sprechen ohne Öffentlichkeit“¹²³ bezeichnen, wie es Ulrike Haß schon für frühere Theaterarbeiten Jelineks beschrieben hat: Öffentlich ist dieses Sprechen, weil es sich als theatrales Sprechen artikuliert, ohne Öffentlichkeit bleibt es, weil es unausgesetzt das Fehlen von Adressat*innen beklagt. In der vom Text inszenierten verhinderten Teilhabe der Schutzbefohlenen am öffentlichen Raum ist ihnen auch jede Handlungsmacht genommen. Unmöglich bleibt ihnen ein „Mitreden, Mitmachen, Mitgestalten, Mitentscheiden und Mitverantworten“ (SB 56), wie es die vom „Bundesministerium für Inneres, Staatssekretariat für Integration“ herausgegebene Broschüre „Zusammenleben in Österreich“ (SB 97), aus der in der Textfläche zitiert wird, in Aussicht stellt. Die Schutzbefohlenen sind durch ihren Ausschluss vom öffentlichen Raum, ganz im Sinne Arendts, auch politisch ausgeschlossen: „[W]ir gehören ja nicht zu ihm, diesem kostbaren Staat“ (SB 66), denn „wir gehören nicht zum Gemeinwesen“ (SB 67).

Private Räume: Überwachung und Wohnungslosigkeit

Neben dem Ausschluss der Geflüchteten-Stimmen aus der Öffentlichkeit findet sich in den *Schutzbefohlenen* auch die Aussichtslosigkeit einer Etablierung der anderen spatialen Sphäre inszeniert, derer Menschen nach Hannah Arendt zum Leben bedürfen: Auch einen *privaten Raum* können sich die Schutzbefohlenen nicht schaffen.

Dies liegt zunächst an den Medien, die die eben skizzierte Verdrängung der Geflüchteten aus öffentlichen Räumen begleiten, ironischerweise jedoch ohne die Verdrängten in dieser stetigen Beobachtung wirklich als (handlungsmächtige) Individuen sichtbar werden zu lassen. „[I]m Fernsehen zeigen sie es schon, im Radio sagen sie es schon, in der Zeitung wird es bald stehen[.]“ (SB 18) Das Schicksal der Geflüchteten erregt nur als entindividualisiertes ‚Es‘ das Interesse der Massenmedien, ihre Sichtbarkeit lässt sich so im Sinne Arendts als passives *self-display*, nicht als selbstbestimmte *self-presentation* verstehen. Die Fernsehkameras dringen dabei gerade in die Räume ein, die nach Arendt als die privatesten Rückzugsorte des Individuums „dem Licht der Öffentlichkeit verborgen bleiben“ (VA 68) sollten. Die Stimmen versuchen, die Kirche als einen solchen Ort zu etablieren – doch bereits die Tatsache, dass diese eigentlich kein Raum der privaten Absonderung, sondern der religiösen Gemeinschaftsbildung ist, deutet die Vergeblichkeit dieser Bemühungen an: „Diese

¹²³ Haß: Durch den Text gehen, S. 23.

Kirche ist ein offenes Versteck, das Fernsehn war schon da, es holt alles ans Licht, das es sich selbst mitbringt.“ (SB 20) In dieser literarischen Inszenierung, die bis in die Bildlichkeit Arendts Konzeptualisierung des privaten Raumes aufnimmt, ist das Leben der Geflüchteten im wahrsten Sinne des Wortes ‚ausgeleuchtet‘. Öffentlichkeit erfahren die Stimmen nicht als geteilten Kommunikationsraum, sondern nur als eine ihnen in struktureller Opposition gegenüberstehende sensationsgierige voyeuristische Gemeinschaft, aus der sie ausgeschlossen bleiben und deren „Scheinwerfer uns blenden“ (SB 21). Über die mediale Vermittlung sind die Rückzugsorte der Geflüchteten jederzeit allgemein zugänglich: „[U]ns können Sie sehen, uns können Sie immer anschauen kommen[.]“ (SB 87)

Neben den Massenmedien werden in den *Schutzbefohlenen* mit verschiedenen Überwachungstechnologien noch weitere Praktiken beschrieben, die die Stimmen an der Etablierung eines privaten Raums hindern. Diese spielen in erster Linie im Zusammenhang mit der Flucht der Schutzbefohlenen über Grenzen eine Rolle,¹²⁴ auf der sie verschiedene klandestine Maßnahmen ergreifen, „damit uns das Radar nicht sieht“ (SB 71) – wenn diese auch wenig Erfolg versprechen: „Man wird uns überall sehn. Wir verstecken uns, aber es geht nicht, wir ducken uns, damit uns der Delphin nicht sieht, der verspielte, liebe, aufmerksame DOLPHIN, der uns aufspüren soll“ (SB 71). Doch ihre Kontrolle endet eben nicht im Grenzraum des Mittelmeeres, auf den hier durch die Erwähnung des EU-Projekts zur maritimen Überwachung *DOLPHIN*¹²⁵ angespielt wird. Auch nach der Überquerung der See fühlen sich die Stimmen überwacht: „Wir sind ja nur gekommen, damit er uns orten kann, wer auch immer, damit er uns erwischt, damit er uns deutlich sieht, einer muß uns ja ins Gesicht schauen können, einer dort oben, der immer optimiert die services in the area of Border Surveillance“ (SB 71). Nicht Mitmenschen schauen den Schutzbefohlenen „ins Gesicht“, die Aufmerksamkeit, die ihnen geschenkt wird, ist eine technische, die ihrer Kontrolle, nicht sozialen Integration dient. So ist für die Stimmen nicht nur eine selbstbestimmte Sichtbarkeit vor und auf Augenhöhe als Voraussetzung der Teilhabe am öffentlichen Raum unerreichbar. *Die Schutzbefohlenen* führt auch vor, wie Massenmedien und Überwachungstechniken jede Form von Unsichtbarkeit in der privaten Sphäre verhindern, und inszeniert dadurch den arendtschen Unterschied zwischen passivem *self-display* und aktiver *self-presentation*.

¹²⁴ Vgl. zur Inszenierung von Grenzen in Jelineks und Stemanns *Die Schutzbefohlenen* auch Lempp: Theatrale Grenzräume, insbes. S. 120–128.

¹²⁵ Vgl. unter <https://cordis.europa.eu/project/id/263079/de> die Vorstellung des EU-Projekts *Development of Pre-operational Services for Highly Innovative Maritime Surveillance Capabilities* (DOLPHIN).

Den Kontrast zu dieser totalen Auflösung privater Räumlichkeit auf Seiten der Geflüchteten-Stimmen bilden im Stück die Erzählungen von den Blitzeinbürgerungen berühmter oder vermögender Ausländerinnen in Österreich, wobei insbesondere die Beispiele Anna Netrebko (2006 eingebürgert) und Tatjana Borissowna Jumaschewa, die Tochter Boris Jelzins, (2009 eingebürgert) Erwähnung finden. Was bei dieser Gelegenheit in den Blick gerät, ist das Phänomen des Wohnens, das nach Ulrike Haß in Fluchtkontexten bedeutsam ist, weil jede Migrationsbewegung letztlich „mit einer Frage des Bleibens, das heißt des Wohnens verbunden“¹²⁶ sei. Auch in den *Hiketiden* als Prätext der *Schutzbefohlenen* werde dieses Wohnen so konkret thematisiert, „dass sogar dem Preisunterschied von Palast- und Bürgerwohnungen einige Verse gewidmet werden“¹²⁷. Bei Aischylos bedeute Wohnen eine spezifische Form des In-der-Welt-Seins, es ist „noch nicht einfach mit Sesshaftigkeit gleichzusetzen, sondern bedeutet *Weltbezug*“¹²⁸. Den Schutzbefohlenen bei Jelinek ist dieses Wohnen als spatiale Ein-Ordnung nicht möglich, stattdessen leiden sie an einer Form von Raumlosigkeit: Sie müssen „in einer Schule, einem Turnsaal, einem Gemeindezentrum, einem Kirchen-Schiff“ (SB 39) ausharren, ohne dass sie dabei dem arendtschen „Licht der Öffentlichkeit“ (VA 68) entkommen können: „[U]ns schaut man an, wir werden beobachtet“ (SB 42). Mit der Unmöglichkeit der Herstellung eines privaten Raums ist den Geflüchteten-Stimmen auch ein Teil ihres grundlegendsten Mensch-Seins genommen, sie fühlen sich „wie Tiere, wie wild gescheucht durch die Gänge des Heims, das nicht unseres ist“ (SB 57).

Ganz anders ergeht es den blitzeingebürgerten Prominenten. Diese haben in Österreich dauerhaft „Wohnung und [...] Sitz“ (SB 37), wenn sie von diesem Recht auch keinen Gebrauch machen und ihr gemeldeter „offizieller Hauptwohnsitz“ (SB 75) zumeist leer steht: „[K]eine Spur von Leben dort, sie [...] [sind] ja gar nicht da“ (SB 75). Ihr vom Licht der Öffentlichkeit abgeschotteter privater Wohnsitz erlaubt den Blitzeingebürgerten im Gegensatz zu den Schutzbefohlenen auch Sicht- und Hörbarkeit im öffentlichen Raum sowie die Entfaltung von Handlungsmacht: „Sie haben den Sitz, Sie haben die Stimme, Sie haben die Bürgerschaft“ (SB 75). So wird das ortsfeste, von der Gemeinschaft akzeptierte und private Wohnen zur Bedingung des Zugangs zur öffentlichen Sphäre und damit zum menschenwürdigen – das heißt mit Arendt: politischen – Leben. In diesem Sinne ist auch die Abwandlung des bekannten *IKEA*-Claims durch die Stimmen zu verstehen: „Wohnen Sie schon, oder leben Sie noch nicht?“ (SB 77)

¹²⁶ Haß: Ströme/strömen, S. 86.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Ebd.

Entindividualisierte Räume: Auflösung und Komprimierung

Neben dem Ausschluss der Stimmen aus den Sphären des Öffentlichen und Privaten, wie Hannah Arendt sie konfiguriert hat, wird in den *Schutzbefohlenen* durch räumliche Motivik auch eine noch weitergehende Entindividualisierung der Geflüchteten-Stimmen inszeniert. Dies geschieht in Raumkonfigurationen, die eine Auflösung oder Komprimierung von Körpern darstellen. Eine besondere Rolle spielt dabei das Meer als liminaler und liquider Raum des Todes und Untergangs.¹²⁹ Während die im Stück thematisierten Fluchtdynamiken sonst vor allem einen horizontalen Bewegungsvektor aufweisen – aus der „heiligen Heimat“ (SB 9) über das „Gebirge“ (SB 12) bis Österreich –, ergänzt das Meer eine tödliche Vertikale, es erscheint den Stimmen geradezu als „ein Loch, ein Schlund, eine Schlucht“ (SB 12), sie drohen aus den Booten zu fallen und „unter[zu]gehen, aus fremden Fingern [zu] rutschen wie Fische“ (SB 29). Topologisch ist der Raum des Meeres von den Schutzbefohlenen nicht zu erschließen, „nur Maschinen kennen sich aus“, für Menschen ist das Meer „zu groß. Unübersichtlich“ (SB 83).¹³⁰ Diese Ausdehnung wird im Text vor allem als Tiefe gedeutet. Dort also ist der Raum vorhanden, der den Schutzbefohlenen in der horizontalen Ebene fehlt, wo ihre Flucht sich als ständig weiter fortschreitende spatiale Verdrängung darstellt. Doch die Tiefe des Meeres bietet nur einen Raum des Todes: „Hunderttausende, bitte kommen!, notfalls ins Meer, dort ist ja noch Platz, jede Menge, da gehen noch viele rein, lasset die Kleinen zu mir kommen, spricht das Meer“ (SB 56). In Verbindung mit diesem Motivkomplex des Versinkens im Meer finden sich in der Textfläche vermehrt Bilder einer erzwungenen Auflösung der Schutzbefohlenen. „[D]as Wasser mit uns tränken, eine schöne Idee, da ist gewiß noch keiner draufgekommen. [...] Das hätten Sie doch gleich tun können! Uns einfach auflösen.“ (SB 64) Abermals wird auf diesem Weg also das Verschwinden der Stimmen ins Nichts inszeniert, „wir fließen einfach nur so ab“ (SB 72).

Neben derartigen Motiven der Auflösung entfaltet der Text auch gegensätzliche Bilder der Komprimierung einzelner fliehender Individuen. Die Schutzbefohlenen sind als „von Meerwasser und Treibstoff Verklebte, Zusammengeklebte, von der Enge, von zu viel Nähe Zusammengeschweißte“ (SB 41) beschrieben, bis sie nur noch als „einziger Menschenklotz“

¹²⁹ Vgl. zum Motiv des Liquiden in den *Schutzbefohlenen* Evelyn Annuß: „Szenen des Banopticons“, in: Bettine Menke/Juliane Vogel (Hg.): *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*, Berlin 2018, S. 328–347, hier: S. 338–341; sowie Haß: *Ströme/strömen*, insbes. S. 81–83.

¹³⁰ Vgl. zur Inszenierung des Meeres als inkommensurabler Grenzraum in den *Schutzbefohlenen* auch Lemp: *Theatrale Grenträume*, S. 122f.

(SB 56) auftauchen. Der in seiner fluiden Dynamik nicht erschließbare Raum des Meeres wird demnach von den Schutzbefohlenen keinesfalls aktiv und handlungsmächtig gestaltet, sondern passiv erlitten. Er ist kein Raum, der öffentliche Sichtbarkeit herstellt, sondern generiert ganz im Gegenteil ihre Unsichtbarkeit. Auch außerhalb der Meeresdarstellung taucht in den Textflächen das Motiv der verengenden Entindividualisierung auf, etwa wenn die Stimmen sich als „Fundament aus Menschen“ beschreiben, „zu dem wir hier zusammengepreßt worden sind, so viele von uns, man braucht eine Axt, um uns wieder auseinanderzukriegen“ – abermals ist das Ergebnis dieser Kompression „ein grober Menschenklotz“ (SB 32). Auch diese Entindividualisierung verhindert, wie schon ihr adressat*innenloses Sprechen, das politische Sichtbar-Werden der Geflüchteten. Sie wollen „ein Teil dieser Gesellschaft sein“ (SB 33), aber dafür müssten sie zunächst von anderen als selbstbestimmt Handelnde wahrgenommen werden, was ihnen als „Menschenklotz“ und Kollektivkörper nicht möglich ist: „Einzelne sind wir aber nicht mehr zu haben, nie mehr wieder [...]. Wann sind wir wieder wer?“ (SB 33) Das „Narrativ der lebensbedrohlichen Raumverengung“ erscheint also eng verbunden mit der Motivik „räumlicher Exklusion“, wie auch Österle feststellt.¹³¹ Abermals wird somit in den *Schutzbefohlenen* gesellschaftlich-politischer Ausschluss über eine räumliche Bildlichkeit inszeniert.

Ob Auflösung im Meer oder maximale Komprimierung im „Menschenklotz“ (SB 56): Die beiden dichotomen Bilder verbindet, dass sie mit den einzelnen Individuen auch Räumlichkeit im Sinne einer relational konzeptualisierten spatialen Ordnung auslöschen. Denn sowohl ein Verflüssigen als rückstandsloses Aufgehen im anderen als auch die maximale Verdichtung als Zusammenpressen mit anderen bedingen die Unmöglichkeit, ohne den Bezugspunkt eines körperlich abgegrenzten Ich einen (Umgebungs-)Raum relational zu erschließen. Doch nicht nur in der Eigenwahrnehmung, sondern auch aus der Beobachtungsperspektive verschwinden die einzelnen aufgelösten oder komprimierten Schutzbefohlenen, da von den Individuen keine Spuren zurückbleiben. Was Jelineks Theatertext in den Worten Annuß’ „über ein entkonturiertes chorisches Sprechen erkundet“, ist „die Suspension wie Unhaltbarkeit des In-Erscheinung-Tretens“ für die Geflüchteten-Stimmen – suspendiert wird somit die Grundvoraussetzung der theatralen Schau- und Darstellungs-Ordnung selbst.¹³²

Die ‚sprachlos sprechenden‘ und in einem Prozess des „unmögliche[n], zugleich kollektive[n] Auftauchen[s]“¹³³ begriffenen Stimmen finden sich in einen spatialen Zustand des auch theatralen Dazwischen gebannt: „Wir sind da, aber auch wieder nicht da, wir haben nichts, doch

¹³¹ Österle: Sprache zum Sprechen bringen, S. 148.

¹³² Annuß: Szenen des Banopticons, S. 340.

¹³³ Ebd.

tot sind auch wir [sic] nicht, noch nicht.“ (SB 76) Dieser Zustand, das ist den Stimmen bewusst, lässt sich nicht auf Dauer aufrechterhalten. Entsprechend endet der Theatertext mit dem desillusionierten Eingeständnis der Stimmen: „Und es geschieht jetzt, ist vielleicht schon geschehen, was verhängt uns vom Geschick war, nämlich das Ende. Das Verschwinden. [...] Wir sind gar nicht da. Wir sind gekommen, doch wir sind gar nicht da.“ (SB 97) Dieses Ende der *Schutzbefohlenen*, das den Verlust der eigenen Existenz mit dem räumlichen Verschwinden gleichsetzt, erinnert an Jelineks eigene theoretische Beschreibung ihrer Figuren: „Sie sind da, aber sie sind nicht.“¹³⁴ Weil ihr Sein – wie das aller systematischen Figurationen Jelineks – an ihr Sprechen gebunden ist, sie „[a]ußerhalb ihres Sprechens [nicht] existieren“ und Jelinek „auch die Illusion [verweigert], daß sie außerhalb dieses Sprechens auch nur existieren könnten“,¹³⁵ muss die Existenz der Stimmen, die in ihrem ‚sprachlosen Sprechen‘ sowieso kaum gegen die Sprachflächen Kontur gewinnen konnten, enden – in den Worten Hannah Arendts: „In this world which we enter [...] *Being and Appearing coincide*.“ (LM 19)

Die Orte und Raumkonfigurationen, die die Textfläche durchziehen, werden von den Stimmen damit nicht aktiv gestaltet, sondern passiv erlitten. Anders als noch in Salzmanns *Muttersprache Mameloschn* stellt die Raumordnung der *Schutzbefohlenen* nicht verschiedene spatiale Entwürfe der Figuren als konfligierende aus, sondern die Stimmen scheitern grundsätzlich beim Versuch der Generierung eigener Handlungsräume. Ohne die Fähigkeit zur Teilhabe an öffentlichen Räumen oder der Schaffung privater Räume bleibt ihnen als einzige Erfahrung spatialer Verlust und Entindividualisierung: Bilder der Auflösung oder Kompression inszenieren die Nicht-Verfügbarkeit des eigenen Körpers und damit auch des phänomenologischen Leibes der Schutzbefohlenen, von dem aus Raum individuell wahrgenommen werden könnte. Weil die Stimmen ohne adressat*innenbezogenes Sprechen keine Kommunikationsräume schaffen, verlieren sie im Sinne Arendts mit ihrer Teilhabe am öffentlichen Raum auch handlungsmächtige Sichtbarkeit und somit ihren Zugang zur politischen, das heißt intersubjektiv geteilten, Wirklichkeit. Nover weist deshalb zurecht darauf hin, dass den Schutzbefohlenen bei Jelinek gerade die *agency* fehlt, über die sie in Aischylos’ *Hiketiden* als aktiv (Ver-)Handelnde Geflüchtete noch verfügen.¹³⁶ Es ist eine Auseinandersetzung mit ebendieser Handlungsmacht und Möglichkeiten wie Grenzen ihrer theatralen Hervorbringung, bei der Nicolas Stemanns Bühnenproduktion in ihrer spezifischen spatialen Ästhetik ansetzt. Wie wäre in der Schauordnung des Theaters die Repräsentation von Flucht und Vertreibung ohne eine erneute übergriffige

¹³⁴ Jelinek: Die Leere öffnen, S. 105.

¹³⁵ Ebd., S. 106.

¹³⁶ Vgl. Nover: Wer darf sprechen, S. 332.

ge Vereinnahmung der Schicksale Fliehender möglich? Was schon Jelineks Text problematisiert, stellen Stemann und sein Team grundsätzlich zur Disposition.

4.2.3 „Not here at all? *We are here!*“ Nicolas Stemanns Uraufführungsinszenierung

„Wir wollen keine Flächen mehr, wir wollen nur noch Menschen!“¹³⁷ – aus den bisherigen Ausführungen wird klar, dass Elfriede Jelinek sich dieser Anspruchshaltung, die sie bei einem Teil des Theaterpublikums vermutet, in ihrem Schreiben widersetzt. Doch auch auf der Bühne lehnt sie eine psychologisierende Inszenierung ihrer Stücke ab: „Und andre Menschen sollen meine Menschen auch nicht darstellen dürfen. [...] Sie müssen sprechen, mehr brauche ich nicht.“¹³⁸ So wie ihre literarischen Figuren also rein funktionale „Sprachschablonen“¹³⁹ sind, legt Jelinek auch die Darstellenden auf die Funktion von Sprachträger*innen fest: „Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht.“¹⁴⁰ Doch trotz dieser Privilegierung des Sprechens der Darsteller*innen vor ihrem körperlichen In-Erscheinung-Treten ist Jelinek mit Blick auf die theatrale Situation in Annuß' Worten sehr wohl bewusst, „dass die Figurenrede [...], auch wenn sie die einfache Referenz auf einen Darstellerkörper unterläuft, gleichwohl eines physischen Trägers szenischer Rede bedarf“¹⁴¹. Mit dieser physischen Träger-schaft geht immer auch eine theatrale Verortung der Sprache einher. Das Regieteam muss in den Worten Jelineks „dem Selbstverständlichen das Raumartige verleihen, es in einen Ort stellen“¹⁴² und die Textfläche durch die einordnende Verortung im physischen Körper der Darsteller*innen immer auch jenseits ihrer bereits skizzierten Räumlichkeit als Oberfläche konkretisieren. In der theatralen Situation als körperliche Kopräsenz zwischen Darstellenden und Publikum kommt das „gute[] Chaos“ der Text-flächen Jelineks, das „was war, was mir eingefallen ist, meinetwegen, zu dem, was ist, was jeden Abend, an dem das aufgeführt wird, sich eben aufführt, auf der Bühne, dort wird das eine dem andren zugeführt“.¹⁴³ Die Spannung zwischen dem Stücktext und seiner Aufführung ist für Jelinek

¹³⁷ Jelinek: Textflächen.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Jelinek/Roeder: Ich will kein Theater, S. 143.

¹⁴⁰ Jelinek: Sinn egal.

¹⁴¹ Annuß: Flache Figuren, S. 51.

¹⁴² Jelinek: Die Leere öffnen, S. 104.

¹⁴³ Elfriede Jelinek: „Es ist Sprechen und aus [2013]“, online abrufbar unter <https://original.elfriedejelinek.com/fachtung.html>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.

damit in ihrem Schreiben immer schon angelegt,¹⁴⁴ die Autorin zielt gerade auf die Eingriffe ab, die das Regieteam im Text vornehmen muss, um ihn auf die Bühne bringen zu können: „Jedes Mal schmeißen sie es mir um, aber gerade das interessiert mich dabei[.]“¹⁴⁵

Obwohl – oder: gerade, weil – Jelinek ihren Regisseur*innen also alle Freiheiten im Umgang mit dem Text einräumt, sperren sich die Textflächen oft gegen ihre theatrale Inszenierung und Konkretisierung. Selbst Nicolas Stemann, der schon vor den *Schutzbefohlenen* erfolgreich mit der Autorin für Theaterprojekte zusammenarbeitete,¹⁴⁶ gibt zu, dass er sich als Regisseur gegenüber ihren Texten stets „zunächst in einer Art Notwehr-Situation“¹⁴⁷ befinde: „Ist man zu skrupulös oder nachgiebig dem Text gegenüber, macht er einen platt“¹⁴⁸. Aufgabe der Regie ist es damit nicht nur, den Protest zu inszenieren, mit dem Jelinek gegen von ihr wahrgenommene gesellschaftliche Fehlentwicklungen anschreibt, sondern selbst dem flächigen Schreiben der Österreicherin im Akt der Inszenierung Widerstand zu leisten:¹⁴⁹ „Jelineks Texte streicht man mit der Macheite!“¹⁵⁰, wie Stemann seinen Umgang mit den textuellen Vorgaben der Autorin zusammenfasst.

Stemanns Uraufführungsinszenierung von *Die Schutzbefohlenen* wurde 2015 zum *Berliner Theatertreffen* eingeladen und die Produktionsdramaturgin Stefanie Carp im gleichen Jahr in der Kritiker*innen-Umfrage von *Theater heute* als Dramaturgin des Jahres ausgezeichnet. Für das Bühnenbild war ebenfalls Stemann, für die Kostüme Katrin Wolfermann verantwortlich. Die folgende Analyse wird zeigen, dass Stemann und sein Team

¹⁴⁴ Vgl. dazu auch Karen Jürs-Munby: „The Resistant Text in Postdramatic Theatre: Performing Elfriede Jelinek’s „Sprachflächen““, in: *Performance Research* 14 (2009), H. 1, 46–56.

¹⁴⁵ Jelinek: Es ist Sprechen und aus.

¹⁴⁶ So verantwortete er beispielsweise ebenfalls am Thalia Theater Hamburg die Uraufführung von *Ulrike Maria Stuart* (2006), vgl. zu dieser Produktion Ortrud Gutjahr (Hg.): *Ulrike Maria Stuart von Elfriede Jelinek. Uraufführung am Thalia Theater Hamburg in der Inszenierung von Nicolas Stemann*, Würzburg 2007. Weiterhin inszenierte er unter anderem die deutsche Erstaufführung von Jelineks *Über Tiere* am Deutschen Theater in Berlin (2007), die Uraufführung der Wirtschaftskomödie *Die Kontrakte des Kaufmanns* am Schauspiel Köln (2009) sowie die szenische Urlesung des Bühnen-Essays *rein GOLD* (2012) am Prinzregententheater in München.

¹⁴⁷ Nicolas Stemann: „Das ist mir sowas von egal! Wie kann man machen sollen, was man will? – Über die Paradoxie, Elfriede Jelineks Theatertexte zu inszenieren“, in: Brigitte Landes (Hg.): *stets das Ihre. Elfriede Jelinek zum 60. Geburtstag* (= Theater der Zeit. Arbeitsbuch 2006), Berlin 2006, S. 62–69, hier: S. 62.

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Vgl. Jürs-Munby: *The Resistant Text in Postdramatic Theatre*, S. 49: „[Jelinek’s] directors have increasingly found the key to their directional concepts by staging the resistance of and to Jelinek’s texts.“

¹⁵⁰ Stemann: *Das ist mir sowas von egal*, S. 67.

einen eigenen Zugriff auf die Textfläche gefunden haben, indem sie das Stück politisch konkretisieren und so – noch mehr als Jelinek selbst – für aktivistische Ausdeutung, aber auch Kritik öffnen. Die Textfläche wird dabei nicht nur medienspezifisch für die Bühne transformiert, sondern die Inszenierung wählt auch von Jelinek abweichende ästhetische Annäherungen an das Themengebiet von Flucht und Ankommen. Dies belegte bereits die von Stemann verantwortete Urlesung des Textes im September 2013 in der Hamburger St. Pauli Kirche, bei der er und sein Team des Thalia Theaters mit Lampedusa-Geflüchteten zusammenarbeiteten, die in Hamburg gut organisiert ihren Kampf für ein Bleiberecht in Deutschland führen. Auch für die Uraufführungsinszenierung des Stücks, die vor ihrer Premiere in Hamburg am 12. September bereits im Rahmen des Festivals *Theater der Welt* in Mannheim am 23. Mai 2014 erstmalig aufgeführt wurde, spielt die Frage nach der Beteiligung von Geflüchteten eine zentrale Rolle. Zwischen der Mannheimer und Hamburger Version der Inszenierung gibt es einige Unterschiede,¹⁵¹ die unter anderem den Geflüchteten-Chor betreffen, den Stemann neben professionellen Schauspieler*innen einsetzt und der auch in der Rezeption die größte Aufmerksamkeit erhielt. Während dieser Chor in Mannheim aus Menschen mit und ohne Fluchterfahrungen bestand, bilden ihn in Hamburg ausschließlich Geflüchtete.

Die Tatsache, dass im Mannheimer Chor Geflüchtete mit „deutschen Laienschauspielern“ gemeinsam auf der Bühne standen und somit dieser Chor nur „zum größten Teil aus Flüchtlingen“ bestand, bezeichnet Stemann rückblickend als „Fehler“, der „die politische Idee der Inszenierung verunklart“ habe.¹⁵² In Hamburg profitiert die Produktion dagegen in Gestalt der Lampedusa-Geflüchteten von einer festen und organisierten Gruppe, die ihren Kampf um politische Handlungsmacht nach Stemann offensiv führt und aktiv nach Möglichkeiten des öffentlich Sichtbar-Werdens sucht: „Das ist ja das Neue an den Flüchtlingsprotesten jetzt [...]: Dass diese Menschen sichtbar werden, sich selbst organisieren und die Stimme erheben. Vorher hatten die Betroffenen Angst, sich zu zeigen,

¹⁵¹ Vgl. zu diesen Unterschieden Hanna Voss: „Doing Refugee in Nicolas Stemanns ‚Die Schutzbefohlenen‘ zwischen Ästhetik und Institution“, in: Birgit Peter/Gabriele C. Pfeiffer (Hg.): *Flucht – Migration – Theater. Dokumente und Positionen*, Göttingen 2017, S. 165–176.

¹⁵² Amelie Deuflhard/Nicolas Stemann: „Menschenrechte für alle? [Gespräch]“, in: *Theater heute* 2 (2015), S. 21–25, hier: S. 24. Entsprechend äußerte sich auch der Schauspieler Sebastian Rudolph im Interview mit Voss: Doing Refugee, S. 174. Wie Voss berichtet, zeigten Publikumsgespräche nach den Mannheimer Aufführungen, dass die Zuschauer*innen den Chor als ausschließlich von Geflüchteten gebildet wahrgenommen hatten – ein Irrtum, den der Regisseur im Gespräch aufklären musste (vgl. ebd., S. 169).

weil sie in schwebenden Verfahren steckten oder illegal hier waren.“¹⁵³ Abgesehen von den verschiedenen personellen Möglichkeiten zur Bildung des Chors fand in der Zeit zwischen der Mannheimer Aufführung der *Schutzbefohlenen* im Mai und der Hamburger Premiere im September 2014 auf Seiten des Produktionsteams weiterhin ein Lernprozess statt, der nicht nur rechtliche Voraussetzungen der Arbeit mit Geflüchteten (wie beispielsweise Arbeitserlaubnis und Möglichkeiten der Entlohnung),¹⁵⁴ sondern auch ein Umdenken bezüglich Fragen ihrer theatralen Repräsentation und politischen Selbstermächtigung betraf: So entschied sich das Produktionsteam bei den Aufführungen in Hamburg, die Inszenierung durch ‚Tischgespräche‘ zu ergänzen, bei denen im Anschluss an die Vorstellungen dezidiert der Rahmen für einen Austausch zwischen Geflüchteten, Aktivist*innen und Stadtgesellschaft geschaffen wurde.¹⁵⁵

Die Konkretisierung der Darstellung von Geflüchteten auf der Bühne bringt einige Probleme mit sich, die sich in der Kritik widerspiegeln, die Stemanns Produktion im Feuilleton entgegengebracht wurde. So sah sich der Regisseur dem Vorwurf ausgesetzt, Geflüchtete als „[m]enschliches Anschauungsmaterial zur Beglaubigung des Gesagten“ zu verwenden und „personifizierte Authentizität“ als „instrumentell“ oder „dekorativ“ zu nutzen, wie Christine Dössel einige der prominentesten Kritikpunkte zusammenfasst.¹⁵⁶ Auch Hanna Voss verweist darauf, dass die Rezeption der *Schutzbefohlenen*-Inszenierung „in der Fachwelt [...] primär durch als illegitim wahrgenommene Darstellungs- und zu Teilen [die] diesen zugrundeliegenden Einstellungs- und Besetzungspraktiken geprägt“¹⁵⁷ war. So nachvollziehbar die Kritik an einer als authentifizierend wahrgenommenen Inszenierungsstrategie zunächst erscheint, stellt sich doch ganz grundsätzlich die Frage, wie Theater Themen wie Flucht und Vertreibung überhaupt bearbeiten kann, da nicht nur der szenische Einbezug von Menschen mit Fluchterfahrungen, sondern auch deren Ausschluss in ästhetisierenden Inszenierungen, die sich auf ein im deutschsprachigen Raum meist *weißes* Ensemble stützen, Angriffspunkte für berechtigte Kritik bietet.¹⁵⁸

¹⁵³ Deuffhard/Stemann: Menschenrechte für alle, S. 23.

¹⁵⁴ Vgl. ebd., S. 24f.; sowie Voss: Doing Refugee, S. 174.

¹⁵⁵ Vgl. Deuffhard/Stemann: Menschenrechte für alle, S. 15; sowie Voss: Doing Refugee, S. 173f.

¹⁵⁶ Dössel: Angekommen, S. 11.

¹⁵⁷ Voss: Doing Refugee, S. 171.

¹⁵⁸ Vgl. für Überlegungen zu und Beispiele für Besetzungsmöglichkeiten bei Inszenierungen der *Schutzbefohlenen* Sandra Engler Alonso: „Das Leiden anderer darstellen. Besetzungsmöglichkeiten bei Elfriede Jelineks ‚Die Schutzbefohlenen‘“, in: Birgit Peter/Gabriele C. Pfeiffer (Hg.): *Flucht – Migration – Theater. Dokumente und Positionen*, Göttingen 2017, S. 177–182, die zu dem kritischen Urteil kommt: „Dennoch scheint eine Tatsache die meisten dieser Produktionen zu verbinden: Es wer-

Bei der Auseinandersetzung mit diesen Fragen der Repräsentation war es Stemann nach eigener Aussage ein Anliegen, „die Betroffenen, von denen das Stück handelt, nicht erneut auszugrenzen, sondern ihnen zur Sichtbarkeit zu verhelfen. Sie mitspielen und ihre Stimme erheben zu lassen. Denn das ist ja schließlich ihr politisches Anliegen: sichtbar zu werden“¹⁵⁹. Diese klar formulierte Zielsetzung der Inszenierung, den Geflüchteten Sichtbarkeit und politische Handlungsmacht zuzugestehen, scheint zunächst dem Vorgehen Jelineks entgegengesetzt, deren Text seine Artifizialität ausstellt und eben gerade nicht eine Authentizität der Darstellung von Geflüchteten inszeniert. Doch dass Stemann Menschen mit Fluchterfahrungen in seine Produktion einbindet, bedeutet keinesfalls, dass er deren Repräsentation auf der Bühne als problemlos markiert. Vielmehr ist in der Folge zu zeigen, dass die Produktion dezidiert eine theatrale Repräsentationsformen problematisierende Darstellungsästhetik entwickelt, die sich nicht zuletzt in einer spezifischen theatralen Raumordnung manifestiert. Diese entfaltet sich insbesondere über die spatiale Aushandlung von Zuständen der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit sowie damit zusammenhängend über räumlich kodierte Zustände der Handlungsmacht und -ohnmacht auf Seiten des Geflüchtetenchors.¹⁶⁰

Unsichtbar-Bleiben: Schwarzes Off und weiße Bühne

Beim Einlass in die Uraufführungsinszenierung der *Schutzbefohlenen* liegt die gesamte Bühne des Thalia Theaters im Halbdunkeln, die einzige szenische Lichtquelle wird von einer den Bühnenhintergrund mittig dominierenden fünfstelligen Zahl aus Leuchtstoffröhren gebildet, die beständig nach oben zählt. Auf halber Höhe der im Dunkeln nur zu vermutenden Bühnenrückwand findet sich eine kreisförmige Scheibe montiert, die im Verlauf des Abends links und rechts um zwei Flächen in der Form gotischer Spitzbögen ergänzt wird und damit Assoziationen an die Fensterrose einer Kirche erlaubt. Diese Flächen dienen immer wieder der Projektion von Bildern und Videosequenzen, die meist Bezug zu Fluchtkontexten aufweisen oder religiöse Symbolik reproduzieren. Die Bühne selbst ist zu Beginn weitgehend leer, links in der Mitte findet sich ein Tisch, von dem

den Laien, weiße Deutsche ohne Migrationshintergrund, eingesetzt, um die Geschichte von geflüchteten Menschen zu erzählen.“ (S. 178)

¹⁵⁹ Deuffhard/Stemann: Menschenrechte für alle, S. 23f.

¹⁶⁰ Die folgende Inszenierungsanalyse beruht auf der Sichtung eines hausinternen Aufführungsmitschnitts der Vorstellung vom 30.10.2015, der mir freundlicherweise vom Thalia Theater Hamburg zur Verfügung gestellt wurde: Nicolas Stemann (R): *Die Schutzbefohlenen* von Elfriede Jelinek, UA: 12.09.2014, Thalia Theater Hamburg.

aus die Projektionen gesteuert werden, rechts sind einige Musikinstrumente sowie ein Schild mit der Aufschrift „We are Lampedusa“ zu erkennen. Das Schild erlaubt den Zuschauenden von Anfang an eine zeithistorische Verortung des folgenden Bühnengeschehens: So wie Jelineks früher Verweis auf den Kirchenraum ihre Textfläche an die Ereignisse um die Wiener Votivkirchen-Proteste rückbindet, deutet das Schild auf die konkrete Situation in Hamburg hin. Dort demonstriert zur Zeit der Uraufführung eine feste Gruppe von Lampedusa-Geflüchteten schon seit Jahren für ihr Bleiberecht in Deutschland und prägt immer wieder das Stadtbild wie den politischen Diskurs der Hansestadt.¹⁶¹ Abgesehen von dieser aktualisierenden Verortung des Geschehens handelt es sich bei der *Schutzbefohlenen*-Bühne hinsichtlich ihrer stabilen Konstituenten um eine neutrale Raumkonfiguration, die allerdings durch die Fensterrose von Anfang an christlich-religiös konnotiert ist.¹⁶²

Der Geflüchtetenchor, der in Hamburg anders als in Mannheim schon zu Beginn des Einlasses auf der Bühne ist,¹⁶³ wird von den ihre Plätze einnehmenden Zuschauer*innen im Dunkel nur schemenhaft als Ansammlung stehender oder sitzender Gestalten wahrgenommen. Eine Frau interviewt nacheinander verschiedene Darsteller, deren Köpfe dabei über Videoprojektion auf die Scheibe der ‚Fensterrose‘ im Bühnenhintergrund geworfen werden. Diese Projektion ist aber nur schwach erkennbar und erlaubt höchstens, die jeweiligen Darsteller als Schwarz zu identifizieren. Die Fragen, die in den Interviews gestellt werden, betreffen das Ankommen der Geflüchteten in Hamburg, aber auch Hilfestellungen für Menschen, die ihre Flucht erst vor Kurzem in die Hansestadt geführt hat. Ähnlich wie schon das visuelle Element des Lampedusa-Schildes verortet also auch der auditive Eindruck, den das Publikum beim Betreten des Theaterraums erhält, das Bühnengeschehen in Hamburg. Dennoch ist diese auditive Verortung keineswegs dominant: Nur sehr leise dringen die Interviews über die Soundanlage in den Publikumsraum, sodass die Unterhaltungen der Zuschauer*innen vor Vorstellungsbeginn die Fragen der Interviewerin genauso wie die Antworten der Geflüchteten fast übertönen. Die Interviewsituation erscheint somit als die szenische Adaption eines Phänomens, das in der Textanalyse als ‚sprachloses Sprechen‘ bezeichnet wurde: Zwar artikulieren sich die Geflüchteten im öffentlichen Raum, da aber konventionalisierte theatrale Zeichen der Aufmerksamkeitslenkung wie die Blickführung durch Licht oder die nachdrückliche Verstärkung der Sprechstimmen diese Artikulation nicht unterstützen,

¹⁶¹ Vgl. dazu auch Stemanns Ausführungen in Deuffhard/Stemann: Menschenrechte für alle.

¹⁶² Das große Kruzifix, das im Aufführungsverlauf aus dem Schnürboden vor der Fensterrose zu Boden gesenkt wird, verstärkt diese Konnotation weiter.

¹⁶³ Vgl. Voss: Doing Refugee, S. 174.

bleiben die Geflüchteten vermutlich von vielen Zuschauer*innen tatsächlich „unerhört“ (SB 13). Auch die einleitend beschriebene visuelle Unruhe, die durch die Projektion sich bewegender Bilder quer über den gesamten Bühnenraum hervorgerufen wird, zieht die Aufmerksamkeit der Rezipient*innen von den Interviews ab und trägt zu der audio-visuellen Überforderung bei, der sich das Publikum beim Einlass ausgesetzt sieht: Die Dunkelheit auf der Bühne, die der Szene viel von ihrer Tiefenwirkung nimmt, bedingt – verbunden mit der Projektion der Bilder – eine beinahe flächenhafte Wahrnehmung des sich auf verschiedenen sensuellen Ebenen abspielenden Geschehens: Die jelineksche Textfläche wird zur theatralen Bild- und Klangfläche.

Nach Abschluss des Einlasses ändert sich zunächst nichts an der Lichtstimmung, aber die Interviews enden und der schemenhaft erkennbare Geflüchtetenchor stellt sich frontal gegenüber dem Publikum auf. Eine Frau beginnt in akzentfreiem Deutsch die letzten Sätze von Jelineks Stück vorzusprechen, der Text wird von einer männlichen Stimme mit starkem Akzent wiederholt: „Wir sind gekommen, doch wir sind gar nicht da.“ (SB 97) Dieses Nachsprechen endet jedoch schnell und stattdessen skandieren die Stimmen, während sie sich auf das Publikum zu bewegen: „We are here! We will fight! For freedom of movement is everybody’s right!“ An der Rampe stehend sind die Gestalten mangels Beleuchtung für die Zuschauer*innen noch immer nicht klar zu erkennen, aber es fällt auf, dass die meisten Schwarz sind. Die Inszenierung setzt die Geflüchteten¹⁶⁴ damit zunächst anders als der Theatertext in Szene: Statt bei der resignierenden Akzeptanz des eigenen Verschwindens stehenzubleiben, lässt der Chor die letzten Sätze des Stücktextes schnell fallen und bringt stattdessen den Willen zum Kampf für das Recht auf die eigene, freie Bewegung und damit auch die freie Wahl des Aufenthaltsortes zum Ausdruck. Doch die Tatsache, dass die Geflüchteten dies in weitgehender Dunkelheit und damit Unsichtbarkeit tun, weist bereits auf die Schwierigkeit der Durchsetzung dieser Position hin, die im weiteren Verlauf der Bühnenproduktion verhandelt wird. Denn während vorne noch der Chor skandiert, sind im Bühnenhintergrund bereits drei *weiße* Männer durch seitliche Beleuchtung aus den Gassen zu erkennen, die sich an drei Standmikrofonen aufbauen. Nachdem das Skandieren an der Rampe schnell zu einem Ende

¹⁶⁴ Wenn hier und im Folgenden von ‚Geflüchteten‘ die Rede ist, bezieht sich diese Bezeichnung auf die von den Statist*innen innerhalb der Inszenierung gespielte *Rolle*, nicht auf den rechtlichen Status, den sie abseits der Bühne in ihrem Alltag als *Personen* innehaben. Dass diese beiden Bereiche sich nicht klar voneinander trennen lassen, gehört zur Besonderheit von Stemanns Inszenierung. Dennoch erscheint es wichtig, analytisch an dieser Unterscheidung festzuhalten, da in der Untersuchung nur Aussagen über das *inszenierte* Handeln der Statist*innen getätigt werden können: Die Personen hinter der Rolle entziehen sich genauso wie ihre Einstellungen und Handlungsabsichten dem Zugriff einer Inszenierungsanalyse.

kommt, beginnen nun diese *weißen* Ensemblemitglieder des Thalia Theaters – es handelt sich um Felix Knopp, Daniel Lommatzsch und Sebastian Rudolph –, gemeinsam und in akzentfreiem Deutsch den Text von Jelinek zu performen. Zu Beginn der Inszenierung stehen sich damit stumme, vorwiegend Schwarze Statist*innen und drei sprechende *weiße* Berufsschauspieler gegenüber. Wenn auch insgesamt die Bühne dunkel bleibt, sind doch die *weißen* Männer im Hintergrund durch ihre Teilbeleuchtung deutlicher einzeln zu erkennen, als es die entindividualisierte schwarze Masse des Chors an der Rampe ist. Visuell dominiert wird die Raumordnung aber nach wie vor durch die steigende Zahl, die die hellen Leuchtstoffröhren bilden und die vom Publikum bereits in Beziehung zu der Anzahl von auf der Flucht zu Tode kommenden Migrierenden gesetzt werden kann. Die visuelle Dominanz dieser Zahl verbunden mit der im Halbdunkel stehenden Masse der vorwiegend Schwarzen, mit deutlichem Akzent sprechenden Statist*innen sorgt dafür, dass Geflüchtete auf der Bühne zu Beginn der Inszenierung individuell unsichtbar bleiben und nur im medial bereits bekannten Bild der ‚schwarzen Masse‘ oder als numerische Abstraktion repräsentiert werden.

Schon nach kurzer Zeit geht der stumme Chor in den dunklen Hintergrund ab und überlässt die Bühne damit ganz den drei *weißen* Schauspielern. Für lange Zeit ist es das letzte Mal, dass die Geflüchteten als zumindest ansatzweise unterscheidbare Gestalten theatralen Raum beanspruchen können: Die nächsten 60 Minuten und damit über die Hälfte der Inszenierung lang gehört die Szene als öffentlicher Raum den professionellen Schauspieler*innen. Während das Licht im Bühnenvordergrund langsam zunimmt, tragen Knopp, Lommatzsch und Rudolph ihre Standmikrofone nach vorne und performen den Text dort weiter. Die Lichtstimmung stanzt aus der dunklen Fläche der Bühne ein weißes Rechteck aus, das sich nach hinten langsam in Dunkelheit auflöst. Die drei Standmikrofone markieren den so geschaffenen symmetrischen hellen Raum als Raum des öffentlichen Sprechens vor anderen und damit als öffentliche Sphäre im Sinne Hannah Arendts. Sie bezeichnen im wahrsten Sinne des Wortes Sprech-Positionen, in deren Umgebung Lommatzsch, Knopp und Rudolph Jelineks Text vortragen. Die Männer nutzen dabei den gesamten Bühnenraum, sprechen teils hinter den Mikrofonen, teils direkt an der Rampe ins Publikum und bleiben nicht immer im Licht, sondern gehen zeitweise in das Dunkel des Bühnenhintergrunds ab. Der den Textvortrag strukturierende räumliche Bewegungsvektor deutet nach hinten und damit in den Bühnenbereich, in dem der Geflüchtetenchor verschwunden ist. In dieser Bewegung, verbunden mit ihrem Sprechen über Fluchterfahrungen in der ersten Person, machen die drei Schauspieler dem Publikum immer wieder das Angebot ihrer Figurierung als Geflüchtete. Doch bleiben die Rollen stets brüchig, weil die partielle Selbstidentifikation der

Schauspieler als provisorische Übernahme markiert wird. So schleifen in einer Szene Daniel Lommatzsch und Felix Knopp als ‚Grenzbeamte‘ den ‚Geflüchteten‘ Sebastian Rudolph über die Bühne, bevor wenig später alle drei xenophobe Österreicher darstellen und auf die Ankommenden schimpfen.

Lommatzsch, Knopp und Rudolph brechen damit eine naturalistisch-repräsentierende Vorstellung der theatralen Figuration von Geflüchteten regelmäßig auf, diese Geflüchteten werden durch die Abgangsrichtung des Chores vielmehr im Bühnenhintergrund verortet. Das Publikum erhält dort allerdings keinerlei direkten Einblick, nur die *weißen* Schauspieler scheinen durch ihr Abgehen und Wieder-Auftreten die Rede der selbst stummen Fliehenden aus dem Dunkel der hinteren Bühne in die öffentliche Sphäre des Lichts zu tragen. Sichtbarkeit ist damit, genauso wie Handlungsmacht, durch die szenische Raumordnung dominant *weiß* inszeniert, bezogen sowohl auf die Helle des Lichts als auch auf den Phänotyp der Darsteller, denen das souveräne Sprechen und die freie Bewegung in diesem Bühnenbereich möglich sind. Für die Schwarzen Geflüchteten des Chors bleibt nur die Dunkelheit des *Off*.

Sichtbar-Werden: Schwarz-weiße Raumaushandlung

Diese im ersten Teil der Inszenierung hergestellte Verbindung zwischen Handlungs(ohn)macht im öffentlichen Raum und Phänotyp wird in der Folge jedoch aufgebrochen. Nachdem die drei *weißen* Schauspieler ungefähr 20 Minuten den jelinekschen Text performt haben, kommt mit Ernest Allan Hausmann ein Schwarzer Darsteller auf die Bühne und gesellt sich zu Lommatzsch, Knopp und Rudolph. Von den drei *Weiß*en verwirrt beobachtet, tritt Hausmann an das mittlere Mikrofon, stellt es auf die richtige Größe ein und beginnt seinerseits mit der Rezitation der Textfläche. Sofort ist hörbar, dass er akzentfrei Deutsch spricht und eine Sprechausbildung genossen hat. Teile des Publikums hatten vielleicht, beeinflusst von der Begegnung mit den Schwarzen Mitgliedern des Geflüchtetenchors zu Beginn der Vorstellung, eher einen Vortrag in gebrochenem Deutsch oder eine andere Markierung von Hausmanns Fremd-Sein erwartet. Ebendiese „Verbindung von äußeren ethnischen Merkmalen und Flüchtlingsstatus“¹⁶⁵ bricht die Inszenierung durch Hausmanns professionelle Performance ästhetisch gezielt auf und macht sie so auf eine rassistische gesellschaftliche Erwartungshaltung hin befragbar.

Doch der weitere Verlauf der Inszenierung verdeutlicht, dass das souveräne Verfügen über die deutsche Sprache dem Individuum noch

¹⁶⁵ Voss: Doing Refugee, S. 168.

keinesfalls gleichberechtigte und handlungsmächtige Sichtbarkeit im öffentlichen Kommunikationsraum ermöglicht.¹⁶⁶ Zwar markieren Hausmanns Textvortrag und die Einstellung des Mikrofons auf die richtige Größe seine Bemühungen, als selbstbestimmter Teil der Kommunikationsgemeinschaft aufzutreten. Doch die drei *weißen* Männer akzeptieren ihn nicht einfach als Mitspieler, sondern unterbrechen seine Performance, wobei sich nach der unsicheren Begrüßung mit „Hello! Welcome!“ folgendes absurdes Gespräch entspinnt:

RUDOLPH: We are coming from the Thalia Theater Hamburg, Germany, Europe, and we are looking for young authentic refugee people to tell us their young authentic refugee stories in our play at the Thalia Theater. Are you interested?

HAUSMANN: OK, so, das Ganze jetzt nochmal auf Deutsch!? [...] Also nicht nur für mich, sondern auch für die Damen und Herren da unten!

LOMMATZSCH: Was hat er gesagt?

RUDOLPH: Der hat Angst vor Deutschen oder so?

LOMMATZSCH: Nee, er hat Angst in Deutschland zu sein.

RUDOLPH: Krass!

KNOPP: Oh man! [...] Schau ihn dir mal an!

LOMMATZSCH: Das sieht man in der Körperhaltung schon!

Die drei *weißen* Schauspieler sind unfähig oder nicht willens, Hausmanns perfekte Beherrschung der deutschen Sprache anzuerkennen, stattdessen lesen sie ihn in Reduktion auf seinen Körper als marginalisierten Geflüchteten. Dass diese Zuschreibung eine Kommunikation auf Augenhöhe ausschließt, zeigt der Fortgang der Szene: Während sie ihm erklären, dass sie ihn leider wegen seiner fehlenden Arbeitserlaubnis und Budgetschwierigkeiten für die angebotene Rolle nicht bezahlen können, berühren die drei Hausmann immer wieder an den Armen und am Rücken. Hausmann wehrt diese Berührungen ab und versucht, die Angelegenheit professionell zu klären: „Ich bin in Hamburg geboren. Ich bin Schauspieler, ich lebe jetzt in Berlin, also ruft doch meine Agentur an.“ Doch abermals missverstehen Lommatzsch, Knopp und Rudolph den Schwarzen Schauspieler: Aus seinem Verweis auf die Künstler*innenagentur wird im Gespräch der drei schnell die „Arbeitsagentur“, schließlich gar eine unterstellte Angst vor dem „Arbeitslager“. Selbst den Ausbruch: „Ey Leute! Wollt ihr mich verarschen?“ deuten die anderen Darsteller zum „Stammesnamen“ um,

¹⁶⁶ Vgl. zur im Folgenden analysierten Szene auch Voss: *Doing Refugee*, S. 170–174.

wenn sie Hausmann in der Folge als „Leude Wollthirmichverarschen“ adressieren.

Die gesamte breit ausgespielte Szene des Nicht- und Missverstehens macht deutlich, dass trotz der eminenten Wichtigkeit, die Sprachbeherrschung für Teilhabe am gemeinsamen Kommunikationsraum hat, diese nicht für eine selbstbestimmte Sichtbarkeit in der öffentlichen Sphäre ausreicht, die als *self-presentation* im Sinne Arendts gelten könnte. Immer wieder drängen Lommatzsch, Knopp und Rudolph ihren Mitspieler stattdessen in den Modus des *self-display*, nicht sein Handeln vor ihnen bestimmt die Art, wie er von den drei Männern wahrgenommen wird, sondern allein ihre den Phänotyp betreffenden Vorurteile. Die für Hausmann zermürbende Aushandlung seiner Identität und Stellung in der Gemeinschaft verhindert für den Moment seine handlungsmächtige Teilhabe am öffentlichen Raum der Bühne und der Inszenierung: Sein Textvortrag wird unterbrochen und er in die Rolle des passiven Beobachtungsobjekts gedrängt. Während sich Lommatzsch, Knopp und Rudolph immer wieder über die Bühne bewegen, um sich zu kurzen Besprechungen zurückzuziehen, bleibt der Schwarze Darsteller fast bewegungslos in der Mitte der Szene stehen. Er spielt nicht gemeinsam mit den drei *Weiß*en, sondern befindet sich, von seinen Mitspielern abgesondert und bestaunt, auf einer eigenen Bühne, die ihn zur Bewegungslosigkeit, aber auch zum ‚sprachlosen Sprechen‘ als Modus der scheiternden Kommunikation zwingt. Als am Ende Lommatzsch beleidigt auf den zunehmenden Unwillen Hausmanns reagiert, die Rolle des marginalisierten Geflüchteten zu übernehmen – „Die sind aber auch so schwierig, man kann es nur falsch machen!“ –, erwidert der Schwarze entnervt: „Ja, ja; genau, ich weiß! Spüler, Dealer, Gangsta, Rapper, Fremder – aber niemals Apotheker!“ Indem er ironisch all die Rollen anführt, auf die er als Schwarzer Mensch festgelegt wird, bietet er den drei *Weiß*en endlich die Möglichkeit, ihre projizierten Vorurteile in seinen Sprachäußerungen wiederzufinden: Begeistert in seine Aufzählung einfallend begleiten sie ihn in den Bühnenhintergrund. In dem Moment, in dem sich Hausmann scheinbar auf die gewünschte Rolle festlegen lässt, entsteht für die vier ein gemeinsamer Kommunikationsraum und so nach Arendt auch eine gemeinsame Realität. Die Bühne als geteilte öffentliche Sphäre der vier Schauspieler ist räumlich wiederhergestellt – es ist aber eine Raumordnung, deren Zugänglichkeit und Sprache die *weißen* Darsteller regeln.

Im Folgenden gelingt es Hausmann dennoch, ein sprachmächtiges Mitglied des Schauspielensembles zu werden, indem er in den Vortrag von Jelineks Text einbezogen wird. Da letzterer dabei weiterhin auf drei Sprecher aufgeteilt bleibt – und es auch nach wie vor nur drei Mikrofone gibt –, verliert dadurch aber Felix Knopp seinen Platz und seine Rolle. Immer aufs Neue versucht er, wieder in die Performance einzusteigen oder flüs-

ternd seine Unzufriedenheit gegenüber Lommatzsch und Rudolph zu artikulieren und fragt schließlich, sich ins Gesicht greifend und damit auf seine und Hausmanns Hautfarbe anspielend: „Ich verstehe das nicht! Nur weil er hier ...?“ Von dieser rassistischen Entgleisung empört vertreiben Lommatzsch und Rudolph Knopp endgültig von der Bühne,¹⁶⁷ wobei sie sich unausgesetzt bei Hausmann entschuldigen, bis dieser ihnen entnervt zu verstehen gibt: „Alles, OK! Ich kann für mich selbst sprechen!“ Doch Rudolph und Lommatzsch wischen dieses Beharren auf die eigene Sprach- und Handlungsmacht beiseite, indem sie nun Hausmann anschreien: „Nein, das ist eben *nicht* OK!“

Diese Szenen, die Hausmanns Phänotyp sowie seine Integration in das Ensemble und damit auch den Kommunikationsraum der Bühne thematisieren, verhandeln letztlich Fragen bezüglich der Legitimität einer theatralen Repräsentation Geflüchteter sowie deren Chancen auf selbstbestimmte Sichtbarkeit und Handlungsmacht im Theaterraum. Nicht nur weist die Produktion durch die ausführliche Inszenierung der fehlerhaften Attribuierung eines Geflüchtetenstatus an den Schwarzen Hausmann – erst durch das Publikum, dann absurd übertrieben durch die *weißen* Schauspieler – auf die rassistischen und ausgrenzenden Erfahrungen hin, die Schwarze Menschen in Deutschland machen. Auch die von Knopp vorgebrachte Frage, warum Hausmann, der eben *kein* Geflüchteter ist, nur aufgrund seiner Hautfarbe mit größerer Autorität Jelineks Text performen kann, verdient mehr Beachtung, als Lommatzsch und Rudolph ihr zukommen lassen; dies umso mehr, als Hausmann beginnt, den Stücktext mit klischeehaftem Akzent scheinbar ‚authentischer‘ zu sprechen – ein Vorgehen, das die beiden *weißen* Schauspieler begeistert aufgreifen. Wer im Bühnenraum aber nach wie vor nicht auftaucht, sind die den Chor bildenden Menschen mit realen Fluchterfahrungen. Während die Inszenierung im ausgeleuchteten Teil der Bühne mit einigem Slapstick und vielen Fremdtexten untersucht, welche Probleme ihre Repräsentation professionellen Schauspielern macht, bleiben sie weiterhin im Dunkeln.

Doch diese unangefochtene Stellung der drei *weißen* Männer beginnt sich nach ungefähr einer Stunde und damit zum Ende des ersten Teils der Inszenierung langsam aufzulösen. Dies geschieht vor allem dadurch, dass

¹⁶⁷ In einer ersten Fassung der Inszenierung kam in dieser Szene *Blackfacing* zum Einsatz, indem Felix Knopp sich nicht nur erläuternd ins Gesicht griff, sondern schwarz geschminkt auftrat, bevor ihn Lommatzsch und Rudolph entsetzt von der Bühne vertrieben. Nachdem diesem Vorgehen auf dem Berliner Theatertreffen 2015 mit Rassismus-Vorwürfen begegnet wurde, entschieden sich Nicolas Stemann und sein Team, die Szene umzuinszenieren. Vgl. zu der Debatte Lempp: Körper in der Krise, insbes. S. 161f. Vgl. zur kritischen Bezugnahme auf *Blackfacing* im Theater der Gegenwart auch Dušan David Pařízeks Uraufführungsinszenierung von Wolfram Lotz' *Die lächerliche Finsternis*, die in Kap. 4.3 analysiert wird.

nun öfter der hintere Teil der Bühne für kurze Zeitintervalle schwach aus den Gassen beleuchtet wird. Dadurch ist zeitweise der dort auf Plastikstühlen sitzende Geflüchtetenchor für das Publikum sichtbar. Auch eine zunehmende Auflösung der festen Umgrenzung der öffentlichen Sphäre im Bühnenvordergrund zeigt sich in der Beleuchtung: Insgesamt wird der ausgeleuchtete Bereich kleiner und uneinheitlicher, statt des großflächigen hellen Rechtecks leuchten Spots kleinere runde Flächen aus und die vom Beginn der Inszenierung bekannte Technik der Projektion bewegter Bilder über die gesamte Bühnenbreite wird wieder aufgenommen. Die homogene, statische Erscheinung des weißen Sprach-Raums nimmt so ab. Auch die Kontrolle der drei *weißen* Männer über diesen Sprach-Raum schwindet jetzt: Indem Barbara Nüsse und die Schwarze Schauspielerin Thelma Buabeng zu Hausmann, Lommatzsch, Knopp und Rudolph stoßen, wird das Ensemble der Jelinek performenden Schauspieler*innen nicht nur größer, sondern auch weiblicher und weniger *weiß*. Die zwei Neuankömmlinge behaupten sich mit Hausmann nachdrücklich als Vortragende von Jelineks Text, die *weißen* Männer werden immer wieder in die Rolle von passiven Zuhörern gedrängt. Auf ihre vorsichtige Frage, warum sie nicht mehr mitsprechen dürfen, antworten die drei anderen Schauspieler*innen durchaus aggressiv: „Was? Habt ihr ein Problem damit, dass wir Frauen sind, oder was? Und Schwarz?“

Zusammenfassend ist die Raumordnung des ersten Teils von Stemmanns *Schutzbefohlenen*-Inszenierung vor allem durch Hell/Dunkel-Dichotomien und damit den Gegensatz von öffentlicher Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit geprägt. Die erste Stunde der Produktion erkundet, inwiefern dieses vor allem durch das theatrale Zeichen der Beleuchtung inszenierte konträre Verhältnis mit dem Gegensatz von *weißem* und Schwarzem Phänotyp zusammenhängt. Denn wie Wihstutz in Bezug auf andere Performances des zeitgenössischen Theaters feststellt, ist Sichtbarkeit auf der Bühne nicht einfach Begleiterscheinung der Theaterkunst, sondern hergestellt durch „eine konstitutive Grenzziehung des theatralen Raumes, die über In- und Exklusion, über das Verhältnis zwischen Präsenz und Repräsentation, zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, über Fragen der Legitimation und des Zugangs zur Bühne entscheidet“¹⁶⁸. Bei Stemmann wird Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit spatial als Teilhabe am oder eben Ausschluss aus dem öffentlichen Raum inszeniert. Dieser öffentliche Raum ist dabei ein dezidiert Sprachraum, ihn handlungsmächtig zu gestalten bedeutet, Jelineks Textfläche sprechen zu können – und zu dürfen. Die performative Verfügung über den Stücktext markiert damit räumliche Sichtbarkeit, Handlungsmacht und die erfolgreiche Integration in das Ensemble der Schauspieler*innen. In diesem Sinne, das zeigt das Bei-

¹⁶⁸ Wihstutz: Der andere Raum, S. 10f.

spiel der nur langsam erfolgenden Aufnahme Hausmanns, ist Teilhabe am öffentlichen Kommunikationsraum keinesfalls gleichbedeutend mit dem rein physischen Zugang zum ausgeleuchteten Bühnensegment, sondern konstituiert sich erst prozessual im Sprechen für das und vor dem Publikum. Wenn also auch zeitlich stabilere theatrale Zeichen wie die Raumaufteilung und vor allem -ausleuchtung die Szene der *Schutzbefohlenen* mitbestimmen, erhält diese ihre semantische Markierung als öffentlicher Raum der *self-presentation* im Sinne Arendts erst als performativer Sprach- und Handlungsraum. Die Kontrolle über diesen Raum haben die meiste Zeit *weiße* Schauspieler, der Geflüchtetenchor bleibt vom performativen Handlungsraum wie dem szenischen Licht-Raum ausgeschlossen.

Sprachaneignung als Raumaneignung: Chorische (Ent-)Individualisierungen

Der Moment, in dem der Ausschluss der Geflüchteten aus dem öffentlichen Bühnenraum aufgehoben wird, markiert zugleich mit dem Ende der Hälfte der Inszenierung den ersten größeren Wechsel der Raumkonfiguration. Während die Schauspieler*innen singen und tanzen,¹⁶⁹ erhält das Licht eine orange-gelbe Färbung und damit das erste Mal eine warme Tönung. Gleichzeitig bauen Bühnenarbeiter*innen die Szene um: Die Stühle, auf denen der Chor sitzt, werden weiter nach vorne gerückt, was bereits eine größere Raumnahme der Geflüchteten markiert. Doch diese Raumnahme wird in der Folge auch performativ umgesetzt: Zum Ende des Songs stürmt der gesamte Chor zu den Schauspieler*innen nach vorne und tanzt ausgelassen mit ihnen über die Bühne. Die musikalisch-körperliche Auflösung jeder räumlichen Trennung kommt für das Publikum überraschend und erinnert an die sogenannten ‚Clips‘ in Theaterarbeiten Renée Polleschs – im Probenprozess improvisierte, oftmals musikalische Szenen, die den handlungslogischen Ablauf des Stücks kurz unterbrechen.¹⁷⁰ Die fröhliche Durchmischung von Chor und professionellem Ensemble endet jedoch jäh: Noch während des gemeinsamen Tanzes schieben Bühnenarbeiter*innen aus den Seitengassen sechs mit Stachel-

¹⁶⁹ Die Inszenierung setzt in der zweiten Hälfte mehrere Textpassagen der *Schutzbefohlenen* als Songs um, die von dem Musiker Daniel Regenbergs sowie einigen der Schauspieler*innen live auf der Bühne instrumental begleitet werden.

¹⁷⁰ Vgl. zur Inszenierung eines solchen Clips in Polleschs Produktion *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* (UA: 2012) Felix Lempp/Kerstin Mertenskötter: „Es war nie für euch! Es war immer für uns.“ – Strategien der chorischen Gemeinschaftsbildung in René Polleschs Brecht-Aktualisierung ‚Kill your Darlings! Streets of Berladelphia‘, in: Paul Martin Langner/Joanna Gospodarczyk (Hg.): *Zur Funktion und Bedeutung des Chors im zeitgenössischen Drama und Theater*, Berlin/Bern/Wien 2019, S. 27–57, hier: S. 44–47.

drahtrollen bewehrte Zaunelemente auf die Szene, die den tanzenden Chor von den Schauspieler*innen abtrennen und die Geflüchteten langsam zurück in den Hintergrund der Bühne treiben. So wird zum einen abermals die Verdrängung der marginalisierten Chormitglieder aus dem öffentlichen Raum inszeniert und zum anderen die räumliche Atmosphäre für die folgenden Szenen gesetzt: Zum undurchlässigen Zaun verbunden dominieren die Stacheldrahtelemente nun die gesamte Bühne visuell und lassen im Publikum verortende Assoziationen an die Grenzschutzanlagen der EU-Außengrenzen oder Geflüchtetenlager aufkommen. Der Song endet wieder mit einer klar dichotomen theatralen Raumeinteilung: vorne an den Standmikrofonen die professionellen Schauspieler*innen, abermals im Bühnenhintergrund, isoliert durch den Stacheldrahtzaun, der Geflüchtetenchor.

Mit dem Ende des Songs wechselt die Lichtstimmung grundlegend: Alle professionellen Darsteller*innen gehen ab und die gesamte Bühne ist nun dunkel, einzig der Drahtzaun wird in ein kaltes Licht getaucht, das ihn als Sperrriegel in Szene setzt. Der Blick der Zuschauer*innen ist auf den Zaun als Abgrenzung gelenkt,¹⁷¹ während die Räume, die durch ihn getrennt werden, im Dunkeln verschwinden: Die Grenze wird so vom konkreten Ort zum unentrinnbaren Lebens-Zustand, was eine Verschiebung der Inszenierungsperspektive hin zur Position der Geflüchteten ankündigt. Da damit der Grenzzaun weniger einen naturalistischen Raum unterteilt als dass er atmosphärisch das ständige Gefühl des Wartens an der Grenze auf Seiten des Geflüchtetenchors bebildert, können die Mitglieder des Chors in der Folge auch problemlos um die Drahtbarriere herum an die Mikrofone auf der nun wieder heller ausgeleuchteten Vorderbühne treten. Diese Mikrofone erinnern an die Raumordnung zu Beginn des Theaterabends und weisen den entstehenden Raum ebenfalls als Sprachraum aus.

Doch nach dem Abgang der professionellen Darstellenden nutzen nun andere Sprecher*innen ihre Chance zur öffentlichen Artikulation. Die Mitglieder des Chores kommen nacheinander einzeln oder in Gruppen in den Vordergrund und wenden sich, das erste Mal im Licht deutlich erkennbar, an das Publikum. Zunächst performen zwei Schwarze Männer einen längeren Abschnitt aus Jelineks Text-Fläche auf Deutsch. Sofort wird dabei – gerade im Vergleich zum bisher bestimmenden Textvortrag der professionellen Schauspieler*innen – deutlich, dass die beiden Geflüchteten eine Fremdsprache sprechen, die sie nicht sicher beherrschen. Doch der Geflüchtetenchor eignet sich das Stück immer mehr an, verschiedene Mitglieder tragen Übersetzungen der jelinekschen Textflächen

¹⁷¹ Vgl. zur durch Beleuchtung unterstützten Inszenierung von Grenzanlagen auf den Bühnen des Gegenwartstheaters auch die performativ-tänzerischen Grenzentwürfe in Falk Richters *Safe Places*, wie sie in Kap. 4.4 analysiert werden.

auf Englisch, Französisch oder in anderen Sprachen vor. Da einige der muttersprachlichen Vorträge parallel ins Englische und Performances auf Englisch oder Französisch ins Deutsche übersetzt werden, bildet sich auf der Bühne ein Stimmengewirr: Jelineks heterogenes Zitatgeflecht, die Textfläche der *Schutzbefohlenen*, wird in die Polyphonie einer theatralen Sprachfläche überführt. Durch ihren Auftritt an den Mikrofonen erreichen die Mitglieder des Geflüchtetenchores dabei nicht nur ihre Sichtbarkeit im öffentlichen Raum: Sie stellen darüber hinaus in der selbstbewussten Übersetzung des Textes in ihnen geläufigere Sprachen eigene Handlungsmacht aus und eignen sich den lange von den *weißen* Schauspielern beherrschten öffentlichen Bühnenraum als Sprachraum vollständig an.

Diese Raumaneignung der Geflüchteten, die so als Textaneignung inszeniert wird, geht in der Folge noch weit über die Translation von Stückpassagen hinaus: Einige der Mitglieder des Chors mit den Namen Afsane, Alassane, Alidu, Amine, Andreas, Ben Kofi, Ben Kwame, Collins, Daniel, Dennis, Elham, Estelle, Hadjara, Haruna, Isaac, Issac N., Issaka, Jibril, Kabore, Kwadjo, Mahmood, Mibrak, Mutari, Obed, Prince Abdullah, Ramin, Senait, Stephen, Sule und Usman¹⁷² lösen sich aus seinem Kollektivkörper, um nicht den Stücktext, sondern eigene Fluchterzählungen vorzutragen. Der Text einer *weißen* Autorin ohne Migrationserfahrungen tritt somit vor den referierten Einzelschicksalen der Geflüchteten, deren Erzählungen als authentisch inszeniert werden, zurück.¹⁷³ Ohne das Problem selbst zu vermeiden, reflektieren Stemmann und sein Team auf diese Weise die Anspruchshaltung vieler Inszenierungen mit Geflüchteten, die über verbindliche Textvorlagen „verlangen, dass sich ein afrikanischer Darsteller mit unseren Inhalten identifiziert bzw. unsere Perspektive einnimmt“¹⁷⁴. Durch die Erzählung eigener Fluchterfahrungen erhalten die Mitglieder des Chores im Kommunikationsraum der Bühne die Sichtbarkeit einer individuellen *self-presentation*, während sie bisher als stumme Menschenmasse im Modus des theatralen *self-display* ausgestellt wurden.

¹⁷² Aus Gründen des persönlichen Schutzes der Darstellenden wurden von Thalia Theater und Regieteam nur diese Vornamen veröffentlicht. Diesem Vorgehen schließe ich mich an und dokumentiere hier die für mich ermittelbaren Namen, die im Zusammenhang mit der Hamburger Inszenierung öffentlich wurden.

¹⁷³ Das Verfahren, die eigene Inszenierung mit Fremdtexen anzureichern, die persönliche Flucht-Schicksale verhandeln, ist gegenwärtig ein oft genutztes Mittel zur theatralen Inszenierung von Authentizität, das auch andere Regisseur*innen, die Stücke mit Migrationskontexten inszenieren, nutzen. Für die Produktion *Schutzbefohlene performen Jelineks Schutzbefohlene* (2015) des Wiener Kollektivs *Die schweigende Mehrheit sagt JA!* vgl. z.B. Moser: Verhandlung von Zugehörigkeitsordnungen, S. 87–96. Über den Realitätsgehalt der ebenfalls *inszenierten* Fluchtgeschichten in Stemmanns Produktion ist damit jedoch nichts ausgesagt.

¹⁷⁴ Felber u.a.: Für diejenigen sprechen, für die kein anderer spricht, S. 292.

Doch diese spatiale Inszenierung einer selbstbestimmten Sichtbarkeit und Handlungsmacht des Chors wird in der Folge zurückgenommen. Am Ende der individuellen Einzelperformances fallen aus dem Schnürboden Pakete, die Anzüge für die Chormitglieder enthalten und von diesen begeistert als Geschenke angenommen werden. Während eines Songs, den die inzwischen wieder auf die Bühne zurückgekehrten professionellen Schauspieler*innen performen, ziehen sich die Geflüchteten mit deren Hilfe die Anzüge an, wobei die Kapuzen auch die Gesichter der Chormitglieder bedecken. Die Menschen, die eben durch ihre Textvorträge im Kommunikationsraum der Bühne für die Zuschauer*innen jenseits der Kollektivfigur des Chores unterscheidbar wurden, sind auf diese Weise wieder entindividualisiert; sie erscheinen Hanna Voss in ihrer Gesichtslosigkeit gar als „dehumanisierte[-] ‚Flüchtlinge‘“¹⁷⁵.

Angesichts der Tatsache, dass eine veränderte Inszenierung von Sichtbarkeit und Handlungsmacht der Geflüchteten bisher stets mit einem Wechsel der räumlichen Ordnung einherging, überrascht es nicht, dass die Bühne während des Kleidungs- und Statuswechsels der Geflüchteten erneut umgebaut wird: Im Hintergrund wird aus einer der rechten Gassen eine Kanzel auf hohen Metallstelzen vor den Drahtzaun geschoben, die Daniel Lommatzsch besteigt, um den Song von dort zu singen. Zum einen verweist diese Kanzel abermals, gemeinsam mit den Projektionsflächen in Form der Fensterrose, auf die Kirche und damit die christlich-kulturelle Konnotation des Bühnenraums. Zum anderen erweckt sie aufgrund ihrer Metallstelzen und vor dem Hintergrund des Zauns auch Assoziationen an einen Wachturm. Während die Stacheldrahtabspernung bei den Einzelvorträgen der Geflüchteten eher den atmosphärischen Hintergrund eines Zustands der ewigen Grenze schuf, erfährt die szenische Raumordnung nun eine radikale Wandlung: War die Bühne zuvor noch ein öffentlicher Kommunikationsraum, der den Geflüchteten die direkte Ansprache des Publikums von den Mikrofonen aus erlaubte, sind diese jetzt in der Masse der sich umziehenden Chormitglieder kaum mehr zu erkennen. Der Kanzel-Wachturm und der Zaun verorten das Geschehen gemeinsam mit dem raumschaffenden Handeln der Chormitglieder in einem Geflüchtetenlager oder vor einer Grenzanlage und damit innerhalb einer spatialen Ordnung, die dem Chor die Chance zu Sichtbarkeit als *self-presentation* genauso wie Handlungsmacht systematisch nimmt. In den Worten Arendts sind die Geflüchteten abermals auf ihre bloße Existenz als Gattungswesen zurückgeworfen. Die Szene endet in Dunkelheit, aus den Individuen mit eigenen Gesichtern und eigenen Geschichten ist wieder die dunkle Masse des Geflüchtetenchors geworden.

¹⁷⁵ Voss: *Doing Refugee*, S. 168.

Raumauflösung als Handlungsmacht: Rollenproblematisierungen

Die passive Rolle als Menschenmasse im Dunkeln behält der Chor fast den gesamten Rest der Inszenierung. Doch an deren Ende kommt es abermals zu einer Selbstermächtigung der Geflüchteten, die als letzte spatiale Veränderung zur Auflösung der theatralen Raumordnung selbst führt. Dieser abschließenden Raumauflösung geht eine Reihe von Versuchen der Chormitglieder voraus, die Grenze zwischen theatralem Spielen und ethischem Handeln zu sprengen. Ungefähr fünfzehn Minuten vor Ende des Theaterabends sitzen die Mitglieder des Chores auf der dunklen Vorderbühne und lauschen Felix Knopp, der in einem Licht-Spot stehend und in ein grünes Abendkleid gehüllt Jelineks Textfläche in der Art eines romantischen Kunstlieds mit Klavierbegleitung vorträgt.¹⁷⁶ Eine der Gestalten erhebt sich, tritt an Knopp heran und bleibt neben ihm im Lichtkegel stehen. Ohne seinen Gesang zunächst zu unterbrechen, weicht Knopp dem Geflüchteten irritiert aus und tritt zur Seite. Dieser folgt ihm jedoch und beginnt kurz darauf, ihn zögerlich am Arm zu berühren. Diese Gebärde führt den Schauspieler dazu, seinen Vortrag zu unterbrechen. Auch das Klavierspiel endet, Knopp wendet sich dem Chormitglied zu und fragt irritiert: „Was denn? Das ist jetzt ganz schlecht gerade! Was brauchst du?“ Die geflüsterte Antwort seines Gegenübers ist für das Publikum nicht zu verstehen, die zögerliche und ebenfalls kaum verständliche Wiederholung durch Knopp macht deutlich, dass der Geflüchtete nicht für das Theaterpublikum spricht, sondern ganz gezielt den Schauspieler adressiert: „Ein Dach brauchst du? Da kann ich dir jetzt gar nicht helfen.“ Die kurze Interaktion zwischen Geflüchtetem und Schauspieler inszeniert ein Brüchig-Werden des zunächst von beiden geteilten Bühnenraums: Während Knopp ihn als ästhetischen *Kunstraum* versteht, nutzt das Chormitglied die Szene als intimen Begegnungsraum, in dem er seine Bitte um konkrete Hilfe bei der auch in Jelineks Text zentralen Suche nach einem Platz zum Wohnen formuliert. Indem die Mitglieder des Geflüchtetenchors beginnen, selbstbewusst in ihrem Handeln auch eigene Raumvorstellungen zu entwerfen, wird die theatrale Raumordnung zunehmend durch konfligierende Raumentwürfe geprägt.

Der konzeptionelle räumliche Spalt, der sich so zwischen Geflüchteten und Schauspieler*innen öffnet, ist in der Folge auch szenisch gestaltet. In dem Moment, in dem Knopp sein unterbrochenes Lied fortsetzt, wird im Hintergrund der bisher im Dunkeln gebliebene Grenzzaun angestrahlt.

¹⁷⁶ Kostümierung und Gesang von Lommatzsch können hier als Anspielung auf Anna Netrebko verstanden werden, deren Blitz-Einbürgerung im Kontrast zur fortgesetzten Heimatlosigkeit der Schutzbefohlenen in Jelineks Theatertext breiten Raum einnimmt.

Das Publikum erkennt, dass hinter diesem Zaun nun die anderen fünf professionellen Schauspieler*innen stehen und das Geschehen auf der Vorderbühne beobachten. Auch Knopp gesellt sich, von der vorderen Bühne fliehend, zu seinen Kolleg*innen. Nun skandieren die aus den Gassen angestrahlten Schauspieler*innen von dieser Position hinter dem Stacheldraht aus Jelineks Text, während der Geflüchtetenchor auf der dunklen Vorderbühne zuhört. Die spatiale Ordnung ist damit der des Beginns der Inszenierung strukturell entgegengesetzt: Statt auf der hellen Vorderbühne spielen die professionellen Darstellenden jetzt im hellen Bühnenhintergrund, der in der ersten Inszenierungshälfte als Sphäre der Dunkelheit der Bereich für die Geflüchteten war. Diese befinden sich nun auf der dunklen Vorderbühne, sodass zwar die Zuordnung der Schauspieler*innen bzw. Geflüchteten auf der Raumebene ‚hinten – vorne‘, nicht aber auf der Beleuchtungsebene ‚hell – dunkel‘ umgekehrt wird. Die Tatsache, dass die Zuschauer*innen nun gemeinsam mit den Geflüchteten aus dem Dunkel auf die im zwar hellen, aber weit entfernten Hintergrund der Bühne stehenden Darsteller*innen blicken, schafft ein mächtiges Identifikationsangebot und stiftet auf der spatialen Ebene Gemeinsamkeiten zwischen Publikum und Chor. Wie um diese Identifikation zu unterbrechen und ihr Publikum zurückzugewinnen, öffnen die Schauspieler*innen mit den Worten „Wir sind die Unangekündigten. Die Schutzfliehenden“ (SB 96) den Zaun und treten in einem Licht-Spot an den Chor heran. Während sie ihren Textvortrag fortsetzen, werden sie, wie zuvor schon Knopp, von immer mehr Mitgliedern des Chors berührt und leise angesprochen. Sie erscheinen zunehmend verunsichert und brechen schließlich, in einer auf sie einredenden Menschentraube eingeschlossen, ihren Vortrag mit dem verzweiferten Schrei ab: „Wir können euch nicht helfen! Wir müssen euch doch spielen!“ Auf diesen Ausbruch hin fallen alle Mitglieder des Geflüchtetenchors wie tot zu Boden, die professionellen Schauspieler*innen bleiben im grellen Licht stehen.

Die gesamte Szenenfolge bearbeitet nicht nur Fragen der theatralen Repräsentation Geflüchteter, sondern inszeniert auch Veränderungen der Bühnenraumordnung. Während die professionellen Schauspieler*innen-Figuren die Bühne als ästhetischen Raum begreifen, in dem sie über die Rezitation von Jelineks Theatertext Bewusstsein für Kontexte von Flucht und Integrationsschwierigkeiten schaffen, entwerfen die Mitglieder des Geflüchteten-Chors die Szene zunehmend als Begegnungsraum, in dem sie von den Darstellenden keine ästhetische Repräsentation, sondern konkrete Hilfe erwarten. Die Produktion setzt damit produktiv ein Charakteristikum theatraler Räumlichkeit in Szene, das Wihtstutz in anderem Zusammenhang als „*Paradox des Theaterraums*“ bezeichnet hat: Einerseits markiere dieser als ästhetischer Raum gerade einen Abstand zur Alltagswelt, weil es sich bei der Theateraufführung aber um „eine reale soziale

Situation“ handle, könne andererseits „[d]ie ästhetische Differenz der Inszenierung [...] jederzeit wieder gekreuzt werden und Fiktion in Realität verwandeln oder die Türen zur Außenseite des sozialen Alltags wieder aufstoßen“.¹⁷⁷ Der im Zusammenbrechen des Chors am Schluss der Szenenfolge inszenierte endgültige Ausschluss der Geflüchteten aus dem theatralen Raum der Öffentlichkeit und Sichtbarkeit ist aber keinesfalls nur eine mimetische Verhandlung ihrer Position in der Gesellschaft: Steemanns Inszenierung macht deutlich, dass ihre Marginalisierung in den Grundvereinbarungen der theatralen Kunst angelegt ist, die trotz aller Spielarten des postdramatischen Theaters immer wieder auf ihre Referenzialität und Repräsentationalität zurückgeworfen wird. Wo andere die Regeln dieser theatralen Repräsentation bestimmen, haben die Geflüchteten nur so lange an den konfigurierten ästhetischen Räumen teil, wie sie sich an die Vorgaben von Textvorlage und Regiebuch halten, also den ästhetischen Rahmen der Aufführung nicht sprengen, sondern sich in diesen ein- und somit unterordnen. Respektieren sie aber diese strukturelle Setzung der Inszenierung, laufen sie Gefahr, hinter ihren theatralen Repräsentationen zu verschwinden.

Dieses Verschwinden wird am Ende der Produktion spezifisch inszeniert: Die professionellen Schauspieler*innen treten nach vorne an die Rampe und ziehen hinter sich einen weißen Vorhang zu, der die Körper der Geflüchteten verdeckt. Während die sechs den „Bärli-Song“ singen, der vom Sterben auch der Kinder im Mittelmeer und der zynischen Reaktion von Europäer*innen erzählt – „und auf den Sarg setzen wir ein kleines Bärli drauf!“ –, werden auf den Vorhang Bilder von Booten mit Geflüchteten, die besungenen Kindersärge und am Strand aufgereichte Leichen projiziert. Hinter dem Vorhang sind noch die Leuchtziffern der den Bühnenraum dominierenden Anzeige zu erkennen. Die individuellen Körper der Geflüchteten verschwinden, was im Sichtfeld des Publikums bleibt, ist ihre mediale Repräsentation sowie ihre Reduktion auf immer größer werdende Toten-Zahlen. Hinter Repräsentationen und Abstraktionen werden die einzelnen Geflüchteten erneut unsichtbar.

Doch die Inszenierung endet mit einer letzten Raumaneignung durch diese Geflüchteten: Die professionellen Schauspieler*innen in ihrem Singen unterbrechend und den Vorhang einfach beiseiteschiebend stellen sie Stühle an die Rampe, auf denen sie ihre Kapuzen-Kostüme abgelegt haben. Hinter ihnen setzen nun die sechs Schauspieler*innen weiße Masken auf – während die Mitglieder des Chores einzeln erkennbar sind, werden die professionellen Darstellenden so entindividualisiert und mit der Maske auf ihre Funktion als jelineksche Sprachträger*innen reduziert. Indem die Chormitglieder Namen von Geflüchteten aufzählen, die ursprünglich

¹⁷⁷ Wihstutz: Der andere Raum, S. 79.

an der Produktion beteiligt waren, nun aber gestorben oder abgeschoben sind, markieren sie die Aufhebung der ästhetischen Rahmung und damit das Ende des theatralen Spiels. Zum Abschluss des Abends machen sie in einer Ansprache an das Publikum klar: „We are refugees. We play our part as refugees. Not only in this show but also in our life. We didn't choose this. We didn't write this skript. Someone else wrote it. Someone like you.“ In ihrem Hinweis darauf, dass ‚jemand wie die Zuschauer*innen‘ und damit eine Person ohne Fluchterfahrung das Skript des Abends verfasste, markieren sie deutlich die Grenzen theatraler Repräsentation von Flucht und Vertreibung. Die Sichtbarkeit, die sie auf der Bühne erhalten, ist damit in letzter Konsequenz nie eine handlungsmächtige und selbstbestimmte Sichtbarkeit im Sinne von Hannah Arendts *self-presentation*, da der öffentliche Raum des Theaters, in dem sie sichtbar werden, durch Konventionen und Regeln bestimmt wird, auf die sie keinen Einfluss haben. Dennoch endet der letzte Auftritt des Geflüchteten-Chors wie sein erster zu Vorstellungsbeginn mit einer Kampfansage an Jelineks Text, der den Geflüchteten mit ihrer Sprachmacht auch jede Handlungsmacht abspricht: Auf das fragend vorgetragene Stückzitat des Chorführers: „We came, but we are not here at all.“ – Not here at all?“, antwortet der Chor entschieden: „*We are here!*“

Um ihre Handlungsmacht im Sinne eines Verfügens über die eigene Geschichte nicht in der Raumordnung des theatralen Als-ob zu verlieren, bleibt den Geflüchteten am Ende nur eine Möglichkeit: Durch das – natürlich ebenfalls inszenierte! – ostentative Ablegen der Kostüme und die Adressierung von außertheatralen Sterben und Leiden zerstören sie die ästhetischen Konventionen des theatralen Raums. Damit lösen sie aber auch die Schau-Ordnung auf, der sie Sichtbarkeit und Öffentlichkeit erst verdanken. Ohne diesen Raum bleibt ihnen am Ende der Inszenierung nur noch der Abgang, zurück ins *Off*, zurück ins Dunkel. Stemmanns Produktion führt so letztlich nicht Möglichkeiten der Darstellung von Geflüchteten auf der Bühne vor, sondern deren ständiges Scheitern. Dieses Scheitern ist eng mit dem Bühnenraum verbunden. Alle im Verlauf des Abends vorgeführten Aushandlungen theatraler Räumlichkeit, die immer die Teilhabe von Geflüchteten mitverhandeln, müssen scheitern – nicht am mangelnden Willen der Beteiligten, sondern an der institutionellen Verankerung dieser Raumordnung innerhalb des deutschen Stadttheatersystems, wie Moser auch für andere Produktionen mit Geflüchteten feststellt: „Insgesamt bleibt der Theaterraum [...] hochgradig ambivalent, da sich auf der Ebene der Repräsentation wie der Interaktion hegemoniale Ordnungen kaum auflösen, sondern fortsetzen.“¹⁷⁸

¹⁷⁸ Moser: Verhandlung von Zugehörigkeitsordnungen, S. 95.

In ihren polyphonen Textflächen kann Elfriede Jelinek ein ‚Ich‘ oder ‚Wir‘ von Stimmen inszenieren, ohne diese dabei auf eine Sprechposition oder gar Figur festzulegen. Das von Annuß als „Entstaltung“¹⁷⁹ der Figuren bezeichnete Verfahren führt in den Texten auch zu einer Entstaltung des Raumes: In Jelineks Sprachkunstwerk bleibt das *Wer?* der Stimmen ebenso unbestimmbar wie das *Wo?* ihres Sprechorts. Während die Autorin im ‚sprachlosen Sprechen‘ der Stimmen die Unmöglichkeit ihrer handlungsmächtigen Sichtbarkeit im öffentlichen Kommunikationsraum darstellt, steht Nicolas Stemann bei seiner Uraufführungsinszenierung vor dem Problem, die körperlosen Stimmen Jelineks theatral konkretisieren und damit auch verorten zu müssen. Doch die Analysen haben ergeben, dass der Einbezug von Menschen mit Fluchterfahrungen in der Kollektivfigur des Geflüchtetenchores durch Stemann keinesfalls bedeutet, dass seine Produktion die Möglichkeit einer Repräsentation von Geflüchteten auf der Bühne als problemlos voraussetzen würde. Vielmehr reflektieren Stemann und sein Team die Schwierigkeiten jeder theatralen Darstellung von Fluchtkontexten durch die Inszenierung des Zusammenhangs zwischen Sichtbarkeit, Handlungsmacht und räumlicher Teilhabe der Geflüchteten nicht zuletzt in einer spezifischen räumlichen Ästhetik.

Bei Jelinek wie Stemann wird so die Raumlosigkeit der Geflüchteten, als die die Unmöglichkeit der Teilhabe am öffentlichen Kommunikationsraum bezeichnet werden kann, durch eine Ästhetik der Paradoxien inszeniert: Wie die Geflüchteten-Stimmen im Theatertext *sprechend* ihre *Unfähigkeit zu sprechen* und damit raumschaffend zu kommunizieren ausstellen, verweist ihre *Darstellung* in Stemanns Inszenierung auf die *grundsätzliche Unmöglichkeit einer theatralen Repräsentation von Geflüchteten* im geteilten Theaterraum, die sie nicht im Sinne eines *self-display* authentifizierend-ästhetisch vereinnahmen würde. So konfigurieren Text und Bühnenproduktion die Ausschlusswirkung aller öffentlichen Räume – und damit auch des Bühnenraums –, an denen die Geflüchteten entweder nicht teilhaben können oder in denen ihre ästhetische Repräsentation den Blick auf individuelle Schicksale und Bedürfnisse verstellt.¹⁸⁰ Und doch wäre es zu

¹⁷⁹ Annuß: *Flache Figuren*, S. 52.

¹⁸⁰ Durch die ‚Tischgespräche‘, die nach jeder Hamburger Aufführung der *Schutzbefohlenen* stattfanden und einen Kommunikationsraum öffneten, in dem Geflüchtete, Aktivist*innen und das Publikum miteinander ins Gespräch kommen konnten, versuchten Stemann und sein Team dieser Problematik zu begegnen und den an der Produktion beteiligten Menschen mit Fluchterfahrungen Kommunikationsräume in die Stadtgemeinschaft hinein zu erschließen. Auch für eine andere Inszenierung der *Schutzbefohlenen* in Wien, bei der Menschen mit Fluchterfahrungen eingebunden wurden, beschreibt Moser: *Verhandlung von Zugehörigkeitsordnungen*, S. 96, dass die tatsächliche Begegnung des Publikums mit den Geflüchteten eben nicht im Verlauf der Aufführung, sondern während der anschließenden Publikumsgespräche

einfach, am Ende der Analyse der *Schutzbefohlenen* lediglich ein theatrales Defizit zu konstatieren. Denn Bettine Menke betont, dass „[n]icht [...] bloß den fliehenden Deplazierten der souveräne Auftritt im Erscheinungsraum“¹⁸¹ der Bühne unmöglich sei. Vielmehr betrachtet sie jedes Modell von Theater als strukturell „verfehlt“, nach dem in einem solchen Erscheinungsraum, auch von einer „Dominanzposition“ aus, ein identitätsstabilisierender oder -begründender Auftritt möglich wäre:¹⁸² „Niemand von ‚uns‘ ist als bestimmtes, mit Gewissheit konturiertes Subjekt souverän selbstbegründet gegeben“¹⁸³. Gerade in der Möglichkeit eines Auftretens, das nicht zur eindeutigen Repräsentation führt, liege deshalb die Chance des Theaters:

Es macht des theatralen Zeit-Raums *Möglichkeit(en)* aus, *nicht* seine Defizienz, dass er kein durch Grenzsetzung (ein)gesetzter der Repräsentation ist, [...] in dem Figuren abschließend etabliert werden können (auch wenn immer wieder versucht wird, ihn dazu zu machen: die Szene zu disziplinieren). Er vermag vielmehr transitorischen vorübergehenden Erscheinungen, passageren nicht-abgeschlossenen *Nicht-Gestalten* Raum zu geben.¹⁸⁴

Die theatrale Raumordnung der *Schutzbefohlenen* antwortet so auf eine gesamtgesellschaftliche *urgence* die nach Wolfgang Heuer für Hannah Arendt darin besteht, „den Raum als einen gemeinsamen rechtlichen Rahmen sowie als einen gemeinsamen Raum des Handelns für jene zu öffnen, die als bewusste Parias und als citizens, als politische Bürgerinnen und Bürger, in unserer Welt agieren“¹⁸⁵. Doch machen Jelinek und Stemann deutlich, dass eine Antwort auf dieses Problem, die sich bemühte, den Raum des Theaters lediglich als „Ersatzraum für nicht gewährte Sprecherpositionen“¹⁸⁶ zu funktionalisieren, nicht nur scheitern muss, sondern auch die Chancen der Kunstform ignoriert: Der Raum des Theaters ist ein ästhetischer und unterliegt als solcher eigenen Regeln – und Möglichkeiten. „Die theatrale Präsentation“, stellt Menke fest, „wird den aus den durch staatliche Macht und Regime etablierten Erscheinungsräumen Exkludierten,

stattfind. Kritisch zu fragen bleibt aber dennoch, wie nachhaltig sich diese sichtbare und handlungsmächtige Teilhabe am öffentlichen Raum für die Geflüchteten auch jenseits der Rahmung des Theaterabends gestaltete, vgl. z.B. die Beobachtungen während eines Aufführungsbesuchs von Romy Pauline Rinke: „Wir können euch nicht helfen, wir müssen euch doch spielen!“; in: Birgit Peter/Gabriele C. Pfeiffer (Hg.): *Flucht – Migration – Theater. Dokumente und Positionen*, Göttingen 2017, S. 351–354.

¹⁸¹ Menke: Niemandland, S. 51.

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Heuer: Europa und seine Flüchtlinge, S. 341.

¹⁸⁶ Menke: Niemandland, S. 52.

Marginalisierten [...] nicht *kompensatorisch*“ gerecht.¹⁸⁷ Vielmehr zeichne die Bühne aus, „dass sie das Provisorische dieses Zeit-Raumes, das Transitorische ‚seiner‘ Gestalten ‚zulässt‘ Das ist eine andere Hinsicht der Widerrede [...], die in der Rede ohne Gewissheit und ohne zugestandene Macht Lücken, Differenzen mit/von sich ‚Selbst‘ öffnet“¹⁸⁸. Dass das zeitgenössische Stadttheater in den Raumordnungen seiner Texte und Bühnenproduktionen derartige Lücken und Differenzen auch als Lücken und Differenzen der eigenen Schauordnung und Institution adressiert, wird im Folgenden die Analyse von Wolfram Lotz’ Hörspieltext *Die Lächerliche Finsternis* und seiner theatralen Uraufführung durch Dušan David Pařízek zeigen.

¹⁸⁷ Ebd., Hervorhebungen F.L.

¹⁸⁸ Ebd., S. 52f.

Kapitel 4.3

Gekerbte Ordnung und glatte Fremde: Wolfram Lotz'
Die lächerliche Finsternis (2013)
und Dušan David Pařízek's Uraufführungsinszenierung
am Wiener Akademietheater (2014)



Dušan David Pařízek's Uraufführungsinszenierung von Wolfram Lotz' ursprünglich als Hörspiel konzipiertem Stück *Die lächerliche Finsternis* am Wiener Akademietheater beginnt mit einem ungewöhnlichen, weil doppelten Auftritt: Auf der eigentlichen Bühne sieht das Publikum schon während des Einlasses eine zweite, kleinere Szene errichtet, deren quadratische Grundfläche wie die sie nach hinten abschließende Wand aus unbehandelten Holzlatten besteht. Zu Beginn der Vorstellung tritt eine Gestalt hinter dieser kleineren Szene hervor und wird damit auf der großen Theaterbühne sichtbar. Da letztere nur aus den Gassen beleuchtet ist und abgesehen von dem hell angestrahlten Fuß der kleinen Bühnenrückwand im Dunklen liegt, ist die Gestalt für die Zuschauenden lediglich undeutlich zu erkennen. Sie hält einen Moment inne und blickt ins Publikum, wobei ihr Schatten durch das Gassenlicht schwarz und unförmig auf die Rückwand der kleinen Holzbühne geworfen wird. Dann betritt sie diese Holzbühne, wird dadurch aber keinesfalls deutlicher sichtbar: Da die Beleuchtung nach wie vor nur die hölzerne Bühnenrückwand erhellt, ist die Gestalt vom Publikumsraum aus lediglich als schwarze Silhouette zu erkennen und bleibt den Zuschauer*innen als nicht identifizierbare Figur seltsam fremd: Nicht nur erscheint der Auftritt und die Bühne verdoppelt, das, was auftritt, erhält keine Gestalt, wird nicht szenisch zur Figur vereindeutigt und lässt sich damit nicht in die gewohnte Schauordnung des Theaters integrieren.

Der erste Auftritt weist damit bereits Fragen nach dem Verhältnis von (ästhetischer) Ordnung und Fremde als einen zentralen Themenkomplex des Theaterabends aus – und auch Wolfram Lotz' Text verhandelt die Problematik einer Zeichnung des anderen aus der Perspektive des Eigenen. Nach einem kurzen Prolog, in dem ein Pirat vor Gericht versucht, einem westeuropäischen Publikum sein Handeln durch die Beschreibung der Lebensbedingungen im postkolonialen Somalia verständlich zu machen, schildert *Die lächerliche Finsternis* die abenteuerliche Reise zweier Bundeswehrsoldaten. Oliver Pellner und Stefan Dorsch bemühen sich, Oberstleutnant Karl Deutinger aufzuspüren, der als Anführer einer Spezialeinheit seine Kameraden ermordete und sich nun im Dschungel eines fremden Landes verborgen hält. Auf der Suche nach Deutinger fahren die beiden Soldaten entlang eines ihnen immer unheimlich bleibenden Flusses durch den Urwald; eine Fremdheitserfahrung, die nur durch den Besuch verschiedener europäischer Außenposten entlang des Flusses strukturiert wird. Jenseits der Ebene der konkreten Handlung und diese unterbrechend markiert der Text auch in Selbstreflexionen einer fiktiven Autor*inneninstanz Fremdheit als zentrales Thema seiner Darstellung:

Das Gefühl ist ja immer wieder da, dass ich über die Dinge nicht schreiben kann, weil ich sie nicht kenne. Dabei geht es natürlich gerade darum, um dieses Verhältnis. Aber irgendwie habe ich da

doch immer wieder Zweifel, ob einem dann nicht die Vehemenz fehlt, wenn die Aufgabe ist, über was zu schreiben, was einem „fremd“ ist.¹

Schon die hier das Adjektiv ‚fremd‘ einschließenden Anführungszeichen weisen darauf hin, dass ‚Fremde‘ ein Begriff ist, der in unterschiedlichen Disziplinen und Kontexten verschieden verstanden wird und deshalb in der analytischen Verwendung genauerer Definition bedarf.² Es kann im Folgenden nicht darum gehen, der Vielzahl seiner Konzeptualisierungen gerecht zu werden, stattdessen wird Fremde strukturell aus einem für die räumliche Text- und Inszenierungsanalyse ergiebigen Blickwinkel bestimmt, den auch Bernhard Waldenfels als Ausgangspunkt für seine Theoriebildung wählt. Fremdheitswahrnehmungen sind für ihn eng mit der Erfahrung verbunden, „daß alle Ordnungen an bestimmte Grenzen stoßen“³. Das Fremde erscheint so einerseits, wie auch Ortrud Gutjahr feststellt, als „Ausdruck einer [...] Ordnungsleistung“⁴, gleichzeitig steht es aber nicht innerhalb dieser Ordnung, sondern ist gerade als das bestimmt, was aus ihr exkludiert wird. Fremde und Ordnung, die beiden im ersten Auftritt der Uraufführungsinszenierung auch für die *Lächerliche Finsternis* als zentral bestimmten Problemkomplexe, erscheinen so eng aufeinander beziehbar: „Unter den Voraussetzungen begrenzter Ordnungen macht sich das Fremde bemerkbar in Form eines Außer-ordentlichen, das auf verschiedene Weise an den Rändern und in den Lücken der diversen Ordnungen auftaucht.“⁵ Doch erschöpft sich der Zusammenhang von Ordnung und Fremde nicht in einem differenzierbaren Nebeneinander: Die Fremde erweist sich vielmehr als das, was die erst durch seine Exklusion etablierte Ordnung gefährdet, indem es „als Außer-ordentliches bestehende Ordnungen stört“⁶.

Wird das Fremde also im Prozess des Ordnnens als das bestimmt, was jenseits etablierter Ordnungen liegt, ergibt sich ein Darstellungsproblem: „Es fragt sich, wie Fremdes *als Fremdes* auftreten kann und wie es sich der

¹ Wolfram Lotz: „Die lächerliche Finsternis“, in: Ders.: *Der große Marsch – Einige Nachrichten an das All – Die lächerliche Finsternis*, hg. von Friederike Emmerling u. Stefanie von Lieven, Frankfurt a.M. 2016, S. 159–224, hier: S. 208. Im Folgenden werden Zitate aus dem Werk direkt im Fließtext unter der Sigle *LF* und Angabe der Seitenzahlen nachgewiesen.

² Vgl. für phänomenologische Fremdheitsbestimmungen Bernhard Waldenfels: *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*, 6. Aufl., Frankfurt a.M. 2013.

³ Ebd., S. 10.

⁴ Ortrud Gutjahr: „Fremde als literarische Inszenierung“, in: Dies. (Hg.): *Fremde*, Würzburg 2002, S. 47–67, hier: S. 60.

⁵ Waldenfels: *Topographie des Fremden*, S. 10f.

⁶ Ebd., S. 114.

Zudringlichkeit diverser Aneignungsversuche zu erwehren vermag.“⁷ Schon in der Formulierung des Problems, bei der er in der Referenz auf den theatralen Auftritt Theatermetaphorik verwendet, gibt Waldenfels einen Hinweis darauf, wie seiner Frage zu begegnen sein könnte. Er schlägt vor, die Bemühung, Fremdes ‚als fremd‘ zu bestimmen, aufzugeben. Stattdessen sei dieses Fremde „als das, worauf wir antworten und unausweichlich zu antworten haben, also als Aufforderung, Herausforderung“⁸, aufzufassen – kurz: das Fremde als *urgence*, das etablierte Ordnungen immer neu provoziert. Die Antwort auf diese Herausforderung des Fremden kann dabei keine bekannte sein, sondern „wir antworten darauf in erfinderischer und schöpferischer Form, indem wir geben, was wir nicht haben“⁹. Beinahe scheint der Philosoph hier eine Definition künstlerischer Darstellungsabsichten zu geben, kann doch auch Kunst als Sphäre gelten, in der ästhetische Strategien zum Einsatz kommen, die zwar auf gesellschaftliche Problemstellungen antworten, diese jedoch gerade nicht auflösen können. Kunst und insbesondere das Theater schaffen vielmehr einen Raum, in dem das Fremde in seiner „*Nichtassimilierbarkeit*“¹⁰ begegnen und verstören kann.

Was Literatur und Theater somit darstellen, ist keine Fremde *als* Fremde, sehr wohl leisten sie aber die *Inszenierung* von Fremde als ästhetischen Effekt und Problemgegenstand. Gutjahr bestimmt als Kennzeichen solcher Inszenierungen „eine spezifische Doppelbindung [...]“. Einerseits wird es [das Fremde – F.L.] dem Eigenen als Nicht-Eigenes entgegengesetzt, andererseits aber kann es nur verständlich werden, wenn es in kulturell vertrauter Form Gestalt gewinnen kann“¹¹. Diese funktional doppelt bestimmten Inszenierungsformen von Fremde(m) sind konventionalisiert, insofern „im Laufe der Literaturgeschichte ein Archiv von Stoffen und Figuren angelegt und eine lange Tradition von ästhetischen Formen und Verfahren herausgebildet“¹² wurde. Die Erfahrung, die entsprechende Figuren machen, verweisen abermals auf die enge Verbindung von Fremde und Ordnung, insofern für sie „vertraute Orientierungen und Deutungsmuster ihre Gültigkeit verlieren“¹³. Somit inszeniert Literatur laut Gutjahr die „Exploration zwischen Eigenem und Fremdem immer wieder neu“, was einen „für die Welt- und Selbsterfahrung konstitutiven

⁷ Ebd., S. 50.

⁸ Ebd., S. 109.

⁹ Ebd., S. 142.

¹⁰ Ebd., S. 51.

¹¹ Gutjahr: Fremde als literarische Inszenierung, S. 47.

¹² Ebd., S. 50.

¹³ Ebd., S. 51.

Möglichkeitsraum“ eröffnet,¹⁴ in „dem Vertrautes und Fremdes interferieren können“¹⁵.

Schon der von Gutjahr angeführte Möglichkeitsraum verweist auf die räumliche Komponente, die Überlegungen zum Zusammenhang von Ordnung und Fremde immer aufweisen und die sich auch in der paradoxen Konzeptualisierung des Fremden als zwar durch Ordnen konstituiertes wie Ordnung konstituierendes, aber eben auch *jenseits* dieser Ordnung stehendes und damit Ordnung bedrohendes Phänomen abzeichnet. Entsprechend ist „das Fremde primär von Orten des Fremden her zu denken [...], als ein Anderswo und als ein Außer-ordentliches, das keinen angemessenen Platz hat und sich der Einordnung entzieht“¹⁶, sodass Waldenfels zu dem Schluss kommt: „Im Falle des Eigenen und Fremden handelt es sich also nicht um zwei bloße Terme, sondern um zwei Topoi.“¹⁷ Doch versteht der Philosoph das Verhältnis zwischen diesen Topoi keinesfalls statisch, vielmehr rückt Waldenfels Dynamik ins Zentrum seiner Konzeptualisierung von Fremdheitserfahrung, sodass auch seine Raumvorstellung relational und bewegungsorientiert erscheint:

Ein Um-gang mit dem Fremden [...] verweist buchstäblich auf ein Gehen, das den Raum durchmißt, das sich bestimmten Orten annähert, indem es sich von anderen entfernt, das auf Hindernisse stößt, das Einlaß findet oder Einlaß verwehrt, das Schwellen überquert oder an ihnen verweilt.¹⁸

Blickt man vor dem Hintergrund dieses theoretischen Exkurses zu Ordnung und Fremde abermals auf den metatheatralen Auftritt, mit dem Pařízek seine Uraufführunginszenierung der *Lächerlichen Finsternis* eröffnet, lässt sich die leitende Frage nach der Bedeutung einer räumlichen Perspektive auf dieses Bezugsverhältnis noch deutlicher konturieren. Denn die spatiale Verschachtelung des Auftritts als *Doppel*-Auftritt inszeniert nicht nur das *Off* als Raum des Nicht-Szenischen und damit des außerhalb seiner Ordnung stehenden Fremden, sondern weist auch auf die Verbindung von Auftritt und szenischem Raum hin: Wie das, was auftritt, durch seine Integration in den Bühnenraum in der Figuration Gestalt gewinnt, definiert auch umgekehrt die aufgetretene Figur in ihrer handlungslogischen Integration die theatrale Schau- und Handlungsordnung mit, wie Bettine Menke festhält: So „sucht der Auftritt den Ort, an dem er möglich wird, selbst [...] zu begründen, zu beherrschen, und nimmt daher in

¹⁴ Ebd., S. 49.

¹⁵ Ebd., S. 64.

¹⁶ Waldenfels: Topographie des Fremden, S. 12.

¹⁷ Ebd., S. 23.

¹⁸ Ebd., S. 186.

Anspruch, den Raum zu schaffen und zentrierend anzuordnen“¹⁹. Indem Pařízek Inszenierung dem Auftretenden zunächst diese Figuration verweigert, bleibt damit auch die szenische Raumordnung weitgehend unbestimmt – und fremd.

Was in einer derartigen strukturellen Verbindung von Figurenhandeln und Prozessen der Raumgenese auch aufscheint, ist die Frage nach Mechaniken und Machtverhältnissen, die die Grundlage dieses figurenseitigen Raumordnens bilden. Schon der Handlungsverlauf von Wolfram Lotz' *Die lächerliche Finsternis* deutet an, in welchem Ausmaß Text wie Inszenierung die gewaltvoll-hegemonialen, aber auch subversiven Potenziale von Raumherstellung erproben: Angelehnt an seine Prätexte, Joseph Conrads Roman *Heart of Darkness* (1899) sowie den Anti-Kriegsfilm APOCALYPSE NOW (1979) von Francis Ford Coppola, beschreibt der größte Teil des Textes die Bootsfahrt zweier Bundeswehrsoldaten durch einen fremden Urwald. Sie haben den Auftrag, einen außer Kontrolle geratenen Oberstleutnant in der unwegsamen Wildnis aufzufinden und seinen Standort per Funk an das Einsatzzentrum zu melden, um den abtrünnig gewordenen Offizier per Luftschlag liquidieren zu können. Doch als der eigentliche Feind der zwei Reisenden erweist sich schnell nicht besagter Oberstleutnant, sondern der zu durchquerende fremde Raum selbst, den sie nicht ordnen oder technisch erschließen können und der so jede Verortung verhindert.

Die zentrale Stellung, die Reflexionen über eine Darstellbarkeit von Fremde in *Die lächerliche Finsternis* einnehmen, weist auf das Interesse hin, das Lotz in seinem Schreiben dem grundsätzlichen Verhältnis zwischen der Welt und ihrer theatralen Darstellung entgegenbringt. Die Frage, wie Theaterstücke „als Anleitungen für die Wirklichkeit“²⁰ mit der außertheatralen Welt in Zusammenhang gebracht werden können, hat dabei in vielen poetologischen Äußerungen Lotz' eine räumliche Dimension, ist für ihn doch „[d]as Theater [...] der Ort, an dem die Fiktion in Wirklichkeit umgewandelt wird“²¹. Dass die Bühne dabei eine ‚Öffnung zur Welt‘ zu vollziehen hat, formuliert Lotz auch in seinen gemeinsam mit Hannes Becker aufgestellten 27 *Forderungen an das Theater* in einer dominant

¹⁹ Bettine Menke: „On/Off“, in: Juliane Vogel/Christopher Wild (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*, Berlin 2014, S. 180–188, hier: S. 182.

²⁰ Wolfram Lotz: „Rede zum unmöglichen Theater“, in: Ders.: *Der große Marsch – Einige Nachrichten an das All – Die lächerliche Finsternis*, hg. von Friederike Emmerling u. Stefanie von Lieven, Frankfurt a.M. 2016, S. 227–230, hier: S. 228. Vgl. zu dieser Rede auch Barbara Thums: „Krisen des Verstehens. Wolfram Lotz' ‚Die lächerliche Finsternis‘ in der Inszenierung von Dušan David Pařízek am Burgtheater Wien“, in: Eckart Goebel/Max Roehl (Hg.): *Drama & Theater. Festschrift für Bernhard Greiner aus Anlass seines 75. Geburtstages*, Tübingen 2020, S. 211–230, hier: S. 212f.

²¹ Lotz: Rede zum unmöglichen Theater, S. 229.

spatialen Bildlichkeit, die konventionelle Raumordnungen des Theaters dekonstruiert. So legt bereits die dritte Forderung fest: „Die Rückwand der Bühne ist zugleich die Rückwand des Theaters. Sie ist mit Hilfe einer entsprechenden Vorrichtung hochfahrbar. Während jeder Aufführung geschieht dies zu gegebener Zeit für einen kurzen Moment.“²² Das Theater erscheint so als Ort, der zwar notwendigerweise von einem Außen abgegrenzt ist, diese Abgrenzung jedoch immer wieder zu überwinden hat: Das Bild des sich zum Nicht-Theatralen hin öffnenden Bühnenhauses kann als Absage an das Ideal einer Autoreferenzialität des Bühnengeschehens gelesen werden. Doch diese Öffnung hin zu einem Außen wird von den Autoren der *Forderungen* nicht nur im Bild einer mechanischen Aufhebung der baulichen Begrenzungen des Bühnenhauses gedacht, sondern als grundsätzliche, teils gewaltsame Perforierung der das Theater einhegenden Raumordnung: „Die Stücke der Autoren sind so sperrig und unhandlich, dass sie bereits beim Transport in das Theater Probleme verursachen, weil sie beispielsweise nicht durch die Tür passen, sodass die Tür mit Gewalt vergrößert werden muss[.]“²³ Der Text selbst steht als strukturell fremd²⁴ zunächst außerhalb der theatralen Schauordnung, seine Integration im Probenprozess fordert das Theater immer wieder neu heraus, indem es gezwungen wird, die eigenen institutionellen Voraussetzungen zu hinterfragen.

Folgt man der Bildlichkeit dieser Forderung weiter, erweist sich der architektonische Theaterraum als starre Konfiguration, die zu einem dynamischen und von Bewegung geprägten Außen in einem zu überwindenden dichotomischen Verhältnis steht. Dass somit in Lotz' Äußerungen abermals die bereits für mehrere Beispiele des Gegenwartstheaters nachgewiesene Gegenüberstellung von starren und dynamischen, durch Bewegung definierten Raumkonfigurationen produktiv gemacht wird, belegt auch die letzte der 27 *Forderungen an das Theater*: „Im Herbst fliegen Zugvögel über das Theater. Sie sind auf dem Weg in den Süden.“²⁵ Was Lotz und Becker durch die Dekonstruktion seiner Architektur als grundlegende Aufgabe des Theaters inszenieren, ist die ständige Transgression seiner Schauordnung ins strukturell fremde Außen.

²² Hannes Becker/Wolfram Lotz: „27 Forderungen an das Theater“, in: Wolfram Lotz: *Der große Marsch – Einige Nachrichten an das All – Die lächerliche Finsternis*, hg. von Friederike Emmerling u. Stefanie von Lieven, Frankfurt a.M. 2016, S. 231–235, hier: S. 231.

²³ Ebd., S. 234.

²⁴ Vgl. zum Begriff der strukturellen Fremdheit Waldenfels: *Topographie des Fremden*, S. 32 u. 78.

²⁵ Becker/Lotz: 27 Forderungen an das Theater, S. 235.

In Lotz Texten und ihren theatralen Bearbeitungen finden sich so Räume inszeniert, deren Bezugsverhältnis zu einer außertheatralen Welt nie problemlos, sondern selbst Teil der ästhetischen Aushandlung ist. Im Fall von *Die lächerliche Finsternis* manifestiert sich diese Aushandlung erstens in dem Versuch, durch die textuelle und theatrale Etablierung bzw. Dekonstruktion von Ordnungssystemen einer ästhetischen Inszenierung von Fremdheitserfahrungen zuzuarbeiten. Zweitens und diesen Versuch kritisch reflektierend fragen Lotz' Text wie Pařízeks Inszenierung aber auch nach den hegemonial-gewaltvollen Kontexten nicht nur der Ordnungsbemühungen der Bundeswehrsoldaten auf Handlungsebene, sondern auch der grundlegenden Schauordnung des Theaters selbst. Die folgenden Analysen werden nachzeichnen, wie weitgehend diese Inszenierungen von Ordnung und Fremde Niederschlag in einer spatialen Ästhetik finden, deren sich beständig transformierende Raumkonfigurationen mit der Etablierung und Destabilisierung verschiedenster Ordnungssysteme parallelisiert werden können. Abermals fokussiert damit die Untersuchung weniger auf fixierte spatiale Konfigurationen als auf den dynamischen Prozess der Raumgenerierung, in dem Räume sich durchdringen, konfliktieren und von den Figuren etabliert wie verloren werden.

Als raumtheoretisches Gerüst, das die spatialen Zugriffe der Analyse auf Text (Kap. 4.3.2) und Uraufführungsinszenierung (Kap. 4.3.3) strukturieren wird, dienen Raumvorstellungen, die der Philosoph Gilles Deleuze und der Psychoanalytiker Félix Guattari in ihrem gemeinsamen Werk *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie* (1980) entwerfen. Insbesondere ihre Konzeptualisierung von glattem und gekerbtem Raum erlaubt es, die verschiedenen Arten figuralen Raumhandelns als spatiale (Un-)Ordnungspraktiken zu verstehen. Im folgenden Unterkapitel (Kap. 4.3.1) wird Deleuzes und Guattaris Raumkonzept deshalb im Hinblick auf seine Operationalisierbarkeit in den Analysen skizziert.

4.3.1 Kerbung und Glättung: Raumordnungen bei Gilles Deleuze und Félix Guattari

Wohl ganz im Sinne von Gilles Deleuze, der seine Texte als ‚Werkzeugkiste‘ verwendet sehen wollte,²⁶ finden inzwischen viele der Ideen, die er und Félix Guattari in ihrer gemeinsam verfassten Monografie *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie* entwickelten, in verschiedenen wissenschaftlichen Kontexten Verwendung. Es sind Begriffe wie der des No-

²⁶ Vgl. Michaela Ott: *Gilles Deleuze zur Einführung*, Hamburg 2005, S. 18.

madischen²⁷ und der Kriegsmaschine²⁸, insbesondere aber die Überlegungen Deleuzes und Guattaris zum glatten bzw. gekerbten Raum,²⁹ die innerhalb der Literatur- und Kulturwissenschaften seit dem Ende der 2000er-Jahre vermehrt operationalisiert werden.³⁰ Die analytischen Potenziale, die gerade die räumlichen Überlegungen Deleuzes und Guattaris in *Tausend Plateaus* für Raum- und Machtverhältnisse fokussierende Dramen- und Inszenierungsanalysen bieten, wurden indes bisher noch nicht systematisch erschlossen.

Die Rezeptionshaltung, die *Tausend Plateaus* seinen Leser*innen abverlangt, ist keine der linearen, sondern der schweifenden Lektüre. So bilden die einzelnen Kapitel die titelgebenden ‚Plateaus‘, die nicht konsekutiv aufeinander aufbauen, sondern eher ‚unterirdisch‘, über verschiedene wiederkehrende Perspektiven, Begriffe und Fragestellungen rhizomatisch verbunden sind.³¹ Wird so schon die vorgeschlagene Rezeptionsweise über

²⁷ Vgl. z.B. für die Beschreibung des Kurzgeschichtenzyklus als „nomadic genre“ Hager Ben Driss: „Nomadic Genres: The Case of the Short Story Cycle“, in: *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 51 (2018), Nr. 2, S. 59–74.

²⁸ Vgl. z.B. für eine Deutung von Heinrich von Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* (1809/10) als Drama, das die Aneignung der Kriegsmaschine durch den Staat verhandelt, Clemens-Carl Härle: „Staat, Kriegsmaschine, Affekt. Kleists ‚Prinz Friedrich von Homburg‘“, in: Peter Gente/Peter Weibel (Hg.): *Deleuze und die Künste*, Frankfurt a.M. 2007, S. 190–223.

²⁹ Vgl. z.B. Tamsin Lorraine: „Ahab and Becoming-Whale: The Nomadic Subject in Smooth Space“, in: Ian Buchanan/Gregg Lambert (Hg.): *Deleuze and Space*, Edinburgh 2008, S. 159–175, die die Inszenierung nomadischer Subjekte im glatten Raum in Herman Melvilles Roman *Moby-Dick* (1851) untersucht. Für eine literaturwissenschaftliche Beispielanalyse von Cynthia Shearers *The Celestial Jukebox* (2006), die auch die problematischen Seiten glatter Räume fokussiert, vgl. Karyn H. Anderson: „Dangerously Smooth Spaces in Cynthia Shearer’s ‚The Celestial Jukebox‘“, in: *MELUS* 37 (2012), Nr. 1: *Reading, Writing, and Recognition*, S. 199–217, während Marc Bonner: „Die gekerbte Wildnis – Inszenierung vermeintlich unberührter Umwelt in digitalen Spielwelten“, in: *Paidia. Zeitschrift für Computerspielforschung*, Sonderausgabe vom 28.02.2018: *Repräsentationen und Funktionen von ‚Umwelt‘ im Computerspiel*, online abrufbar unter <https://paidia.de/die-gekerbte-wildnis-inszenierungen-vermeintlich-unberuehrter-umwelt-in-digitalen-spielwelten>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024 das Konzept des gekerbten Raums für die Analyse der räumlichen Struktur von Computerspielwelten operationalisiert. Beispiele für künstlerische Beschäftigungen mit den Konzepten von glattem und gekerbtem Raum bieten die Beiträge in *Deleuze Studies* 6 (2012), H. 1: *The Smooth and the Striated*; vgl. dazu auch die Einführung Flora Lysen/Patricia Pisters: „Introduction: The Smooth and the Striated“, in: *Deleuze Studies* 6 (2012), H. 1: *The Smooth and the Striated*, S. 1–5.

³⁰ Vgl. allgemein zur Rezeption Deleuzes und Guattaris in Deutschland seit den 1970er-Jahren bis zur Jahrtausendwende Ott: Gilles Deleuze zur Einführung, S. 14–18.

³¹ Vgl. zur Gliederung des Buchs in ‚Plateaus‘ Simon Tormey/Jules Townshend: *Key Thinkers from Critical Theory to Post-Marxism*, London/Thousand Oaks/New Delhi

die Insel-Bildlichkeit räumlich gefasst, imaginieren die Autoren auch die Produktion von *Tausend Plateaus* als spatialen Vermessungsakt: „Schreiben hat nichts mit bedeuten zu tun, sondern damit, Land – und auch Neu-land – zu vermessen und zu kartographieren“³². Die Kategorie des Raumes steht damit nach Markus Schroer „[i]n kaum eine[m] anderen Text des französischen Poststrukturalismus [...] so sehr im Mittelpunkt“³³ wie in *Tausend Plateaus*.³⁴

Denkordnungen als Raumordnungen

Entscheidend für die in *Tausend Plateaus* entwickelten Gedanken ist die Verknüpfung von Raum- und Denkordnungen, die Deleuze und Guattari von Beginn an vornehmen. Ihre Kritik gilt dabei dem räumlichen Organisationsmodell von Baum und Wurzel, das „ein trauriges Bild des Denkens hervor[ruft]“ (TP 28), welches sich zwingend in Hierarchisierungen entfalten müsse: „Baumsysteme sind hierarchisch und haben Zentren der Signifikanz und Subjektivierung“ (TP 29), weshalb sie notwendigerweise

2006, S. 47: „[E]ach plateau presents an exposition and/or demonstration of a concept or group of concepts [...], which together represent something like a system of thought – or perhaps an ‚anti-system‘.“

³² Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Aus dem Französischen übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin 1992, S. 14. Vgl. einführend zum Buch auch Tormey/Townshend: *Key Thinkers*, S. 46–55; Stefan-Alexander Bronner: „Gilles Deleuze (1925–1995)/Félix Guattari (1930–1992), ‚Tausend Plateaus‘ (1980)“, in: *KulturPoetik* 13 (2013), H. 2, S. 253–263; sowie Brent Adkins: *Deleuze and Guattari’s A Thousand Plateaus. A Critical Introduction and Guide*, Edinburgh 2015. Im Folgenden werden Zitate aus *Tausend Plateaus* direkt im Fließtext unter der Sigle TP und Angabe der Seitenzahlen nachgewiesen.

³³ Markus Schroer: *Räume der Gesellschaft. Soziologische Studien*, Wiesbaden 2019, S. 36.

³⁴ Die Bedeutung der Kategorie des Raums für Deleuzes Werk tritt nicht erst in *Tausend Plateaus* zu Tage; sein kritisches Denken entfaltete sich vielmehr schon vor der Arbeit an dem Buch als dominant räumliches Denken in Form einer ‚Geophilosophie‘. Zum Konzept der Geophilosophie, auf das hier nicht weiter eingegangen werden kann, vgl. ausführlich Mark Bonta/John Protevi: *Deleuze and Geophilosophy. A Guide and Glossary*, Edinburgh 2006; sowie Doris Schweitzer: *Topologien der Kritik. Kritische Raumkonzeptionen bei Gilles Deleuze und Michel Serres*, Berlin 2011, S. 69–129. Zur Verankerung von Deleuzes Raumdenken in seiner kritischen Auseinandersetzung mit Immanuel Kant vgl. Gregory Flaxman: „Transcendental Aesthetics: Deleuze’s Philosophy of Space“, in: Ian Buchanan/Gregg Lambert (Hg.): *Deleuze and Space*, Edinburgh 2008, S. 176–188; sowie Marc Rölli: „Bilder, Oberflächen und Tiefen. Überlegungen zum Raum mit Kant und Deleuze“, in: Suzana Alpsancar/Petra Gehring/ders. (Hg.): *Raumprobleme. Philosophische Perspektiven*, München 2011, S. 105–121.

einer „binäre[n] Logik“ (TP 14) verhaftet blieben, gemäß der sie dichotomische Ordnungen erschaffen und stützen. Das Modell des Baumes, dessen Wachstum sich von der Einheit des Samens ausgehend in immer neuen Verästelungen von der Wurzel bis in die Blätter fortsetzt, hat nach Deleuze und Guattari „die Wirklichkeit und das gesamte Denken des Abendlandes beherrscht [...], von der Botanik bis zur Biologie und Anatomie, aber auch die Erkenntnistheorie, die Theologie, die Ontologie, die gesamte Philosophie“ (TP 31f.). Ursprung und Zentrum dieser sich im „Baumdenken“ manifestierenden Ordnung ist Europa, verstanden hier nicht nur als Erdteil, sondern ganz im Sinne Waldenfels als „ein geographischer Name für die Vernunft selbst“³⁵. Eng verbunden mit der arboralen Logik ist ein europäisches Selbstverständnis, das sich – sein Ordnungssystem verabsolutierend – legitimiert sieht, auch ein diesem Ordnungssystem Äußeres und damit Fremdes seiner rationalen Logik zu unterwerfen.

Von einer solchen in letzter Konsequenz expansionistisch-gewalttätigen Raum- und Denkstruktur positiv unterschieden wird in *Tausend Plateaus* die Verfasstheit des Rhizoms.³⁶ Seine Gestalt als zunächst „unterirdischer Strang“ erlaubt es ihm, „die unterschiedlichsten Formen an[zu]nehmen, von der verästelten Ausbreitung in alle Richtungen an der Oberfläche bis zur Verdichtung in Zwiebeln und Knollen“. (TP 16) Da es somit keiner dichotomischen und hierarchisierenden Ordnung unterliegt, kann es „an jeder Stelle unterbrochen oder zerrissen werden, es setzt sich an seinen eigenen oder anderen Linien weiter fort“ (TP 19). Dieses Wachstum unterscheidet sich grundsätzlich von dem der Wurzel-Bäume: Das Rhizom „besteht nicht aus Einheiten, sondern [...] aus beweglichen Richtungen“ (TP 36), denn „[a]nders als bei einer Struktur, einem Baum oder einer Wurzel gibt es in einem Rhizom keine Punkte oder Positionen. Es gibt nur Linien“ (TP 18). So wird das Rhizom in seiner räumlichen Konzeptualisierung durch Deleuze und Guattari nicht nur zur „Anti-Genealogie“ (TP 36), sondern steht für eine Denk- wie Raum-*Un*ordnung, die von Heterogenität, Bewegung und Dynamik geprägt ist. In dieser Absetzung von der binären Statik eines „abendländischen Modell[s] des Baumes“ (TP 32) erscheinen das Rhizom sowie die mit ihm verbundenen Raum- und Denkqualitäten als subversive Gegenposition zur Strukturierung der europäischen (Wissens-)Welt, die sie überwinden sollen:

Wir sind des Baumes überdrüssig geworden. Wir dürfen nicht mehr an Bäume, an große und kleine Wurzeln glauben, wir haben zu sehr darunter gelitten. Die ganze baumförmige Kultur beruht auf ihnen,

³⁵ Waldenfels: Topographie des Fremden, S. 80.

³⁶ Vgl. zur Konzeption des Rhizoms durch Deleuze und Guattari, die hier nur in ihren räumlichen Hinsichten skizziert werden kann, das einleitende Kapitel von *Tausend Plateaus* (TP 16–42) sowie Bonta/Protevi: Deleuze and Geophilosophy, S. 136f.

von der Biologie bis hin zur Linguistik. Schön, politisch und liebevoll sind nur unterirdische Stränge und Luftwurzeln, der Wildwuchs und das Rhizom. (TP 27)

Für die Analysen von Text und Inszenierung der *Lächerlichen Finsternis* erweist sich diese grundlegende Unterscheidung zwischen arboralen und rhizomatischen Ordnungen als wertvoll: In der Verbindung von Raum- und Denkkordnungen geben Deleuze und Guattari den auch für theatrale Analysen entscheidenden Hinweis, dass Wissens- und damit auch Machtordnungen nicht losgelöst von ihrer spatialen Konkretisierung zu verstehen sind – eine Konkretisierung, wie sie das Theater als Raumkunst in jeder Inszenierung vornimmt, wobei es in seiner tradierten Schauordnung die entsprechenden Wissenssysteme auch strukturell legitimiert.

Raumkerbung und -glättung: Spatale Potenziale menschlichen Handelns

Noch deutlicher auf die Kategorie des Raums beziehen sich Deleuze und Guattari im letzten Beispielkapitel der *Tausend Plateaus* zum Glatten und Gekerbten (vgl. TP 657–693).³⁷ Typisch für die Argumentationsstruktur des gesamten Buches entwickeln die beiden Autoren ihre Konzepte vom glatten und gekerbten Raum hier in assoziativem Stil für mehrere Beispielbereiche –³⁸ besonders ergiebig für die theatralen Analysen der *Lächerlichen Finsternis* mit ihren nautischen Expeditionen sind die Überlegungen der Autoren zu den Räumen des Meeres (vgl. TP 663–669).

In allen Beispielen erscheint der *gekerbte Raum* bei Deleuze und Guattari als spatiale Konfiguration, die sich durch Ordnung und Hierarchisierungsbemühungen auszeichnet: „[D]as Gekerbte oder Geriffelte ist das, was das Festgelegte und Variable miteinander verflcht, was unterschiedliche Formen ordnet und einander folgen lässt[.]“ (TP 663) Der Raum als gekerbter Raum ist durch den Einsatz zivilisatorischer Techniken vermessen und festgelegt, er wird damit notwendigerweise aus einer bestimmten Perspektive entworfen.³⁹ Das Raumkerben als Ordnungsbe-mühung richtet sich gegen alle unbestimmbaren Bewegungen und Dynamiken, die die Strukturierung der spatialen Konfiguration bedrohen, wie

³⁷ Für eine Einführung in Struktur und Inhalt des Kapitels vgl. Adkins: Deleuze and Guattari's A Thousand Plateaus, S. 231–243.

³⁸ Vgl. allgemein zur Konzeption von glatttem und gekerbtem Raum bei Deleuze und Guattari Schweitzer: Topologien der Kritik, S. 94–105; sowie Schroer: Räume der Gesellschaft, S. 36–39; vgl. spezifisch zum gekerbten Raum weiterhin Bonta/Protevi: Deleuze and Geophilosophy, S. 151–155; spezifisch zum glatten Raum ebd., S. 143–146.

³⁹ Vgl. Adkins: Deleuze and Guattari's A Thousand Plateaus, S. 241.

Mark Bonta und John Protevi schlüssig zusammenfassen: „Striation results from stratification, the overcoding, centralization, hierarchization, binarization, and segmentation of the free movements of signs, particles, bodies, territories, spaces, and so on.“⁴⁰ Versteht man die Kerbung des Raumes dementsprechend als Bemühung um die Ordnung seiner Konstituenten, wird auch ersichtlich, warum gekerbte Räume nach Deleuze und Guattari stets homogen sind: „Je regelmäßiger das Geflecht ist, um so dichter ist die Einkerbung, um so mehr tendiert der Raum dahin, homogen zu werden“, Homogenität wird so zum „äußerste[n] Resultat der Einkerbung“. (TP 676) Ist der gekerbte Raum durch Ordnung und Homogenität bestimmt, konzeptualisieren Deleuze und Guattari den *glatten Raum* als zentrumslos und heterogen. Räume wie Meer und Wüste erlauben Menschen Bewegungen in ganz verschiedenen Geschwindigkeiten, Richtungen und unter unterschiedlichen Zielsetzungen. Der glatte Raum ist kein Raum von „Besitztümern“, er ist „Raum der Entfernungen und nicht der Maßeinheiten“ und wird „von Intensitäten, Winden und Geräuschen besetzt, von taktilen und klanglichen Kräften und Qualitäten [...]“. Der eingekerbte Raum wird dagegen vom Himmel als Maßstab und den sich daraus ergebenden, meßbaren visuellen Qualitäten überdeckt“. (TP 664)

Die kurze idealtypische Skizze der Konzepte von gekerbtem und glattem Raum behauptet jedoch keinesfalls, dass diese Raumtypen nach Deleuze und Guattari jemals in reiner Form anzutreffen wären. Stattdessen beschreiben die beiden Autoren den ständigen Prozess „wechselseitige[r] Durchmischungen“ (TP 658), in dem gekerbte Räume geglättet und glatte Räume gekerbt werden. Zentraler Antrieb dieser räumlichen Dynamik sind „Bewegungen“, die einen sich beständig wiederholenden Übergang „mal vom glatten zum gekerbten und mal vom gekerbten zum glatten Raum“ bedingen. (TP 658) ‚Glatt‘ und ‚gekerbt‘ sind damit keine stabilen essentialistischen Raumqualitäten, sondern Ergebnis von spatialen Formungs- und Umformungsprozessen: Auch Deleuze und Guattari weisen menschlichem Handeln und zwischenmenschlichen Beziehungen eine entscheidende Funktion bei den unabschließbaren, dynamischen Prozessen der Herstellung und Auflösung von Raum zu.⁴¹ Diese prozesshafte Qualität der Raumherstellung ist für Deleuze und Guattari tatsächlich so entscheidend, dass Bonta und Protevi rechtzugeben ist, wenn sie festhalten, „that it is in fact probably better to speak of ‚smoothing‘ and ‚striating‘ forces“⁴²: Weil „in diesem Sinne kein glatter oder gekerbter Raum ohne vollzogene Praktiken denkbar ist“, scheint für das in *Tausend Plateaus* entfaltete Raumverständnis auch nach Katja Tulatz „entscheidend zu sein, dass ein Raum lediglich ausgehend von Tätigkeiten, die ihn einerseits als

⁴⁰ Bonta/Protevi: Deleuze and Geophilosophy, S. 151–154.

⁴¹ Vgl. Tormey/Townshend: Key Thinkers, S. 50.

⁴² Bonta/Protevi: Deleuze and Geophilosophy, S. 144.

Raum konstituieren und andererseits durch ihn ermöglicht werden, verstanden werden kann. Ein Raum ist damit genuin ein Praxisraum“⁴³.

Die Bedeutung spatialer Praktiken für Raumkerbung und -glättung zeigt, dass Deleuze und Guattari in ihren Überlegungen nicht bei abstrakten Raumbestimmungen stehenbleiben, sondern auch den Menschen Aufmerksamkeit schenken, die diese Prozesse initiieren. In *Tausend Plateaus* wird die idealtypische Vorstellung von glatten und gekerbten Räumen deshalb durch eine Gegenüberstellung der Bewohner*innen ergänzt, die diese Räume prägen – und von ihnen geprägt werden.

Meere und Städte, Nomaden und Staat: Figurationen des glatten und gekerbten Raums

Ein Beispiel für die wechselseitige Durchdringung raumglättender und -kerbender Prozesse ist in den Ausführungen Deleuzes und Guattaris das Meer, ein Raum, der auch zu Beginn von Text wie Inszenierung der *Lächerlichen Finsternis* eine bedeutende Rolle spielt. Es gilt ihnen zunächst als „der glatte Raum par excellence, und dennoch wird es am ehesten mit den Anforderungen einer immer strengeren Einkerbung konfrontiert“ (TP 664). Denn die Navigationspraxis der Seefahrt sorgte dafür, dass der Raum des Meeres „eine Einkerbung erdulden mußte, die ihn in zunehmendem Maße unterwarf und ihn [...] mit Rastern überzog“ (TP 665). Die Wortwahl der Autoren macht bereits deutlich, dass der Akt der Kerbung nicht nur die Voraussetzung für Fortbewegung ist, sondern gleichzeitig die Ausübung von Macht markiert – der Prozess der Raumkerbung ‚geschieht‘ nicht einfach, sondern wird von mächtigen Agent*innen initiiert: „Es ist eine Operation, die darin besteht, den glatten Raum zu zähmen, zu übercodieren, zu *metrisieren* und zu neutralisieren[.]“ (TP 673) Nach Deleuze und Guattari ist es kein Zufall, dass die Zeit der Fortschritte in der Navigationstechnik und der Erschließung der Meere durch die europäischen Zivilisationen auch der Beginn der kolonialistischen wie der späteren imperialistischen Epoche war: „Der glatte Raum ist zuerst auf dem Meer gezähmt worden, auf dem Meer hat man ein Modell für die Raumaufteilung, für das Aufzwingen der Einkerbung gefunden, das überall zum Vorbild genommen werden konnte.“ (TP 665) Die durch Raumkerbung forcierte spatiale Ordnung erweist sich so als Manifestation des von Waldenfels beschriebenen „philosophischen Eurozentrismus, der hinter den europäischen Welteroberungen steht und dabei mit den besonderen

⁴³ Katja Tulatz: „Technikinduzierte Räume bei Deleuze und Guattari“, Vortrag auf dem XXII. Deutschen Kongress für Philosophie, 11.–15. September 2011 an der Ludwig-Maximilians-Universität München, online abrufbar unter <https://epub.uni-muenchen.de/12570>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024, S. 3.

Waffen des Geistes und des Wortes kämpft“⁴⁴: Prozesse der Raumkerbung beruhen auf spezifischen Wissensordnungen, die sie im Bereich des bisher glatten, außerhalb dieser Ordnungen stehenden und somit *fremden* Raums gewaltvoll durchsetzen. Es wird sich zeigen, dass es genau diese Verbindung von Raumkerbung und gewaltvoll durchgesetzter europäischer Wissensordnung ist, die auch die theatrale Raumordnung der *Lächerlichen Finsternis* bestimmt.

Ist das Meer in *Tausend Plateaus* das Beispiel für den „glatte[n] Raum par excellence“ (TP 664), den die Seemächte kerben, wird Deleuze und Guattari die Stadt zum Bild der „Einkerbungskraft“ (L1 667) schlechthin. Als abgegrenztes Territorium ist sie Raum der Zivilisation und markiertes Herrschaftsgebiet des Staates, als dessen „Hauptaufgabe“ gelten könne, „den Raum, über den er herrscht, einzukerben“ und so zu ordnen (TP 531). Doch genauso wie das Meer der Kerbung unterworfen wird, ist auch der Raum der Stadt Prozessen der Glättung ausgesetzt. Räume sind damit weder als stabile Entitäten noch losgelöst von Menschen zu diskutieren, die durch kerbende bzw. glättende Handlungen Raumkonfigurationen immer wieder transformieren. Wenn zuvor bereits festgehalten wurde, dass die Raumkonzeption der Autoren von *Tausend Plateaus* nahelegt, eher von *Prozessen* der Raumglättung und -kerbung als von glatten oder gekerbten Räumen zu sprechen, lässt sich dieser Gedanke mit Blick auf literatur- und theaterwissenschaftliche Analysen weiterführen, indem die Urheber*innen dieser Glättungen und Kerbungen als *Figuren des glatten bzw. gekerbten Raums* bestimmt werden können.

In einem ausführlichen Kapitel über Nomadologie (vgl. TP 481–585) entwerfen Deleuze und Guattari den Nomaden als typische Figur des glatten Raums, während der zivilisierte Sesshafte dem gekerbten Staatsraum verbunden sei. Nomaden werden dabei von den Autoren nicht als real existierende Personengruppe, sondern als konstruierte exemplarische Figuren gedacht, sodass Tulatz zurecht vor einer „ethnographischen Lesart“ der Nomadenkonzeption in *Tausend Plateaus* warnt.⁴⁵ Auch der Nomade hat

⁴⁴ Waldenfels: *Topographie des Fremden*, S. 80.

⁴⁵ Vgl. Tulatz: *Technikinduzierte Räume*, S. 5. Für eine Kritik an der Konzeption des Nomaden durch Deleuze und Guattari, die zwar betonen, dass ihr Konzept des Nomadismus nicht auf historischen Nomadenstämmen beruht, den Begriff aber eben doch unter Bezugnahme auf „eine äußerst krude Mischung aus vorwiegend exotistischen, eurozentristischen und evolutionistischen Referenzen auf reale Nomaden“ entfalten, vgl. Schweitzer: *Topologien der Kritik*, S. 122, Fn. 193, die sich auf Christopher L. Miller: „The Postidentitarian Predicament in the Footnotes of A Thousand Plateaus: Nomadology, Anthropology, and Authority“, in: *Diacritics* 23 (1993), H. 3: *Histoires Coloniales*, S. 6–35 bezieht. Auch Norbert Finzsch: „Der glatte Raum der Nomaden: Indigene Outopia, indigene Heterotopia am Beispiel Australiens“, in: Claudia Bruns (Hg.): *„Rasse“ und Raum. Topologien zwischen Kolonial-, Geo- und Biopolitik: Geschichte, Kunst, Erinnerung*, Trier 2017, S. 123–144

nach Deleuze und Guattari „ein Territorium, er folgt gewohnten Wegen“, aber die von ihm aufgesuchten Orte wie „Wasserstellen, Wohnorte, Versammlungspunkte“ bleiben „den Wegen [...] streng untergeordnet“. ⁴⁶ (TP 522) Sesshafte wie Nomaden bewegen sich also, aber die *Art* der Bewegung und damit auch der durch sie hervorgebrachte Raum ist jeweils verschieden: Der zivilisatorisch-staatlicher Ordnung verpflichtete Weg des Sesshaften ist „dazu bestimmt [...], *einen geschlossenen Raum unter den Menschen aufzuteilen* [...]“. Ganz anders der nomadische Weg: er *verteilt die Menschen (oder Tiere) in einem offenen Raum*, der nicht definiert [ist]“ (TP 523).

Insofern es „eine der Hauptaufgaben des Staates [ist], den Raum, über den er herrscht, einzukerben“ (TP 531), liege es in seinem „vitale[n] Interesse [...], nicht nur das Nomadentum zu besiegen, sondern auch die Migration zu kontrollieren und ganz allgemein einen Rechtsbereich gegenüber einem ‚Außen‘ geltend zu machen“ (TP 532). Weil sich der glatte Raum der Nomaden nach Deleuze und Guattari der Ordnung des Staates widersetzt, scheint in ihm aus der Perspektive der Sesshaften Chaos zu herrschen, ⁴⁷ das durch Kerbung geordnet werden muss. Folgt man den Gedanken der beiden Autoren, wird der Staat damit zur „abstract machine of overcoding“ ⁴⁸, die Zivilisationstechniken wie Kartografie als „technologies of striation“ ⁴⁹ gegen den glatten nomadischen Raum in Stellung bringt. So bemühe sich der Staat um eine Regulierung der ungeordneten nomadischen Bewegungsdynamiken, die die Ordnung seines gekerbten Raums bedrohen, „etwa mit dem Modell der Festung als einem Regulator der Bewegung, der genau das Hindernis war, auf das die Nomaden stießen, die Klippe, die Abwehrbewegung, durch die [...] [deren – F.L.] wirbelnde, absolute Bewegung gebrochen wurde.“ (TP 533) In den Lebensbereichen von Sesshaften und Nomaden stehen sich damit auch zwei Raumkonfigurationen gegenüber, die sich gemäß der sie bestimmenden Bewegungsgrade als stabil bzw. dynamisch differenzieren lassen.

weist für die indigene Bevölkerung Australiens nach, dass die Assoziierung des Nomadentums mit Konzepten des glatten Raums so nicht haltbar ist und Deleuze und Guattari „gefährliche und falsche Vorstellungen vom Nomadendasein evoziert und in den kulturellen Mainstream eingefügt haben“ (S. 125).

⁴⁶ Diese räumliche Praxis unterscheidet Nomaden nach Deleuze und Guattari von Migrierenden, „denn ein Migrant geht prinzipiell von einem Punkt zum anderen, selbst wenn dieser Punkt ungewiß, unvorhersehbar oder nicht genau lokalisiert ist“ (TP 523).

⁴⁷ Vgl. Bonta/Protevi: Deleuze and Geophilosophy, S. 144.

⁴⁸ Ebd., S. 147.

⁴⁹ Adkins: Deleuze and Guattari's A Thousand Plateaus, S. 234.

Kerbungen und Glättungen in der theatralen Raumordnung

Der Einblick in die Konzeption von glattem und gekerbtem Raum, wie sie Deleuze und Guattari in *Tausend Plateaus* entwerfen, zeigt, dass sich ihre Theorie durch die Berücksichtigung von Dynamik, Prozessualität und menschlichem Handeln bei der Entstehung und Transformation von Räumen auszeichnet. Auch ihre Konzeption von Räumlichkeit lässt sich damit im Sinne Martina Löws als relationale verstehen. Sie erlaubt es, die Raumordnung der *Lächerlichen Finsternis* im Wechselspiel von Raumkerbung und -glättung als Abfolge von figuralen Raumverlusterfahrungen und -wiederherstellungsversuchen zu interpretieren. Die von Deleuze und Guattari skizzierten ständigen spatialen Transformationen glatter in gekerbte Räume – und vice versa – inszenieren auch den eingangs vorgestellten Zusammenhang von Fremde und Ordnung: Spatiale Kerbungsprozesse führen zu spezifisch geordneten Räumen. Raumkerbung kann als Verfahren beschrieben werden, das glatte, außerhalb der Ordnung des gekerbten Raums stehende und damit fremde Raumkonfigurationen nicht nur dieser Ordnung unterwirft, sondern dabei auch Fremdheit aufhebt. Gleichzeitig lässt sich im gegenläufigen Prozess der beständigen Glättung gekerbter Räume auch die Beobachtung Waldenfels konzeptualisieren, dass das Fremde beständig „vorhandene Sinnbezüge stört und Regelsysteme sprengt“⁵⁰. Wie das Fremde ist der glatte Raum so als Phänomen zu beschreiben, „das auf verschiedene Weise an den Rändern und in den Lücken der diversen Ordnungen auftaucht“⁵¹. Für die Untersuchung theatraler Raumkonfigurationen hat diese Bestimmung gekerbter als strukturierter und glatter als jenseits der Ordnung stehender Räume Relevanz, weil sie den Fokus auf ein grundlegendes spatiales Charakteristikum des Theaters richtet. Denn insofern die theatrale Schauordnung durch eine hierarchische Gegenüberordnung von Publikumsraum und Bühne bestimmt wird, findet jede ästhetische Raumaushandlung in der Rahmung des gekerbten Raums statt.

In den folgenden Text- und Inszenierungsanalysen wird sich zeigen, dass die Raumästhetik der *Lächerlichen Finsternis* durch Inszenierungen von Glättungs- wie Kerbungsprozessen im dramatischen und theatralen Raum geprägt ist und diese Prozesse in engem Bezug zum Raumhandeln der Protagonist*innen stehen. Diese nehmen die entsprechenden Raumkerbungen und -glättungen selbst vor und empfinden die aus ihnen hervorgehenden Konfigurationen als Raumverluste oder Selbstverortungschancen. Die rhizomatische Struktur der Argumentation Deleuzes und Guattaris schafft dabei nicht nur Verbindungen zwischen den Konzepten von gekerbtem Raum, Statik, Homogenität und Ordnung bzw. zwischen

⁵⁰ Waldenfels: Topographie des Fremden, S. 52.

⁵¹ Ebd., S. 10f.

denen von glattem Raum, Dynamik, Heterogenität und Fremde. Die Autoren zeigen weiterhin, dass diese Raumordnungen auch in Beziehung zu spezifischen Denkkordnungen und damit der Organisationsweise von Weltwahrnehmung und -wissen stehen. Da das Fremde „in dem präzisen Sinne“ Waldenfels’ als dasjenige beschrieben werden kann, das „sich dem Zugriff der Ordnung entzieht“, ⁵² bedeutet seine ästhetische Inszenierung immer auch die Hinterfragung vertrauter Denksysteme. Deleuzes und Guattaris Kritik an arboralen Wissensmodellierungen und ihre Bevorzugung des rhizomatischen Denkens zielt jedoch auf mehr als eine Kritik an der abendländischen Organisation von Wissen: Die Autoren von *Tausend Plateaus* weisen auch auf die hegemoniale Gewaltausübung hin, die mit der Durchsetzung eigener Wissensordnungen einhergeht.

4.3.2 „Wir fuhren den Fluss hinauf, aber unsere Blicke glitten ab an den Wäldern“. Wolfram Lotz’ Theatertext

Dass die *Lächerliche Finsternis* „das Aufeinandertreffen von Fremdem und Eigenem“, das Hannah Speicher „als eines der Kernthemen des Textes identifizier[t]“, ⁵³ in der humorvollen Gestalt der Groteske präsentiert, ⁵⁴ mag zum großen Erfolg des Hörspiels auch auf der Theaterbühne beigetragen haben. So wurde der Text in der Kritiker*innenumfrage der Zeitschrift *Theater heute* 2015 als ‚Deutschsprachiges Stück des Jahres‘, Pařízek’s Uraufführungsinzenierung als ‚Inszenierung des Jahres‘ und der Regisseur gleichzeitig auch als ‚Bühnenbildner des Jahres‘ ausgezeichnet, Stefanie Reinsperger erhielt unter anderem für ihre Rolle in dieser Inszenierung den Preis der ‚Schauspieler*in des Jahres‘. ⁵⁵ Einladungen zum Berliner Theatertreffen und den Mülheimer Theatertagen 2015 komplettieren das Bild des durchschlagenden Erfolges von *Die lächerliche Finsternis*, der dem Autor Wolfram Lotz, wenn er auch zuvor schon in der deutschspra-

⁵² Ebd., S. 20.

⁵³ Hannah Speicher: „Von der lächerlichen Finsternis im Herzen der Berliner Republik. Wolfram Lotz’ Hörspiel- und Theatertext ‚Die lächerliche Finsternis‘ im Kontext neokolonialer Wirklichkeit(en) nach 1989“, in: Corinna Schlicht/Christian Steltz (Hg.): *Narrative der Entgrenzung und Angst. Das globalisierte Subjekt im Spiegel der Medien*, Duisburg 2017, S. 193–209, hier: S. 195.

⁵⁴ Vgl. zur Analyse von *Die lächerliche Finsternis* als Groteske Speicher: Von der lächerlichen Finsternis; sowie Simon Hansen: *Nach der Postdramatik. Narrativierendes Text-Theater bei Wolfram Lotz und Roland Schimmelpfening*, Bielefeld 2021, S. 120.

⁵⁵ Auch beim österreichischen *Nestroy-Theaterpreis* 2015 fanden sich Text (‚Bestes Stück – Autorenpreis‘) wie Inszenierung (‚Beste deutschsprachige Aufführung‘; ‚Bester Nachwuchs weiblich‘, wieder für Stefanie Reinsperger) mehrfach bedacht.

chigen Theaterlandschaft kein Unbekannter war,⁵⁶ endgültig zum Durchbruch verhalf. Angesichts dieses Erfolgs der *Lächerlichen Finsternis* hat der Text – wie Lotz' Werk insgesamt – bisher in der Forschung noch überraschend wenig Beachtung gefunden.⁵⁷ Die bisher publizierten Beiträge konzentrieren sich auf die – in einer humorvoll-collagierenden Darstellungstechnik ausgestaltete –⁵⁸ „Dichotomie zwischen dem Eigenen und dem Fremden“⁵⁹ in Lotz' „Kolonialismusgroteske“⁶⁰, wobei das Interesse an „Ort[en] des ‚Anderen‘“⁶¹, das in einigen Analysen aufscheint, die räumliche Komponente dieser Dichotomie andeutet.

Schon der Paratext, mit dem Lotz die *Lächerliche Finsternis* einleitet, bietet einen Hinweis auf das hybride Darstellungsverfahren des Autors. So bezeichnet er diesen als „Hörspiel. Nach Francis Ford Conrads *Herz der Apokalypse*“ (LF 160). Damit verweist er mit Joseph Conrads *Heart of*

⁵⁶ So erhielt Lotz bereits 2010 den Werkauftrag und Publikumspreis des Stückemarkts des Berliner Theatertreffens für seinen Text *Der große Marsch*, der ihm im Jahr darauf auch den Kleist-Förderpreis einbrachte.

⁵⁷ Ausführlichere Würdigung erfährt die *Lächerliche Finsternis* bisher lediglich bei Hansen: Nach der Postdramatik, der das Stück im Rahmen seiner Arbeit zum narrativierenden Text-Theater Wolfram Lotz' und Roland Schimmelpfennigs als Stück über die Unerreichbarkeit einer theatralen bzw. künstlerischen Darstellung von ‚Realität‘ deutet. Die „gesellschaftskritischen Potenziale“ von Text und Wiener Uraufführungsinzenierung auch im Hinblick auf die „Konstruktion von deutscher Identität nach 1989“ analysiert Speicher: Von der lächerlichen Finsternis, S. 194. Mit Verfahren der textuellen Konstruktion des anderen in Lotz' Text beschäftigt sich Patrick Durdel: „Verfinsterung des Eigenen. Konstruktionen des Anderen in Wolfram Lotz' ‚Die lächerliche Finsternis‘“, in: Wolfgang Lukas/Martin Nies (Hg.): *Zeichen des Fremden und ihre Metaisierung in ästhetischen Diskursen der Gegenwart*, Marburg 2023, S. 79–103, während Agnieszka Hudzik: „Die (un)mögliche Gemeinschaft im Hörspiel ‚Die lächerliche Finsternis‘ von Wolfram Lotz“, in: Laura Auteri u.a. (Hg.): *Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG)*, Bd. 5, Bern 2022, S. 269–277 den Hörspieltext auf das in ihm verhandelte Problem der Gemeinschaftsbildung hin befragt. Mit Fokus auf die theatrale Uraufführungsinzenierung durch Dušan David Pařízek, aber mit vielfältigen Bezugnahmen auf Lotz' Textvorlage untersucht Thums: Krisen des Verstehens, S. 212 „die Verflechtungen von (Post-)Kolonialismus, Exotismus, Globalisierung und Neoliberalismus“ und die Frage, „welche Vorstellungen von Theater und Politik für ein politisches Theater im 21. Jahrhundert möglich erscheinen“. Eine Verortung des Dramatikers Wolfram Lotz innerhalb der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik anhand des frühen Stücks *Einige Nachrichten an das All* (2011) findet sich bei Stefan Schroeder: „Existenz und Explosion. Die Erkenntnis der Erkenntnis in ‚Einige Nachrichten an das All‘ von Wolfram Lotz“, in: *Germanica* 54 (2014): *Renouveau du théâtre de langue allemande? Situation et perspectives*, S. 141–157.

⁵⁸ Vgl. auch Hansen: Nach der Postdramatik, S. 120.

⁵⁹ Hudzik: Die (un)mögliche Gemeinschaft, S. 270.

⁶⁰ Speicher: Von der lächerlichen Finsternis, S. 199.

⁶¹ Durdel: Verfinsterungen des Eigenen, S. 82.

Darkness und Francis Ford Coppolas APOCALYPSE NOW zum einen auf die beiden Prätexte, die die Handlungsstrukturierung und -inhalte seines eigenen Textes bestimmen.⁶² Zum anderen stellt diese Gattungsbezeichnung bereits ein Beispiel für das von Lotz in der *Lächerlichen Finsternis* häufig eingesetzte Verfahren dar, kulturelle Wissensbestände seines Publikums auf überraschende Weise zu rekombinieren. Die Konzeption des Textes als Hörspiel, als das *Die Lächerliche Finsternis* für den SWR unter der Regie von Leonhard Koppelman 2015 auch produziert wurde,⁶³ ändert nichts daran, dass der Text bisher „vorrangig als Drama, d.h. Spielvorlage für das Theater rezipiert“⁶⁴ wurde, wie Simon Hansen festhält.⁶⁵ Der Text ist in zwei Teile gegliedert, den „Prolog des somalischen Piraten“ (vgl. LF 161–179) und den handlungslogisch von diesem zunächst unabhängigen Hauptteil, der „Die Fahrt auf dem Fluss“ betitelt ist und aus 26 unterschiedlich langen Szenen besteht (vgl. LF 171–224). Was die beiden Teile eint, ist zum einen „das Thema der Nicht-Darstellbarkeit des Unbekannten“⁶⁶, das auch Hansen als übergeordnete inhaltliche Klammer der *Lächerlichen Finsternis* identifiziert. Zum anderen sind Prolog und Hauptteil aber auch durch die Strukturierung des Textes verbunden, entfalten beide doch die Stückhandlung narrativ durch eine starke Erzählerfigur. So ist der Prolog der *Lächerlichen Finsternis* als Aussage des somalischen Piraten „vor dem Hamburger Landgericht“ (LF 161) gestaltet, in der er nicht nur dem „vorsitzende[n] Richter“ (LF 161) und den Schöffen des Gerichts, sondern auch einer deutschen Öffentlichkeit die Beweggründe für sein Tun erklären möchte. Der Erzähler des Hauptteils ist Oliver Pellner, Hauptfeldwebel der Bundeswehr. Sein Bericht von der gemeinsam mit dem Unteroffizier Stefan Dorsch unternommenen gefährlichen Flussfahrt auf der Suche nach dem abtrünnigen Oberstleutnant

⁶² Die Art, in der *Die lächerliche Finsternis* auf diese beiden Intertexte Bezug nimmt, kann hier nicht weiter diskutiert werden. Verbindungen zu Conrads und Coppolas Werken behandeln am Rande Thums: Krisen des Verstehens, S. 214f.; Hansen: Nach der Postdramatik, z.B. S. 116 u. S. 121f.; Speicher: Von der lächerlichen Finsternis, S. 195; mit Bezug zur Uraufführungsinszenierung S. 205f.; sowie Franz Wille: „Lächerlich und nicht zum Lachen“, in: *Theater heute* 10 (2014), S. 26f., hier insbes. S. 26. Für eine Analyse der narratologischen Parallelen zwischen *Heart of Darkness* und APOCALYPSE NOW, die auch für die *Lächerliche Finsternis* lohnend untersucht werden könnten, vgl. Linda Costanzo Cahir: „Narratological Parallels in Joseph Conrad’s ‚Heart of Darkness‘ and Francis Ford Coppola’s ‚Apocalypse Now‘“, in: Gene M. Moore (Hg.): *Joseph Conrad’s ‚Heart of Darkness‘. A Casebook*, Oxford 2004, S. 183–196.

⁶³ Vgl. Leonhard Koppelman (R): *Die lächerliche Finsternis*, produziert vom SWR, Ursendung am 22.02.2015 im SWR.

⁶⁴ Hansen: Nach der Postdramatik, S. 115.

⁶⁵ Vgl. kritisch zur Identifizierung des Textes als Hörspiel auch Durdal: Verfinsterungen des Eigenen, S. 80.

⁶⁶ Hansen: Nach der Postdramatik, S. 117.

Karl Deutinger rahmt, kommentiert und initiiert die in die Erzählung eingelagerten dialogischen Parts der Figurenrede. Wie Patrick Durdel feststellt, erinnert diese Organisation des theatralen Sprechens „immer daran, dass es sich beim Dialog des Stücks nie um unschuldige, neutrale Rede handelt, sondern stets um ein Sprechen in Hierarchien“⁶⁷. Strukturell bedingt diese Sprechinszenierung nach Hansen, dass der Hauptfeldwebel beständig und „unvermittelt zwischen seiner Rolle als primärer Erzähler und Figur innerhalb der Binnenhandlung“ wechselt, „sodass die Grenze zwischen den Erzählebenen nicht klar gezogen ist“.⁶⁸

Die folgenden Analysen zeigen, dass die zwei Teile der *Lächerlichen Finsternis* nicht nur beide thematisch um Möglichkeiten und Grenzen der Darstellung von Fremde kreisen, sondern sich diese inhaltliche Schwerpunktsetzung auch in einer spezifischen räumlichen Ästhetik entfaltet, die als Abfolge von Raumkerbungen bzw. -glättungen, als figurale Raumverlusterfahrungen und Selbstverortungsbemühungen – und damit auch als Kampf um Ordnungen zu fassen ist.

Figuren des glatten Raums: Fischer, Piraten und Meer

Im „Prolog des somalischen Piraten“ verarbeitet Wolfram Lotz einen realen Justizfall: Im April 2010 überfielen somalische Piraten das zu diesem Zeitpunkt unter deutscher Flagge fahrende Schiff MS Taipan. Nach ihrer Überwältigung durch niederländische Soldaten wurden sie an Deutschland ausgeliefert und in Hamburg vor Gericht gestellt.⁶⁹ In der *Lächerlichen Finsternis* gesteht der Somalier Ultimo Michael Pussi – keine reale Person, sondern Erfindung Lotz’ – ohne Weiteres ein, „den Überfall auf das Frachtschiff MS Taipan [...] begangen zu haben“ (LF 162). Er verlangt aber die Chance, in der Folge erklären zu dürfen, „wie ich zu dieser Tat gekommen bin, denn ich möchte damit an Ihr Verständnis appellieren für unsere Lage, die uns dazu zwingt, auch wenn unsere Lebensumstände für einen Mitteleuropäer fremd und völlig unverständlich anmuten mögen.“ (LF 162) Schon die Art, wie er sich zu Beginn seines Monologs und damit des Stücks vorstellt, mutet ungewöhnlich an:

Sehr geehrter Herr vorsitzender Richter, mein Name ist Ultimo Michael Pussi, und wie Sie wissen und wie ja auch der Deutschen

⁶⁷ Durdel: Verfinsterungen des Eigenen, S. 85.

⁶⁸ Hansen: Nach der Postdramatik, S. 116.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 117, Fn. 269, der auf Simone Utler: „Schuldspruch in der Fremde“, in: *Spiegel online* am 19.10.2012, online abrufbar unter <https://www.spiegel.de/panorama/justiz/piratenprozess-hamburger-gericht-verhaengt-hohe-haftstrafen-a-862317.html>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024 verweist.

Presse zu entnehmen war, bin ich ein schwarzer N[-]⁷⁰ aus Somalia.
Der Einfachheit halber spreche ich Deutsch mit Ihnen, bitte verstehen Sie das, es macht alles ja viel einfacher, wie ich finde.
(LF 161)

Ultimo ruft hier einerseits durch seine tautologische Selbstbeschreibung als ‚schwarzer N*‘ aus Somalia die archetypische, rassistisch konnotierte Figuration des Fremden schlechthin auf, seine perfekte Verwendung der deutschen Sprache arbeitet diesen Fremdheitssignalen jedoch entgegen. Schon in den ersten Sätzen des Stücktextes lässt sich damit die Darstellungstechnik beobachten, durch die Inszenierung des Unbekannten in der Gestalt des Bekannten die Handlung zu verfremden.

Dass diese Handlungsverfremdung dabei eine dominant räumliche Dimension aufweist, wird deutlich, wenn Ultimo fortfährt: „Ich wurde geboren in der Regenzeit, unter einem Baum, dessen Blüten am Morgen duften wie die Blüten keines anderen Baumes, allerdings am Mittag schon scheu ihre Kelche verschließen vor den Blicken der Menschen und der Tiere.“ (LF 161) Der Herkunftsraum des Piraten wird in dieser Beschreibung gerade nicht kartografisch lokalisierbar, sondern durch visuelle und olfaktorische Charakteristika bestimmt. Zwar erlaubt der Text kurz darauf eine genauere Verortung, wenn Ultimos Vater vorgestellt wird, der beruflich „am Stadtrand Mogadischus mit einem Stock im Sandboden nach Dingen sucht“ (LF 161). Doch die Platzierung des Mannes am Rand der Hauptstadt und der Hinweis auf den Sandboden, in dem der Stadtraum bereits in die große Teile Somalias bedeckende Wüste übergeht, weisen darauf hin, dass die konkrete Topografie für Ultimos Bestimmung seiner Heimat keine große Rolle spielt. Der Raum der Erzählung des Piraten ist gerade nicht topografisch gekerbt, sondern wird durch seine multisensorische Charakterisierung sowie die Assoziation mit der Wüste als glatter

⁷⁰ An dieser Stelle steht in Wolfram Lotz' Theatertext das N-Wort. Der Autor hat zu seiner Verwendung später Stellung bezogen und begründet sie damit, dass „dieses gesellschaftliche Problem der rassistischen Zuschreibungen zu Beginn des Textes ohnehin sofort da ist“ und „der Text [...] das nicht schon vorher geregelt haben [darf]“, sondern es problematisieren sollte, wobei völlig klar sei, „dass das Wort nicht weiterverwendet werden darf im Text, es steht nicht als Sprache zur Verfügung, sondern nur als Problem“. (Felix Stephan/Wolfram Lotz: „Nicht zynisch sein. Felix Stephan im Gespräch mit Wolfram Lotz“, in: *entwürfe. Zeitschrift für Literatur* 78 (2014), S. 71–76, hier: S. 76.) Wenn Lotz also auch nicht der Vorwurf einer unreflektierten Verwendung rassistischer Begriffe gemacht werden kann, habe ich mich doch dazu entschlossen, das N-Wort nicht auszuschreiben. Ich folge dabei der Argumentation von Grada Kilomba: „Das N-Wort“, in: *bpb.de: Bundeszentrale für politische Bildung – Dossier*, online abrufbar unter <https://www.bpb.de/geellschaft/migration/afrikanische-diaspora/59448>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024, die auf eine mit jeder Verwendung des N-Worts verbundene Gefahr der (Re-)Traumatisierung von *people of colour* hinweist. Vgl. kritisch zu Lotz' Wortverwendung und Rechtfertigung auch Durdal: Verfinsterungen des Eigenen, S. 100f.

Raum markiert, der nach Deleuze und Guattari anders als der vor allem visuell vermessene gekerbte Raum „gleichermaßen visuell, auditiv und taktil sein kann“ (TP 682).

Weil so schon der Raum, den Ultimo mit seiner Jugend verbindet, als glatt inszeniert wird, überrascht es nicht, dass das Meer – in *Tausend Plateaus* als „der glatte Raum par excellence“ (TP 664) beschrieben – in der Erzählung des Somaliers als Sehnsuchtsort eine entscheidende Rolle spielt. Das wirkliche Meer jenseits ihrer Fantasie nehmen er und sein Freund Tofdau aber von Beginn an nicht mehr als glatt, sondern mit Spuren der Kerbung überzogen wahr:

Wenn man vom Stadtrand auf das Meer hinausblickt, kann man dort draußen viele bunte Schiffe sehen. Es sind englische, holländische, japanische, indische, amerikanische, deutsche und chinesische Schiffe, und sie sind dort, weil das Meer Somalias reich an herrlichem Fisch ist wie der Himmel reich ist an Sternen. (LF 162)

In diesem Bild mischen sich die Konzeptionen von glattem und gekerbtem Raum: Während der Blick vom Stadtrand und die Anspielung auf den Sternenhimmel das Meer zunächst als glatten Gegenraum zur gekerbten Ordnung der Stadt inszenieren, künden die Fischereifloten von der Kerbung des Meeres – die Aufzählung der mächtigen Nationen verweist auf die hegemoniale Dimension dieses Prozesses. So erscheint der Sternenhimmel nicht mehr nur als Bild für eine nicht metrisch erfassbare Anzahl von Fischen oder Himmelskörpern. Es deutet sich hier auch seine Indienstnahme für kerbende Navigationspraktiken an, die in der *Lächerlichen Finsternis* genauso wie in *Tausend Plateaus* als Bild „für die Hegemonie des Westens“ dienen, dessen „Staatsapparate dazu in der Lage waren, das Meer einzukerben, indem sie die Techniken des Nordens mit denen des Mittelmeers verbanden und den Atlantik annektierten“. (TP 533)

Dass für Ultimo und Tofdau als Figuren des glatten Raums diese Kerbung aber einen Raumverlust bedeutet, zeigt sich, als die beiden selbst zum Fischen ausfahren und die See verändert vorfinden:

Das Meer war völlig leer, auch keine Alge war mehr drin, kein Plankton mehr, nichts mehr, nicht einmal mehr Wasser war darin. Das Meer war so klar, dass man hindurchblicken konnte, immer weiter hinab, in die Tiefe, [...] und da, ganz unten, ganz unten in der Tiefe sahen Tofdau und ich den leuchtenden Grund des Meeres, der aber nicht aus Sand war, [...] sondern aus Wut, aus unendlicher, ewiger Wut. (LF 164)

Hansen erklärt dieses Bild als Bezugnahme auf das realweltliche Problem der Raubfischerei vor der afrikanischen Küste –⁷¹ eine schlüssige Interpretation, die sich aber aus räumlicher Perspektive noch weiterführen lässt.

⁷¹ Vgl. Hansen: Nach der Postdramatik, S. 119.

Denn Ultimo verdeutlicht in seinem Bericht, dass er und sein Freund durch diese hegemoniale Raumanewingung das Meer als glatten Raum ihrer Jugend verlieren. Deleuze und Guattari beschreiben als Orientierungsmarker einer von ihnen so bezeichneten „nomadische[n] Navigation“ im glatten Raum Phänomene wie „die Winde, die Geräusche, die Farben und Klänge des Meeres“ (TP 664). Es geht hier nicht darum, sich dieser problematischen exotisierenden Beschreibung inhaltlich anzuschließen, jedoch hat Deleuzes und Guattaris Konzeption der ‚nomadischen Navigation‘ strukturellen Wert. Alle Exotisierungen beiseite beschreibt sie nämlich eine Art des Raumschaffens, das an metrifizierenden Praktiken orientierten Raumkurbungen entgegengesetzt ist, welche im Stück vor allem als westliche inszeniert werden. Die fremden Schiffe im Prolog überschreiben durch ihre Raumkurbungen die Marker einer ‚nomadischen Navigation‘, der Versuch der beiden Somalier, sich ihren Lebensunterhalt als Fischer zu verdienen, scheitert, weil sie sich im gekerbten Meer nicht mehr orientieren können. Der Prozess der Raumkurbung hat damit Auswirkungen auf die Tätigkeiten der Menschen. Auch die Autoren von *Tausend Plateaus* unterscheiden zwischen „der ‚freien Tätigkeit‘ im glatten Raum und der ‚Arbeit‘ im gekerbten Raum“ (TP 678), die eben weit weniger autonom, sondern durch feste Ordnungen und Hierarchien strukturiert sei.⁷²

Im weiteren Verlauf des Prologs erläutert Ultimo seine Erkenntnis, dass dieser Wandel des Heimatraums neue Handlungspraktiken nötig macht: Nach der Rückkehr vom Meer

entschied ich mich, ein Diplomstudium der Piraterie an der Hochschule von Mogadischu zu beginnen. Ich beantragte mehrere Förderungen und bekam ein monatliches Stipendium vom Islamistischen Studienwerk Mogadischu, ein kleines Salär von der Studienstiftung des somalischen Volkes sowie weitere Zuwendungen von der Stiftung Begabtenförderung berufliche Bildung Ostafrika. (LF 165)

Diese Schilderung des Wegs in die Piraterie als staatlich geförderter Bildungsweg stellt eine „semantische Vermischung“ dar, die nach Hannah Speicher „den Blick auf die Machtasymmetrien zwischen dem Zentrum und der Peripherie der Globalisierung“ eröffnet.⁷³ Diese Interpretation ist nicht zu bezweifeln, doch bewirkt die semantische Vermischung hinsichtlich der Frage nach Darstellungsmöglichkeiten des Fremden noch mehr als das: Indem Ultimo seinem Publikum Piraterie als ein Wissensgebiet näherbringt, das mit Förderstipendien vergleichbar dem der Studienstif-

⁷² „[D]ie sogenannten primitiven Gesellschaften sind keine Gesellschaften des Mangels oder der Subsistenz (mangels Arbeit), sondern im Gegenteil Gesellschaften der freien Tätigkeit und des glatten Raumes, die kein Bedürfnis nach einem Arbeits-Faktor haben, da sie keine Waren anhäufen.“ (TP 680)

⁷³ Speicher: Von der lächerlichen Finsternis, S. 201.

tung des deutschen Volkes studiert werden kann, ist das vorrangige Ziel des Somaliers erkennbar, durch die Integration des Fremden in europäische Wissensordnungen und Denklagen Verständnis für seine Situation hervorzurufen.

Piraterie ist in der Erzählung Ultimos aber nicht nur direkte Folge der hegemonialen Raumkerbung mächtiger Nationen, sondern wird auch als räumliche Praktik beschrieben. Denn als der Angeklagte kurz darauf erläutert, wie er und sein inzwischen auch für die Freibeuterei gewonnener Freund Tofdau sich bemühen, die MS Taipan zu entern, erscheint dieser Vorgang nicht nur als „schier unglaubliches und sehr waghalsiges Manöver, das einiges Können erfordert“ (LF 168). Der Angriff auf das andere Schiff wird vor allem als eine der „nomadische[n] Navigation“ (TP 664) entgegengesetzte Praktik des gekerbten Raums beschrieben, deren Beherrschung Ultimo den in der Hochschule erlernten Techniken verdankt. Tofdau dagegen, der Piraterie nicht studiert, sich keine raumkerbenden Techniken angeeignet hat, gelingt es nicht, mit seinem Freund mitzuhalten: „Tofdau, der ja nicht geübt war, stürzte bei dem Manöver in die Fluten.“ (LF 168) Während sein Freund das Schiff entert, versinkt Tofdau im Meer und verlässt damit Ultimos Wahrnehmungsbereich, der jetzt nicht mehr wie noch zuvor bis zum „Grund des Meeres“ (LF 164) reicht – „ich konnte Tofdau nicht sehen“ (LF 168). Doch letztlich bleibt auch Ultimo trotz aller erworbenen Techniken und seiner Versuche der Aneignung westlicher Wissensordnungen eine Figur des glatten Raums: Auf der Schiffsbrücke angekommen, sind ihm „weder die Hard- noch die Software [...] bekannt“ (LF 168), und er fällt in Ohnmacht, worauf er gefangengesetzt und angeklagt wird. Die Ohnmacht markiert hier mehr als den Entzug von Handlungsmacht: Auch in der *Lächerlichen Finsternis* wird ein von Figuren empfundener Raumverlust letztlich mit Identitätsverlust gleichgesetzt – Ultimos Versuche, über den Erwerb raumkerbender Techniken zu einer neuen identitätsstiftenden Selbstverortung als Pirat zu gelangen, scheitern.

Nach der Verhaftung nun als Angeklagter vor Gericht gestellt, kann sich der Somalier nur noch bemühen, seine Lebensgeschichte für den Richter und die deutsche Öffentlichkeit nachvollziehbar zu erläutern. Die bisherigen Analysen haben gezeigt, dass dieser Bericht in spatialer Hinsicht als Geschichte von Raumverlust und versuchter Raumrückgewinnung zu interpretieren ist. In der ungewohnten Rekombination von seinem Publikum Bekanntem wie Stipendienprogrammen und Studiengängen bemüht sich Ultimo, seine Herkunftsgeschichte durch die Überführung einzelner Stationen und Elemente in westliche Wissensordnungen zu ent-fremden. Doch Hansen bemerkt, dass Ultimos „Herkunft [...] über die scheinbar beliebige Kombination pedantischer Aufzählungsinhalte [beschrieben ist],

was insgesamt einer logozentrischen Systematik widerspricht⁷⁴ – und damit auch der westlichen arboral-hierarchischen (Denk-)Ordnung. Deutlich wird dies insbesondere in Ultimos Versuchen, den ursprünglichen, glatten Raum seiner Jugend vor Gericht durch die Präsentation einzelner isolierter Bestandteile in Erscheinung zu rufen:

Zum einen die große Eingangstür der Hochschule Mogadischu, an der ich Piraterie studiert habe. Sehen sie hier:

Die Aufnahme einer quietschenden Tür ist zu hören.

Außerdem habe ich hier den Küstenabschnitt, an dem unser Boot [...] lagerte. Sehen sie:

Eine Aufnahme von kreischenden Möwen und Brandung ist zu hören.

Und hier ist die Straße, in der ich aufgewachsen bin in Mogadischu: *Hupende Autos, fremde Stimmen, knatternde Mopeds etc. sind zu hören.* (LF 169f.)

Natürlich ist die auditive Präsentation von Tür, Strandabschnitt und Straße auch der Gattung des Hörspiels geschuldet, doch trifft Hansen nicht den Kern dieser Geräuschinszenierung, wenn er feststellt, die Beweisstücke seien „[i]n der Logik des Hörspiels [...] materiell“⁷⁵: Es ist zweifelhaft, dass in der Fiktionslogik des Hörspiels im Gerichtssaal „die Tür, der Küstenabschnitt und die Straße tatsächlich vorhanden sind“⁷⁶. Viel eher scheint die Präsentation Ultimos einen Konflikt zweier Raumkonfigurationen zu inszenieren: Was am Ende des Prologs unvereinbar zusammenstößt, ist der *gekerbte* Gerichtsraum, dessen Ordnung und Hierarchisierung schon durch Ultimos Sprechposition als Beschuldigter akzentuiert werden, und Ultimos *glatter* und damit multisensual erschließbarer Heimatraum, den der Somalier in der auditiven Präsentation seiner ‚Beweisstücke‘ letztlich vergeblich innerhalb des gekerbten Raums zu evozieren sucht.⁷⁷

⁷⁴ Hansen: Nach der Postdramatik, S. 119.

⁷⁵ Ebd., S. 118.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Weil Ultimo dabei immer als Angeklagter spricht, ist es fraglich, ob diese Rolle ihm auch nur potenziell gestattet, „ungehindert Zeugnis abzulegen und so als Sprecher in eine Machtposition zu treten“, wie Durdell: Verfinsterungen des Eigenen, S. 100 nahelegt: Von Anfang an ist die Verteidigung des Somaliers weniger Ausdruck einer „Freiheit des Sprechens“ (ebd.), als dass sie durch die Gefahr einer drohenden Verurteilung bestimmt wird: Schon strukturell ist eine „Verteidigungsrede“ gerade nicht „Moment der Selbsterzählung und Gelegenheit zum ungestörten Sprechen“ (ebd., S. 101), vgl. dazu auch Durdells eigenes kritisches Fazit: „Der zuvor getroffene Schluss auf eine Freiheit des Sprechens [...] [Ultimos – F.L.] muss deshalb falsch gewesen sein.“ (Ebd., S. 102). Vgl. zur strukturellen Ohnmachtposition Ultimos auch Felix Lempp: „Schatten aus dem Off. Auftritte des Fremden in Wolfram Lotz‘ ‚Die lächerliche Finsternis‘ und Dušan David Pařížeks Uraufführungsinszenierung (2014)“, in: *Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft*

Ultimos Darstellungs- und Erklärungsbemühungen können sein Publikum nicht überzeugen, weil er zwar verschiedene „Realitätsreferenzen [...] und Bedeutungskontexte“⁷⁸ aufruft, diese aber in ihrer hybriden Rekombination gerade nicht gemäß einer westlichen Wissensordnung repräsentiert: „Über sie wird eine afrikanische Lebenssituation gezeichnet, die aus Elementen der westlichen Welt zusammengesetzt ist und der Realität nicht entsprechen kann“⁷⁹. Trotz seiner Versuche, sich raumkerbende Praktiken anzueignen und in den Mitteln der Erzählung den glatten Raum seiner Heimat im gekerbten Raum des Hamburger Landgerichts aufscheinen zu lassen, bleibt Ultimo letztlich eine Figur jenes glatten Raums.

Figuren des gekerbten Raums: Soldaten, Regenwald und Fluss

Die beiden Protagonisten des Hauptteils der *Lächerlichen Finsternis*, die Bundeswehrsoldaten Oliver Pellner und Stefan Dorsch, sind Figuren eines völlig anderen Raumregimes als Ultimo Michael Pussi. Auch sie befinden sich während der von Pellner referierten Handlung in einem ihnen fremden Land, um „Oberstleutnant Karl Deutinger ausfindig zu machen, damit er liquidiert werden konnte“, weil er „im Wahnsinn seine beiden Kameraden [...] umgebracht hatte“. (LF 171) Doch anders als Ultimo, der als Angeklagter vor das Hamburger Landgericht gebracht wird, bewegen sie sich zunächst aktiv und selbstbestimmt durch dieses Land, unternehmen eine Schifffahrt „hinein in die Regenwälder Afghanistans“, um Deutinger „in den Wäldern im Osten des Landes“ ausfindig zu machen. (LF 171) Pellner verortet so die folgende Handlung, zum einen durch die Benennung des Landes, zum anderen durch die Angabe der Himmelsrichtung. Die Reise der Soldaten auf dem Fluss wird von Beginn an als Prozess der Raumkerbung eingeführt, ist doch das konkrete Ziel des Einsatzes nach Pellner, „Deutinger im Zielgebiet ausfindig zu machen und seinen genauen Aufenthaltsort für einen Luftschlag an das Einsatzzentrum weiterzugeben“ (LF 171). Die Kartografierung als Ziel der Ausfahrt in die Fremde bedeutet nicht nur den Rückgriff auf ein tradiertes literarisches Motiv, in dem nach Gutjahr europäische Eroberung und die Expan-

10 (2022), Ausg. 2: Tobias Funke u.a. (Hg.): *Auftrittsmöglichkeiten – Aspekte eines ‚postinklusive‘ Theaters*, S. 81–89, hier: S. 83f., online abrufbar unter <https://www.thewis.de/article/view/123/45>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024. Dass die in Ultimos Aussage vor dem Gericht zum Ausdruck kommende Machtasymmetrie grundsätzlich verstanden werden kann, betont Hudzik: Die (un)mögliche Gemeinschaft, S. 273, wenn sie ausführt, dass „[d]ie Europäer und ihr Gerichtshof [...] für die Ungerechtigkeit und Ausbeutung mitverantwortlich [sind], die Ultimo beklagt“.

⁷⁸ Hansen: Nach der Postdramatik, S. 121.

⁷⁹ Ebd.

sion abendländischer Wissensordnungen reflektiert werden.⁸⁰ Die Weitergabe der Koordinaten, die Deutingers Aufenthaltsort für einen gewaltsamen Armeeinsatz erreichbar machen würde, stellt auch die ultimative, weil maximal abstrakte ordnende Kerbung des unwegsamen Raumes der Wildnis dar. Doch nicht erst das Ziel ihres Auftrags, auch die Art ihrer Fortbewegung weist die beiden Soldaten als Figuren des gekerbten Raums aus: Sie planen, auf dem Fluss direkt „bis ins Zielgebiet“ (LF 171) zu fahren, eine Art der Fortbewegung, die Bonta und Protevi in anderem Zusammenhang als spezifisch raumkerbendes Bewegungsmuster identifizieren: „[I]f one goes from point A to B by the quickest and most efficient route, one is fully striated if one does not even consider going any other way, or by any other than the quickest means.“⁸¹

Trotz dieser Merkmale, die die beiden Soldaten als raumkerbende Figuren ausweisen, ist es Pellner selbst, der ausgerechnet durch die Beschreibung des von ihm und Dorsch bereisten Raumes dessen Ordnung verunklart. So skizziert er seinen Auftrag, „den Hindukusch hoch[zu]fahren bis ins Zielgebiet. Hier sagen die Leute: ‚Der Hindukusch ist doch kein Fluss, das ist ein Gebirge.‘ Die Leute sehen was im Fernsehen und glauben es einfach und meinen dann zu wissen, dass der Hindukusch ein Gebirge ist.“ (LF 171) Abermals fokussiert *Die lächerliche Finsternis* hier auf das Verhältnis von Eigenem und Fremdem: Indem Pellner die Grundlage des Wissens seines Publikums von fremden Räumen delegitimiert, stellt er gleichzeitig die ganze auf dieser Grundlage basierende Wissensordnung zur Disposition. Was der Soldat gegen eine Konzeptualisierung fremder Räume auf Grundlage medialer Vermittlung setzt, ist die Autorität seiner eigenen raumerschließenden, empirischen Praxis: „Ich aber war da, ich bin den Hindukusch hochgefahren“ (LF 171) – jede folgende Darstellung des Fremden in Pellners Erzählung ist damit als radikal subjektiv charakterisiert, während gleichzeitig die Möglichkeit einer Erschließung von Fremde jenseits ihrer empirischen Erfahrung in Abrede gestellt wird.

Angesichts der bisherigen Ausführungen wenig überraschend lässt sich die referierte Reise der beiden Soldaten zu Beginn als Bewegung gemäß der Logiken des gekerbten Raums beschreiben, insofern die Fahrt Pellners und Dorschs durch die inkommensurable Wildnis zunächst entlang fest definierter Stationen – ein UN-Stützpunkt und eine Mission – verläuft und damit die einzelnen Orte ganz im Sinne der Raumkonzeption Deleuzes und Guattaris in ihrer Bedeutung dem Bewegungsvektor übergeordnet sind: „Der gekerbte Raum wird [...] durch die Erfordernisse der Fernsicht definiert: Beständigkeit der Richtung, Veränderlichkeit des Abstandes durch den Austausch von starren Anhaltspunkten[.]“ (TP 684)

⁸⁰ Vgl. Gutjahr: *Fremde als literarische Inszenierung*, S. 58.

⁸¹ Bonta/Protevi: *Deleuze and Geophilosophy*, S. 154.

Und doch deutet sich in diesem Bewegungsvektor bereits ein Problem der raumkerbenden Flussfahrt an. Denn deren Endpunkt ist eben kartografisch gerade nicht definiert, ihre Bewegung weist entlang der Stationen letztlich ins Nichts der Regenwälder. Erst die von Pellner und Dorsch vorzunehmende topografische Bestimmung des Aufenthaltsortes Deutingers würde der Bewegungslinie einen Endpunkt geben und damit die Raumkerbung vollenden. Aus diesem Grund ist auch Hansens spatiale Beschreibung der Flussfahrt missverständlich, wenn er diese als Fahrt „immer tiefer in den Urwald hinein“ bezeichnet, „in dessen Zentrum Deutinger wartet“.⁸² Denn die Raumkonzeption des zweiten Teils der *Lächerlichen Finsternis* zeichnet sich gerade dadurch aus, dass sie topografische Ordnungen wie ‚Zentrum‘ verweigert und den von Pellner und Dorsch erfahrenen Raum ins Unbestimmte, Inkommensurable auflöst.

Gekerbte Räume im glatten Raum: UN-Lager und Mission

Der erste der befestigten Orte, die Pellner und Dorsch auf ihrer Flussfahrt besuchen, ist ein Außenposten, der „von italienischen Blauhelmsoldaten betrieben“ wird, das Kommando führt „ein gewisser Lodetti“. (LF 173) Pellner beschreibt das Camp als „die letzte richtige Station vor Beginn der völligen Wildnis“, die die beiden Deutschen „wie geplant“ erreichen: (LF 173) Während die bisher nach Plan verlaufende Fahrt die Bewegungspraktik des gekerbten Raums repräsentiert, deutet sich im Hinweis auf die ‚völlige Wildnis‘ bereits eine Bedrohung der gekerbten Raumordnung an. Die Aufgabe des Außenpostens ist nach Lodetti der Schutz indigener Arbeiter*innen, die „in den Wäldern das Coltan [ernten.] [...] Coltan wird für die Herstellung von Mobiltelefonen verwendet [...] und wenn wir die Ernte nicht überwachen würden, würden sich die Taliban die Gewinne unter den Nagel reißen.“ (LF 175) Die surreale Beschreibung einer ‚Coltan-Ernte‘ in den Wäldern außerhalb des Camps, während Coltan als Erz tatsächlich größtenteils unter Tage in afrikanischen Minen gewonnen wird,⁸³ verfremdet den dem UN-Lager entgegengesetzten Außenraum nicht nur, sondern verunsichert abermals die beim Publikum der *Lächerlichen Finsternis* vorausgesetzten Vorannahmen: Die gewohnten, westlichen Wissensordnungen scheinen für den glatten Raum der Wildnis keine Gültigkeit zu haben.

Pellners Beschreibung des Aufenthalts im Außenposten macht deutlich, dass der gekerbte Raum des Lagers als Vorposten der Zivilisation in

⁸² Hansen: Nach der Postdramatik, S. 116.

⁸³ Vgl. dazu Durdel: Verfinsterungen des Eigenen, S. 83, der in der Tatsache, dass Coltan v.a. im Kongo gefördert wird, einen intertextuellen Verweis auf den Handlungsraum von Joseph Conrads *Heart of Darkness* erkennt.

der Wildnis ständig von raumglättenden Prozessen bedroht ist. Dies beginnt schon bei den „Eingeborenen“ (LF 173), die im Text nicht nur als Arbeiter*innen, sondern auch Figuren des glatten Raums gezeichnet werden, die sich den Ordnungs- und Hierarchisierungstendenzen des gekerbten Camp-Raums entgegenstellen. So erläutert Lodetti, dass sie ihre Mittagspausen nicht im Camp verbringen dürfen, sondern sich am Fluss davor versammeln, da sie für einen freien Aufenthalt im UN-Lager zu „unzivilisiert“ (LF 174) seien: „Wir haben lange versucht, ihnen beizubringen, dass sie sich beim Pinkeln hinsetzen, aber es gab immer mal wieder einen unter ihnen, der das einfach nicht gemacht hat.“ (LF 174) Das Ergebnis waren „kleine Spritzer auf der Klobrille“ und teils „sogar Spuren in der Schüssel, weil sie offenbar auch die Klobürste nicht benutzt hatten“. (LF 174) Indem die Einheimischen Hygienevorschriften missachten, verweigern sie sich einer Ordnung des gekerbten Raums. Die Spuren, die sie in diesem homogenen Raum hinterlassen, finden sich dabei nicht nur in den sanitären Einrichtungen:

Auf dem Weg hinab zum Fluss blieb Lodetti plötzlich auf dem schmalen Pfad stehen:

LODETTI Diese gottverdammten Wilden, dieses gottverdammte unzivilisierte Gesindel, dieses ...

Lodetti hatte sich gebückt und aus dem Gras ein zusammengeknülltes Zellophanpapier eines Schokoriegels aufgehoben. [...]

LODETTI *hysterisch* Wie oft habe ich diesen Leuten gesagt, dass sie ihren Müll in den Fluss werfen sollen und nicht auf die Wiese, diese Barbaren, die begreifen es einfach nicht! [...] Wir versinken hier noch alle in der Wildnis! Wir werden hier alle in der Wildnis untergehen!

(LF 179f.)

Die übertriebene Reaktion des Kommandeurs auf die falsch entsorgte Verpackung ist zum einen der grotesken Darstellungskonvention der *Lächerlichen Finsternis* geschuldet, gleichzeitig aber gerät hier eine Figur des gekerbten Raumes in Zorn, die beobachten muss, wie dessen Ordnung schleichend durch spatiale Interventionen der Einheimischen aufgelöst wird.

Die Arbeiter*innen sind nicht nur durch ihre glättenden, die räumliche Ordnung störenden Handlungspraktiken als nomadisch und fremd markiert, sondern auch durch ihre Körper. So bemerkt Pellner, dass „vielen Arbeitern einzelne Körperteile“ fehlen und diese Menschen teils ungewöhnliche Prothesen tragen – wie beispielsweise „ein Ofenrohr aus Blech“ statt eines Beines. (LF 177) In ihrer Abweichung von der taxonomisch genormten menschlichen Anatomie ist den indigenen Arbeiter*innen damit der glatte Raum geradezu körperlich eingeschrieben, bringen

doch Deleuze und Guattari das regelmäßig Organische mit dem gekerbten Raum in Verbindung: „Das Organische und seine Symmetrie, sein Umriß, sein Außen und Innen sind noch auf die geradlinigen Koordinaten eines gekerbten Raumes bezogen. Der organische Körper setzt sich in geraden Linien fort[.]“ (TP 691) Die Arbeiter*innen verkörpern dagegen hybride Figuren des glatten Raums, die den gekerbten Raum des Camps von innen bedrohen.

Doch die Gefährdung des UN-Außenpostens als gekerbter Raum geht nicht nur von den Arbeiter*innen aus, sondern kommt auch aus dem Dschungel, wie Lodetti feststellt: „Ab und zu werden wir aus den Wäldern mit Granaten beschossen, und es gibt immer wieder Angriffe von einzelnen Einheiten, aber mehr bekommen wir vom Krieg nicht mit[.]“ (LF 175) Die Guerilla-Angriffe auf das Camp können mit Deleuze und Guattari als Versuche interpretiert werden, dessen gekerbte Ordnung aufzulösen und den glatten Raum der Wildnis weiter auszudehnen. Von Lodetti erhalten Pellner und Dorsch auch den ersten Hinweis auf Deutinger, der nicht mehr als Soldat agiert, sondern sich den asymmetrisch kämpfenden Bewohner*innen des glatten Raums angeschlossen hat: „Da sitzt irgendwo ein Deutscher in den Wäldern, man konnte ihn hier über Funk hören. [...] [U]nser Funker hat das immer wieder empfangen, es muss entsetzliches Zeug gewesen sein.“ (LF 176) Die Beeinflussung sei dabei so weit gegangen, dass der Funker „drei seiner Kameraden mit einem Gartenstuhl getötet“ habe, bis er selbst „erschossen“ wurde. (LF 176)

Die Gefährdungen des UN-Camps durch eine außerhalb seiner Ordnung stehende Fremde sind damit vielfältig. Seien es die einheimischen Arbeiter*innen, die die Vorschriften des Lagers von innen unterlaufen, oder die Angriffe der nicht näher beschriebenen Bewohner*innen der Wälder: Verbunden sind all diese spatialen Glättungsversuche durch das Bemühen, die Ordnung und Homogenität aufzulösen, die das Militärcamp als „letzte richtige Station vor Beginn der völligen Wildnis“ (LF 173) gerade etablieren und verteidigen soll. Entsprechend warnt Lodetti auch die beiden Deutschen vor der Weiterfahrt: „Da draußen in dieser Wildnis herrscht der blanke Irrsinn, man wird da auf Dauer verrückt.“ (LF 176) Abermals geht der Verlust des gekerbten Raums hier also mit dem Verlust rationaler Urteilskraft und damit auch der Auflösung einer stabilen Identität einher – bestes Beispiel dafür sei laut Lodetti Deutinger: „Die Wildnis hat auch diesen Deutschen verrückt gemacht.“ (LF 176)

Während Pellner das Erreichen des UN-Camps in nüchternen Worten als plangemäßen Verlauf der Flussfahrt beschrieb, ist der Ton seines Berichts beim Eintreffen in der Mission als der zweiten „richtige[n] Station“ (LF 176) der Reise ein anderer: „Niemand vermag sich vorzustellen, was für eine Freude uns überkam, als wir plötzlich auf Zivilisation stießen: Von der Wildnis umwuchert lagen am Flussufer zwei Baracken vor uns[.]“

(LF 192) Während der UN-Außenposten noch „vor Beginn der völligen Wildnis“ (LF 173) situiert war, „umwuchert“ ebendiese Wildnis nun die Mission, was die dynamischen und ausgreifenden Qualitäten des ihr zugeordneten Raumregimes betont. Stand in der spatialen Darstellung des militärischen Außenpostens noch dessen strategisch erhöhte Position und damit seine gegen die Bedrohungen aus den Wäldern gerichtete Abgrenzungsfunktion im Vordergrund (vgl. LF 173f.), scheinen die beiden Baracken fast schon von der Wildnis eingenommen zu sein. Geleitet wird die Mission von Reverend Carter, der mit den „Eingeborene[n]“ (LF 192) zusammenlebt, „um ihnen den Glauben zu bringen“ (LF 194) – neben der Militärmacht des UN-Lagers erweist sich so christliche Ideologie als zweite Stütze der Zivilisation in ihren vorgeschobenen Außenposten. Gleich bei der Begrüßung der beiden Soldaten nimmt Carter eine räumliche Beschreibung der Mission vor, wenn er Pellner und Dorsch seinen Aufenthaltsort ganz gemäß einer Charakterisierung des gekerbten Raums in *Tausend Plateaus* als „von geformten oder wahrgenommenen Dingen besetzt“ (TP 663f.) beschreibt:

Dies ist ein Topf über einem Feuer. Wir erwärmen darin Gegenstände. Dann verzehren wir sie. Dies ist ein Gebüsch, es ist hier gewachsen mit der Zeit. Dies ist ein Haus aus Holz. Wir benutzen es, um darin zu wohnen und Dinge hineinzutun. [...] Dies, zwischen den Gräsern, ist ein Schraubenzieher. Einer von uns hat ihn dort wohl vergessen. (LF 193)

Auffällig an dieser spatialen Bestimmung der Mission ist, dass hier nicht mehr die Ordnung vorherrscht, in der der Kommandant des UN-Camps schon über ein weggeworfenes „Zellophanpapier“ (LF 180) in Wut geriet. Während im militärischen Außenposten alle Gegenstände und Menschen ihren spezifischen Ort hatten, ist die Ordnung, welche in der Mission verteidigt wird, eine andere: Was Carter in der Beschreibung der Gegenstände, die seine Mission räumlich bestimmen, in einfachen, parallel gebauten und vorwiegend parataktischen Sätzen ausstellt, ist eine Ordnung der Benennung – und damit eine Ordnung des Wissens. Lodetti beschwerte sich noch über die raumglättenden spatialen Praktiken der Einheimischen, doch die Ordnung des von Carter verteidigten gekerbten Raums scheint elementarer bedroht zu sein: Dass der Reverend sich mit Pellner und Dorsch zunächst über die Benennung und Funktion von Alltagsobjekten verständigen muss, ist Zeichen dafür, dass in der Mission die spatialen Glättungsprozesse selbst *Denkordnungen* angreifen. In der *Lächerlichen Finsternis* findet sich so der Konnex zwischen Ordnungen des Raumes und solchen des Denkens bzw. Wissens inszeniert, den auch Deleuze und Guattari in *Tausend Plateaus* beschreiben. Die aus der Wildnis in den gekerbten Raum vordringende Fremde wird in der Mission nicht nur zum spatialen, sondern auch zum epistemologischen Problem: Wo eine

Abgrenzung von der Wildnis nicht mehr aufrechterhalten werden kann, fallen auch die Kategorisierungen des Denkens der Un-Ordnung des glatten Raums zum Opfer.

Glatte Räume: Wildnis und Finsternis

Schon nach der Abfahrt vom UN-Außenposten liegen im Wahrnehmungsbereich von Pellner und Dorsch „nur noch der Fluss und ringsherum die finsternen, unendlichen Wälder“ (LF 180). Gleich beim Eindringen in die Wildnis wird so das Modell des glatten Raums aufgerufen: Die beiden Soldaten folgen dem Fluss als Bewegungsvektor, kerbende Orte am Ufer können sie nicht ausmachen, die ‚unendlichen Wälder‘ sind metrisch nicht erfassbar. Wie schon am Schicksal von Ultimo Michael Pussi im Prolog des Stücks zeigt sich auch am Beispiel von Pellner und Dorsch, dass zwar glatte Räume ständig dem Prozess der Kerbung und gekerbte Räume dem der Glättung ausgesetzt sind, sich die den konfligierenden Raumregimen zugeordneten Figuren aber auf diese spatiale Dynamik keinesfalls problemlos einstellen können: So wie Ultimo als Figur des glatten Raums die Kerbung seiner Heimat als spatialen Verlust empfand, scheitern auch Pellner und Dorsch auf ihrer Flussfahrt an der räumlichen Adaption, was der Text vor allem als Versagen ihrer visuellen Raumerschließungsbemühungen inszeniert.

Hansen merkt an, dass während der Flussfahrt im Stück vor allem die „akustische Wahrnehmungsebene“⁸⁴ betont wird, was er auf die Gattung des Hörspiels zurückführt.⁸⁵ Dem ist zuzustimmen, doch lässt sich die Konzentration auf auditive Darstellungsweisen darüber hinaus auch gemäß der bisher entwickelten Raumästhetik der *Lächerlichen Finsternis* deuten, zumal das Stück nicht nur die auditive Darstellungsebene auf-, sondern auch visuelle raumerschließende Praktiken explizit abwertet. So berichtet Pellner bereits für einen frühen Zeitpunkt der Expedition:

Wir fuhren den Fluss hinauf, aber unsere Blicke glitten ab an den Wäldern, an dieser fransigen Dunkelheit. Wo waren wir? Auf den Geräten konnten wir ablesen, dass wir uns bewegten, aber die Wälder um uns blieben unverändert, unsere Blicke fanden keinen Halt, sie glitten über die bewaldeten Ufer, über die Oberfläche des Flusses[...] (LF 184)

In wenigen Sätzen führt der Stücktext hier mit der Erschließung durch Blicke und der Ortsbestimmung durch Technik das Versagen unterschiedlicher visueller Raumordnungstaktiken vor. In der auffälligen Darstellung

⁸⁴ Hansen: Nach der Postdramatik, S. 121.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 121f.

der Blicke, die von den Wäldern ‚abgleiten‘, ist die ‚fransige Dunkelheit‘ der Wildnis geradezu als Antagonist der Soldaten figuriert, der sich jeder sinnlichen Erschließung verweigert. In ihrem Abgleiten können die Blicke Pellners und Dorschs die Wildnis nicht einmal dimensional wahrnehmen, was auch den Austausch über Umwelt unmöglich macht:

PELLNER	Da! Sehen Sie!
STEFAN DORSCH	Was denn? Wo?
PELLNER	Da! Da!
STEFAN DORSCH	Wo denn? Wo?
[...]	
PELLNER	Jetzt ist es weg.
STEFAN DORSCH	Was war es denn?
PELLNER	Keine Ahnung. (LF 190)

Die Blicke der Soldaten sind keine kerbend-perspektivierenden, sondern schweifende Blicke, die letztlich auch auf die „Oberfläche des Flusses“ (LF 184) und damit den Bewegungsvektor durch den glatten Raum gezogen werden. Die Punkte, die auch im glatten Raum existieren, homogenisieren und regulieren gerade keine Bewegung, sondern sind dieser untergeordnet – „im glatten Raum reißt die Bahn den Stillstand fort“ (TP 663). Dies zeigt die Begegnung Pellners und Dorschs mit einem Händler, die auf dem Fluss stattfindet: Das erste, was sie von dem „Eingeborene[n] in einem Kanu“ (LF 184) wahrnehmen, ist „ein Punkt auf der Oberfläche des Flusses, ein Punkt, der sich näherte“ (LF 184); der Punkt ist damit – wie auch das Boot der deutschen Soldaten – in den Bewegungsvektor des Flusses eingebettet. Die Begegnung stiftet keine räumliche Ordnung im glatten Raum, nachdem sich Soldaten und Händler nicht handelseinig werden, entfernt sich letzterer, wird wieder zum „winzige[n] Punkt [...]“. Dann verschwand er völlig. Aus der Sicht – und aus unseren Gedanken.“ (LF 189)

Weil er ihn nicht erschließen kann, erscheint Pellner der finstere Regenwald, typisch für die Perspektive von Sesshaften auf glatte Räume,⁸⁶ als bedrohlich und chaotisch: „Aber hier, gerade hier draußen sind wir doch aufeinander angewiesen, sonst verschlingt uns diese Welt, sonst verschlingt sie uns einfach.“ (LF 201) Dass sich Pellner einer ganzen feindlichen Welt gegenüber sieht, die ihn ‚verschlingen‘ möchte, zeigt Konsequenzen des Versagens visueller Raumkerbungstechniken, die deutlich über eine lokale Orientierungslosigkeit hinausgehen und für Pellner den ultimativen Raumverlust als Verlust der (Um-)Welt zur Folge haben. Dies führt so weit, dass der Soldat schließlich am Wirklichkeitsstatus der von

⁸⁶ „[S]mooth space will always appear ‚threatening‘ and ‚lawless‘ precisely because it has not been ‚captured‘ and annexed to known and fixed principles.“ (Tormey/Townshend: *Key Thinkers*, S. 50.)

ihm nicht mehr erschließbaren Welt zweifelt: „Je weiter wir in diese Natur vordrangen, desto monströser erschien sie uns, desto unwirklicher wirkte alles um uns herum, diese Fülle – all diese Tiere und Pflanzen, die wir noch nie zuvor gesehen hatten.“ (LF 201) Abermals zeigt sich hier die enge Verbindung von durch Fremdheitserfahrung aufgelösten Raum- und Wissensordnungen, denn fremd bis zur Unwirklichkeit wird Pellner und Dorsch der Raum auch durch die „Fülle“ an ihnen unbekannter Flora und Fauna.

Die während Pellners und Dorschs gesamter Reise problematisierte visuell-kerbende Raumwahrnehmung kommt zum Abschluss der Flussfahrt völlig an ein Ende: „Am nächsten Vormittag, als wir aufwachten, war es immer noch dunkel.“ (LF 212) Die Dunkelheit, die sich im glatten Raum der Wildnis ausbreitet, ist nicht nur eine Abwesenheit von Licht, sondern bedeutet die Auflösung von weiteren, für die Soldaten raumdeterminierenden Merkmalen: Auch der Fluss, dessen Vektor den Bewegungen und Blicken der Soldaten eine Richtung gab, ist nun verschwunden: „Alles um uns fremd. Die Wälder ganz verschlossen, ganz undurchdringlich. Nur immer wieder das Geschrei! *Ein synthetisches Geräusch aus der Tiefe der Wälder.*“ (LF 212) Was den Soldaten in der Finsternis bleibt, ist mit dem völlig glatten Raum eine Erfahrung totaler Fremde, die in der Taxonomie Waldenfels nun nicht mehr als strukturell, sondern radikal zu bezeichnen ist: Denn während die strukturelle Fremde „alles betrifft, was außerhalb einer bestimmten Ordnung sich befindet“⁸⁷, handelt es sich bei der „radikalen Fremdheit“ um ein Phänomen, das „uns außerhalb jeder Ordnung versetzt“,⁸⁸ und „sich nur fassen [läßt] als Überschuß, als Exzeß, der einen bestehenden Sinnhorizont überschreitet“⁸⁹.

Wiederholt beklagen die beiden Soldaten als Figuren des gekerbten Raums in diesem Zusammenhang den Verlust ihres Sehsinns,⁹⁰ die Tatsache, dass sie ihre Umwelt nicht visuell erschließen können, bedingt nicht nur ihre Empfindung des Raumverlusts, sondern auch eine klaustrophobische Weltwahrnehmung: Der glatte Raum schließt sich ihnen gegenüber ab, wirkt „ganz undurchdringlich“ und „fremd“ (LF 212). Doch zeigt der Text in seiner Regieanweisung, dass diese eindimensionale spatiale Wahrnehmung subjektiv ist. Die Geräusche, die die beiden Soldaten verunsichern, kommen nämlich „aus der Tiefe der Wälder“ (LF 212) – somit modelliert der Nebentext gerade die dreidimensionale Räumlichkeit, die Pellner und Dorsch in der glatten Finsternis nicht wahrnehmen können und von der deshalb auch im Haupttext als der Erzählung Pellners keine

⁸⁷ Waldenfels: Topographie des Fremden, S. 78.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Ebd., S. 37.

⁹⁰ Vgl. z.B. Pellner: „Wenn man sie [die Tiere – F.L.] doch sehen könnte!“ (LF 212); Dorsch: „Ich sehe nichts mehr.“ (Ebd.)

Rede ist. Ähnlich wie die spatiale Qualität der Glattheit, mit der sie im Stück immer wieder assoziiert wird, erweist sich so auch Fremdheit als relationale Zuschreibung, die ‚Ästhetik des Fremden‘ ist in der *Lächerlichen Finsternis* auch eine Ästhetik des Raumes.

Zum Abschluss von Pellners und Dorschs Fahrt durch den Regenwald kommt damit nicht etwa ‚der Raum‘ an ein Ende, sondern die Praxis der kerbenden Raumerschließung, der insbesondere Pellner während der Reise ebenso beständig wie vergeblich zur Ordnung des fremden, glatten Raums nachging. Das dem gekerbten Raumregime zuzuordnende Verfahren, in dem raumgenerierende Bewegungen entlang definierter Punkte erfolgen, versagt hier grundlegend. Der Text inszeniert somit weniger ein Umschlagen von gekerbtem in glatten Raum, sondern das Scheitern einer raumerschließenden Praktik, die fremde Wildnis über die visuelle Wahrnehmung perspektivieren und damit kerbend ordnen will. Am Schluss der Reise bleibt den Soldaten nur noch die unverortete Bewegung, die auf keinen Zielpunkt mehr gerichtet ist:

PELLNER Wir gehen weiter, immer weiter in die ...
STEFAN DORSCH Angst! Ich habe Angst!
[...]
PELLNER Wir müssen weiter, weiter, wir müssen weiter in ...
STEFAN DORSCH Die Dings! Die Dings, o Gott, die Finsternis!
(LF 214)

Raum-, Wissens- und Erzählordnungen: Auflösungserscheinungen

Mitten hinein in diesen Marsch der Soldaten erscheint überraschend der gesuchte Oberstleutnant. Die Begegnung mit Karl Deutinger, dessen Auftauchen weder durch narrative Erläuterungen Pellners noch den Nebentext angekündigt wird, findet jenseits jeder Raumordnung statt, selbst Hansens Feststellung, dass der Oberstleutnant „[i]m dunklen Zentrum der Finsternis“⁹¹ auf die beiden anderen Soldaten wartet, ist insofern irreführend, als die Rede vom Zentrum eine Einteilung des glatten Raums der Finsternis unterstellt, die die spatiale Konfiguration des Stücktextes gerade verweigert. Doch nicht nur die räumliche Ordnung versagt: Pellner, über weite Strecken der *Lächerlichen Finsternis* souveräner Erzähler der Handlung, kommentiert Deutingers Auftauchen nicht, sondern verstummt. Während der gesamten Begegnung mit dem Oberstleutnant äußert sich Pellner weder in seiner Funktion als Erzähler noch als Figur der Handlung, es ist Stefan Dorsch, der jetzt das Geschehen referiert und steuert:

⁹¹ Hansen: Nach der Postdramatik, S. 131.

Mit Pellners Raumkerbungsbemühungen scheint so auch sein Erzählen an ein Ende gekommen zu sein – schon angesichts des Verschwindens von Fluss und Licht „zerbricht die Diegese schließlich“⁹², wie Hansen feststellt: In der *Lächerlichen Finsternis* erscheinen damit Ordnungen des Raums nicht nur mit solchen des Wissens, sondern auch mit Ordnungen der Erzählung eng verzahnt.

Nach der Begegnung zwischen Dorsch, Pellner und Deutinger spricht zunächst der letztere und erzählt den beiden anderen Soldaten von einem Traum. In diesem fand sich Deutinger in einer ähnlichen Situation wieder wie Pellner und Dorsch am Beginn ihrer Expedition: Auch er fährt im Traum „mit dem Boot den Fluss hinauf“ (LF 215), bis er in eine Höhle steuert, was die weitere Fahrt zur Reise ins eigene Innere macht: „Als ich hineinfuhr, begriff ich, dass diese Öffnung nichts anderes war als mein eigener Anus.“ (LF 215) Das Vordringen ins Innere des eigenen Körpers wird für Deutinger zu einer Expedition, die er in ganz ähnlichen Begriffen beschreibt, wie sie Pellner zuvor für seine und Dorschs Fahrt durch den Regenwald gefunden hat: „Ich fuhr also weiter, um mich herum diese wuchernde Wildnis, immer weiter, den Fluss hinauf, tiefer hinein in mein Gedärm, in meinen Körper, in diese merkwürdige Natur.“ (LF 216) Was Deutinger während der Fahrt in seinen Körper erfährt, ist gerade nicht sein Selbst, sondern verstörende Fremdheit: „[E]s begann mir vor dieser Welt zu grauen, vor dieser Welt, in der alles bebt vor Leben, düsterem, stumpfsinnigen Leben.“ (LF 216) Während im größten Teil der *Lächerlichen Finsternis* die Technik zum Einsatz kommt, das Fremde durch hybride Kombinationen von Referenzen auf Eigenes darzustellen – bzw. seine Nicht-Darstellbarkeit so auszustellen –, wird in der Erzählung Deutingers das absolut Eigene in der Gestalt des eigenen, organischen Körpers mit Waldenfels gesprochen zum Raum des radikalen Fremden, das gleichzeitig intrasubjektives Fremdes ist: Die Fahrt Deutingers durch Gefäßsysteme und Organe führt zu keinem Kern des Ich, sondern nur in Finsternis und Isolation:

Ich sah das Gestrüpp um mich herum, ich sah die Bäume, ich sah die Adern, die Arterien und Venen, sie führten mich immer weiter, Tage und Nächte, es wurde immer finsterer, und dann war alles ganz dunkel und still. [...] Ich war ganz allein dort in der Finsternis, und sonst war da nichts. (LF 216f.)

Fremdheit kann im Stück also nicht nur in fernen, exotischen Räumen aufgefunden werden, sondern auch im Inneren des eigenen, vermessen und damit gekerbten Körpers.

Eine weitere Besonderheit von Deutingers Traum besteht darin, dass in ihm abermals eine problematische Verbindung von Raum- und Wis-

⁹² Ebd.

sensordnungen ins Bild gesetzt wird, die an die Überlegungen Deleuzes und Guattaris zu arboralem und rhizomatischem Denken erinnert. Denn Deutinger beschreibt zwar die Adern und Arterien als „Gestrüpp“, gleichzeitig setzt er sie jedoch mit „Bäume[n]“ gleich und bezeichnet seine Fahrt ausdrücklich als durch die Struktur der Gefäßsysteme vorgegeben, die ihn „[weiter]führten“ (LF 216). Anders als Pellner und Dorsch, die sich entlang des Flusses als einzigem Vektor bewegten, folgt Deutinger der arboralen Ordnung des verästelten Gefäßsystems, die dem Körper eigentlich Struktur verleihen sollte. Doch in seinem Traum führt diese dem binären Muster der Verzweigung verpflichtete Struktur, die Deutinger zunächst noch eine genauere Verortung seiner Fahrt „am Bauchfell vorbei, bis in die Brusthöhle“ (LF 216) erlaubt, letztlich nicht ins positiv besetzte Zentrum des eigenen Körpers oder der eigenen Identität, sondern in die nicht zu vermessende Finsternis.

Dass in diesem Scheitern einer auf arboralen Traumpfaden verlaufenden Erkenntnisreise auch das Versagen einer westlichen Denk- und Wissensordnung figuriert wird, zeigt sich im Stück kurz darauf, wenn Deutinger sein Tun vor Pellner und Dorsch rechtfertigt – denn der Oberstleutnant erklärt den Mord an seinen Kameraden streng logisch. Er sei „Soldat geworden, [...] um zu verhindern, dass noch mehr Menschen sterben“ (LF 219). Der Auftrag, „einige[-] Dutzend“ (LF 218) Feinde auszuschalten, hätte bei Erfolg aber zu mindestens 24 Toten geführt – wenn er und seine beiden Mitkämpfer überlebt hätten.

Aber ich hatte die Rechnung mit 24 begonnen, und am Ende kam nur 3 raus. *Pause.* Da begriff ich, was für ein Irrsinn das war. [...] Ich tötete Ingo und Matthias im Schlaf, damit sie nichts spüren. Als ich mich aber selbst töten wollte, wurde mir plötzlich klar, dass es besser ist, es nicht zu tun: So kommen sogar nur zwei ums Leben. (LF 219)

Deutingers Rechnung führt exemplarisch das Versagen einer numerisch-quantifizierenden Wissensordnung vor: „Er wusste, dass man ihn deswegen für irrsinnig halten würde“ (LF 219), erklärt Dorsch. Das rationale Denken des Oberstleutnants, das einer mathematischen und damit binär-arboralen Struktur verpflichtet ist, welche nach Deleuze und Guattari das gesamte „Denken des Abendlandes beherrscht“ (TP 31f.), stößt angesichts von Krieg, menschlichem Leid und Fremdheitserfahrungen an ihre Grenzen, wie auch Hansen festhält: „Deutinger, sein Name ist hier sprechend zu verstehen, scheitert [...] mit seinem Deutungsversuch, weil besonders Urwald und Krieg nicht mittels Logik oder Mathematik zu durchdringen sind.“⁹³ Gleich sein Auftrag ursprünglich dem, den nun Pellner und Dorsch ausführen – auch Deutinger sollte die „feindlichen Kämpfer[] für

⁹³ Hansen: Nach der Postdramatik, S. 126.

einen Luftschlag aufspüren“ (LF 218), den glatten Raum der Wildnis durch die Feststellung von Koordinaten kerben –, macht sein Scheitern den Soldaten nun zur Figur des glatten Raums. Er kann sich in der Dunkelheit räumlich orientieren und wurde durch seine Funksprüche, deren zersetzende Wirkung auf die Moral der Blauhelm-Soldaten des Camps Lodetti beschrieb (vgl. LF 176), zum nomadischen Bewohner des glatten Raums, der Ordnungen des gekerbten Raums angreift. Der Wandel, den Deutinger in seinen Praktiken der Raumerschließung vollzog, verläuft parallel zum Versagen der westlichen Wissens- und Denkllogiken, die einem hierarchischen „abendländischen Modell des Baumes“ (TP 32) verpflichtet bleiben und nicht geeignet sind, die Fremdheitserfahrung des Soldaten zu integrieren.

Die Wirkung der Erzählung Deutingers auf Pellner und Dorsch ist verschieden. Von Pellner, der selbst stumm bleibt, ist erst keine Rede, doch Stefan Dorsch stellt mit Bezug auf den Oberstleutnant fest: „[I]ch verstand ihn.“ (LF 219) Während Deutinger und Dorsch zunächst verschiedene mögliche weitere Handlungsverläufe vorstellen und so der Bruch der geordneten Diegese nochmals betont wird, kristallisiert sich in der Unterhaltung der beiden schließlich doch ein dominantes Stückende heraus, das in der Folge auserzählt wird und das bereits einen Hinweis auf die Rückgewinnung von Handlungs- und Erzählautorität durch Pellner gibt: „Und wieder ein andermal ging Hauptfeldwebel Pellner, wahrscheinlich, um seinen Auftrag zu erfüllen“ (LF 221), während Dorsch Deutinger nicht verlässt: „Ich blieb ja da, um dich mit meiner Anwesenheit zu schützen.“ (LF 221)

Raumkerbung: Hegemoniale Gewaltausübung

Nachdem Dorsch bei Deutinger zurückbleibt, übernimmt Pellner mit aller militärischen und narrativen Autorität wieder die Initiative und meldet sich so auch als souveräner Erzähler der Stückhandlung zurück:

Ich lief durch die Finsternis. [...] Es war dunkel, aber ich konnte mich orientieren. Ich hatte das Gefühl, auch in mir sei alles ganz dunkel und ruhig. Es war, als ginge ich nur in mir selbst umher. Die Finsternis machte mir keine Angst, nein, sie war ganz einfach, beinahe lächerlich. (LF 221)

Auch Pellners Reise führt damit wie die Traumexpedition Deutingers in sein eigenes Inneres, doch anders als der Oberstleutnant, der sich im „Gestrüpp“ der baumartigen „Adern, [...] Arterien und Venen“ verliert (LF 216), kann sich Pellner „orientieren“ (LF 221) und auch das Boot wiederfinden. Überraschenderweise erwächst die spatiale Ordnung, die Pellner zurückgewinnt, dabei nicht aus einer Wiederherstellung der Mög-

lichkeit einer visuellen Perspektivierung des Raumes – die Dunkelheit bleibt bestehen –, sondern seine Orientierung entspringt einer internalisierten Wissensordnung: „Das Boot lag dort. Ich konnte es nicht sehen, aber ich wusste es.“ (LF 222) Der raumkerbende Prozess, mit dem Pellner die glatte Finsternis ordnet, steht damit in keiner Verbindung mehr zu empirischer Wahrnehmung, sondern ist reine Projektion der eigenen Annahmen und Wissensbestände. Während der Flussfahrt versuchte Pellner noch, visuelle Techniken der Raumkerbung zum Einsatz zu bringen, um seine Vorstellung der fremden Räume auf empirischer Weltwahrnehmung zu gründen, nun aber zwingt er dem ihm immer unerschließbar gebliebenen glatten Raum seine eigene Ordnung auf.

Doch Oliver Pellner wird am Ende der *Lächerlichen Finsternis* trotz seiner spatialen Ordnungsbemühungen im wahrsten Sinne des Wortes vom Fremden eingeholt: Am Boot erwartet ihn Tofdau, der Freund Ultimo Michael Pussis aus dem „Prolog des somalischen Piraten“. Pellner fordert ihn auf, zu verschwinden, aber Tofdau besteht auf seine Anwesenheit:

Ich bin untergegangen, ich bin auf den Grund gesunken. Ich war verloren. Aber wir waren immer verloren, es bedeutet für uns nichts. Ich habe mich auf den Weg gemacht: Ich bin über den Grund des Meeres gelaufen, um hierherzukommen, ich bin in die Mündung gelaufen, ich bin in den Fluss hineingelaufen, ich bin diesem Strang gefolgt, bis hierher. (LF 222)

Tofdaus Erscheinen schließt durch den Rückbezug auf die Erzählung Ultimos nicht nur den Handlungsbogen der *Lächerlichen Finsternis*, sondern ergänzt die Flussfahrt von Pellner und Dorsch ex post auch um eine weitere spatiale Dimension: Während die Rezipient*innen die von Pellners Erzählung strukturierte Handlung im zweiten Teil des Stücks verfolgten, lief gemäß Tofdaus Bericht eine zweite, nicht wahrnehmbare, weil nicht erzählte Reise auf dem „Grund“ ab. Gegen das Bild der Expedition entlang organisch geordneter arboraler Gefäßsysteme in Deutingers Traum setzt der Somalier die rhizomatische Reise unter der Oberfläche entlang der ‚Stränge‘ eines Fluss- und Mündungssystems, in dem das Meer des Prologs bis in die Finsternis am Ende der „Fahrt auf dem Fluss“ reicht. In der Verbindung zum Meer, in dem er versank, erweist sich Tofdau als Figur des glatten Raums, die dieses spatiale Regime durch ihre rhizomatischen Bewegungspraktiken unter der Oberfläche bis in Pellners Erzählung bringt.

Typisch für die Raumästhetik der *Lächerlichen Finsternis*, in der die Vorgänge von spatialer Kerbung und Narration in der Figur Pellners eng verbunden sind, fordert Tofdau am Ende des Stücks in doppelter Hinsicht seinen Platz ein: zum einen im eben von Pellner neu gekerbten Raum, zum anderen in der vom Hauptfeldwebel gerade wieder aufgenommenen Erzählung. Indem sich Tofdau in einer an die Stimmen von Elfriede Je-

lineks *Die Schutzbefohlenen* erinnernden Sprechweise als minorisierte Figur bezeichnet und einer Gruppe von Menschen zuordnet, die „immer verloren“ (LF 222) ist, markiert er das Problem des spatialen und narrativen Vorkommens und Auftretens auch als Gefahr der hegemonialen Unterdrückung und Auslöschung: „Das ist auch unsere, das ist doch auch meine Geschichte! [...] Ich habe ein Recht darauf, hier vorzukommen. Wer hört mich denn sonst? Wo soll ich von mir erzählen, wenn nicht hier?“ (LF 222) Pellner versucht, gegen diese Forderung die Autorität des narrativen Hegemons auszuspielen, durch die er den zweiten Teil der *Lächerlichen Finsternis* über weite Strecken strukturierte, und weist Tofdau strikt ab: „Sie kommen hier jetzt nicht vor!“ (LF 222) – abermals findet sich im lokalen Adverb ‚hier‘ in Verbindung mit dem Verb ‚vorkommen‘ der Zusammenhang von räumlicher und narrativer (Selbst-) Verortung inszeniert. Tofdau lässt sich indes nicht abhalten und beginnt, seine Geschichte zu erzählen – doch diese besteht für Pellner nur aus der Aneinanderreihung unverständlicher Elemente:

Damals, als ich ein Kind war, oft Kreide auf den, das war so üblich, und ich lief und hörte und schraubte zwischen den Dingen herum, auch Bäume. Meine Mutter, mein Vater, und Autos gab es wenige, dafür aber den Abend, die kühle Nacht, Palmzweiggeräte. Ich hörte, was erzählt wurde: Tiere, die etwas tun, anderes auch. Ich erinnere mich genau: Was es sollte – und das Schilf! [...] (LF 223)

Schon die Lebensgeschichte Ultimos im Prolog der *Lächerlichen Finsternis* mutete, auch gemäß der selbstkritischen Einschätzung des Somaliers, „für einen Mitteleuropäer fremd und völlig unverständlich an[]“ (LF 170). Aber aus den hybrid rekombinierten Bezugnahmen auf europäische Wissensbestände – wie das von der „Studienstiftung des somalischen Volkes“ finanzierte „Diplomstudium der Piraterie“ (LF 165) – ließ sich noch ein (wenn auch oft surreal erscheinender) Handlungsverlauf rekonstruieren. Dies gelingt bei der Erzählung Tofdaus nicht mehr. Wie im Falle der Stimmen in den *Schutzbefohlenen* stellt sich auch das Sprechen Tofdaus als ‚sprachloses Sprechen‘ heraus. Denn während das Publikum die von den Stimmen bei Jelinek aufgerufenen kulturellen und historischen Bezüge versteht – im Gegensatz zu den Sprechenden selbst, die die Unkenntnis der gerade referierten Inhalte beklagen und deshalb ihr eigenes Sprechen bezweifeln –, liegt der Fall bei Lotz entgegengesetzt: Tofdau versteht sein Sprechen, doch ergibt es für die Zuhörenden keinen Sinn – bei Jelinek wie bei Lotz erreicht das ‚sprachlose Sprechen‘ als machtloses Sprechen keine Adressat*innen. Entsprechend formuliert auch Pellner sein Unverständnis, weil er nach Hansen „Tofdaus Signifikantenkette nicht mit einer für ihn gewohnten Konvention zur Deckung bringen [kann]“⁹⁴. Doch am

⁹⁴ Hansen: Nach der Postdramatik, S. 132.

Ende der *Lächerlichen Finsternis* steht nicht Tofdaus Monolog als Bild für eine weder in europäische Wissensordnungen integrierbare noch ästhetisch repräsentierbare, aber dennoch performativ aufgerufene Fremde, sondern die gewaltvolle Durchsetzung einer hegemonialen Raum- und Erzählordnung, wenn Pellner seinen Bericht abschließt:

Ich schoss mehrmals.

Kein Geräusch.

Es war alles ganz einfach.

Stille.

Als ich das Boot bestiegen hatte, sendete ich die Koordinaten an das Lagezentrum, denn so lautete der Auftrag. (LF 223)

Der durch die Ermordung Tofdaus homogenisierten Erzählung – „Es war alles ganz einfach“ – entspricht so am Ende der homogenisierte, gewalt-sam gekerbte Raum. Seine Übersetzung in Metriken bedeutet auch eine Fixierung der ihn bisher bestimmenden dynamischen Bewegungsvektoren. Denn Pellners Weitergabe der Koordinaten Deutingers für den geplanten Luftschlag stellt die ultimative Raumkerbung dar, wie sie Deleuze und Guattari in *Tausend Plateaus* ebenfalls als gewaltvollen hegemonialen Übergriff beschreiben: „Es ist eine Operation, die darin besteht, den glatten Raum zu zähmen, zu übercodieren, zu *metrisieren* und zu neutralisieren[.]“ (TP 673)

Die Analyse von Prozessen der spatialen Kerbung und Glättung in *Die lächerliche Finsternis* erweist die enge Verbindung der Raumkonfigurationen nicht nur mit *Wissens-* und *Denk-*, sondern auch *Erzählordnungen*. Dass all diese Ordnungen gefährdet und letztlich nur mit Gewalt aufrechtzuerhalten sind, markiert die Glättungsprozesse, die die gekerbten Räume stets bedrohen, als Einbruch von Fremde. „[I]ndem sie vorhandene Sinnbezüge stört und Regelsysteme sprengt“⁹⁵, fordert diese Fremde räumlich repräsentierte Ordnungen beständig heraus. Weil Fremdheit so jenseits der Ordnungen steht, lässt sie sich in der *Lächerlichen Finsternis* nur als ästhetischer *Mangel* bestimmen: „Das Fremde *zeigt sich, indem es sich uns entzieht*“⁹⁶ – diese Beobachtung Waldenfels’ gilt auch und besonders für literarische Inszenierungen, die eben nicht ‚Fremde darstellen‘, sondern sich „in erfinderischer und schöpferischer Form“ um eine Antwort „[a]uf den Anspruch eines Fremden“ bemühen.⁹⁷ Für Inszenierungen des Fremden gilt deshalb in besonderer Weise eine Forderung, die Lotz für jede Form von Bezugnahme auf außertheatrale Realität aufstellt: Eine solche müsse gekennzeichnet sein durch das ‚Kaputterzählen‘ von „ein-

⁹⁵ Waldenfels: Topographie des Fremden, S. 52.

⁹⁶ Ebd., S. 42.

⁹⁷ Ebd., S. 142.

deutigere[n] Erzählungen“ durch „komplexere [...] Zwittererzählungen“. ⁹⁸ Lotz plädiert hier für eine Strategie der Ver-Fremdung, die in ihrer aggressiven Wendung gegen homogene Denk-, Wissens- und Raum-Ordnungen als Glättung einer gekerbten Narration bezeichnet werden kann. Doch die *Lächerliche Finsternis* zeigt auch, dass subversiv-heterogene Erzählungen den homogenen herrschenden Narrativen oft unterlegen sind: Auf Handlungsebene setzt sich die eindeutige Erzählung Pellners gewaltsam gegen Tofdaus „komplexere Zwittererzählung[]“ ⁹⁹ durch.

4.3.3 „Das Außer-ordentliche begleitet die Ordnung wie ein Schatten“. Dušan David Pařízek's Uraufführungsinszenierung

Wolfram Lotz selbst betont zu Beginn der *Lächerlichen Finsternis*, dass der als Hörspiel konzipierte Text „bei einer etwaigen Umsetzung auf einer Bühne einer umfassenden Transformation [bedarf]. Veränderungen in der Dramaturgie, Streichungen, das Einfügen von Fremdtexten o.Ä. [...] ist [sic] daher nicht nur erlaubt, sondern ratsam“ (LF 160). Zwar bedeutet jede theatrale Aufführung eines Textes dessen spezifische Zurichtung gemäß eines Inszenierungskonzepts, doch Simon Hansen stellt als Besonderheit der *Lächerlichen Finsternis* heraus, dass Lotz durch seine expliziten Hinweise „die Umarbeitung [...] ...[als] essenziellen Bestandteil des Textes selbst“ ¹⁰⁰ markiert. Die von Lotz geforderte Transformation erscheint nicht zuletzt eine *räumliche* Notwendigkeit, ist doch „das auf die Auditivität reduzierte Hörspiel gerade keine ‚Schaustätte‘ im Sinne des altgriechischen *theatron*, an dem Körper zur Aufführung und Sichtbarkeit gelangen“ ¹⁰¹, wie Barbara Thums betont. Dušan David Pařízek setzt in seiner Uraufführungsinszenierung am Wiener Akademietheater eigene thematische und formale Schwerpunkte, ¹⁰² ohne jedoch die den akustischen Raum besonders betonende Hörspielästhetik der *Lächerlichen Finsternis* deshalb vollständig aufzugeben: Auch seine theatrale Inszenierung lässt in den Worten Hannah Speichers „die Kriegs- und Krisenschauplätze

⁹⁸ Vogel: Wenn die Realität einem diktiert, S. 118.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Hansen: Nach der Postdramatik, 114.

¹⁰¹ Thums: Krisen des Verstehens, S. 217f.

¹⁰² Die folgende Inszenierungsanalyse beruht auf dem Theaterfilm der 3sat-Reihe *Starke Stücke*, der anlässlich der Aufführung der *Lächerlichen Finsternis* im Rahmen des Berliner Theatertreffens 2015 aufgenommen wurde: Catharina Kleber/Hannes Rossacher (Fernsehregie): *Die lächerliche Finsternis* von Wolfram Lotz. Regie: Dušan David Pařízek, UA: 06.09.2014, Akademietheater Wien, Mitschnitt der Vorstellung vom 09.05.2015.

– wie von Lotz gefordert – nur über Wortkulissen entstehen“¹⁰³. Die größte Besonderheit und Eigenständigkeit der Regiearbeit Pařízeks besteht in der Besetzung aller Rollen durch Frauen,¹⁰⁴ eine Inszenierungsentscheidung, die eine der Reflexionen der Autor*inneninstanz in Lotz’ Text aufgreift.¹⁰⁵ Es ist davon auszugehen, dass diese kritische Auseinandersetzung mit der Textvorlage, die keine weiblichen Rollen vorsieht, ganz im Sinne ihres Autors erfolgt, da Lotz – ähnlich wie Elfriede Jelinek –¹⁰⁶ die Verfügungsgewalt über seinen Text immer wieder zu großen Teilen an die Theaterpraktiker*innen abgibt: „Und wenn die Schauspielerin sagt: ‚Das ist sexistischer Scheiß‘ oder sonst was, dann ist es in meinem Sinn, wenn sie die Passage im Text durch einen anderen Text oder am besten durch ihren eigenen ersetzt.“¹⁰⁷ Wenn also Pařízek auch einen eigenen Zugriff auf Lotz’ Figurenpersonal entwickelt, steht doch auf der Theaterbühne dasselbe Problem zur Verhandlung, das schon Wolfram Lotz’ Text bearbeitet: Wie lässt sich das, „was einem ‚fremd‘ ist“ (LF 208), zur Darstellung bringen? Im Folgenden ist zu zeigen, dass auch in der Uraufführungsinszenierung Fremdes dort erfahrbar wird, wo es Ordnungen obstruiert. Abermals lassen sich die auf der Bühne verhandelten Ordnungsbemühungen und -auflösungen dabei als Ästhetik der Raumkerbungen und -glättungen beschreiben.

Dass Pařízek bei der Beschäftigung mit Fragen der (Un-)Gültigkeit von Ordnung(en) keinesfalls nach einfacheren Lösungen sucht als Lotz in seinem Hörspiel, wurde auch in den Kritiken zur Uraufführungsinszenierung erkannt: So bedingt nach Leopold Lippert der in Lotz’ Text als vermessenen vorgeführte Anspruch, „von der öffentlich subventionierten deutschsprachigen Bühnenrampe aus [...] die global vernetzte Welt mit ihren schier endlosen Migrationsströmen und spätkapitalistischen Ausbeutungslogiken zu verstehen“, bei Pařízek den selbstreflexiven inszenatorischen Ansatz, „Theater als Repräsentationsmaschine zu untersuchen,

¹⁰³ Speicher: Von der lächerlichen Finsternis, S. 203.

¹⁰⁴ Auf die feministischen und genderspezifischen Implikationen dieser Besetzungspraxis kann in den folgenden, auf den Raum fokussierenden Analysen nur am Rande eingegangen werden, vgl. zum Gendering als spezifischer Inszenierungsstrategie Pařízeks Thums: Krisen des Verstehens, S. 215f.

¹⁰⁵ „Vorhin, beim Mittagessen, habe ich meiner Mutter die Handlung erzählt und worum es geht. Irgendwann fragt sie mich (unter anderem): ‚Und es kommen keine Frauen vor?‘ Da fällt es mir wirklich zum ersten Mal auf! Wie behämmert (und deprimierend) ist das, dass ich da wieder so eine Geschichte bastel, und alle Handelnden, alle Sprechenden sind Männer, und die Frauen müssen schweigen bzw. kommen gar nicht vor.“ (LF 207)

¹⁰⁶ Vgl. dazu Kap. 4.2 dieser Studie.

¹⁰⁷ Stephan/Lotz: Nicht zynisch sein, S. 72.

die an den Grenzen des eigenen Darstellungsvermögens heißläuft“.¹⁰⁸ Für Margarete Affenzeller bietet Lotz’ Hörspieltext in ähnlichem Sinne gerade deshalb „[e]ine Geschichte, die nach den Mitteln des zeitgenössischen Theaters schreit“, weil sie „die Grenzen der Darstellbarkeit auf der Bühne aus[lotet]“.¹⁰⁹ Neben den aus der Textanalyse bekannten Ordnungen von szenischem Raum, Erzählen und westlichem Wissen geraten so bei der theatralen Adaption der *Lächerlichen Finsternis* auch Ordnungen des Schauens in den Blick, die das Theater als Rezeptions-Anordnung definieren.¹¹⁰ Doch neben diesen auf das theatrale Dispositiv insgesamt abstellenden Perspektiven konkretisiert sich die spatiale Ästhetik von Pařízeks Theaterarbeit¹¹¹ den Beobachtungen der Rezensent*innen nach auch in einer spezifischen „Materialität des Bühnenraums“¹¹², die die Bühne in den Augen Franz Wille in ein „hochflexibles Bedeutungsproduktionsgelände“¹¹³ verwandelt.

Sowohl mit Blick auf die theatrale Schauordnung insgesamt als auch hinsichtlich der Inszenierung des Bühnenraumes kommt ‚Raum‘ in der Uraufführungsinszenierung der *Lächerlichen Finsternis* abermals als dynamisch und prozessual hervorgebracht in den Blick; die folgenden Analysen werden zeigen, dass Einbrüche von Fremde insbesondere diejenigen Ordnungen obstruieren, die eine fixierte Raumkonfiguration stabilisieren wollen. Wie in Lotz’ Text lässt sich also die Abfolge von Raumverlusten und Selbstverortungsbemühungen der Figuren mit der Herstellung und dem Kollabieren von Ordnungssystemen parallelisieren. Ohne dies explizit zu machen, strukturiert auch die von Hannah Speicher vorgeschlagene Vierteilung der Uraufführungsinszenierung, der der Aufbau meiner Analyse folgt, Pařízeks Theaterarbeit nach dominant räumlichen Charakteristika und damit entlang einer spatialen Ästhetik des Ordnungsverlustes: Auf den Prolog des somalischen Piraten (1) folgt der erste Teil der Flussfahrt in stabiler Ordnung (2). Diese Ordnung löst eine sehr ungewöhnliche

¹⁰⁸ Leopold Lippert: „Neues aus dem aktuellen Krisengebiet“, in: *nachtkritik.de* am 06.09.2014, online abrufbar unter https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9944, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.

¹⁰⁹ Margarete Affenzeller: „Irrwitziger Kriegskracher mit Analogtaktik“, in: *Der Standard* am 07.09.2014, online abrufbar unter <https://www.derstandard.at/story/2000005268969>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.

¹¹⁰ Vgl. zu den Traditionen theatraler Schau-Ordnungen auch Ulrike Haß: *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München 2005.

¹¹¹ Dušan David Pařízek ist für die Uraufführungsinszenierung der *Lächerlichen Finsternis* nicht nur als Regisseur, sondern auch als Bühnenbildner verantwortlich – ein Hinweis auf die große Bedeutung der räumlichen Ästhetik für das Gesamtinszenierungskonzept.

¹¹² Lippert: Neues aus dem aktuellen Krisengebiet.

¹¹³ Wille: Lächerlich und nicht zum Lachen, S. 27.

„Pause“ auf (3), bevor die Inszenierung mit dem zweiten Teil der Flussfahrt auf der in mehrfacher Hinsicht dekonstruierten Bühne endet (4).¹¹⁴

Der Pirat als Schatten: Szenisch-Werden des Fremden

Von Anfang an etabliert Pařízeks Inszenierung räumlich einen dichotomischen Gegensatz, der auch die spatiale Konfiguration von Lotz' Hörspiel prägt.¹¹⁵ Vor Aufführungsbeginn liegt ein großer Teil der Bühne des Akademietheaters im Dunklen, vom Publikumsraum aus sind nur schwach einige Requisiten wie Tische, Stühle und Overhead-Projektoren zu erkennen. Visuell dominant dagegen erscheint eine auf der rechten Bühnenseite aus unbehandelten Latten errichtete kleinere Holzbühne, die hell erleuchtet und mit klarer Beleuchtungskante aus der Dunkelheit der großen Szene ausgeschnitten ist. Schon im ersten Bild, das das Publikum von der Uraufführungsinszenierung der *Lächerlichen Finsternis* wahrnimmt, steht damit ein hell ausgeleuchteter, sinnlich erschließbarer Raum einer dunklen, unbestimmten spatialen Konfiguration gegenüber, die ihn einschließt. Hannah Speicher erkennt in dieser von einem Boden und seinem vertikalen Abschluss durch eine Rückwand gebildeten hölzernen Bühne das „Patrouillenboot“ (LF 171), auf dem in Lotz' Hörspiel die Bundeswehrsoldaten die Wildnis des Regenwaldes erkunden.¹¹⁶ Nicht nur ihre grelle Ausleuchtung, sondern auch ihre Materialität legt dabei nahe, die kleine Bühne als gekerbten Raum im Sinne Deleuzes und Guattaris zu interpretieren, da die von den Holzlatten vorgegebene Struktur sie mit einem regelmäßigen Muster überzieht: Durch die Normgröße der Latten wird die kleine Szene für das Publikum visuell zum metrisch exakt vermessenen und abgrenzbaren Raum,¹¹⁷ während die restliche, in Dunkelheit liegende große Hauptbühne perspektivisch nicht geordnet ist und insofern „glatt“ bleibt.

Der Beginn der Vorstellung ist durch einen Wechsel der Lichtstimmung markiert: Die helle Ausleuchtung der Holzbühne wird zurückgenommen, nur noch ihre Rückwand ist nun flächig aus der linken Gasse und konzentriert an ihrem Fußende erhellt. Hinter dieser Rückwand tritt eine Gestalt hervor und bleibt kurz neben der Holzbühne stehen.¹¹⁸ Im

¹¹⁴ Vgl. Speicher: Von der lächerlichen Finsternis, S. 204.

¹¹⁵ Vgl. zur folgenden Analyse des ersten Auftritts der Bühnenproduktion auch Lempp: Schatten aus dem Off.

¹¹⁶ Vgl. Speicher: Von der lächerlichen Finsternis, S. 203.

¹¹⁷ Vgl. parallel zu diesen Überlegungen auch Deleuzes und Guattaris Beschreibung des Gewebes als gekerbten Raum in TP 658f.

¹¹⁸ Vgl. zur Auftrittsforschung, die sich in den vergangenen Jahren als fruchtbares Feld interdisziplinärer Zusammenarbeit zwischen Literatur- und Theaterwissen-

seitlichen Gassenlicht kann sie das Publikum vielleicht als weiblich und *weiß* identifizieren, visuell dominanter als ihr Körper erscheint indes der unförmig verzerrte Schatten, den sie auf die Rückwand der kleinen Holzbühne wirft. Nach einem kurzen, irritierenden Moment, in dem das Publikum die Doppelung der Auftretenden in Körper und Schatten wahrnimmt, betritt die Gestalt die Bretterbühne. Ihr Schatten verschwindet dabei zwar, doch sie wird nun selbst zur planen schwarzen Silhouette vor der heller beleuchteten Bühnenrückwand, da sie mit ihrer Bewegung auf die Holzbühne gleichzeitig aus dem Gassenlicht tritt. Dieser zweifache Auftritt – zunächst auf die große, dann auf die kleinere Bühne – folgt gerade nicht dem von Juliane Vogel skizzierten „ideale[n] Ablauf“, bei dem „der Auftretende die Deutlichkeit einer artikulierten Gestalt“ erlangt.¹¹⁹ Ihr Szenisch-Werden bedeutet für die Auftretende hier keinen distinkten Gestaltgewinn, ihr unförmiger Schattenwurf wird nur durch einen klarer abgegrenzten Schattenriss ersetzt. Was in diesem metatheatral ausgestellten doppelten Auftreten eines ‚Etwas‘ aus dem *Off* wortwörtlich ‚ins Spiel gebracht‘ wird, ist die Verbindung, in der jeder Auftritt nach Bettine Menke mit dem *Off* steht. Denn der „Rückbezug des *Hier* [...] aufs Irrendwoanders wird durch jeden Übertritt über die Schwelle, der einen strukturell Fremden in den Rahmen der Bühne bringt, merklich: Dieses Anderswo schleppt er ein, und dieser Bezug schleppt ihm gleichsam nach“¹²⁰. Bis in die Begrifflichkeit parallel zu Waldenfels’ Fremdheitskonzeption beschreibt Menke hier das *Off* als das Fremde der Bühnenordnung, das nicht nur in Form eines räumlichen Nebeneinanders, sondern durch eine distinkte und strukturelle Schwelle vom szenischen *On* getrennt ist – eine räumliche Konfiguration, die Waldenfels auch als charakteristisch für das topografische Verhältnis von Eigenem und Fremdem bestimmt.¹²¹ Für den von Menke als Schwellenüberwindung konzeptualisierten Auftritt gilt damit, was Waldenfels als anthropologische Grunder-

schaft erwiesen hat, Juliane Vogel/Christopher Wild (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*, Berlin 2014; Annemarie Matzke/Ulf Otto/Jens Roselt (Hg.): *Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*, Bielefeld 2015; sowie Juliane Vogel: *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, Leiden u.a. 2017. Zum Abgang vgl. Franziska Bergmann/Lily Tonger-Erk (Hg.): *Ein starker Abgang. Inszenierungen des Abtretens in Drama und Theater*, Würzburg 2016.

¹¹⁹ Juliane Vogel: „Who’s There?“ Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater“, in: Dies./Christopher Wild (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*, Berlin 2014, S. 22–37, hier: S. 27.

¹²⁰ Bettine Menke: „Suspendierung des Auftritts“, in: Juliane Vogel/Christopher Wild (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*, Berlin 2014, S. 247–273, hier: S. 250.

¹²¹ „Das Fremde befindet sich nicht einfach anderswo, es ist ähnlich wie Schlafen vom Wachen [...] durch eine Schwelle vom jeweils Eigenen getrennt.“ (Waldenfels: *Topographie des Fremden*, S. 21.)

fahrung einer ‚Fremdheit im Eigenen‘ beschreibt: Auch im Auftritt „öffnet sich ein Spalt der Fremdheit im Innersten der eigenen Welt“ – hier der handlungslogischen Welt der Bühne –, „ohne daß dieser Spalt sich je wieder völlig schließt“. ¹²²

Die Besonderheit von Pařízeks Inszenierung besteht nun darin, dass ihr erster Auftritt zunächst diesen Bezug zum strukturell fremden Anderswo nicht idealtypisch auflöst, die Gestalt weder „auf der Szene figuriert“ noch „eine dramatische Person etabliert“ wird. ¹²³ Das metatheatrale Potenzial, das der Doppel-Auftritt so entfaltet, kommt dabei insbesondere in seinen räumlichen Implikationen zum Ausdruck. Denn in ihrem zweifachen Auftreten verdoppelt die Gestalt nicht nur die Bühne, sondern auch das *Off*. Der Inszenierung gelingt es so, das, was strukturell normalerweise nicht szenisch werden kann, dennoch in Szene zu setzen: Ist auch das *Off* der großen Bühne theatral nicht darstellbar, so gewinnt diese große Bühne ihrerseits doch als *Off* der Holzszene Gestalt. Die Inszenierung suspendiert die auf den Auftritt normalerweise schnell folgende „Konstitution der dramatischen Person“ ¹²⁴ gerade und hält so den Spalt zum *Off* als strukturell fremdem, nicht-szenischen „Anderswo“ offen. Damit nimmt sie die Konstitution des szenischen „Hier“ zurück, ¹²⁵ welches die grelle Ausleuchtung der Holzbühne vor Vorstellungsbeginn so nachdrücklich etablierte. Der Anfang der Aufführung *verfremdet* damit die zunächst durch die Beleuchtung als stabil bestimmte dichotomische Raumordnung der Inszenierung – helle, übersichtliche und damit gekerbte Holzbühne versus dunkle, inkommensurable und damit glatte Hauptbühne –, indem er theatralen Raum *ex negativo* als von Figurenhandeln hervorgebracht markiert: Weil die Gestalt in ihrem Doppelauftritt gerade nicht zur identifizierbaren Figur wird, kann dieser Auftritt auch nicht seine von Bettine Menke beschriebene „raumschaffende[] Funktion“ ¹²⁶ erfüllen, keine Bestimmung des theatralen *On* leisten – der Handlungsraum bleibt wie die handelnde Gestalt zunächst fremd, die theatrale Schauordnung damit unbestimmt: Pařízek inszeniert und figuriert nicht das Auftretende, sondern dessen Schatten(-Riss), der zwar auf das, was ihn wirft, verweist, sich aber gerade dadurch als ein jenseits szenischer Sichtordnungen stehendes Fremdes bestimmt – in den Worten Waldenfels’: „Das Außer-ordentliche begleitet die Ordnung wie ein Schatten.“ ¹²⁷

In der Folge zeigt sich indes, dass die Figurierung der auftretenden Gestalt nicht auf Dauer suspendiert werden kann: Denn im Auftritt bleibt

¹²² Waldenfels: Topographie des Fremden, S. 42.

¹²³ Menke: Suspendierung des Auftritts, S. 250.

¹²⁴ Menke: On/Off, S. 184.

¹²⁵ Menke: Suspendierung des Auftritts, S. 250.

¹²⁶ Menke: On/Off, S. 182.

¹²⁷ Waldenfels: Topographie des Fremden, S. 33.

zwar immer die nicht integrierbare Spur eines strukturell fremden Anderswo auf der Bühne präsent. Aber jedes auf den Auftritt folgende szenische Handeln schließt das Geschehen zunehmend vom nicht-szenischen Anderswo ab. In Pařízeks Inszenierung beginnt diese handlungslogische Figuration, wenn sich die Gestalt sprechend als Ultimo Michael Pussi zu erkennen gibt. Doch wie schon in Lotz' Hörspieltext erscheint der „Prolog des somalischen Piraten“ auch auf der Bühne als verfremdende Inszenierung, die zwar verschiedene „Realitätsreferenzen [...] und Bedeutungskontexte“¹²⁸ aufruft, durch deren hybride Rekombination indes eine Erwartung mimetischer Abbildung von Welt auf der Bühne nachdrücklich unterläuft. Denn Ultimo ist nicht nur zunächst lediglich als schwarze Silhouette vor der beleuchteten Rückwand der Bühne zu erkennen, sondern spricht auch in breitem Wienerisch, sodass dem Publikum in der österreichischen Hauptstadt das Fremde in der Gestalt des Ureigenen begegnet. Der nach Juliane Vogel auf jeden Auftritt folgende Prozess einer „Entzifferung des auf die Bühne tretenden Fremden“¹²⁹ läuft in Pařízeks Inszenierung verlangsamt, verfremdet und wie unter dem Vergrößerungsglas ab. Von Anfang an kennzeichnet der Regisseur so die Frage nach dem Szenisch-Werden des Fremden in der Schauordnung des Theaters nicht nur als ein in der *Lächerlichen Finsternis* prominent verhandeltes Darstellungsproblem, sondern als strukturelle Bedingung *jedes* theatralen Auftritts – und damit des Theaters selbst.¹³⁰

Der Fortgang der Theaterproduktion belegt abermals den bereits mehrfach beobachteten starken Konnex, der zwischen figuralem und spatalem Gestaltgewinn, zwischen Figurenhandeln und Prozessen theatraler Raumgenese besteht. Denn während der Pirat für das Publikum zunächst lediglich als Schattenriss zu erkennen ist, wird nach und nach die Holzbühne auch von vorne beleuchtet, sodass die einen Trainingsanzug tragende Stefanie Reinsperger als *weiße* Darstellerin Ultimos zu identifizieren ist. Doch nicht nur die Schauspielerin gewinnt durch die Beleuchtung an dreidimensionaler Gestalt, auch der Raum, durch den sie sich bewegt, wird wieder als die vom Muster der Latten gekerbte Holzbühne erkenn-

¹²⁸ Hansen: Nach der Postdramatik, S. 121.

¹²⁹ Vogel: Who's There?, S. 28.

¹³⁰ Thums: Krisen des Verstehens, S. 219 ist deshalb zuzustimmen, wenn sie im ersten Auftritt von Pařízeks Theaterarbeit „[g]eradezu ostentativ [...] das Thema Hermeneutik gesetzt“ sieht. Doch macht die genauere Analyse des *szenischen* Auftretens von Ultimo fraglich, ob die Thematisierung von hermeneutischen Prozessen hier wirklich noch in einer „Weise [geschieht], in der die Möglichkeit, es könne Verständnis und Gerechtigkeit geben, nicht ausgeschlossen scheint“. Näher liegt die Vermutung, dass die Art der Inszenierung des doppelten Auftritts darauf abzielt, die Mechanik von Verstehens- und Erkenntnisprozessen im Theater gerade grundlegend zu hinterfragen – und zu problematisieren.

bar, welche vor Beginn der Vorstellung hell ausgeleuchtet die Hauptbühne visuell dominierte. Allerdings durchbricht Reinsperger die wiederhergestellte Dichotomie zwischen der gekerbten Holzbühne und der Dunkelheit der großen Bühne in ihrem Spiel immer wieder, wodurch Ultimo als Figur des glatten Raumes bestimmbar wird. Reinspergers diesbezügliche Bemühungen lassen sich als Ultimos Versuche deuten, im visuellen, gekerbten Raum des Hamburger Landgerichts, vor dem er sich rechtfertigen muss, seinen Heimatraum als auditive spatiale Konfiguration hervorzu- bringen. So verlässt Ultimo beispielsweise die Holzbühne, um die Ankunft des von ihm geenterten Schiffs durch das Ziehen eines Stuhls über den Boden der Hauptbühne anzudeuten oder ein Diktiergerät zu holen, von dem er Geräusche wie Straßenlärm und Möwengekreische abspielt, um seinem Publikum die ferne Heimat näherzubringen. Die Holzbühne wird in der Spielweise Reinspergers damit zum Zeugenstand, zum geordneten Raum des Hamburger Landgerichts, durch den sich Ultimo immer wieder gehetzt bewegt, während die halbdunkle Hauptbühne topografisch weit weniger klar definiert erscheint. Ihr Raum ist hier und im weiteren Verlauf der Inszenierung nicht durch Orte und Metriken, sondern vorwiegend durch Klang definiert und somit in der Konzeption Deleuzes und Guattaris als glatter Raum, „der gleichermaßen visuell, auditiv und taktil sein kann“ (TP 682), beschreibbar.

Das von Ultimo immer wieder aufgesuchte Außen stellt metatheatral das dem Szenischen strukturell fremde *Off* der kleinen Bühne dar und stiftet so eine Verbindung zwischen dem *Off* als theatralem „Anderswo“¹³¹ und der spatialen Inszenierung von Fremde. Die dem unbestimmten fremden Raum entgegengesetzte Raumordnung der Holzbühne ist ihrer spezifischen Form nach als abgegrenzter Schauraum inszeniert, wodurch sie als *theatron* für den Raum des Theaters schlechthin steht. In ihrem ersten Doppelauftritt etabliert Pařízeks Inszenierung damit nicht nur ihre spatiale Bühnenstruktur als Gegeneinander von gekerbten und glatten Raumkonfigurationen. Was der Regisseur darüber hinaus von Beginn an theatral reflektiert, ist jenes Szenisch-Werden von Fremde(m) als Aneignung im Schauraum der Bühne, das den Ausgangspunkt aller theatra- len Kunst bildet und das schon Elfriede Jelineks und Nicolas Stemanns *Die Schutzbefohlenen* problematisierte.¹³² Nicht nur die kleine Bretter- bühne, sondern die grundlegende Schauordnung des Theaters wird damit als gekerbte Raumkonfiguration mit all ihren schon in der Textanalyse entwickelten problematischen Implikationen markiert, als deren schwer- wiegendste sich in der Folge die Verbindung von Raumkerbungsbemü- hungen und hegemonialer Gewaltausübung erweisen wird.

¹³¹ Menke: Suspendierung des Auftritts, S. 250.

¹³² Vgl. dazu Kap. 4.2 dieser Studie.

Gekerbte Holzbühne und glatter Hörraum: Gefährdungen dichotomer Ordnungen

Nachdem Stefanie Reinsperger die kleinere Holzbühne nach dem „Prolog des somalischen Piraten“ verlassen hat, beginnt der zweite Teil der *Lächerlichen Finsternis* zunächst nicht mit einer spatialen, sondern einer narrativen Einordnung: Von vorne links tritt Catrin Striebeck im dunklen Anzug auf, bleibt neben der Holzbühne stehen und wendet sich lächelnd an das Publikum: „Mein Name ist Pellner. *Oliver* Pellner!“ Durch das Zitieren der bekannten Vorstellung des wohl berühmtesten Geheimagenten der Welt fügt Striebeck den Prätexten der *Lächerlichen Finsternis* nicht nur die JAMES-BOND-Filme hinzu, sondern ruft auch ein Klischeebild machohafters Männlichkeit auf, das durch das Anlegen eines Schnauzbartes noch weiter verfestigt wird. Den schnellen hektischen Bewegungen Ultimos setzt Striebecks Oliver Pellner eine ruhige Ansprache an das Publikum entgegen. In dieser stellt er seinen Auftrag und den von Frida-Lovisa Hartmann gespielten Unteroffizier Stefan Dorsch vor, wodurch er sich selbst als souveräne Erzählautorität der folgenden Bühnenhandlung einführt. Striebecks Auftritt erscheint somit als dem Reinspergers gerade entgegengesetzt und folgt einem von Juliane Vogel – unter Rückbezug auf Hannah Arendts Überlegungen zur Sichtbarkeit –¹³³ skizzierten „idealen Ablauf“, nach dem der Auftritt „aus dem *Niemand* einen *Jemand* [macht], der auf die Frage *Wer bist du?*, eine plausible [...] Antwort geben kann“.¹³⁴ Die Verbindung zum fremden *Off*, aus dem auch Striebeck auftritt, wird so durch die handlungslogische Plausibilisierung ihrer Figur schnell gekappt. Gleichzeitig strukturiert Pellner als Erzähler das weitere Geschehen – der Hauptfeldwebel figuriert in seiner Erzählerrolle die Narration als kerbenden, weil Ordnung stiftenden Prozess.

Nachdem Pellner seinem Publikum so die narrative Verfasstheit der Handlung vermittelt hat, wird die räumliche Konfiguration der folgenden Flussfahrt etabliert. Dies verweist auf den engen Bezug, der narrative und räumliche Ordnungen in Lotz' Text wie in Pařízeks Inszenierung verbindet. Auf der nun heller ausgeleuchteten Hauptbühne sind Stefanie Reinsperger und Dorothee Hartinger zu erkennen, die an einem Tisch mit Mikrophon links neben der Holzbühne beginnen, Tiergeräusche nachzuahmen und durch die Bewegungen von Wasserflaschen das Rauschen des Flusses zu simulieren. Da die so erzeugte Soundcollage über das Lautsprechersystem des Theaters auf der gesamten Bühne eingespielt wird, ergibt sich für die Zuschauer*innen eine irritierende auditive Wahrnehmung: Sie können die Herstellung des künstlichen Klangteppichs zwar visuell verfolgen, das

¹³³ Vgl. zu den raumtheoretischen Implikationen von Arendts Sichtbarkeitskonzeption auch Kap. 4.2 dieser Studie.

¹³⁴ Vogel: *Who's There?*, S. 27.

Ergebnis der Bemühungen Reinspergers und Hartingers scheint aber künstlich verstärkt überall auf der Bühne zu entspringen. Der so erzeugte auditive Raum lässt sich nicht eindeutig verorten, geschweige denn perspektivisch erfassen. Wie schon zuvor im „Prolog des somalischen Piraten“ ist auch im zweiten Teil von Pařízeks Theaterarbeit die Hauptbühne als das *Off* der Holzbühne und als glatter Hörraum inszeniert.

Mit Beginn der Geräuschkulisse sehen sich Pellner und Dorsch prüfend im Bühnenraum um und betreten die kleine Holzszene, von der aus sie abwartend in das Halbdunkel der großen Bühne und in den Publikumsraum spähen. Dabei schlendern sie langsam auf dem Bretterboden umher und etablieren so in ihren Bewegungen die Holzbühne abermals als abgegrenzten, metrisch bestimmbaren Raum. Wie schon im „Prolog des somalischen Piraten“ erscheint die kleinere Szene damit als gekerbte, doch anders als für Ultimo, der sich oft gehetzt und unsicher über diese Bühne als Zeugenstand des Landgerichts bewegte, strahlt die ruhige Proxemik von Dorsch und Pellner eine spatiale Kontrolle aus, die sie als Figuren dieses gekerbten Raums erkennbar macht. Abermals wird so im Handeln der Figuren eine räumliche Dichotomie zwischen der gekerbten, metrisch erschließbaren Holzbühne und dem glatten, auditiven Raum der sie umgebenden Hauptbühne etabliert. Dass die auf der großen Bühne erzeugten Geräusche auch in den Raum der Bretterszene eindringen und Pellner und Dorsch, auf sie reagierend, immer wieder in das halbdunkle ‚Außen‘ spähen, deutet jedoch bereits die latente Bedrohung der dichotomischen stabilen Raumordnung an.

Anfangs agiert Pellner aber noch als souveräner Erzähler, der sogar die Ordnung des glatten Hörraums kontrolliert. So wendet er sich beispielsweise nach dem Hinweis, dass auf der Fahrt außer dem Fluss nichts zu hören sei, nach hinten an Reinsperger und Hartinger mit dem Auftrag: „Also, bitte, jetzt mal das Rauschen des Flusses!“, worauf die beiden ihre Anstrengung bei der Klangerzeugung erhöhen. Greift die ordnende Erzählautorität Pellners also zunächst bis in den glatten Raum der Hauptbühne aus, wird auch die Holzbühne von ihm immer wieder als gekerbter Raum inszeniert. So nimmt er im Verlauf der Flussfahrt beispielsweise einen neben der kleinen Szene stehenden Overhead-Projektor in Betrieb, um Fotos aus der ‚Fallakte‘ Deutingers an die Holzrückwand zu projizieren. Dort ist daraufhin nicht nur ein Kinderfoto zu erkennen, sondern dieses wird auch durch Text überlagert, bei dem es sich um den Sprechtext Pellners handelt. Diese textuellen Zeichen kerben die Holzbühne visuell, wobei die projizierten Zeilen nicht nur eine schriftlich verfasste westliche Wissensordnung repräsentieren. In ihnen schreibt sich auch der von Pellner gesteuerte Erzählvorgang anschaulich in den Raum ein, markiert und strukturiert ihn – abermals erscheinen Erzähl-, Raum- und Wissensordnungen in den gekerbten Raumkonfigurationen der *Lächerlichen Finster-*

nis auf das Engste verknüpft. Das Boot der Holzbühne wird in Pařízeks Theaterarbeit durch seine metrische Kerbung und die Beleuchtung nicht nur vom Halbdunkel der übrigen Bühne abgegrenzt, es erscheint gleichzeitig auch als Raum, der im wahrsten Sinne des Wortes beschrieben werden kann, während das glatte und fremde Außen der Hauptbühne narrativen wie räumlichen Ordnungsbemühungen weit weniger zugänglich ist.

Dennoch unternehmen Pellner und Dorsch Versuche, auch diesen äußeren Bühnenraum zu kerben. So legt Dorsch auf Pellners Frage: „Wo waren wir?“ (LF 184), einen technischen Bühnengrundriss des Akademie-theaters auf den zweiten Overheadprojektor, auf dem er die Positionen der vier Schauspielerinnen im technisch kartografierten Raum einzeichnet. Doch diese Verortung, die den in Lotz' Text formulierten Auftrag einer Koordinatenbestimmung von Deutingers Aufenthaltsort metatheatral aufnimmt, wird nicht nur in Pellners Sprechtext als defizitär gekennzeichnet. Denn während der Hauptfeldwebel auf die Insuffizienz ihrer Versuche der technischen Positionsbestimmung verweist, kniet er halb vor dem anderen Overheadprojektor, sodass sein unförmiger Schatten auf die Rückwand der Holzszene fällt und den dort projizierten Bühnenplan überlagert. Wie zu Beginn der Aufführung erscheint so der Schatten als Bild für ein eindringendes Fremdes, das sich an der Grenze des Szenisch-Werdens seiner Figuration verweigert und die auf der gekerbten Holzbühne etablierten Ordnungen – des theatralen Schauraums, der Erzählung wie der (hier in seiner Abstraktion durch den schematischen Bühnenplan repräsentierten) westlichen Wissensorganisation – latent bedroht.

Diese Inszenierung des ‚Fremden als Schatten‘ findet während der Schifffahrt der beiden Bundeswehrsoldaten noch öfter Verwendung, wie die Begegnung Pellners und Dorschs mit einem Händler auf dem Fluss beispielhaft zeigt.¹³⁵ Während Pellner noch die Unidentifizierbarkeit von etwas, was dem Boot auf dem Fluss entgegenkommt, betont – „irgendetwas nähert sich da!“ (LF 184) –, schiebt er über den Overheadprojektor, der Stücktext an die Rückwand der Bühne projiziert, einen schwarzen Schattenriss, dem der Auftritt von Reinsperger, abermals im Kostüm Ultimos, auf die kleine Bühne folgt. Dieser Auftritt ist damit wieder als ein doppelter markiert und zitiert den ersten des Abends. Durch ihn wird die auf der Rückwand der Holzbühne repräsentierte Ordnung nachhaltig gestört: Nicht nur werfen Reinsperger, Striebeck und später auch Hartmann ihre Schatten auf den projizierten Stücktext, dieser wird auch von Hartmann auf dem Overheadprojektor bewegt, sodass er kaum mehr lesbar ist. Dass die in der Textprojektion auch als Wissens- und Denkkordnung markierte Struktur des gekerbten Raums der Holzbühne nur mit

¹³⁵ Vgl. zu dieser Begegnung mit dem Händler auch Durdel: Verfinsterungen des Eigenen, S. 94f.

Gewalt gegen diese Einbrüche des Fremden aus dem *Off* zu verteidigen ist, macht das Ende der Begegnung deutlich: Nachdem der Händler trotz Pellners mehrmaligem Ausruf: „Wir kaufen nichts!“ nicht aufhört, seine Waren anzupreisen, und auch ein von Pellner als Erzählautorität verkündetes „Wir fahren also weiter“ (LF 189) ohne Effekt bleibt, zieht Dorsch plötzlich eine Pistole und schießt in die Luft, worauf sich der Händler kreischend auf den Boden kauert. Der laute Knall wird verfremdet über das Soundsystem eingespielt und ist deshalb akustisch schwer zu verorten. So markiert er die Aggression als nicht nur gegen den Händler gerichtet. Dorsch's Handeln lässt sich auch als gewaltvolle spatiale Intervention einer Figur des gekerbten Raums im bisher dominant klanglich bestimmten glatten Hörraum der großen Bühne deuten. Zwar fordert Pellner Dorsch auf, die Waffe wegzustecken, stellt dann aber an den Händler gewandt drohend fest: „Wir fahren also weiter, der Händler entfernte sich flussabwärts, bis er nur noch ein winziger Punkt war.“ (LF 189) So gelingt es den Bundeswehrsoldaten zwar, die Ordnung ihrer kleinen Bühne gegen das Eindringen von Figuren des glatten Raums aufrechtzuerhalten. Die Inszenierung macht aber auch deutlich, welche Gewalt erzählerischer, aber auch ganz konkret physischer Art zur Absicherung des gekerbten Raums nötig ist. Wie schon bei Lotz erscheint der gekerbte Raum so als hegemoniale (Gewalt-)Ordnung, die von Pellner wie Dorsch hervorgebracht und verteidigt wird.

Diese Ordnung des gekerbten Raums prägt auch die Darstellung von Pellners und Dorsch's Besuch im UN-Camp: Mit dem Auftritt des von Hartinger gespielten Kommandeurs Lodetti wird das Floß der hölzernen Bühne nun zur „letzte[n] richtige[n] Station vor Beginn der völligen Wildnis“ (LF 173). Die gekerbte Ordnung der kleinen Holzbühne ist zwar aufrechterhalten, doch gerade in ihrer strikten spatialen Abgrenzung gegen jedes ‚Außen‘ findet sich ihre ständige latente Gefährdung mitinszeniert. Wie im Hörspieltext ist diese Gefährdung aber auch in Pařízeks Inszenierung nicht nur eine äußere, sondern bereits in den Raum der Holzbühne eingedrungen: So verkörpert Reinsperger in einem komplett schwarzen Kostüm, das abermals an einen Schattenriss erinnert, einen Einheimischen, der sich auf der kleinen Szene unsicher und linkisch bewegt, während er die drei als Kolonialherren inszenierten Europäer servil in einer Kaffeepause bedient. Aber seine – abermals visuell den dunklen Schattenriss des Vorstellungsbegins zitierende – Präsenz an der hölzernen Bühnenrückwand bietet einen Hinweis auf die Bedrohung, der die Bühne als gekerbter Raum ausgesetzt sein wird. Für den Moment bleibt die Ordnung indes noch bestehen: Am Ende der Camp-Szene scheucht Lodetti den Einheimischen mit einem nachdrücklichen: „Raus!“ von der hölzernen Bühne, die – nun wieder als Schiff – weiter von Pellner und Dorsch kontrolliert wird: Auch hier erscheinen der Ausschluss von Figuren, die dem glatten Raum zugeordnet

sind, und die Aufrechterhaltung der hegemonialen gekerbten Ordnung unauflösbar verbunden, die Raumordnung ist auch eine Figurenordnung.

Schon vor dem Erreichen der Mission als zweiter Station der Flussreise schwindet die Kontrolle der beiden Soldaten über den Raum zusehends. Pellners und Dorschs Verunsicherung zeigt sich in ihrer Proxemik, wenn sie sich nach der Begegnung mit dem Händler immer wieder in die Mitte des Holzpodestes zurückziehen. Auch die Tatsache, dass sie die beiden Overheadprojektoren ausschalten und somit kein Text mehr an die Rückwand der Holzbühne projiziert wird, deutet mit der drohenden Glättung der gekerbten Raumordnung auch die Gefährdung von bisher etablierten Wissensordnungen an. Wie im Hörspieltext wird auch bei Pařízek die Mission anders als das UN-Camp nicht mehr klar von einem sie umgebenden „[D]raußen“ (LF 176) abgegrenzt: Während ihre Baracken bei Lotz „[v]on der Wildnis umwuchert“ (LF 192) sind, hat diese Wildnis in Gestalt des von Hartinger gespielten Reverend Carters und einer abermals von Reinsperger verkörperten Einheimischen in der Uraufführungsinszenierung bereits die kleine Holzbühne erobert. Immer wieder durch das Tubaspiel des Reverends begleitet, interpretieren er und die Einheimische frontal zum Publikum an der Rückwand stehend die im Hörspieltext geforderte „traditionelle Musik“ der „Eingeborene[n]“ (LF 192) als bayerisches Lied. Pellner weicht zunächst von der Holzbühne zurück und beobachtet das Geschehen neben ihr stehend, wobei er einige Begriffe des Lieds für das Publikum übersetzt und die Performance schließlich als „Schuhplattler, oder so“ abqualifiziert. Wie Lotz in seinem Text findet die Inszenierung also für die Darstellung des Fremden Formen des Eigenen, wenn auch die bayerische Volksmusik für das Publikum Formen des Unbekannten behält – ein Umstand, den Pellners Übersetzungshilfen betonen.

Die räumliche Randstellung, die Pellner hier neben der Holzbühne einnimmt, korrespondiert mit seinem narrativen Autoritätsverlust: In Lotz' Text berichtet zu diesem Zeitpunkt nach wie vor der Hauptfeldweibel vom Geschehen in der Mission, doch bei Pařízek ist es Dorsch, der jetzt immer öfter die Rolle der Erzählinstanz erfüllt. Vor allem aber beschreibt zunächst Reverend Carter die Mission für die beiden Bundeswehrsoldaten. Während er auf „Topf“, „Gebüsch“ und „Haus“ (LF 193) hinweist, beobachten ihn Pellner und Dorsch erst verständnislos neben der Bühne stehend. Schon im Theatertext ist die Beschreibung der Mission in Form der ostentativen Benennung elementarster Gegenstände Anzeichen dafür, dass in der von der Wildnis eher durch- als umwucherten Mission mit der Raum- auch Wissens- und Denkkordnungen durch Glättungsbemühungen dekonstruiert werden. Die theatrale Inszenierung stellt diese gleichzeitige Auflösung verschiedener Ordnungen ebenfalls dar, scheinen doch Dorsch und Pellner nicht nur mit der Vorstellung der einzelnen Gegenstände überfordert. Sie müssen auch den Raum der Holz-

bühne, den insbesondere Pellner bisher souverän kontrollierte, neu kennenlernen: Während die beiden beim Besuch des UN-Camps selbstbewusst und ruhig den gesamten Raum der kleinen Szene ausschritten, betreten sie diese jetzt nur zögerlich. Sie bleiben zunächst an ihrem Rand stehen und vermessen sie mit ebendem unsicheren Blick, mit dem sie zuvor in das ihnen visuell nicht zugängliche Halbdunkel des glatten Raums der großen Bühne als Wildnis der Regenwälder spähten. Erzählinstanz ist nun der Reverend, den nicht nur eine erratische Sprechweise, sondern auch ein ständiges Handhalten mit der Einheimischen als Figur des Übergangs ausweist, die nicht mehr ganz im gekerbten Raum verortet werden kann.

Doch Oliver Pellner bemüht sich in der Folge nochmals, die Raumglättung aufzuhalten. Typisch für Pařízeks Inszenierung geschieht dies durch eine räumliche *und* erzählerische Ordnungs-Initiative: Während der Hauptfeldwebel sich entschlossen Richtung Bühnenmitte bewegt, schneidet er dem Reverend mit der Bemerkung: „Dann war Reverend Carter fort!“ das Wort ab. Dieser versucht zwar noch, sich narrativ gegen den Soldaten zu behaupten, doch Pellner verdrängt ihn mit dem Hinweis: „ja, oder er sagte noch irgendetwas und ging dann irgendwie ums Eck“ – aus dem Bühnenvordergrund und als Erzählinstanz. Wie im Falle der Begegnung mit dem Händler zeigt sich auch hier, dass die Rückgewinnung von Kontrolle über Raum und Erzählung bei Pellner stets mit dem räumlichen wie narrativen Ausschluss von anderen Figuren einhergeht, was abermals auf die hegemonial-gewaltvolle Dimension seiner Raumkerbungs- wie Erzählpraktiken verweist.

Metatheatrale Raumglättungen: Die Auflösung der theatralen Schauordnung

Wurde die dichotomische Raumordnung von gekerbter Holzbühne und glattem Hörraum der großen Bühne im zweiten Teil der Inszenierung zwar immer wieder als bedroht dargestellt, blieb sie doch als grundlegende spatiale Setzung bestehen. Dies ändert sich im dritten Teil von Pařízeks Theaterarbeit durch eine „Intervention“¹³⁶ der Darstellerinnen. Dass sie größtenteils während der Pause und damit während eines Zeitraums stattfindet, in dem die szenische Handlung normalerweise suspendiert ist, gibt bereits einen Hinweis darauf, dass sich die Intervention nicht nur gegen die konkrete räumliche Ordnung der *Lächerlichen Finsternis*, sondern auch grundlegend gegen die des Theaters als Schauraum richtet.

Die in ihrem Angriff auf die theatrale Schauordnung wie die narrative Diegese als Glättung beschreibbare Auflösung beginnt mit der Aufforde-

¹³⁶ Speicher: Von der lächerlichen Finsternis, S. 204.

rung des Reverends am Ende der Mission-Szene: „Lasst uns nun Lied 127 singen!“ Darauf intoniert Hartinger das auch in Lotz' Text für den Chor der „Wilden“ vorgeschlagene Lied „*The lion sleeps tonight*“ von *The Tokens*, (LF 200) in das Hartmann, Reinsperger und Striebeck nach und nach einfallen.¹³⁷ Im Gesang lösen sich die Darstellerinnen von ihren Rollen, was sich schon direkt zuvor unter anderem dadurch ankündigte, dass Pellner seinen Schnurrbart abnahm. Während des Gesangs von Hartmann, Reinsperger und Striebeck beginnt Hartinger, sich mit schwarzer Farbe einen Schnurrbart und dicke Augenbrauen zu malen und ihr weißes Tanktop durch zwei schwarze Handabdrücke über ihren Brüsten zu markieren, bevor sie auch die Gesichter ihrer Mitspielerinnen mit schwarzer Farbe beschmiert – ein Vorgang, den die drei Schauspielerinnen fortsetzen und sich so immer größere Teile ihres Gesichts färben. Währenddessen bewegt sich Hartinger auf allen Vieren diagonal über die Holzbühne zu deren Rückwand, wobei sie auf dem Holzboden schwarze Handabdrücke hinterlässt, die ihren Gang, der die rektanguläre Ordnung des Lattenmusters durchschneidet, als Störung der gekerbten Ordnung erkennbar machen. Schließlich richtet sie sich auf und drückt gegen die Rückwand, worauf die Latten krachend nach hinten fallen und damit für das Publikum erstmals der gesamte Bühnenraum einsehbar ist.

In der Art, wie der gekerbte Raum der Holzbühne hier geglättet wird, zeigt sich abermals die enge Verbindung von Raumordnung und Figurenhandeln, den *Die lächerliche Finsternis* inszeniert. Denn die Rückwand der hölzernen Bühne wird eben nicht einfach umgeworfen, sondern diese spatiale Intervention geht mit einer körperlichen einher, die die rassistische Formensprache des *Blackfacing* aufgreift und transformiert. So erinnert die Zeichnung der Gesichter und die Fortbewegung Hartingers auf allen Vieren an das rassistische Klischee des tierlichen, sexuell potenten ‚Schwarzen‘,¹³⁸ der Übergriffe auf weiße Frauen begeht, wie sie in den schwarzen Handabdrücken über den Brüsten Hartingers angedeutet werden. Zwar zitiert die schwarze Färbung der Körper auch nochmals die Bildsprache des Schattens, der seit dem ersten Auftritt des Abends für die metatheatrale Reflexion über das nie voll szenisch werdende Fremde steht. Doch wird hier nicht wie zuvor an die Verbindung alles Auftretenden mit dem der Szene strukturell fremden *Off* erinnert, sondern das

¹³⁷ Zur Geschichte dieses Songs, die durch westliche Aneignung und die Übervorteilung des südafrikanischen Urhebers geprägt ist, vgl. Rian Malan: „In the Jungle: Inside the Long, Hidden Genealogy of ‚The Lion Sleeps Tonight‘“, in: *Rolling Stone* vom 25.05.2000, online abrufbar unter <https://www.rollingstone.com/feature/in-the-jungle-inside-the-long-hidden-genealogy-of-the-lion-sleeps-tonight-108274>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.

¹³⁸ Vgl. dazu z.B. Frank Oliver Sobich: *‚Schwarze Bestien, rote Gefahr‘. Rassismus und Antisozialismus im deutschen Kaiserreich*, Frankfurt a.M./New York 2006.

Fremde gerinnt in den durch *Blackfacing* gezeichneten Körpern, im Gegenteil, zur vulgären Figuration, zum theaterhistorischen Klischee.¹³⁹ Dieses Aufgreifen von *Blackfacing*-Traditionen hat aber bei Pařízek eine weitere, kritische Dimension. Denn hier bedeutet die Einfärbung des Gesichts gerade nicht den Versuch der naturalistischen Etablierung einer Rolle, die vier Frauen spielen in der Folge keine Schwarzen, sondern brechen dieses Figurationsklischee auf.¹⁴⁰

In der zitierenden Bezugnahme auf *Blackfacing*-Verfahren stellt die Uraufführungsinszenierung der *Lächerlichen Finsternis* mehr als den raumglättenden Einbruch des Fremden in den gekerbten Raum des konkreten Stücks dar: Bei der Ausstellung rassistischer Darstellungstraditionen bestimmt sie dieses durch die Holzbühne repräsentierte Theater viel weitgehender grundsätzlich „als Weiße[n] Raum“¹⁴¹. In der Folge wird deshalb mit besagter Holzbühne nicht nur handlungslogisch der gekerbte Raum von Boot, UN-Lager oder Mission geglättet – sondern die Schauordnung des Theaters selbst angegriffen. Dieser Angriff setzt bei der Materialität dieser Schauordnung an: Sobald die Rückwand der Szene gefallen ist, nehmen die Schauspielerinnen im nun hell ausgeleuchteten Bühnenhintergrund einen Häcksler in Betrieb, in den sie die Latten der Holzbühne einführen. Dabei werden nicht nur die zuvor die Rückwand der kleinen Bühne bildenden Latten zu Spänen verarbeitet, sondern auch der Holzboden nach und nach abgebaut und vernichtet. Die Zuschauenden erhalten durch die an die unverkleidete Rückwand des Bühnenhauses fallende Overhead-Projektion: „20 Min. Pause, wenn Sie wollen“, den Hinweis, dass der Publikumsraum verlassen werden kann. Die Vernichtung der Holzbühne läuft währenddessen nicht in Form eines unauffälligen Umbaus ab, sondern wird von den vier Darstellerinnen szenisch zelebriert: Immer wieder fallen sie mit dem Vortrag einzelner Strophen in den nun vom Band kommenden Refrain von *The Lion Sleeps Tonight* ein, weiterhin werden während des Zerhäcksels der Latten auch die metadrama-

¹³⁹ Zu oft übersehenen historischen Kontinuitäten von rassistischen Praktiken des *Blackfacing* in Deutschland – die eben auch in der deutschsprachigen Theatergeschichte seit dem 19. Jahrhundert durchaus Tradition haben – vgl. Frederike Gerstner: *Inszenierte Inbesitznahme: Blackface und Minstrelsy in Berlin um 1900*, Stuttgart 2017.

¹⁴⁰ Vgl. dazu auch Andrea Geier: „Blackfacing revisited“, in: *nachtkritik.de* am 01.08.2019, online abrufbar unter https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=15701, zuletzt eingesehen am 31.08.2024. Der hier beobachtete kritische Umgang mit theatralen Traditionen des *Blackfacing* in Pařízeks Inszenierung bedeutet indes nicht, dass die Praktik nicht trotz kritischer Reflexion problematisch bleibt; für das verwandte Beispiel des Eklats um Nicolas Stemmanns *Schutzbefohlenen*-Inszenierung auf dem Berliner Theatertreffen 2015 vgl. Lempp: *Körper in der Krise*, S. 161–181.

¹⁴¹ Geier: *Blackfacing revisited*.

tischen Reflexionen der Autor*inneninstanz, die Lotz in seinem Hörspieltext vorsieht (vgl. LF 207f.), am Mikrofon eingelesen.

Zum Ende der ‚Pause‘ stellt sich der Bühnenraum völlig verändert dar: Viele der noch nicht zerhackselten Latten sind über die Szene verteilt, auch der hölzerne Bühnenboden wurde nur zu etwa einem Viertel abgebaut. Links und rechts neben ihm stehen die beiden Overheadprojektoren, im Bühnenhintergrund ist nun ein Holzgerüst im Halbdunkel zu sehen. Die Holzbühne ist damit nicht einfach von der großen Bühne verschwunden, sondern nimmt zerlegt in Gestalt der Reste des Bühnenbodens, der verteilten Holzlatten und der Hackselspäne noch immer viel szenischen Raum ein. Aber sie markiert keinen gekerbten, betretbaren Raum mehr, der die Handlung rahmen und so perspektivieren würde – ihre Schauordnung wurde aufgelöst. Mit der Vernichtung dieses gekerbten Raums von Boot, UN-Lager oder Mission ist auf der Ebene der Handlungslogik für die Bundeswehrsoldaten ein spatialer Verlust verbunden: Der Raum der weiteren Flussfahrt erscheint dezentriert und inkommensurabel. Doch erstreckt sich die Raumauflösung nicht nur auf die Ebene der Handlung. Auch die Schauordnung der Guckkastenbühne an sich wird in den 20 Minuten der ‚Pause‘ dekonstruiert, indem die Inszenierung ihre seit dem 18. Jahrhundert grundlegendste Vereinbarung verabschiedet. Das Publikum wird während der szenischen Darbietung nämlich nicht auf den stillen, bewegungslosen und aufmerksamen Nachvollzug der Bühnenhandlung verpflichtet,¹⁴² sondern es ist ihm freigestellt, den Raum zu verlassen oder diesem durch Grüppchenbildung und Unterhaltungen einen neuen Charakter zu verleihen. Dass diese Umfunktionierung des Publikumsraums mit seiner baulichen Gestalt immer wieder in Konflikt gerät, zeigt auch der Mitschnitt der Aufführung vom 9. März 2015. In diesem blockieren etwa Gruppen von Menschen, die die Bühne beobachten, die Saaltür, durch die andere Zuschauer*innen den Raum betreten oder verlassen wollen, und verstellen die für ein sitzendes Publikum konstruierten idealen Sichtlinien. Auch im Saal kommt es durch die Auflösung der konventionellen Sitz- und Schauordnung also zu einer Raumglättung, die in diesem Sinne als metatheatral bezeichnet werden kann.

¹⁴² Vgl. zur Entstehung der theaterreformerischen Forderung einer konzentriert-kontemplativen Publikumshaltung auch Kap. 3.3 dieser Studie.

Räumliche Glättungen und Kerbungen: Hegemoniale Übergriffe

Zu Beginn des vierten Teils der Inszenierung, mit dem nicht nur die Vorstellung, sondern auch die Fahrt der Bundeswehrsoldaten auf dem Fluss an ein Ende kommt, sind Oliver Pellner und Stefan Dorsch allein auf der Szene. Nach der weitgehenden Dekonstruktion der Holzbühne orientiert sich ihre Positionierung im Raum nicht mehr an deren Resten: Während Dorsch im Bühnenhintergrund auf einem Holzgerüst sitzt, hat sich Pellner an der Rampe niedergelassen. Zwar nehmen Hartmann und Striebeck mit dem Sprechtext der Bundeswehrsoldaten auch die Verkörperung der Figuren wieder auf, doch hat die Intervention Spuren hinterlassen. Schon der erste, bei Pařízek nicht von Pellner, sondern Dorsch gesprochene Satz nach der ‚Pause‘ markiert den durch die spatiale Intervention geschaffenen neuen Bühnenraum als Raum der von den Soldaten nicht mehr erfassbaren Fremde: „Je weiter wir in diese Natur vordrangen, desto monströser erschien sie uns[.]“ (LF 201) Die aufgelöste Bühnenordnung, der mit der Holzbühne auch eine zentralisierte und perspektivierte gekerbte Schauordnung abhandengekommen ist, wird so mit der Wildnis parallelisiert, durch die sich die Soldaten bewegen.

Was dieser Bühne als ungeordnetem, fremdem und sinnlich nicht verlässlich erschließbarem Raum visuell und strukturell entgegengesetzt wird, sind die Overheadprojektoren. Das von ihnen ausgestrahlte Licht bildet einen Kontrapunkt zur Dunkelheit und unterstützt die Bemühungen Pellners und Dorschs, Artefakte ihrer Umgebung wie beispielsweise Früchte, aber auch sich selbst genauer zu untersuchen. Die Projektoren sind damit Exponenten einer taxonomisch orientierten Wissensordnung, die die Soldaten auch im nun geglätteten Raum aufrechtzuerhalten oder neu zu etablieren versuchen. Da Pellner zunächst abermals Text an die Rückwand der Bühne projiziert, auch wenn dieser für das Publikum kaum mehr lesbar ist, findet sich in diesen Projektionen wie zuvor die Verbindung von Raum, Wissens- und Erzählordnungen inszeniert.

Doch wird durch die Overheadprojektoren nicht nur Pellners und Dorschs Versuch dargestellt, im fremden, finsternen Raum spatiale wie Wissensordnungen aufrechtzuerhalten, sondern gleichzeitig auch das Scheitern dieser raumkerbenden Bemühungen in Szene gesetzt. Statt der Gegenstände und Körper im hellen Licht der Projektoren erhält für das Publikum vielmehr deren überlebensgroßer Schattenwurf visuelle Dominanz, welcher an die Rückwand des Bühnenhauses projiziert wird. Die schon zu Beginn der Inszenierung etablierte Bildsprache fortsetzend, nach der Schatten auf das szenisch nicht repräsentierbare Fremde verweisen, deutet die Tatsache, dass nun auch Pellner und Dorsch vor allem als Schattenrisse auf der Bühne präsent sind, eine zwischenmenschliche und

Selbst-Entfremdung der Soldaten an: Mit dem gekerbten Raum verlieren Pellner und Dorsch auch ihre identitätsstiftende Selbstverortung. Zeigte im „Prolog des somalischen Piraten“ die Inszenierung Ultimos als Schatten nicht zuletzt die Unfähigkeit der ‚glatten‘ Figur, sich in den gekerbten Räumen von Landgericht oder navigatorisch erschlossenem Meer zurechtzufinden, lässt sich die Verwandlung Pellners und Dorschs zu Schatten nun abermals als ein Scheitern der spatialen Anpassung lesen – diesmal der von ‚gekerbten‘ Figuren an den glatten Raum.

Die immer weiter zurückgenommene Ausleuchtung der Bühne bedingt im Verlauf des vierten Vorstellungsteils eine Ausbreitung der Finsternis, die die räumlichen Kerbungsbemühungen der Soldaten unterläuft. Aus dem Halbdunkel dringen von Reinsperger am Requisitentisch erzeugte synthetische Klänge und Hartingers Tuba-Spiel, während Pellner zunächst noch am Overheadprojektor Text studiert und dabei einzelne Passagen unterstreicht, was ihn abermals als Organisator des Erzählmaterials und damit narrative Ordnungsinstanz kennzeichnet. Doch nach und nach ziehen er und Dorsch sich auf den noch übriggebliebenen Lattenboden und damit den letzten noch nicht dekonstruierten Teil des gekerbten Raums der ehemaligen Holzbühne zurück, der in der Folge heller ausgeleuchtet wird. Die Soldaten stehen schließlich eng umschlungen auf den Latten und spähen ängstlich in das sie umgebende Halbdunkel, aus dem neben den nicht zuzuordnenden synthetischen Geräuschen auch verfremdete Tierlaute dringen. Noch einmal nimmt die Inszenierung so die dichotomische Raumordnung der ersten beiden Vorstellungsteile auf, die den definierten gekerbten Raum der Holzbühne gegen den dunklen, glatten Hörraum der restlichen Szene setzt.

Den Moment der Verabsolutierung der Finsternis markiert ein grundlegender Wechsel der Lichtstimmung. Dorsch deckt mit einem Kostümteil den Overheadprojektor, der bisher noch nahezu unlesbaren Text an die Bühnenrückwand projizierte, ab; gleichzeitig wird diese Rückwand hell beleuchtet und das Licht auf dem Rest der Bühne völlig zurückgenommen. Der für das Publikum entstehende visuelle Eindruck zitiert so den ersten Auftritt der Inszenierung: Ähnlich wie zu Beginn des Theaterabends Stefanie Reinsperger sind Frida-Lovisa Hartmann und Catrin Striebeck nun nur noch als Schattenrisse vor einer hell beleuchteten Bühnenrückwand zu erkennen. Doch unterscheidet sich die räumliche Konfiguration auch von der des Vorstellungsbegins: Während das langsame Sichtbar-Werden Ultimos innerhalb der gekerbten Schauordnung der Holzbühne als *Ent*-Fremdung – hier zu verstehen als Szenisch- und damit Bekannt-Werden – dargestellt wurde, bedeutet der Einbruch der Finsternis und die Transformation Pellners und Dorschs zu Schattenrissen gerade eine *Ver*-Fremdung. Die angestrahlte Bühnenrückwand, auf der elektrische Leitungen und Rohre verlaufen, rahmt keine gekerbte, theatrale

Schauordnung, sondern diese wurde in der Dekonstruktion der Holzbühne zuvor gerade aufgelöst. In diesem Sinne erscheint der Bühnenraum als dezentralisiert und geglättet. Dass Pellner und Dorsch sich in diesem Raum nicht mehr zurechtfinden, verdeutlicht auch ihr Dialog, in dem Pellner Dorsch drängt, „immer weiter“ zu gehen, auf dessen mehrmals wiederholte Frage: „Wohin?“, aber keine Antwort findet. (LF 214) Weil sich die Soldaten in dieser glatten Raumkonfiguration ohne kerbende Punkte weder orientieren noch bewegen können, bleiben sie unbeweglich auf der Stelle stehen, auch wenn Pellner behauptet: „Also stiegen wir vom Boot und liefen weiter“ – die von ihm entworfene Erzählung ist nicht mehr mit dem Bühnengeschehen in Einklang zu bringen, mit der räumlichen verschwindet auch die narrative Ordnung.

Einen neuen Orientierungspunkt in dieser Finsternis bietet den beiden Soldaten schließlich der ebenfalls von Dorothee Hartinger gespielte Karl Deutinger. Bei seinem Auftritt aus dem Hintergrund schiebt er einen zweiten Overheadprojektor an die Reste der Holzbühne und richtet dessen Lichtstrahl auf Pellner und Dorsch aus, während er selbst vom Streulicht des Projektors in grünes Licht getaucht ist. Gleichzeitig wird die Beleuchtung der Bühnenrückwand schwächer, bis schließlich der Overheadprojektor die einzige Lichtquelle darstellt. Einerseits markiert diese weitere Reduktion der Bühnenbeleuchtung die völlige Auflösung der bereits weitgehend dekonstruierten theatralen Schauordnung, der nun jeder bauliche Rahmen fehlt. Doch andererseits etabliert Deutinger durch die Ausrichtung des Projektors auf die beiden Soldaten gerade eine eigene Schauordnung innerhalb der Finsternis, die der zuvor konfigurierten und dann zerstörten dichotomischen Ordnung von gekerbter Holzbühne und glattem Halbdunkel des restlichen Bühnenraums ähnlich ist. Die Tatsache, dass Deutinger ungefragt beginnt, Pellner und Dorsch seinen Traum von der Fahrt in den eigenen Körper zu erzählen, weist die von ihm gestiftete Ordnung abermals nicht nur als räumlich, sondern gleichzeitig narrativ aus.

Doch ähnlich wie in Lotz' Stück, wenn auch ohne direktes textuelles Vorbild, bricht in diesen durch das Licht der Projektoren etablierten gekerbten Raum das Fremde ein: Als Pellner Verständnis für Deutingers Morden zum Ausdruck bringt und dafür von Dorsch scharf kritisiert wird, ertönt aus dem finsternen Bühnenhintergrund plötzlich Reinspergers Stimme in dem Wiener Dialekt, den sie auch bei ihrer Darstellung Ultimos verwendete: „Das ist einfach nur ein Text!“ Daraufhin richten die Soldaten die Lichter der Projektoren auf sie aus und Reinsperger wird in schwarzem Kostüm und geschwärztem Gesicht mit dick aufgetragenen roten Lippen neben dem Holzgerüst erkennbar. Sie pflichtet mit dem – im Hörspieltext von Dorsch vorgebrachten (vgl. LF 219f.) – Argument, dass das Grauen in der Wirklichkeit stattdessen und man nicht vergessen dürfe, dass es sich bei der Handlung der *Lächerlichen Finsternis* nur um seine

Repräsentation handele, dem Unteroffizier bei: „Das ist ein Text und der ist wirklich total lächerlich, da gebe ich dem Stefan völlig Recht!“ Doch in Pařízeks Inszenierung ist Dorsch über diese Unterstützung keinesfalls erfreut, sondern fährt Reinspergers Figur scharf an: „Hast du mich gerade geduzt?“ Trotz der Beschwichtigungsversuche des Einheimischen eskaliert die Aggression immer weiter – fordert Dorsch ihn zunächst auf, ihn mit Dienstgrad anzusprechen, zieht er plötzlich seine Waffe und zwingt sie ihm in den Mund. Während die beiden anderen Soldaten zusehen, ohne einzugreifen, wird Dorsch immer gewalttätiger und stürzt schließlich einen Teil des Holzgerüsts um, unter dem der Einheimische begraben wird.

Der Gewaltausbruch im Bühnenhintergrund erlaubt zwei Beobachtungen, die entscheidend für einen bei Pařízek inszenierten Zusammenhang zwischen Raumkerbung, ästhetischer Repräsentation und hegemonialer Machtausübung sind. So zeigt sich, erstens, auch hier der gewaltvolle Ausschluss von Fremde(m) als Rückseite kerbender spatialer Ordnungsbemühungen der europäischen Protagonisten. Der Versuch des Einheimischen, an der Narration Pellners, Dorschs und Deutingers zu partizipieren, endet mit seiner gewaltvollen Entfernung aus dem Raum der Narration – nach seinem Verschwinden unter dem umgestürzten Gerüst kehrt der jetzt wieder ruhige Dorsch in den Bühnenvordergrund zurück und setzt die Erzählung gemeinsam mit Deutinger fort. Doch zweitens erweist sich auch die vorgeführte Dekonstruktion und Glättung der gekerbten theatralen Schauordnung letztlich als reine Behauptung: Auch wenn in der ‚Pause‘ Teile der Holzbühne zerhackt und die Raumordnung des Publikumssaals aufgelöst wurde – letzten Endes zeigt sich schon in den noch immer auf der Bühne liegenden Holzlatten und in der Fortsetzung des Theaterabends nach der ‚Pause‘, dass die traditionelle Schauordnung der Guckkastenbühne und mit ihr diese Bühne als *weißer*, hegemonialer gekerbter Raum bestehen bleibt: Wenn Dorsch (bzw. bei Pařízek Reinspergers Einheimischer) darauf hinweist, dass *Die lächerliche Finsternis* „trotzdem auch nur so ein Text“ (LF 219) und damit eine ästhetische Repräsentation sei, die dem „Grauen“, das „in der Wirklichkeit“ stattfindet, nicht gerecht werde, (LF 220) ist eben auch Pařízeks Theaterarbeit ‚nur so eine Inszenierung‘, die ihre eigene räumlich-mediale Verfasstheit letztlich nicht aufheben kann.

Dass sich durch den Einsatz der Overheadprojektoren die glatte, den europäischen Protagonisten fremde Bühne zu einem Raum wandelt, den diese Europäer im Prozess der Narration inszenieren und ordnen können, zeigt auch das Ende der Aufführung, das Pellner abermals als unangefochtene Erzählautorität figuriert. Nachdem Dorsch und Deutinger den Abschluss ‚ihrer‘ Geschichte – nämlich den Verbleib des Unteroffiziers bei Deutinger – erzählt haben, stehen sie Hand in Hand im Licht eines der

Overheadprojektoren. An diesem sitzt im Halbdunkel Pellner, der sie eine Weile ansieht, bevor er das Gerät ausschaltet. Die Hälfte der Szene versinkt daraufhin in völliger Dunkelheit, Dorsch und Deutinger sind aus dem Raum der Bühne genauso wie aus dem der nun wieder ganz von Pellner gesteuerten Erzählung ausgeschaltet. Der Hauptfeldwebel tritt ins Licht des zweiten Overheadprojektors auf der linken Bühnenseite. Wie im Hörspieltext findet Pellner auch am Ende der Inszenierung sein Boot wieder und bemerkt, dass dort eine andere Person auf ihn wartet. In Pařízeks Theaterarbeit ist es Stefanie Reinsperger, die sich unter dem vorher von Dorsch auf sie gestürzten Gerüst hervorarbeitet und – nun auf Hochdeutsch – als Tofdau vorstellt, um Raum für die eigene Person wie Erzählung einzufordern. Pellner schreit Tofdau an und fordert ihn auf, zu verschwinden – „es ist nicht gut für dich hier, hau’ einfach ganz schnell ab jetzt!“ –, doch schließlich lenkt er, anders als im Hörspieltext, ein: „Ja, gut, dann erzähl! [...] Ja, komm! Erzähl! Erzähl! Nimm dir den Raum [!], aber dann erzähl auch wirklich was!“ Er setzt sich auf das Holzgerüst vor der Rückwand und hört zu, während sich Tofdau in den Bühnenvordergrund vor den Overheadprojektor bewegt.

Anders als im Hörspiel besteht sein Monolog nicht aus der unsinnigen Kombination von Begriffen und Satzteilen, sondern ist aus Zitaten zusammengesetzt, die Wolfram Lotz’ „Rede zum unmöglichen Theater“ entnommen sind und um die Forderung kreisen, auf der Bühne „Vorschläge, Änderungen, Forderungen“ zu entwerfen, um „die Welt nicht [zu] sehen, wie sie ist, sondern wie sie für uns ist, und wie sie sein könnte, wenn man uns lassen würde“.¹⁴³ Lotz’ hier durch Tofdau energisch vorgebrachte Überlegungen gipfeln schließlich in der Forderung: „Dabei darf nicht die Wirklichkeit die Fiktion bestimmen, sondern die Fiktion muss die Wirklichkeit verändern!“¹⁴⁴, wobei Lotz/Tofdau gleich darauf die Unmöglichkeit einer Erfüllung der Forderung einräumt, diese aber dennoch als unabschließbaren Prozess propagiert: „Aber lasst uns nicht glauben, es könnte gelingen. Lasst uns nicht glauben, wenn es gelänge, dann sei es gelungen. Wenn es gelingt, die Wirklichkeit zu verändern, ist es wieder misslungen, ist es die Wirklichkeit, die überwunden werden muss, in die Ewigkeit hinein!“¹⁴⁵ Was hier skizziert wird, ist Theaterspiel als Prozess einer ‚Arbeit an der Wirklichkeit‘, in dem diese durch die Fiktion besiegt werden soll. Da aber, falls dieses Ziel tatsächlich erreicht werden könnte,

¹⁴³ Lotz: Rede zum unmöglichen Theater, S. 228. Hier und im Folgenden zitiere ich zum besseren Verständnis den fraglichen Text aus der Druckfassung von Lotz’ „Rede zum unmöglichen Theater“, von der Reinsperger, dem szenischen Vortrag geschuldet, in ihrem Monolog in Nuancen, aber nie inhaltlich abweicht.

¹⁴⁴ Lotz: Rede zum unmöglichen Theater, S. 229.

¹⁴⁵ Ebd., S. 230.

eine neue Wirklichkeit geschaffen würde, die darauf abermals in der Kunst überwunden werden müsste, ist der Prozess ein unabschließbarer.

Die von Lotz/Tofdau so propagierte ‚theatrale Narration‘ widerspricht Oliver Pellners Erzählverfahren entschieden: Zwar zeigte sich im Verlauf der Inszenierung, dass auch seine Narration nicht immer mit der szenischen Bühnenhandlung übereinstimmte, doch bemüht sich der Hauptfeldwebel mit der Autorität des Erzählers gerade, seine Version des Geschehens als allgemeingültig und stabil zu legitimieren, während Lotz/Tofdau für die fluide, unabschließbare theatrale *Arbeit an* – nicht: *Repräsentation von* – Wirklichkeit plädiert. Doch wie schon im Hörspieltext setzt sich auch am Ende der Uraufführungsinzenierung eine der „eindeutigeren[n] Erzählungen“ durch, die Lotz eigentlich durch „komplexere [...] Zwittererzählungen“ kaputterzählt sehen möchte:¹⁴⁶ Oliver Pellner beendet Tofdaus Monolog mit einem barschen: „Ich schoss! Mehrmals!“, worauf er nach vorne zum Projektor kommt, auf dessen Projektionsfläche eine Glaswanne stellt, in diese blutrote Farbe gießt und sie so verstreicht, dass der nach wie vor vor dem Projektor stehende Tofdau rot ‚übermalt‘ wird. In der erneuten Reduzierung des Somaliers auf seinen Schatten an der Bühnenrückwand zitiert das Ende von Pařízeks Inszenierung so ein letztes Mal ihren Beginn, wobei die Prozesse von *Entfremdung* und *Verfremdung* hier umgekehrt verlaufen: Während zu Beginn des Theaterabends Ultimo nach und nach vom Schattenriss zur dramatischen Figur transformiert und so *ent*-fremdet wurde, *ver*-fremdet nun Pellners Handlung Tofdau, macht ihn unsichtbar und löscht ihn gewaltsam aus dem Theaterraum wie dem Raum der Erzählung aus. Der letzte Satz Pellners, bevor er den Projektor ausschaltet und mit dem Black die Vorstellung beendet, markiert auch in der Inszenierung die vollkommene, abstrakte Raumkerbung als Abschluss der „Fahrt auf dem Fluss“: „Als ich das Boot bestiegen hatte, sendete ich die Koordinaten an das Lagezentrum, denn so lautete der Auftrag!“ (LF 223) Wie bei Lotz beschließt die kartografische spatiale Kerbung und die Aussicht auf den drohenden Luftschlag als gewaltvolle Durchsetzung von Pellners Erzähl- wie Wissensordnung Pařízeks Inszenierung.

Dass anderen Ordnungen des Wissens und Denkens in der *Lächerlichen Finsternis* kein Raum gegeben wird, sondern die europäischen Figuren sie und ihre Exponenten mit Gewalt exkludieren, weist auf ein Problem hin, das weiter reicht als bis zur Ebene der Handlungslogik des spezifischen Stücks. Wenn Fragen nach der Darstellbarkeit des Fremden jenseits seiner Exotisierung die *urgence* darstellen, auf die das theatrale Raumdispositiv der *Lächerlichen Finsternis* zu antworten sucht, besteht eine vorgeschlagene

¹⁴⁶ Vogel: Wenn die Realität einem diktiert, S. 118.

Antwort in den Worten Affenzellers darin, dass Stück wie Inszenierung in vielfacher Hinsicht um einen Endpunkt kreisen, „den Endpunkt des Verstehens des Fremden, der ‚exotischen‘ Welt jenseits des mitteleuropäischen Wissens- und Vorstellungshorizonts“¹⁴⁷. Raumordnung bedeutet bei Lotz wie bei Pařízek hegemoniale Grenzziehung. Indem sie Grenzen zu verteidigen oder neu zu etablieren versuchen – zwischen Wildnis und Camp, Dschungel und Mission, Fluss und Finsternis – bemühen sich die europäischen Protagonisten um eine Universalisierung der eigenen Grenz-Ordnung, die gleichzeitig eine Raum-, Wissens- und Erzählordnung ist. Ihre Etablierung ist nach Waldenfels mit dem Universalisierungsanspruch einer europäischen Ratio verbunden, in der „eine Ordnung obsiegt, die in ihrer Allgemeinheit keine Fremdheit mehr kennt. Was trotzdem noch fremd bleibt, ist nicht uns fremd, sondern dem rechten Glauben und der rechten Vernunft; es erweist sich als barbarisch, heidnisch oder primitiv“¹⁴⁸. Das Fremde steht so in der Sichtweise der europäischen Protagonisten nicht einfach jenseits ihrer, sondern jenseits *jeder* Ordnung: Die Grenze zwischen der eigenen (Raum-)Ordnung und der Fremde ist die zwischen Vernunft und „Wildnis“, „Irrsinn“ (LF 176) oder „Finsternis“ (LF 214). Doch die Analysen haben gezeigt, dass die von der *Lächerlichen Finsternis* umspielten Endpunkte nicht nur die inhaltliche Ebene betreffen. Sowohl der Akt der Erzählung als auch die grundlegende Schauordnung des Stadttheaters sind in Hörspieltext und Theaterproduktion als Ordnungen eines „traditionell Weiße[n] Raum[s]“¹⁴⁹ inszeniert, in dem fremde Stimmen, Figuren und Wissenssysteme – all das, was nach Waldenfels „an den Rändern und in den Lücken der diversen Ordnungen auftaucht“¹⁵⁰ – gerade nicht sicht- und hörbar werden, sondern jenseits der Grenzen verbleiben: den Grenzen der Institution wie ihrer Darstellungsmittel. Wie schon Jelineks und Stemanns *Die Schutzbefohlenen* leistet damit *Die lächerliche Finsternis* in ihrer Problematisierung der stadttheatralen Schau- und Darstellungsordnung jene „Reflexion einer Politik des Raumes im Zusammenspiel von Ästhetischem und Sozialem, ihrer Praxis von In- und Exklusion und die Möglichkeiten einer Infragestellung dieser Praxis“¹⁵¹, die auch Benjamin Wihstutz als charakteristisch für Theaterproduktionen und Performances im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrtausends beobachtet.

Ein Beispiel, wie Texte und Bühnenproduktionen des zeitgenössischen Stadttheaters sich an dem auch für die Raumordnung der *Lächerlichen Finsternis* zentralen Konzept von Grenze und Grenzziehung abarbeiten,

¹⁴⁷ Affenzeller: Irrwitziger Kriegskracher mit Analogtaktik.

¹⁴⁸ Waldenfels: Topographie des Fremden, S. 81.

¹⁴⁹ Geier: Blackfacing revisited.

¹⁵⁰ Waldenfels: Topographie des Fremden, S. 10f.

¹⁵¹ Wihstutz: Der andere Raum, S. 284.

bietet die folgende abschließende Analyse dieser Studie. Während Lotz und Pařízek den hegemonialen Übergriff europäischer Protagonisten auf ihnen fremde Räume in Szene setzen, stellen Falk Richter und Anouk van Dijk in ihrer Produktion *Safe Places* europäische Ängste vor der Bedrohung der eigenen nationalen Grenzordnungen ‚von außen‘ dar.

Kapitel 4.4

Dynamische Grenz-Räume: Falk Richters *Safe Places* (2016) und seine Uraufführungsinszenierung mit Anouk van Dijk am Schauspiel Frankfurt (2016)



Eine diagonal ausgerichtete Reihe von nahezu quadratischen Tischen im vorderen Bühnendrittel, an der Stühle aufgestellt sind. Dahinter, im Halbdunkel zu erahnen, ein grüner Hügel und Bäume auf zur Mitte der Szene hin wellig auslaufendem Kunstrasen. Sonst gibt es auf der nicht durch Soffitten abgehängten Bühne keine weiteren szenografischen Elemente. Doch sofort kommt Bewegung in diesen Raum, wenn zu pulsierenden Klängen von Klavier und Percussion-Instrumenten über den Hügel und aus dem linken Off zunächst nur schemenhaft erkennbare Gestalten auf die Tischreihe zurennen. Sie kippen einige der Tische, auf die sie klettern, manche Körper schieben sich halb über die Möbelstücke – und frieren ein. Schon nach Sekunden lösen sie die Erstarrung auf, einige der Gestalten klettern über die Barriere und rennen auf die andere Bühnenseite, andere prallen scheinbar von den Tischen ab und laufen zurück nach links. Ein Darsteller bleibt auf einem Tisch stehen, rennt auf und ab. Die anderen nähern sich aufs Neue an, stoßen wieder auf die Reihe der Tische, überwinden sie oder schrecken zurück; frieren ein, lösen ihre Haltung auf, verteilen sich um die Tische, tanzen, stehen, beobachten – schweigen.

Dieses eindrückliche Geschehen sieht das Publikum des Schauspiels Frankfurt in der ersten Minute der Uraufführungsinszenierung von Falk Richters und Anouk van Dijks *Safe Places*, sobald die Bühnenbeleuchtung angeht, die die Tischreihe in ein Dämmerlicht taucht. Die stummen Bewegungen der Menschen im Halbdunkel, die sich an der stabilen Reihe der Tische bricht, diese manchmal aber auch zu überspülen scheint, markiert bereits den Gegensatz von Dynamik und Statik sowie Möglichkeiten von Bewegungseingrenzungen als zentrale Themen, die Richter als einer der derzeit produktivsten deutschsprachigen Regisseure und Dramatiker gemeinsam mit der Choreografin Anouk van Dijk in der Produktion aufgreift. *Safe Places* bearbeitet nicht nur im Sprechen, sondern auch im Tanz der Darsteller*innen Fragen von Ein- und Abgrenzungen, die in einer Zeit globaler Vernetzungen und auf einem europäischen Kontinent, der über sein Grenzregime auch eigene Werte aushandelt, besondere Bedeutung erlangen. Ästhetisch manifest werden diese Aushandlungsprozesse in einer theatralen Raumordnung, die der Beschaffenheit und Strukturierungsmacht von Grenzen künstlerisch nachgeht. Diese Raumaushandlung ist im Theatertext durch eine Folge von Szenen gestaltet, die keine fortlaufende Handlung verbindet und deren Figurenpersonal zwar manchmal Namen, aber keine durchgängige Figurenpsychologie teilt: In den Gesprächen und Monologen streiten junge Paare über die Berechtigung gewalt-samer Grenzregime, während Vertreter*innen der ostdeutschen Landbevölkerung die Bereitschaft zum Ausdruck bringen, ihre Dörfer mit der Waffe in der Hand gegen die Ansiedlung von Geflüchteten zu verteidigen. Digital Natives beklagen gesellschaftliche Spaltungen und rechte Hetze im Netz, während andere Figuren in fassungslosen Monologen von der

Abwanderung ihrer eigenen Familien ins Lager der Verschwörungstheoretiker*innen berichten. Kohärenz stiften innerhalb der collagierten Szenenfolge nur die übergeordneten Themenbereiche Migration, europäische Grenzpolitik und das Erstarken einer Neuen Rechten innerhalb der Nationalgesellschaften des Kontinents.

Dass diese Themen in *Safe Places* mit einem auffällig räumlichen Darstellungsfokus verhandelt werden, ist typisch für die Arbeitsweise Falk Richters, der den Ausgangspunkt seiner theatralen Produktionsprozesse dezidiert als Ortbestimmung konzeptualisiert: „Am Anfang steht der Versuch, sich im Hier und Jetzt zu verorten, das Innen und das Außen zusammenzudenken“¹. Auch seine weiteren Ausführungen im Rahmen der *Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik*, die Richter 2016 innehatte, belegen den großen Stellenwert, den das Denken in räumlichen Kategorien für die Strukturierung seiner Arbeiten einnimmt: Es ist zunächst der ihn umgebende „Außenraum“², der von Richter nach Themen für sein künstlerisches Schaffen abgesucht wird, bevor er das dort aufgefundene Material für die Bühne adaptiert. Der geschützte Raum der Probe wird ihm dabei zum „space of emergence“³, der performativ-künstlerische Entwicklungen hervorruft, die vorab nicht bis ins Letzte planbar sind. Dieses Modell einer ästhetischen Transformation der im ‚Außenraum‘ aufgefundenen *urgences* in der Raumordnung der Bühne bedingt, dass gerade Richters jüngere Arbeiten oftmals tagespolitische Entwicklungen aufnehmen. Diese will er nicht nur als „*Chronist [s]einer Zeit*“⁴ dokumentieren, sondern auch als engagierter und politischer Theatermacher gestalten – denn ein Theater nach seiner Vorstellung „soll sich mit gesellschaftspolitisch relevanten Themen auseinandersetzen, soll sich einmischen in gesellschaftliche Diskussionen, soll auch [...] gesellschaftspolitischen Auseinandersetzungen ein Forum bieten“⁵. Die Raumordnung des Theaters wird von Richter so dezidiert als eine *politische* bestimmt. Der Begriff des Forums verbindet seine Theatervorstellung mit einer langen Tradition theatraler Raumordnungen als Dispositive der künstlerischen An- und Einordnung gesellschaftlicher Problemstellungen, die diese Studie bereits exemplarisch skizziert hat,⁶ und die auch in anderen analysierten Raumordnungen des gegenwärtigen Stadttheaters – wie beispielsweise in Elfriede Jelineks Anspielungen auf die griechische *agora* in den *Schutzbefohlenen* – motivisch und inhaltlich aufgegriffen wird.

¹ Falk Richter: *Disconnected. Theater – Tanz – Politik. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik*, mit einem Nachwort hg. von Johannes Birgfeld, Berlin 2018, S. 7.

² Ebd.

³ Ebd., S. 9.

⁴ Ebd., S. 7.

⁵ Ebd., S. 118.

⁶ Vgl. Kap. 3 dieser Studie.

Diese Orientierung an der unmittelbaren Lebenswelt seines Publikums prägt Richters Schreib- und Inszenierungsstil von Anfang an. Schon in seinen ersten Arbeiten entwirft er „[e]in Lebensmodell, welches stark von den Medien geprägt ist“, und in dem folgerichtig die Figur des „flexiblen, entkernten, neuen Medienmenschen“ im Mittelpunkt des Interesses steht.⁷ Doch wird diese kritische theatrale Reflexion einer durch multimediale Massenkommunikationsmittel geprägten globalisierten Alltagswelt bei Richter schon früh um den zweiten seine Arbeiten bis heute prägenden Themenkomplex ergänzt. Dieser ist durch eine nachdrückliche Kritik neoliberaler Sprach-, Denk- und Arbeitswelten bestimmt, die der Theatermacher vor allem in Produktionen seit 2015 mit einer Opposition gegen das Erstarken einer Neuen Rechten in Europa verbindet.⁸ So stehen Richters aktuellere Arbeiten wie *FEAR* (UA: 2015; Schaubühne Berlin), *Safe Places* (UA: 2016; Schauspiel Frankfurt), *Verräter. Die letzten Tage* (UA: 2017; Maxim Gorki Theater), *In My Room* (UA: 2020; Maxim Gorki Theater) oder *PRIDE* (UA: 2021; Königlich Dänisches Theater, Kopenhagen) auch im Zeichen des Kampfes gegen ein von ihm wahrgenommenes konservatives Rollback sowie eine „anstürmende Fasisierung der Welt“⁹. Gegen eine solche gilt es nach Richter theatrale Strategien zu entwickeln, welche bei den Herausforderungen ansetzen müssten, vor die das neoliberale globalisierte Wirtschaftssystem die Gesellschaft stellt. Eine der größten dieser von Richter identifizierten Herausforderungen ist die Verständigung über gemeinsame Richtlinien für das gesellschaftliche Zusammenleben, während traditionelle gemeinschaftsstabilisierende, weil Ordnung stiftende „Kategorien wie Nation, Herkunft, Geschlecht, Hautfarbe, Religion und Kultur [...] nicht mehr unhinterfragt“¹⁰ Geltung beanspruchen können: „Es gibt nur wenige Kontinuitäten im Leben eines jungen Menschen heute. Es gibt kaum Sicherheiten. Welche theatrale Form finde ich dafür?“¹¹ Wie in den anderen Raumordnungen des zeitgenössischen

⁷ Anja Dürrschmidt: „Falk Richter. Zwischen Kammerspiel und Multimedia“, in: Dies./Barbara Engelhardt (Hg.): *Werk-Stück. Regisseure im Porträt. Arbeitsbuch 2003*, Berlin 2003, S. 138–143, hier: S. 139.

⁸ Wenn auch die beiden Themenkomplexe von Medien- und Neoliberalismuskritik damit als große Konstanten von Richters Werk identifiziert werden können, sind doch Interpretationen, die einen chronologischen „Übergang vom Pop zur Politik“ in der Arbeit des Theatermachers nachweisen wollen, nach Dürrschmidt: Falk Richter, S. 141 problematisch: Weil schon in frühen Werken Richters der Medieneinsatz nicht Selbstzweck sei, sondern im Dienste auch politisch zu verstehender *Medienkritik* stehe, bleibe die Konstruktion einer Dichotomie zwischen ‚Pop‘ und ‚Politik‘ hinter der Vielschichtigkeit und dem Reflexionsgrad der richterschen Theaterproduktionen zurück (vgl. ebd., S. 143).

⁹ Richter: *Disconnected*, S. 50.

¹⁰ Ebd., S. 103f.

¹¹ Ebd., S. 99.

Stadttheaters, die diese Studie untersucht, steht auch im Zentrum von Richters Theaterarbeiten der Themenkomplex von räumlicher Verunsicherung und identitätsstiftenden Selbstverortungsbemühungen.

Im Folgenden wird exemplarisch zu zeigen sein, dass die Antwort, die Richter, van Dijk und ihr Team auf die Frage nach der theatralen Formung spatialer Unsicherheitserfahrungen geben, sich in einer sehr spezifischen räumlichen Ästhetik von Stücktext und Inszenierung fassen lässt. Dieser Raumästhetik Richters ist in der Forschung bisher noch keine größere Aufmerksamkeit gewidmet worden: Wo ‚Raum‘ in den Analysen überhaupt explizit berücksichtigt ist, wird er angesichts der vorherrschenden Rezeption der Arbeiten Richters unter dem Label des ‚Diskurstheaters‘ meist im allgemein-unscharfen Sinne eines Diskurs- oder Textraums verwendet¹² – oder für einzelne Produktionen von den beteiligten Szenograf*innen dokumentierend als konkretes, multimediales Bühnenbild beschrieben.¹³ Grundsätzlich ist daher festzuhalten, dass die Kategorie des Raums in den zu Richter aus theaterwissenschaftlicher Perspektive inzwischen zahlreicher vorliegenden Publikationen keine nennenswerte Rolle spielt¹⁴ und sich auch die Literaturwissenschaft der Frage, welche Prozesse

¹² Vgl. z.B. Hans-Thies Lehmann: „Ra(s)t/lose/Erschöpfung, Halbruhe“, in: Falk Richter: *Trust*, hg. von Nicole Gronemeyer, Berlin 2010, S. 31–40; sowie Stefan Tigges: „Im Probenraum des Textes“, in: Falk Richter: *Theater. Texte von und über Falk Richter 2000–2012*, hg. von Friedemann Kreuder unter Mitarbeit von Annika Rink, Marburg 2012, S. 652–668. Die konkrete Raummetaphorik des Bodens im Zusammenhang mit Diskursen des Völkischen streift Andreas Heumann: „Zombies und Diskursfriedhöfe. Zur Bestimmung radikaler (Denk-)Figuren und Motive in der Postdramatik“, in: Stephanie Willeke/Ludmila Peters/Carsten Roth (Hg.): *Das Radikale. Gesellschafts-politische und formal-ästhetische Aspekte in der Gegenwartsliteratur*, Münster 2017, S. 191–210, hier insbes. S. 195–208.

¹³ Zu den Bühnenbildern von Richters vierteiliger Arbeit *Das System* (2003/04) vgl. Jan Pappelbaum: „Alles zielt auf Klarheit. Material und Kommentar zu den Bühnenbildentwürfen“, in: Falk Richter: *Das System. Materialien – Gespräche – Textfassungen zu ‚Unter Eis‘*, hg. von Anja Dürrschmidt, [Berlin] 2004, S. 142–147; sowie Martin Rottenkolber: „Kälte Leere. Die Videoinstallation“, in: Falk Richter: *Das System. Materialien – Gespräche – Textfassungen zu ‚Unter Eis‘*, hg. von Anja Dürrschmidt, [Berlin] 2004, S. 162–171. In den Beschreibungen insbesondere Pappelbaums wird deutlich, dass schon in dieser frühen Arbeit Richters das Bühnenbild keinesfalls eine Setzung vor Produktionsbeginn war, sondern es sich erst im Probenprozess und in steter Auseinandersetzung mit anderen raum determinierenden theatralen Zeichen wie Musik oder Video dynamisch entwickelte.

¹⁴ So sind inzwischen fünf Anthologien mit Theater texten Falk Richters, ergänzt um Materialien, wissenschaftliche Aufsätze und/oder Essays erschienen, vgl. Falk Richter: *Das System. Materialien – Gespräche – Textfassungen zu ‚Unter Eis‘*, hg. von Anja Dürrschmidt, [Berlin] 2004; ders.: *Unter Eis. Stücke*. Mit einem Vorwort von Katrin Ullmann, Frankfurt a.M. 2005; ders.: *Trust*, hg. von Nicole Gronemeyer, Berlin 2010, ders.: *Theater. Texte von und über Falk Richter 2000–2012*, hg. von

der Raumgenese sich in den Stücktexten des Dramatikers inszeniert finden, bisher kaum widmete.¹⁵

Ein Grund für die Vernachlässigung der Kategorie des Raums gerade bei der Analyse aktuellerer Theatertexte Richters mag auch in ihrer dramaturgischen Struktur liegen: Während seine frühen Stücke vor dem Probenprozess fertiggestellt wurden und oft noch über eine relativ klare Rolleneinteilung – wenn auch nicht zwingend über stabile Rollenidentitäten – verfügten,¹⁶ beobachtet Stefan Tigges in aktuelleren Produktionen, „dass bei Richter die Autor-Regie-Dimensionen im Gegensatz zu früheren Arbeiten immer stärker performativ zusammenspielen und durchlässiger, d.h. fließender, werden“¹⁷. Statt dem Verfassen eines Stücks im Vorhinein kompiliert Richter inzwischen nach eigener Aussage vor Produktionsbeginn „*Materialsammlungen*“¹⁸ aus Skizzen, Notizen, szenischen Entwürfen oder auch Videoschnipseln, die erst im folgenden Probenprozess, ergänzt und weiterentwickelt von anderen an der Produktion Beteiligten, die Gestalt einer Spielfassung und eines Stücktextes erhalten.¹⁹ Die Form, die

Friedemann Kreuder unter Mitarbeit von Annika Rink, Marburg 2012; sowie ders.: *Ich bin Europa. FEAR und andere Theaterstücke*, Berlin 2017.

¹⁵ Vgl. für eine Analyse, die bei der Untersuchung der in *Electronic City* (UA: 2003) und *Safe Places* inszenierten Räumlichkeit erste Skizzen zu Charakteristika und Kontinuitäten von Falk Richters dramatischer Raumästhetik liefert, Felix Lempp: „Criticizing globalization in a theatre of internationalization? Concepts of theatrical space between dissolution and demarcation in Falk Richter’s ‚Electronic City‘ (2003) and ‚Safe Places‘ (2016)“, in: Ulrike Garde/John R. Severn (Hg.): *Theatre and Internationalization: Perspectives from Australia, Germany, and Beyond*, London/New York 2021, S. 146–160.

¹⁶ Vgl. z.B. für den Fall von *Electronic City* Friedemann Kreuder: „Reflexion der Medien und mediale Selbstreflexion in Falk Richters ‚Electronic City‘ (2003)“, in: Sandra Poppe/Sascha Seiler (Hg.): *Literarische Medienreflexionen. Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur*, Berlin 2008, S. 113–123, hier: S. 115; sowie Lempp: *Criticizing globalization*, S. 149.

¹⁷ Tigges: *Probenraum des Textes*, S. 653. Vgl. dazu auch Richters eigene Beschreibung seiner Arbeitsweise in Richter: *Disconnected*, S. 9f.

¹⁸ Richter: *Disconnected*, S. 94.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 13f. Die Tatsache, dass der Theatertext im Falle der jüngeren Arbeiten Richters erst im theatralen Probenprozess entsteht, kann zu der Frage führen, ob das methodische Vorgehen dieser Studie, die Stücktext und Uraufführungsproduktion getrennt analysiert, einer solchen Theaterpraxis angemessen ist. Zwei Argumente sprechen dafür. So ist es, erstens, auffällig, dass Richter trotz seiner kollaborativen Inszenierungsweise keinesfalls auf die Urheberschaft für die so entstandenen Texte verzichtet, die regelmäßig unter seinem (und *nur* seinem) Namen in Anthologien erscheinen. In dieser Hinsicht vertritt Richter also ein überraschend traditionelles Konzept von Autorschaft und steht als Autorinstanz letztlich auch für die Einheit des Werks ein: „Ich bin Autor, der Initiator. Ich komme mit den ersten Ideen. Ich bringe die Leute zusammen. Ich stelle die Fragen, höre zu, schreibe mit. Ich lege meine ersten Notizen vor. Ich werfe Ideen in die Runde.“ (Ebd., S. 18) Der Stellenwert, den Richter dem Stücktext als autonomem Kunstwerk ein-

Richters Produktionen durch diese Arbeitsweise erhalten,²⁰ erfüllt nach Johannes Birgfeld eine doppelte Funktion:²¹ Zum einen bewirke die collagenartige Anlage der einzelnen Arbeiten einen steten Wechsel von rezipierendenseitiger Einfühlung in die und Distanzierung von der Bühnenhandlung, der in der Nachfolge Brechts als Verfremdungseffekt gedeutet werden könne. Zum anderen erkennt Birgfeld in der Verbindung von Szenen unterschiedlichen Inhalts und heterogener theatraler Form auch die „mimetische[] Intention“²² Richters, durch die Darstellung von Brüchen und die Verweigerung einer durchgängigen Handlungsentwicklung „das zentrale Merkmal des Lebens unserer Epoche“²³ auf der Bühne zur Darstellung zu bringen. Für die Raumordnungen der Stücke Richters bedeutet diese Arbeitsweise, dass es schwer ist, in ihnen eine distinkte und vor allem durchgängige spatiale Konfiguration auszumachen. Da in den einzelnen Szenen verschiedenste Textformen und -gattungen inszeniert werden – Monologe folgen auf Dialoge und Videoeinspielungen, die Gestaltung einer konkreten Kommunikationssituation auf die Montage von Theorietexten und all das wird oftmals verbunden mit der Körpersprache des Tanzes –, erscheinen Richters theatrale Räume in den Worten Hans-Thies Lehmanns als offen und konkret kaum verortbar: „Die Räume sagen an: Es geht um Diskurs“²⁴.

Auch im Falle von *Safe Places*, eine Kooperation Falk Richters mit der niederländischen Choreografin Anouk van Dijk, die 2016 am Schauspiel Frankfurt Premiere hatte, fällt es zunächst schwer, ein durchgängiges Raumkonzept zu bestimmen. Neben vier Ensemblemitgliedern des Schauspiels Frankfurt stehen sieben Tänzer*innen aus van Dijks internationalem Ensemble auf der Bühne; der Abend ist entsprechend von Dynamiken der Bewegung und des Tanzes geprägt. Richter selbst bezeichnet als das „große

räumt, zeigt sich, zweitens, auch darin, dass er zwar ähnlich wie andere Autor*innen-Regisseur*innen Stücke anlassbezogen für eigene Inszenierungen entwickelt, sich aber – anders als beispielsweise René Pollesch – nicht gegen deren Neuinszenierung mit anderen Ensembles durch andere Regisseur*innen sperrt. So wurde auch *Safe Places* 2017 am Badischen Staatstheater Karlsruhe unter der Regie von Ronny Jakubaschk nachgespielt. Insofern die in Richters Produktionen entstehenden Stücktexte also sowohl nachträglich als eigenständige Texte unter Autorname publiziert als auch von anderen Theatern nachgespielt werden, lässt sich ihre von der theatralem Inszenierung getrennte literaturwissenschaftliche Analyse rechtfertigen.

²⁰ Vgl. dazu auch Tigges: Probenraum des Textes, S. 657.

²¹ Vgl. zum Folgenden Johannes Birgfeld: „Die einzige Frage, die bleibt, lautet: Wie konnten wir so leben? Warum haben wir nichts dagegen unternommen?“. Falk Richters Konzept eines politischen Theaters des zugerichteten Subjekts“, in: Falk Richter: *Disconnected. Theater – Tanz – Politik. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik*, mit einem Nachwort hg. von Johannes Birgfeld, Berlin 2018, S. 169–179, hier: S. 176f.

²² Ebd., S. 176.

²³ Ebd., S. 177.

²⁴ Lehmann: Ra(s)t/lose/Erschöpfung, Halbruhe, S. 31.

Überthema [des Stücks – F.L.] die ‚Übergangsgesellschaft‘. Mich interessiert: Wie wird in Deutschland seit einigen Jahren neu über Herkunft, Nation, Zugehörigkeit, Familie, Beziehung diskutiert?“²⁵ Behandlung finden in *Safe Places* damit Verunsicherungs- und Krisenpotenziale, die traditionelle Ordnungen gefährden und eine identitätsstiftende Selbstverortung für das einzelne Individuum erschweren. Wie schon in seiner kontroversen Berliner Arbeit *FEAR* von 2015,²⁶ als deren Fortsetzung *Safe Places* angesehen werden kann, stellt Richter auch in dieser Produktion Fragen nach der möglichen Beschaffenheit einer gesamteuropäischen Identität, gerade angesichts gesellschaftlicher Veränderungen im Zuge einer zunehmenden Migration nach Europa. In diesem Sinne kreisen die 21 nur lose über einzelne Rollen oder wiederkehrende Themenkomplexe verbundenen Szenen der Produktion um Probleme des Wiedererstarkens von nationalistischen, fremdenfeindlichen und in letzter Konsequenz protofaschistischen Tendenzen und Bewegungen im Europa nach 2015.

Die Produktivität eines räumlichen Zugriffs auf *Safe Places* deutet schon der Stücktitel an, doch wird sie beim Blick auf die dramaturgische Struktur noch augenfälliger. So zeichnet sich das Stück durch das Auftreten dichotomischer Konfigurationen auf verschiedenen Ebenen der Szenenhandlung(en) aus, beginnend bei der Gegenüberstellung von Einheimischen und Migrant*innen, aber auch hinsichtlich einer Differenzierung zwischen liberalen, der Migration gegenüber positiv eingestellten Deutschen und ‚besorgten Bürger*innen‘, die in den Ankommenden eine Bedrohung ihrer eigenen Lebensweise sehen. Entscheidend ist hierbei, dass diese antithetischen Konfigurationen nicht nur Gegensätze zwischen verschiedenen Figuren(gruppen) bedingen, sondern auch in eine antithetische Raumsemantik übersetzt werden. So stehen sich im Stück immer wieder Europa und die nicht näher bestimmten Heimatländer der Migrierenden gegenüber, aber auch öffentliche Räume medialer Erregung und von den Figuren ersehnte individuelle Rückzugsorte. Charakteristisch für diese konfligierenden Raumkonfigurationen ist, dass sie nicht stabil bleiben, sondern sich in einem fortlaufenden spatialen Transformationsprozess befinden.

Im Folgenden wird sich zeigen, wie in Text und Uraufführungsinszenierung von *Safe Places* durch die Darstellung von Prozessen der Grenzziehung Aporien der europäischen Raum- und Werteordnung verhandelt werden. Ästhetische Gestalt gewinnen diese Prozesse in einer spezifischen Raumästhetik, die den auch in anderen Analysen dieser Studie beobachte-

²⁵ Richter: *Disconnected*, S. 119.

²⁶ Zu den juristischen und medialen Kontroversen um die Inszenierung, gegen die die AfD-Politikerin Beatrix von Storch und die konservative Aktivistin Hedwig von Beverfoerde Klage einreichten, vgl. Liane Bednarz: „Angriff auf die Kunstfreiheit – Wie das rechtschristliche Milieu gegen ‚Fear‘ vorging“, in: Falk Richter: *Ich bin Europa. FEAR und andere Theaterstücke*, Berlin 2017, S. 263–271.

ten, konflikthaft ausgehandelten Gegensatz zwischen stabilen und dynamischen Raumordnungen aufnimmt und zuspitzt. Dieser Konflikt wird manifest in einer figurenseitig als krisenhaft empfundenen Bedrohung des Eigenraums und dem damit korrespondierenden Versuch seiner Sicherung oder Neu-Ordnung. Die Analyse operationalisiert für ihre Raumbeschreibungen soziologische Grenztheorien, die eingangs zu skizzieren sind (Kap. 4.4.1), bevor Text (Kap. 4.4.2) wie Inszenierung (Kap. 4.4.3) auf die Form und den Erfolg von Grenzziehungsbemühungen der Figuren hin befragt werden. Abschließend münden die Analysen in die Überlegung, welche spezifischen Ordnungen in diesen räumlichen Praktiken neu begründet oder gerade dekonstruiert werden.

4.4.1 Dynamische Ausschlüsse: Von der Grenze zur Be-Grenzung

Grenzphänomene fanden nach dem Zweiten Weltkrieg, insbesondere in Deutschland, selbst in der geschichtswissenschaftlichen Forschung lange Zeit wenig Beachtung,²⁷ doch erlebt die Beschäftigung mit Grenzen und Grenztheorien in den Kulturwissenschaften seit den 1990er-Jahren eine Renaissance. Der Beginn einer neuen Konjunktur von Forschungen zur Grenze fällt damit in eine Zeit, in der durch den Zusammenbruch des Ostblocks auf den ersten Blick „sichtbare und das Leben der Menschen spürbar beeinflussende territoriale Grenzen merklich an Bedeutung verloren haben“²⁸; ein Befund der durch die infrastrukturelle Vernetzung einer

²⁷ Vgl. Hans Medick: „Grenzziehungen und die Herstellung des politisch-sozialen Raumes. Zur Begriffsgeschichte und politischen Sozialgeschichte der Grenzen in der Frühen Neuzeit“, in: Monika Eig Müller/Georg Vobruba (Hg.): *Grenzsoziologie. Die politische Strukturierung des Raums*, Wiesbaden 2006, S. 37–51, insbes. S. 38f. Andreas Rutz: „Grenzen im Raum – Grenzen in der Geschichte. Probleme und Perspektiven“, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 129 (2010), Sonderheft: Eva Geulen/Stephan Kraft (Hg.): *Grenzen im Raum – Grenzen in der Literatur*, S. 7–32 nimmt eine geschichtswissenschaftliche Skizze von Charakteristika und Entwicklungen territorialer Grenzen vom Mittelalter bis in die neueste Geschichte vor und bietet einen Überblick über jüngere geschichtswissenschaftliche Forschungsansätze. Einen kulturwissenschaftlich orientierten historischen Abriss von Begriffssemantik und Konzeptualisierungen der Grenze in verschiedenen Disziplinen vom Mittelalter bis in der Gegenwart bietet Monika Schmitz-Emans: „Vom Archipel des reinen Verstandes zur Nordwestpassage. Strategien der Grenzziehung, der Reflexion über Grenzen und des ästhetischen Spiels mit Grenzen“, in: Beate Burtscher-Bechter u.a. (Hg.): *Grenzen und Entgrenzungen. Historische und kulturwissenschaftliche Überlegungen am Beispiel des Mittelmeerraums*, Würzburg 2006, S. 19–47.

²⁸ Eva Geulen/Stephan Kraft: „Vorwort“, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 129 (2010), Sonderheft: Dies. (Hg.): *Grenzen im Raum – Grenzen in der Literatur*, S. 1–4, hier: S. 1.

sich immer weiter globalisierenden Welt auch in den Jahrzehnten nach den Ereignissen um 1990 zunächst einiges an Plausibilität beanspruchen kann. Doch steht dagegen schon der materielle Befund, dass sich weltweit zwischen dem Ende des Kalten Kriegs und 2016 die durch Zäune, Sperranlagen und andere Überwachungssysteme geschützten Grenzlinien verdreifacht haben,²⁹ eine Entwicklung, die auf die perspektivische Verzerrung einer Rede vom ‚Verschwinden der Grenzen‘ hinweist: Denn Grenzen ‚verschwinden‘ weniger, als dass sich ihre Gestalt und Funktionalität wandelt, wie Serghei Golunov feststellt: „[B]orders in a globalizing world are [...] reshaping, multiplying, and becoming functionally more complex“³⁰. Diesen Gestalt- und Funktionswandel der materiellen Grenze sowie ästhetische Inszenierungen von Grenzphänomenen untersuchen Sozial- und Kulturwissenschaften seit den 1990er-Jahren in einem solchen Ausmaß, dass Eva Geulen und Stephan Kraft in der Einleitung ihres Sonderhefts der *Zeitschrift für deutsche Philologie* zu *Grenzen im Raum – Grenzen in der Literatur* schon 2010 feststellten, dass der „Begriff der Grenze [...] in den aktuellen Literatur- und Kulturwissenschaften nahezu ubiquitär“³¹ auftrete.³²

²⁹ Vgl. Jacques Picard/Silvy Chakkalakal/Silke Andris: „Trennlinien, Überschreitungen, Verschiebungen. 16 kulturanthropologische Vorlesungen über Grenzen“, in: Dies. (Hg.): *Grenzen aus kulturwissenschaftlichen Perspektiven*, Berlin 2016, S. 7–14, hier: S. 9.

³⁰ Serghei Golunov: „Border Fences in the Globalizing World: Beyond Traditional Geopolitics and Post-Positivist Approaches“, in: Elisabeth Vallet (Hg.): *Borders, Fences and Walls. State of Insecurity?*, Burlington 2014, S. 117–129, hier: S. 122.

³¹ Geulen/Kraft: Vorwort, S. 1.

³² Die Forschung zu Grenzen in den verschiedenen Disziplinen ist so umfangreich, dass hier nur einige exemplarische jüngere Publikationen angeführt werden können. Vgl. für die Kulturwissenschaften allgemein Marcel Bleuler/Anita Moser (Hg.): *ent/grenzen. Künstlerische und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Grenzräume, Migration und Ungleichheit*, Bielefeld 2018; sowie schon zuvor unter Berücksichtigung geschichtswissenschaftlicher Perspektiven Beate Burtscher-Bechter u.a. (Hg.): *Grenzen und Entgrenzungen. Historische und kulturwissenschaftliche Überlegungen am Beispiel des Mittelmeerraums*, Würzburg 2006. Für den Bereich der Volkskunde vgl. Thomas Hengartner/Johannes Moser (Hg.): *Grenzen & Differenzen. Zur Macht sozialer und kultureller Grenzziehungen. 35. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, Dresden 2005, Leipzig 2006*; sowie für die Soziologie Monika Eigmüller/Georg Vobruba (Hg.): *Grenzsoziologie. Die politische Strukturierung des Raums*, Wiesbaden 2006. Speziell im Bereich der Literaturwissenschaft beschäftigen sich zwar bereits vor der Jahrtausendwende Rüdiger Görner/Suzanne Kirkbright (Hg.): *Nachdenken über Grenzen*, München 1999 mit der Grenze, allerdings weisen Geulen/Kraft: Vorwort, S. 1 noch 2010 darauf hin, dass „die Grenze als literarisches Motiv in der [...] literaturwissenschaftlichen Raumforschung noch keinen besonders prominenten Platz besitzt“ – ein Befund, der sich seit einigen Jahren zunehmend ändert, vgl. z.B. Nina Nowara-Matusik (Hg.): *Unter dem Signum der Grenze. Literarische Reflexe einer (aktuellen) Denkfigur*, Göttingen 2022; sowie Anna Pastuszka/Jolanta Pacyniak (Hg.): *Narrative der Grenze. Die Etablierung und Überschreitung von Grenzen*, Göttingen 2023.

Grenzen zwischen stabiler Materialität und performativer Aushandlung

Insgesamt lassen sich hinsichtlich der Bearbeitung des Themenfeldes der Grenze quer durch die Disziplinen zwei Ansätze beobachten. Die Grenze wird, erstens, als (meist materielle und stabile) Realität konzeptualisiert, die Kulturen, Völker und Nationen trennt und dadurch erst definiert. Nicht zuletzt durch den Wandel des Kulturbegriffs im Rahmen der kulturwissenschaftlichen turns seit den 1970/80er-Jahren,³³ durch die vermehrt Phänomene der Hybridität und Heterogenität in den Forschungsfokus gerieten, stieg aber auch, zweitens, das Interesse an der Grenze als Grenzzone, die Kontakt und Durchmischung von zunächst Getrenntem ermöglicht.³⁴ Trotz der hier aufscheinenden historischen Abfolge der Forschungspositionen ist eine Sichtweise, nach der sich essentialistische und performanzorientierte Grenzvorstellungen ablösen, problematisch: Nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Abschottungspolitik westlicher Staaten angesichts jüngerer Migrationsbewegungen wird immer wieder auf die konkrete und für Fliehende lebensbedrohliche Materialität der Grenze hingewiesen.³⁵ Was in diesen Vorstellungen von Grenzordnungen zwischen starrer Materialität und performativer Aushandlung aufscheint, sind Fragen nach der Konzeptualisierung des Grenz-Raumes selbst: Dieser kommt so wahlweise als durch wehrhafte Grenzbefestigung stabil definierte Entität oder als durch das Handeln von Menschen in der Grenzzone hervorgebrachter fluider Bewegungsraum in den Blick. Dass diese beiden Vorstellungen indes nicht als dichotome Gegensätze gedacht werden sollten, betont David Newman, wenn er feststellt, dass nur eine Verbindung beider Konzepte die Beschreibung der Grenzen einer sich wirtschaftlich und touristisch vernetzenden, dabei aber gleichzeitig national immer mehr abschottenden globalisierten Welt leisten könne.³⁶

³³ Vgl. dazu grundlegend Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, 6. Aufl., Reinbek b. Hamburg 2018.

³⁴ Vgl. Walter Leimgruber: „Die Tücken der Entgrenzung. Migration und Migrationsforschung vor neuen Herausforderungen“, in: Jacques Picard/Silvy Chakkalakal/Silke Andris (Hg.): *Grenzen aus kulturwissenschaftlichen Perspektiven*, Berlin 2016, S. 269–296, hier: S. 276.

³⁵ Golunov: *Border Fences in the Globalizing World*, insbes. S. 122 bringt in diesem Zusammenhang das bedenkenswerte Argument vor, dass eine vorwiegend konstruktivistisch-performative Konzeptualisierung der Grenze von ihrer konkret-materiellen Ausschlusswirkung auf Migrierende zu stark abstrahiert. Auch Rutz: *Grenzen im Raum – Grenzen in der Geschichte*, S. 31 beobachtet 2010 für die Geschichtswissenschaften nach einer langen Beschäftigung mit ‚unsichtbaren Grenzen‘ wie denen zwischen Konfessionen und Geschlechtern ein neues Interesse an territorialen und staatlichen Grenzen.

³⁶ Vgl. David Newman: „Territory, Compartments and Borders: Avoiding the Trap of the Territorial Trap“, in: *Geopolitics* 15 (2010), H. 4, S. 773–778, insbes. S. 775.

Studien, die sich mit der Verarbeitung aktueller Fluchterfahrungen in Literatur, Film oder Theater beschäftigen, erkennen durchaus in immer größerem Maße die Wichtigkeit der Analyse ästhetischer Grenzszenierungen für ihre Untersuchungsziele.³⁷ Dennoch fällt auf, dass gerade die literaturwissenschaftliche Grenzforschung noch immer eher auf das Konzept einer *feststehenden Grenze* als auf dynamische Prozesse literarischer *Grenzziehungen* fokussiert. Wenn ‚Grenze‘ nicht überhaupt losgelöst vom konkreten Raum in metaphorisch-bildlicher Hinsicht aufgefasst wird, sind gerade aktuellere Forschungen oft an der Literarisierung von „Staatsgrenzen und andere[n] konkret im Raum verortbare[n] Grenzen“³⁸ interessiert.

Diese literaturwissenschaftliche Konzeptualisierung der Grenze als stabiles, den Raum der Diegese ordnendes Element, das von den Figuren zwar überwunden werden kann, aber selbst nicht als Ergebnis dynamischer Inszenierungsprozesse in den Blick genommen wird, verdankt sich nicht zuletzt der im Zuge des *spatial turn* seit der Jahrtausendwende wieder vielrezipierten narratologischen Raumsemiotik Jurij Lotmans. In seiner strukturalistischen Ereignistheorie wird die Grenze dem russischen Literaturwissenschaftler „zum wichtigsten topologischen Merkmal des Raumes“, da sie diesen „in zwei disjunkte Teilräume“ teilt.³⁹ Das Ereignis als kleinstes Element des Handlungsablaufs definiert Lotman darauf aufbauend als „die *Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes*“⁴⁰ hinweg. Handlung bedeutet für den Literaturwissenschaftler so den figuralen „Übergang[] über eine semantische Grenzlinie“⁴¹. Die räumliche Dynamik und Prozessualität dieses strukturalistischen Modells liegt deshalb in der Bewegung der Figuren; die Grenze, die von ihnen überwunden werden muss, ist dagegen als Element, welches den Raum der Diegese nicht nur strukturiert, sondern auch semantisiert, als tendenziell statisch konzeptualisiert.⁴² Charakteristisch für das – literarische Raum-

³⁷ Vgl. exemplarisch den Sammelband Matthias Bauer/Martin Nies/Ivo Theele (Hg.): *Grenz-Übergänge. Zur ästhetischen Darstellung von Flucht und Exil in Literatur und Film*, Bielefeld 2019, der die Beiträge der Jahrestagung der Gesellschaft für Interkulturelle Germanistik 2017 zum Thema *Europa im Übergang* versammelt, sowie für die Theaterwissenschaft Bettine Menke/Juliane Vogel (Hg.): *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*, Berlin 2018, dort insbes. den Beitrag Benbenek/Schäfer: Das Spiel mit den Grenzen.

³⁸ Geulen/Kraft: Einleitung, S. 2.

³⁹ Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*, übersetzt von Rolf-Dietrich Keil, München 1972, S. 327.

⁴⁰ Ebd., S. 332.

⁴¹ Ebd., S. 339.

⁴² Neben der Beschäftigung mit literarischen Raum- und Grenzkonzepten untersucht Lotman in späteren Schriften wie Jurij M. Lotman: „Die Semiosphäre“, in: Ders.: *Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur*. Aus dem Russischen

analysen bis heute prägende –⁴³ lotmannsche Handlungsmodell ist damit die Vorstellung vom Raum als unabhängigem und stabilem Hintergrund des Figurenhandelns – eine Vorstellung, die sich schon mehrfach als ungeeignet erwiesen hat, die vernetzten, heterogenen und fluiden Raumordnungen des Gegenwartstheaters zu erfassen. In der Folge wird es daher weniger um die Beschreibung von Grenzen als vielmehr um ein Nachzeichnen von figurenseitig unternommenen Versuchen der Grenzziehung sowie das identitätsstiftende Potenzial derartiger Strategien in *Safe Places* gehen.

Grenz-Handeln: Soziologische Konzeptionen von Grenzordnungen

In der sozialwissenschaftlichen Theoriebildung lassen sich mit Monika Eigmüller drei verschiedene Ansätze zur Konzeptualisierung von Grenzen unterscheiden.⁴⁴ Eine erste *essentialistische* Auffassung (1) geht davon aus, dass Grenzen „Produkt spezifischer, beinahe unantastbarer Gegebenheiten“⁴⁵ sind und durch als natürlich verstandene Topografie oder materielle Anlagen wie Mauern definiert werden. In Eigmüllers Ausführungen scheint ein enger Zusammenhang zwischen essentialistischen Grenzkonzeptionen und der Vorstellung von kulturell homogenen (Staats-)Räumen auf,⁴⁶ der in der Folge für die Analyse figuraler Begrenzungsstrategien in *Safe Places* noch bedeutsam werden wird. So ist die Grenze in ihrer essentialistischen Konzeptualisierung stets von einem dualen Charakter gekennzeichnet: Der Nations- und Identitätsstiftung nach innen steht eine Ausschlussfunktion nach außen gegenüber. Diese verwehrt Menschen Zugang zu Territorium wie Gemeinschaft, indem sie gemäß bestimmten Kriterien wie Abstammung oder Sprache als ‚fremd‘ definiert werden.⁴⁷

von Gabriele Leupold u. Olga Radetzka, hg. u. mit einem Nachwort von Susi K. Frank u.a., 3. Aufl., Berlin 2021, S. 163–290 auch ganze Kulturräume und ihre Strukturierungen nach innen wie außen. In diesen semiotischen Überlegungen erscheinen seine Grenzvorstellungen nicht nur am Modell der Linie, sondern auch dem eines Verbindungs- und Übergangsraums orientiert.

⁴³ Vgl. dazu auch Friederike Eigler: „Flucht und Vertreibung in der Gegenwartsliteratur. Methodologische Überlegungen zum Heimat- und Raumbegriff“, in: Carme Bescansa/Ilse Nagelschmidt (Hg.): *Heimat als Chance und Herausforderung. Repräsentationen der verlorenen Heimat*, Berlin 2014, S. 21–49, hier: insbes. S. 31.

⁴⁴ Vgl. Monika Eigmüller: „Der duale Charakter der Grenze. Bedingungen einer aktuellen Grenztheorie“, in: Dies./Georg Vobruba (Hg.): *Grenzsoziologie. Die politische Strukturierung des Raums*, Wiesbaden 2006, S. 55–73, insbes. S. 60–73.

⁴⁵ Ebd., S. 63.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 60.

⁴⁷ Vgl. zum Zusammenhang zwischen der Ein- bzw. Ausschlussfunktion von räumlichen Ordnungsprozessen und Fremdheitszuschreibungen auch Kap. 4.3 dieser Studie.

Entscheidend für die eigene kulturelle Selbstverortung in der Ordnung des als homogen konstruierten Eigenraums ist für die Vertreter*innen essentialistischer Grenzkonzepte die grundsätzliche Unwandelbarkeit der Grenze, die der Staat durch Schutzmaßnahmen zu garantieren hat.⁴⁸ Wo die Grenze gefährdet erscheint, wird der eigene Identitätsentwurf destabilisiert. Indem sie aber die Aufgabe des Staates zum aktiven Grenzschutz betonen, lenken essentialistische Grenztheorien den Fokus auf die Tatsache, dass Grenzen auch in einer Konzeption, welche an ihrer statischen Materialität orientiert ist, ihre duale Funktion von Aus- und Einschluss nur entfalten können, wenn durch „Figuren politischen Handelns“⁴⁹ ein performativer Grenzraum konfiguriert und durch den Staat ein Grenzregime aufrechterhalten wird. So zeigt sich, dass selbst essentialistische Vorstellungen in ihren Forderungen nach staatlicher Durchsetzung der Grenzfunktionen auf performative Handlungspraktiken für die Stabilisierung der Grenze angewiesen sind.

Die entscheidende Rolle von sozialem Handeln und Interagieren für die Genese von Grenzen findet sich bereits bei *Georg Simmel* angelegt (2). In seiner Raumvorstellung stellt er mit Blick auf die Bedeutung menschlicher Sinneswahrnehmung fest, „daß der Raum überhaupt nur eine Tätigkeit der Seele ist, nur die menschliche Art, an sich unverbundene Sinnesaffektionen zu einheitlichen Anschauungen zu verbinden“⁵⁰. Entsprechend sind für Simmel Grenzen in erster Linie menschliche Ordnungen: „Nicht die Länder, nicht die Grundstücke, nicht der Stadtbezirk und der Landbezirk begrenzen einander; sondern die Einwohner oder Eigentümer üben die gegenseitige Wirkung aus“⁵¹, oder, wie *Natàlia Cantó Milà* Simmels Vorstellung der Grenze zusammenfasst: „Die Grenzen sind nicht im Raum, sondern werden von Menschen in den Raum projiziert.“⁵² Trotz des Verdienstes dieser Grenzkonzeption, das vor allem in der zukunftsweisenden Betonung der Bedeutung von prozessual-performativem menschlichen Handeln für die Grenzgenese liegt, erscheint Simmels Grenzverständnis doch problematisch: Was seine Konzeptualisierung nach

⁴⁸ Vgl. auch Eigmüller: Der duale Charakter der Grenze, S. 58f.

⁴⁹ Eva Horn: „Partisan, Siedler, Asylant. Zur politischen Anthropologie des Grenzgängers“, in: Monika Eigmüller/Georg Vobruba (Hg.): *Grenzsoziologie. Die politische Strukturierung des Raums*, Wiesbaden 2006, S. 239–249, hier: S. 239. Horn beschreibt in ihrer Typologie der Grenzgänger*innen Figuren, die Grenzen aushandeln, indem sie sie verteidigen, überqueren oder verschieben.

⁵⁰ Georg Simmel: „Der Raum und die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft“, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 2: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, 5. Aufl., Berlin 1968, S. 460–526, hier: S. 461.

⁵¹ Ebd., S. 467.

⁵² *Natàlia Cánto Milà*: „Die Grenze als Relation. Spanische Grenzrealität und europäische Grenzpolitik“, in: Monika Eigmüller/Georg Vobruba (Hg.): *Grenzsoziologie. Die politische Strukturierung des Raums*, Wiesbaden 2006, S. 185–197, hier: S. 192.

Cantó Milà durch ihre summarische Rede von ‚der‘ Gesellschaft nämlich ausblendet, ist die Tatsache, dass die Machtpositionen bei der Grenzaushandlung sehr ungleich unter den gesellschaftlichen Akteur*innen verteilt sind –⁵³ eine Beobachtung, die gerade bei der Analyse von Grenzen in Fluchtkontexten eine bedeutende Rolle spielt. Doch trotz dieser blinden Flecken erscheinen an Simmel orientierte Konzeptualisierungen von Grenzen für die Analyse *theatraler* Prozesse der Grenzziehung vor allem deshalb relevant, weil sie Grenzen weniger als materiell-stabile Raumkonfigurationen denn als performative menschliche Aushandlungsprozesse begreifen: „Die Grenze ist nicht eine räumliche Tatsache mit soziologischen Wirkungen, sondern eine soziologische Tatsache, die sich räumlich formt“⁵⁴ – Simmel zeichnet hier, obwohl er selbst in seiner Argumentation noch der grundsätzlichen, von Martina Löw kritisierten kategorialen Trennung zwischen Raum und sozialen Prozessen verhaftet bleibt,⁵⁵ bereits deren gegenseitige Durchdringung und wechselseitige Bestimmung vor.

In noch stärkerem Maße als bei den Vorstellungen simmelscher Prägung löst sich die Konzeptualisierung der Grenze von ihrer konkreten materiellen Manifestation in *konstruktivistischen* Grenztheorien (3), nach denen Grenzen „lediglich in der gesellschaftlichen Interaktion präsent“⁵⁶ sind. Neben einer Analyse ihrer Ein- und Ausschlussfunktionen gerät bei derartigen Untersuchungen als weitere Aufgabe der Grenze die „Strukturierung von Grenzüberschreitungen“⁵⁷ in den Fokus. Diese Strukturierungsleistung bleibt dabei keinesfalls auf den die Grenzanlagen umgebenden Raum beschränkt, sondern kann als sozialer Aushandlungsprozess auch völlig losgelöst von derartigen materiellen Manifestationen stattfinden: Da die Grenzziehung als in erster Linie kommunikativer Akt zu betrachten ist, hat die Gesellschaft in ihrem (Sprech-)Handeln jederzeit und überall die Möglichkeit, „Schwellen dynamisch zu bilden“⁵⁸ und somit Aus- bzw. Eingrenzungen vorzunehmen – oder aber Grenzen durchlässig zu machen. Die Grenze aktualisiert sich so im Grenzhandeln der Akteur*innen, womit keinesfalls nur der Staat und seine Grenzschutzmaßnahmen gemeint sind. In konstruktivistischer Auffassung sind alle Individuen ständig in Grenzziehungsprozesse eingebunden – jede Frage nach Herkunft, jede Fremd- und Eigenzuschreibung lässt Grenzen ent-

⁵³ Vgl. ebd., S. 194f.

⁵⁴ Simmel: Der Raum und die räumliche Ordnung der Gesellschaft, S. 467.

⁵⁵ Vgl. dazu Kap. 2.2 dieser Studie.

⁵⁶ Eigmüller: Der duale Charakter der Grenze, S. 60.

⁵⁷ Ebd., S. 65.

⁵⁸ Udo Thiedeke: „Grenzen des Grenzenlosen. Entgrenzungen und Wiederbegrenzungen medialer Kommunikation“, in: Monika Eigmüller/Georg Vobruba (Hg.): *Grenzsoziologie. Die politische Strukturierung des Raums*, Wiesbaden 2006, S. 199–215, hier: S. 202.

stehen, ja mehr noch: Nur indem die Grenze in der Alltagskommunikation immer wieder aktualisiert wird, bleibt sie distinkt.⁵⁹ Nicht (nur) die Materialität der Grenze, nicht die Undurchlässigkeit von Stein, Stahl oder Zäunen garantiert somit in konstruktivistischer Auslegung ihre Stabilität, sondern ein kommunikatives Handeln, das ihre liminalen Aus- und Einschlussmechanismen im Alltag beständig reproduziert – und über diese Mechanismen von Fremd- und Selbstzuschreibungen auch als identitätsstiftender Prozess greifbar wird.

Gerade in der Tatsache, dass somit alle Individuen beständig in den Prozess der Grenzaushandlung eingebunden sind, liegt ein großes Verunsicherungspotenzial. Wenn nämlich „alle und alles [...] für die Grenzen und das Grenzregime verantwortlich [sind]“, führt dies nach Udo Thiedeke bei Einzelnen zu „Wahrnehmungen der Instabilität von Grenzen“.⁶⁰ So verunsichert die Aufgabe der ständigen kommunikativen Sicherung der Grenzordnung diejenigen, die ihre eigene Identität über Nationalstaats- und Kulturraumgrenzen herleiten, da sie die Grenze als strukturell instabil wahrnehmen. Gleichzeitig macht die Tatsache, dass Grenzen losgelöst von ihrer Materialität im Diskurs ständig neu aktualisiert werden, sie noch undurchdringlicher, da viele Menschen, die sie überwinden wollen, auch im ‚Hinterland‘ jenseits von Mauern und Zäunen beständig mit ihnen konfrontiert werden.

Theatrale Grenzziehungen

Es ist weder nötig noch zielführend, sich bei der folgenden Text- und Inszenierungsanalyse für eine der hier lediglich idealtypisch skizzierten Grenzkonzeptionen zu entscheiden. Stattdessen geht es darum, aufzuzeigen, welche Ansatzpunkte diese verschiedenen soziologischen Perspektiven für die Analyse theatraler Begrenzungsstrategien in Falk Richters *Safe Places* und damit allgemein für die Erweiterung des Methodenarsenals dramatischer und theatraler Raumanalysen bieten, die die Prozess- und Handlungsorientierung von Raumkonfigurationen des Gegenwartstheaters erfassen wollen.⁶¹

Für die Beschreibung figuraler Grenzziehungsstrategien in *Safe Places* ist zunächst der in den soziologischen Konzeptualisierungen aufscheinende Konnex zwischen Grenzziehung und Identitätsstiftung entscheidend. Er perspektiviert mit dem Zusammenhang zwischen Ordnungen des Raumes und Entwürfen subjektiver Identitäten abermals ein Verhältnis

⁵⁹ Vgl. ähnlich auch Eigmüller: Der duale Charakter der Grenze, S. 66.

⁶⁰ Thiedeke: Grenzen des Grenzenlosen, S. 203.

⁶¹ Vgl. zu Überlegungen hinsichtlich der Analyse von Inszenierungen dramatischer und theatraler Grenzziehungen auch Lempp: Theatrale Grenzzräume.

neu, das auch in den vorangegangenen Analysen jeweils im Zentrum der Inszenierungen verschiedener theatraler Raumordnungen stand. Ohne dass darüber die Materialität der Grenzen und damit die Bedeutung stabilerer Raumkonstituenten aus dem Blick gerät, fokussieren die skizzierten Theorien auf die Performativität und Prozessualität jeder Form von Begrenzung: Nicht (nur) ihre Mauern, sondern auch ständige Aktualisierungen im Sprachhandeln stabilisieren die Grenze und ermöglichen die dreifache Funktion von *Ausgrenzung* (des Fremden), *Einbegung* (des Eigenen) und der *Kontrolle* von Möglichkeiten des Wechsels zwischen dem so definierten Außen und Innen. Identitätsobstruierende Folgen dieser liminalen Funktionen inszeniert beispielsweise auch Elfriede Jelinek in *Die Schutzbefohlenen*, wenn das Scheitern aller Versuche der geflüchteten Stimmen vorgeführt wird, im geteilten Kommunikationsraum handlungsmächtig sichtbar zu werden.

Die Tatsache, dass Grenzen sich damit nicht zuletzt im Diskurs manifestieren, bedingt die Text- und Inszenierungsanalyse von *Safe Places* in zweierlei Hinsicht: Bedeutend erscheint zunächst, dass gerade die ständige diskursive Aushandlung von Grenzen für einzelne Individuen, die über Abgrenzung ihre eigene Identität stabilisieren, ein krisenhaftes Verunsicherungspotenzial darstellt, was den grundlegenden, auf verschiedenen Ebenen ausgestalteten Konflikt in *Safe Places* markiert. Zum zweiten ist aus der Diskursabhängigkeit der Grenzmanifestation auch ein interdisziplinärer Nutzen der folgenden Untersuchung zu begründen: Wenn Grenzen im gesellschaftlichen Diskurs ausgehandelt werden und das Theater als Teil dieses Diskurses zu verstehen ist, profitieren nicht nur die folgenden Überlegungen von Theorieansätzen der *border studies*: Auch dieses grundlegend interdisziplinär zu verstehende Forschungsfeld⁶² wird durch Untersuchungen bereichert, die der Frage diskursiver Grenzziehungsprozesse im Bereich der Kunst nachgehen.

4.4.2 „Das hier ist eine FESTUNG“. Falk Richters Theatertext

Wie bereits einleitend festgestellt sind die 21 Szenen von *Safe Places* nicht durch einen kohärenten Handlungsbogen, sondern durch wiederkehrende Motive und Diskurse verbunden, die sich um die Definition einer europäischen Identität bemühen. ‚Besorgte Bürgerinnen‘ diskutieren mit ihren Partnern über die Einwanderungspolitik der Europäischen Union, abgehängte Bewohner*innen ländlicher Gegenden in Ostdeutschland bekräftigen ihr Ziel, das eigene Land mit Waffengewalt gegen Geflüchtetenbusse

⁶² Vgl. zu Interdisziplinarität der *border studies* Newman: Territory, Compartments and Borders, insbes. S. 774.

zu verteidigen, vereinsamte liberale Angehörige der Generation Thirty-something versuchen sich von rechter Hetze abzuschotten und völkisch-rechte Politiker*innen träumen über Hölderlin-Oden von nationaler Erhebung: Was all diese Diskurspositionen verbindet, ist eine je verschieden konzeptualisierte Grenzordnung, durch die die Protagonist*innen eigene Räume vor fremden Eindringlingen schützen und dadurch homogenisieren möchten.

Zwar tauchen einzelne Figuren des Stücks in verschiedenen Szenen auf, doch sind diese Auftritte nicht zu einer Rollenidentität zu synthetisieren: *Safe Places* setzt in seinem Figurentableau keine persönlichen, sondern kollektive Identitätskrisen und Begrenzungsfantasien in Szene. In diesem Sinne lassen sich die Figuren im Personenverzeichnis einer von drei Gruppen zuordnen: Es gibt zunächst mit Robert, Luise, Thomas und Judith vier mit individuellen Namen versehene Figuren, während eine zweite Gruppe – deren Besetzung sich laut Regieanweisung mit der der ersten überschneiden kann – nicht mehr individuell benannt ist: „Die junge, überforderte Frau, nachts, allein“, „Das völkische Wir, weiblich“ oder „Das Wir, dem alles zu viel wird“ markieren schon in ihrer Benennung die Exemplarität ihres Sprechens für größere Bevölkerungsgruppen.⁶³ Eine Sonderposition nimmt die Figur Europa ein, die aus der Perspektive des Kontinents über die eigene politische Verfasstheit reflektiert und somit gerade die Einheit figuriert, deren politische, gesellschaftliche und auch räumliche Integrität im Stück zur Disposition steht. Die dritte Gruppe bilden mit Trixie, Frauke und Björn drei Figuren, die in ihrer Benennung an die AfD-Politiker*innen Beatrix von Storch, Frauke Petry⁶⁴ und Björn Höcke angelehnt sind. Schon das Personenverzeichnis deutet damit darauf hin, dass vom Stücktext keine durchpsychologisierte Handlung zu erwarten ist, sondern ein Diskurstheater im Sinne Lehmanns als „Teil eines allgemeinen gesellschaftlichen Felds der Reflexion“⁶⁵, das nicht Personen, sondern Positionen figuriert.

Wie sich die schon im Figurentableau aufscheinenden dichotomen Diskurspositionen in konfligierende Räume übersetzen und welche Rolle dabei Strategien der figuralen Grenzziehung spielen, wird die folgende Textanalyse untersuchen.⁶⁶ Die thematisierten figuralen Strategien lassen

⁶³ Falk Richter: „Safe Places“, in: Ders.: *Ich bin Europa. FEAR und andere Theaterstücke*, Berlin 2017, S. 153–193, hier: S. 154. Im Folgenden wird aus dem Stücktext direkt im Fließtext in Klammern unter der Sigle *SP* und Angabe der Seitenzahlen zitiert.

⁶⁴ Zum Zeitpunkt der Uraufführung von *Safe Places* im Oktober 2016 war Frauke Petry noch Mitglied der AfD.

⁶⁵ Lehmann: Ra(s)t/lose/Erschöpfung, Halbruhe, S. 31.

⁶⁶ Erste Vorüberlegungen zur folgenden Textanalyse finden sich in Lempp: *Criticizing globalization*, insbes. S. 152–157.

sich dabei als *nationale*, *europäische* und *liberale* Grenzziehungen identifizieren, während das Stück am Ende in Form von *völkischen* Abgrenzungsvorstellungen die Folgen der zuvor inszenierten Be- und Abgrenzungsversuche ausstellt.

Nationale Grenzordnungen: Die Invasion der Fremden

Die ersten Grenzordnungsentwürfe im Stück, die als nationale Strategien interpretiert werden können, entwickeln sich im Diskurs um eine befürchtete Invasion von Fremden. Sie lassen sich exemplarisch an der ersten, vielleicht als Pärchenabend vorzustellenden Szene „Auf dem Weg in den Bürgerkrieg“ erläutern,⁶⁷ eine der beiden mit Abstand längsten Szenen von *Safe Places*.⁶⁸ In einer auffälligen Verteilung der Gesprächspositionen nach Geschlechtern äußern zwei Frauen, Luise und Judith, ihre Angst vor dem Chaos und der Gewalt, welche in ihren Augen kulturell fremde und traumatisierte männliche Geflüchtete nach Deutschland bringen. Ihre beiden Partner Robert und Thomas begegnen dieser nationalistischen Position mit liberalen, aber in ihrem Ausdruck der moralischen Überlegenheit auch herablassenden Argumentationsweisen, die aktuelle Migrationsbewegungen in den globalen Kontext zu stellen versuchen.

Schon im Szene wie Stück eröffnenden Gespräch zwischen Robert, Thomas und Luise wird nicht nur eine Opposition zwischen ‚denen‘ und ‚uns‘ etabliert, sondern diese gleichzeitig in eine räumliche Dichotomie überführt:

- ROBERT Ja, aber du kannst die nicht einfach rausschmeißen, wo
 sollen die denn hin?
LUISE Dahin zurück, wo sie hergekommen sind.
THOMAS Da ist Krieg, da ist nichts, da ist alles kaputt.
LUISE Dann sollen die da das Land wieder aufbauen. (SP 155)

In der Diskussion, die um den Umgang mit nach Deutschland fliehenden Asylsuchenden kreist, treten deren Heimatländer hier nicht nur als politische *failed states*, sondern in einer geradezu aufgelösten Räumlichkeit in den Blick. „Da [...] ist nichts“ mehr: Am Beginn des Stücks steht das Bild eines fremden Raumes, von dem der eigene Lebensraum nicht nur deutlich abgesetzt wird, sondern vor dessen Schicksal das eigene Land auch zu verteidigen ist. Was dabei als distinktes Differenzmerkmal zwischen eigenem

⁶⁷ Wie fast im ganzen Stück findet sich auch zu Beginn der Szene „Auf dem Weg in den Bürgerkrieg“ kein Nebentext, der eine Einordnung der folgenden Sprechsituation leisten würde.

⁶⁸ Gemeinsam mit „Tod fürs Vaterland“, Trixies Monolog gegen Ende des Stücks (SP 185–192), ist „Auf dem Weg in den Bürgerkrieg“ (SP 155–161) die einzige Szene mit mehr als vier Seiten Textumfang.

und fremdem (Kultur-)Raum, aber auch eigener und fremder Lebensweise aufscheint, sind „unsere Werte“ (SP 155) des Zusammenlebens, die gemäß Luise und Judith den Fliehenden völlig fremd seien. Hier wird die Angst der Frauen vor der Bedrohung eines homogenen ‚deutschen‘ Kulturraums deutlich, der sie durch eine diskursive Grenzziehung zwischen eigenen und fremden Lebensräumen begegnen. Im weiteren Gespräch zeigt sich allerdings schnell, dass über die Art der Werte, die diese Grenzziehungen legitimieren könnten, kaum Einigkeit herzustellen ist. So fragt Robert die Frauen ironisch: „Was SIND denn unsere Werte? Was sind denn DIE Werte, auf die WIR uns hier alle einigen können in Deutschland? Steuerhinterziehung?“ (SP 155)⁶⁹

Doch der Verlauf der Szene illustriert, dass sich Judith und Luise von den Migrierenden viel konkreter bedroht fühlen, als es die einleitende Diskussion um abstrakte Werte zunächst vermuten lässt, wenn sie ihren Partnern vorwerfen: „Die haben uns angegriffen, Silvester, in Köln, Hamburg, überall in der Republik, UNS FRAUEN, die haben uns massenhaft vergewaltigt“ (SP 156). Unter Bezugnahme auf die Übergriffe von angeblich vorwiegend nordafrikanischen und arabischen Männern auf Frauen in Köln während der Silvesternacht 2015/16 zeichnen Judith und Luise das Bild einer gewalttätigen frauenfeindlichen Invasion. Während sie sich zunächst mit Köln und Hamburg auf konkrete Städte beziehen, weiten sie den Gefahrenraum gleich darauf schon maximal aus, weil plötzlich ganz Deutschland als gefährdet erscheint. Luise geht sogar so weit, die Ereignisse mit den Kriegserfahrungen der Generation ihrer Großmutter zu vergleichen, wenn sie Vergewaltigungen durch russische Soldaten in den 1940er-Jahren mit den aktuellen Erfahrungen von in Deutschland lebenden Frauen parallelisiert: „[D]amals waren die deutschen Frauen AUCH nicht sicher und JETZT HABEN WIR WIEDER SO EINE SITUATION.“ (SP 156f.) In diesem Bild assoziiert Luise implizit Geflohene mit den Soldaten der Roten Armee – was das sexuell konnotierte Sprachbild des gewaltsamen Eindringens der Fremden auch kriegerisch weiter pointiert – und den von ihr erlebten Alltag in Deutschland mit der Phase einer territorialen Desintegration des Landes nach dem Zweiten Weltkrieg. So wird die von den beiden Frauen empfundene Bedrohung nicht nur als zunächst abstrakte kulturelle Bedrohung ‚deutscher‘ Werte und Lebensweisen, sondern

⁶⁹ Die Bemühungen um die Definition eines einheitlichen Kulturraums greift hier die deutsche Leitkulturdebatte auf, in der seit der Jahrtausendwende – und bis jetzt vergeblich – der Wertekatalog diskutiert wird, auf den alle in Deutschland lebenden Menschen zu verpflichten wären. Vgl. zur Begriffsgeschichte und dem Kontext der Diskussion Patricia Ehrkamp: „Migrants, Mosques, and Minarets. Reworking the Boundaries of Liberal Democracy in Switzerland and Germany“, in: Marc Silberman/Karen E. Till/Janet Ward (Hg.): *Walls, Borders, Boundaries. Spatial and Cultural Practices in Europe*, New York/Oxford 2012, S. 153–172, hier: insbes. S. 157–160.

konkreter als räumliche Invasion inszeniert, die gleichermaßen die weiblichen Körper wie die nationale spatiale Integrität gefährdet. In der Sorge, „dass dieses Land überrannt wird von irgendwelchen gewalttätigen, sexbesessenen Frauenhassern“ (SP 157), scheint eine Verbindung zwischen den Konzepten von Raum, Körper und Invasion auf, die sowohl für die von den Frauen wahrgenommene Bedrohung als auch für ihre Abgrenzungsbemühungen typisch ist, wie beispielsweise Judiths Beschreibung von der Heimat der Fliehenden zeigt:

Völlig vernichtete Städte, da ist NICHTS mehr, nur noch Ruinen und Staub, kein einziges Gebäude steht da mehr ... die rennen da durch diese traumatisierten Landschaften ... die ENERGIE da, ich meine, WAS IST DAS FÜR EINE ENERGIE, DIE DA ABGESPEICHERT WIRD in den Körpern, in den Seelen dieser jungen Männer und die machen sich auf den Weg[.] (SP 159)

Hier erscheint der schon eingangs erwähnte völlig zerstörte Heimatraum der Fliehenden nicht als starre spatiale Konfiguration, die zerstört, aber eben doch fern ist, der fremde Raum wird vielmehr zum dynamischen und deshalb bedrohlichen Agenten: Die Energien der „traumatisierten Landschaften“ dringen „in den Körper“ der Migrierenden ein und werden von diesen mitgetragen: Fremder Raum und Körper in Bewegung bilden eine dynamische und bedrohliche Einheit, ein Bild, das in einer späteren Szene noch weiter zugespitzt wird: „Hier wandern nahezu ganze Landstriche ungefiltert ein“ (SP 166) – der fremde, zerstörte Raum selbst wird damit zum Invasor.

Judith beschreibt die Flucht der Menschen aus ihren Heimatländern in der Folge als eine unaufhaltsame Bewegung über die Außengrenzen Europas hinweg bis ins Zentrum, als das sie Deutschland definiert (vgl. SP 159f.), während die Regierungen Osteuropas immer neue „Schutzwälle errichten“ (SP 160), um sie abzuwehren. Trotz oder gerade wegen ihrer Verurteilung von Abschottungsbemühungen anderer Nationen – „die lassen uns alle im Stich mit all diesen traumatisierten Menschen“ (SP 161) – kritisieren Judith und Luise jedoch die deutsche Grenzpolitik: „Wir wissen doch überhaupt nicht, WER hier alles reingekommen ist, die meisten von denen sind ja nicht mal polizeilich erfasst.“ (SP 157) Die wahrgenommene Bedrohung ihres Heimatraums, die die beiden verunsichert, ist folglich eng mit einem von den Figuren empfundenen Versagen der ausschließenden und selektierenden Funktion von Grenzen verbunden. Doch die in Luisen und Judiths Plädoyer für den Schutz der Eigengruppe mit-schwingende Hoffnung auf nationale Strategien der Grenzsicherung erscheint nicht nur aus humanistischer oder rechtlicher Perspektive problematisch, sondern ist auch praktisch nicht umsetzbar, wie Thomas und Robert feststellen: Für sie ist die Migration nach Europa Folge von Jahrhunderten europäischer Kolonial- und Wirtschaftsgeschichte, in denen

der Kontinent andere Länder nicht nur ökonomisch zu Grunde richtete, sondern beispielsweise durch den Verkauf von Waffen auch ganz aktiv kriegerische Konflikte in anderen Erdteilen ermöglichte: „[J]etzt [...] trifft es endlich auch uns, jetzt endlich dringt es auch vor zu uns in die FESTUNG EUROPA“ (SP 160). Dieses erste Auftreten des Bildes von Europa als Festung, das sich in der Folge zu einem Leitmotiv des Stücks entwickeln wird, ruft die Assoziation eines an seinen Grenzen hochgerüsteten starren Raumkonstrukts auf, das dem dynamischen Migrationsgeschehen langfristig nicht widerstehen kann.⁷⁰

Was im Bild der jungen Männer, die die Grenzen der ‚Festung Europa‘ zu überwindenden versuchen, auch mitschwingt, ist die unauflösbare Verknüpfung von nationalen Grenzordnungen mit der nach außen gerichteten Gewalt des Grenzschutzes. Judith gesteht dies indirekt in der Beschwerde ein, dass ein weiteres Problem neben der mangelnden Kontrolle der Grenze auch die Verweichlichung „unsere[r] deutschen Männer“ sei, die sich „alle viel zu sanftmütig“ verhielten und nicht mehr wüssten, „wie man zuschlägt, wie man einfach mal mit der Faust zuschlägt IN DIE FRESSE, VERDAMMT NOCHMAL, EINFACH MAL IN DIE FRESSE SCHLAGEN“. (SP 157) Die Majuskeln, in denen sich die Gewalt, die das Ziehen und Aufrechterhalten nationaler Grenzen erfordert, im Sprechtext manifestiert, verweist auf das Gewaltpotenzial auch diskursiver Grenzziehungen. Wie schon hinsichtlich der Raumordnung der *Lächerlichen Finsternis* zeigt sich das europäische ‚Eigene‘ auch bei Richter als spatiale Konfiguration, die nur durch hegemoniale Gewaltausübung stabilisiert werden kann.

In der ersten Szene scheint so im sprachlich vollzogenen Zweischritt von empfundener Bedrohung des Heimatraums und Wunsch nach nationaler Grenzsicherung eine Vorstellung von Deutschland als homogenem Kulturraum auf, dessen weibliche Bevölkerung vor einem „ANSTURM DER VERGEWALTIGENDEN HORDEN AUS DEM ORIENT“ (SP 156) geschützt werden muss, wie Robert in satirischer Überspitzung die Argumentation von Luise und Judith zusammenfasst. Das Szenario einer Invasion des nationalen Territoriums durch den fremden Raum wird dabei über eine Bildlichkeit entfaltet, die durch die Verbindung von Raum und (Flucht-)Körper – die Migrierenden tragen die zerstörten und „traumatisierten Landschaften“ (SP 159) ihrer Heimat in sich – diesen fremden Raum bedrohlich dynamisiert. Der dichotomische Gegensatz zu diesen fluiden, invasorischen fremden Räumen ist das starre

⁷⁰ Vgl. zur Problematik und begrenzten Wirksamkeit von materiellen Grenzschutzmaßnahmen wie Mauern und Zäunen Golunov: *Border Fences in the Globalizing World*, S. 118–121.

Konzept der ‚Festung Europa‘, deren Grenzschutzmaßnahmen letztlich gegen den skizzierten dynamischen Angriff nichts ausrichten können.⁷¹

Die Gefährdung der nationalterritorialen Grenzordnungen innerhalb Europas, die von Judith und Luise verteidigt werden, ist zweifach bedingt: Zum einen stoßen Prozesse der Grenzziehung ihrerseits an Grenzen, wo die Erschütterung räumlicher Ordnung sich globalen Prozessen wie Migrationsbewegungen verdankt, die nicht auf der Ebene einzelner Nationalstaaten bekämpft werden können,⁷² wie es der Text am Beispiel der letztlich vergeblichen Grenzsicherungsmaßnahmen der osteuropäischen Staaten vorführt. Zweitens erweist sich in „Auf dem Weg in den Bürgerkrieg“ aber auch der von Luise und Judith vorausgesetzte homogene deutsche Kulturraum als Illusion: Denn nicht nur in der Gegensätzlichkeit der Positionen, sondern mehr noch in der Unfähigkeit, zielführend und wertschätzend miteinander zu kommunizieren,⁷³ zeigt sich im Streitgespräch zwischen Judith und Luise auf der einen und Robert und Thomas auf der anderen Seite exemplarisch, dass die durch die einschließende Funktion der Grenze hervorzubringende homogene Eigengruppe nicht vorhanden ist – und aus historischer Perspektive auch niemals vorhanden war oder sein kann.⁷⁴ Wie schon in anderen untersuchten Raumordnungen des zeitgenössischen Stadttheaters wie denen von *Muttersprache Mameloschn* oder *Die Schutzbefohlenen* problematisiert also auch *Safe Places* die Spra-

⁷¹ Es ist hinsichtlich dieser Dichotomie daran zu erinnern, dass das durch stabile Grenzen gesicherte Raumkonstrukt der ‚Festung Europa‘ historisch gesehen keineswegs den Normalfall darstellt. Statt Sesshaftigkeit war für Europa über Jahrhunderte eher eine Mobilität über Landesgrenzen hinweg – beispielsweise durch Arbeitsmigration – typisch, die erst nach dem Zweiten Weltkrieg zugunsten einer ‚Nationalsesshaftigkeit‘ zurückging, wie Leimgruber: Die Tücken der Entgrenzung, S. 270–272 am Beispiel der Schweiz zeigt. Auch Mathias Bös/Kerstin Zimmer: „Wenn Grenzen wandern: Zur Dynamik von Grenzverschiebungen im Osten Europas“, in: Monika Eig Müller/Georg Vobruba (Hg.): *Grenzsoziologie. Die politische Strukturierung des Raums*, Wiesbaden 2006, S. 157–184, hier: S. 172 teilen diese Einschätzung: „Die Zeit hyperstabiler Grenzstrukturen nach dem Zweiten Weltkrieg markierte wohl eine Ausnahme in der Geschichte politischer Grenzen Europas.“

⁷² Vgl. dazu auch Elisabeth Katschnig-Fasch: „In welcher Gesellschaft leben wir? Zu den paradoxen Entgrenzungs- und Begrenzungsmechanismen einer neuen Definitionsmacht“, in: Thomas Hengartner/Johannes Moser (Hg.): *Grenzen & Differenzen. Zur Macht sozialer und kultureller Grenzziehungen. 35. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, Dresden 2005*, Leipzig 2006, S. 137–151, hier: S. 138.

⁷³ Vgl. dazu beispielsweise die Interjektionen „LASST SIE DOCH MAL AUSREDEN!“, „DU HÖRST IHR NICHT ZU.“, „KEINER HÖRT HIER ZU.“ (SP 159), mit denen die beiden Frauen Aufmerksamkeit und Respekt der Männer für ihre Argumentation und Diskursposition einfordern.

⁷⁴ So weisen beispielsweise Bös/Zimmer: Wenn Grenzen wandern, S. 181 exemplarisch für den Osten Europas im 20. Jahrhundert eine Dynamik von Prozessen der Grenzziehung und -wanderung nach, die dafür Sorge, dass „kulturelle Homogenität innerhalb einer Grenze strukturell unwahrscheinlich“ sei.

che als raumschaffendes Mittel: Durch die inszenierte Unfähigkeit der Protagonist*innen, wertschätzend miteinander zu kommunizieren, wird der von Judith und Luise vorausgesetzte gemeinsame Kulturraum als Illusion markiert. In dieser Problematisierung der Vorstellung von homogenen nationalen Kulturräumen scheint in der ersten Szene von *Safe Places* bereits die Vergeblichkeit auf Ausschluss zielender Raumordnungsbemühungen auf.

Trotz der auf den Schutz eines nationalen Eigenraums ausgerichteten Argumentationsweise von Judith und Luise ist es wichtig, darauf hinzuweisen, dass es sich bei den Frauen ihrem Diskursverhalten nach keinesfalls um Figuren handelt, die völkisches Gedankengut verbreiteten.⁷⁵ Der weitere Stückverlauf macht aber deutlich, dass die von ihnen vorgebrachte Argumentationslinie Gefahr läuft, in völkisch-nationalen Standpunkten radikalisiert zu werden, wie die Szene „Das völkische Wir, das immer lauter wird“ (vgl. SP 166f.) zeigt. Hier sind die beiden ‚völkischen Ichs‘ – ein weibliches und ein männliches – schon bereit, sich „Waffen für Selbstverteidigung zu besorgen“ (SP 167), um ihren „Bürgerkrieg“ (SP 167) gegen den „Refugees-welcome-Wahn“ (SP 166) zu führen. Diese Selbstverteidigung hat abermals eine dominant räumliche Komponente, da es den ‚völkischen Ichs‘ um den Schutz ihres konkreten Wohnorts geht: „Ich bleibe hier. Das ist mein Land. Mein Dorf. Ich bleib hier. Und ich verteidige das hier. Und wenn die Busse hier ankommen, dann blockieren wir den Weg.“ (SP 166) In der Identifikation nicht nur mit dem eigenen „Dorf“, sondern auch dem eigenen „Land“ dringt in den Grenzschutzdiskurs endgültig völkische Bodenmetaphorik ein: Während Judith und Luise noch über nationale Grenzziehungsstrategien zum Schutz eines gesamtdeutschen Kulturraums sprechen, geht es den beiden ‚völkischen Ichs‘ schon nicht mehr um kulturelle Abgrenzungen, sondern um die ‚eigene Scholle‘, die sie vom übrigen Land abschotten wollen. Wie weit die ‚völkischen Ichs‘ in ihren tellurischen Bemühungen um Grenzziehung und -schutz zu gehen bereit sind,⁷⁶ zeigt sich in der die Szene beschließenden drei Mal wiederholten Versicherung: „Ich hätte all die Flüchtlinge an der Grenze selbsthändig abgeschossen!“ (SP 167) Hier scheint in aller Konsequenz die inhärente Verbindung von Grenzordnungen und Gewalteinsatz auf, die sich bereits in den national-kulturellen Abgrenzungshoffnungen von Judith und Luise andeutete.

Die Szene „Das völkische Wir, das immer lauter wird“ entlarvt aber auch die Diskussion um eine zu bekämpfende Invasion von Fremden als

⁷⁵ Luise erwähnt sogar, sie habe 2015 selbst „tagelang da am Bahnhof gestanden, als die [die Fliehenden – F.L.] ankamen, und denen zugejubelt“ (SP 157).

⁷⁶ Vgl. zum Begriff des Tellurischen Carl Schmitt: *Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen*, Berlin 1963; sowie zu seiner Operationalisierung in Bezug auf Grenzgänger-Figuren Horn: *Partisan*, Siedler, Asylant, S. 242.

Scheindiskurs. Denn der von den beiden ‚völkischen Ichs‘ empfundene Raumverlust lässt sich vor allem an dem Gefühl einer gesellschaftlichen Isolation festmachen: „HIER BLÜHT NICHTS, HIER BLÜHEN KEINE LANDSCHAFTEN, was die uns alles versprochen haben, NICHTS NICHTS ist davon passiert, wir leben hier, alle ziehen weg, keiner will HIER sein, KEINER!“ (SP 166) Die Wahrnehmung von Verrat und räumlicher Isolation durch den Wegzug anderer Bewohner*innen findet so ihr Ventil im Vorgehen gegen Asylsuchende. Damit erweist sich hier Migration im Sinne Walter Leimgrubers als „Phantomsschmerz der Globalisierung“⁷⁷: Die Verunsicherung durch Krisen und erhöhte Flexibilitätserwartungen an das einzelne Individuum sowie strukturelle Probleme in ost-deutschen ländlichen Bereichen werden im Diskurs der ‚völkischen Ichs‘ monokausal auf das Problem der Migration verkürzt.

Was nationale Begrenzungsstrategien wie auch ihre Radikalisierung in völkischen Abgrenzungsbemühungen in beiden untersuchten Szenen kennzeichnet, ist der Versuch, gegen die Migration als dynamische und mobile Form der Raumdurchdringung starre ausschließende Grenzordnungen zu errichten, deren Selektionsfunktion letztlich nur durch Gewalt aufrechtzuerhalten ist. An die einhegende Funktion dieser Grenzen wird dabei die Hoffnung auf eine kulturelle Homogenisierung des eigenen Alltagsraums geknüpft, die identitätsstiftende Wirkung angesichts von Verunsicherungspotenzialen der Globalisierung entfalten soll. Doch dass diese Hoffnung eine Illusion ist, zeigt sich bereits im Vergleich der beiden analysierten Szenen: Während Judith und Luise noch von einem gesamt-deutschen Kulturraum ausgehen, erscheint dieser in „Das völkische Wir, das immer lauter wird“ schon fragmentiert: Die zu schützende Ordnung ist nur noch die kleine räumliche Einheit des eigenen Dorfs bzw. der eigenen ‚Scholle‘. Schon hier findet sich also eine isolierende und fragmentierende Tendenz von Grenzziehungsstrategien angedeutet, die auch die im Folgenden analysierten Raumkonfigurationen bestimmt.

Europäische Grenzordnungen: Die Festung Europa

Den nationalen Grenzordnungsversuchen eng verwandt sind die in *Safe Places* dargestellten Abgrenzungsbemühungen auf europäischer Ebene. Diese werden vor allem in fünf Szenen gestaltet, die nach der monologisierenden Hauptfigur „Festung Europa 1–5“ benannt sind. Die Verkörperung des Kontinents in einer Europa-Figur durchzieht mit unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen verschiedene Stücke Richters zwischen 2015

⁷⁷ Walter Leimgruber: „Phantomsschmerz der Globalisierung“, in: *Neue Zürcher Zeitung* Nr. 267 vom 17.11.2014, S. 15.

und 2017,⁷⁸ nur in *Safe Places* wird Europa jedoch in der Szenenbenennung als *Festung* charakterisiert. Abermals ist damit das Bild einer starren Begrenzung aufgerufen, das bereits in der Szene „Auf dem Weg in den Bürgerkrieg“ auftaucht. Der Text greift hier auf eine in aktuellen Diskussionen über Fluchtmigration und Grenzschutz konventionalisierte Metapher zurück, in der Denkfigur der belagerten Festung werden nach Isolde Charim Widersprüche, die innerhalb einer Gesellschaft aufkommen, nach „jenseits der Grenze verbannt und herrschen demnach nicht im Inneren vor“⁷⁹. Dies führt zu der Illusion eines homogenen, konfliktbefreiten Innenraums, der ständig von einem fremden ‚Außen‘ bedroht wird.

In der ersten der ‚Festung Europa‘-Szenen (vgl. SP 161–163) bemüht sich die Europa-Figur um eine positive Definition dieses angeblich homogenen Raums in einer katalogartigen Aneinanderreihung von Ich-Sätzen, die politische, kulturelle und historische Merkmale Europas aufzählen und belegen sollen, dass Europa „keine Utopie“, sondern „eine Realität“ ist.⁸⁰ (SP 161) Doch bereits in dieser Definition Europas über seine politische Verfasstheit und Geschichte finden sich Hinweise darauf, dass die Bestimmung eines europäischen Kulturraums spezifischer Grenzziehungsstrategien bedarf, wenn Europa feststellt:

Ich bin die geschlossene Balkanroute.

Ich bin das Ende von Schengen. (SP 162)

Neben der Abschottung der europäischen Außengrenzen scheinen in der Erwähnung eines möglichen Endes des Schengener Abkommens und der damit drohenden Neuetablierung nationaler Grenzziehungen schon erste politische Risse auch *innerhalb* des so mühsam definierten europäischen Kulturraums auf.

Der Verweis auf europäische Strategien zum Schutz der eigenen Außengrenzen wird im Monolog durch den Hinweis darauf ergänzt, dass Europa selbst fremde Grenzen nie respektiert hat, wenn es um die Durchsetzung eigener Ansprüche ging:

Ich bin in Nordamerika eingefallen und habe die Indianer ausgerottet.

Ich habe Südamerika vergewaltigt.

⁷⁸ Vgl. dazu Nils Haarmann: „Europa in der Krise – Krise der europäischen Identität – identitäre Politik“, in: Falk Richter: *Ich bin Europa. FEAR und andere Theaterstücke*, Berlin 2017, S. 244–250, hier: S. 248–250.

⁷⁹ Isolde Charim: „Was bedeutet ‚Grenze‘ heute?“, in: Marcel Bleuler/Anita Moser (Hg.): *ent/grenzen. Künstlerische und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Grenzräume, Migration und Ungleichheit*, Bielefeld 2018, S. 17–22, hier: S. 17.

⁸⁰ Neben demografischen Fakten – „Ich bin 742 Millionen Menschen./Ich spreche 150 Sprachen“ – und der Aufzählung europäischer Errungenschaften – „Ich bin alle eure Menschenrechte“ – wird dabei beispielsweise mit Holocaust, Weltkriegen und Brexit auch auf Ereignisse verwiesen, die für die Ausbildung einer europäischen Identität traumatisch sind. (SP 162)

Ich bin losgezogen nach Australien und habe die Aborigines ausgerottet. Ich habe einen Großteil Asiens unterworfen.
Ich habe einen Großteil Afrikas unterworfen[.] (SP 162)

Die Invasion, die Judith und Luise als Übergriff der afrikanischen und arabischen Migrierenden fürchten, erweist sich in der historischen Perspektive gerade als *europäische* Strategie, die in Form einer wirtschaftlichen Durchdringung noch immer andauert, da Europa „Waffen an afrikanische Milizen und arabische Diktatoren“ verkauft und „[k]leine Kinder [...] in China und Bangladesch“ für sich arbeiten lässt. (SP 162) Während Europas Begrenzungsstrategien also auf die Aufrechterhaltung starrer Außengrenzen und ihrer ausschließenden Funktion abzielen, wird in der Personifizierung des Kontinents ein invasorisches Ausgreifen des europäischen Kultur- und Wirtschaftsraums inszeniert, das seinerseits fremde Grenzziehungsbemühungen ignoriert.

Dass diese beiden auf den ersten Blick widersprüchlichen Grenzkonzepte – rigoroser Schutz der eigenen Außengrenzen und damit des eigenen Kulturraums bei gleichzeitigem dynamischen Ausgreifen über diese Grenzen in fremde Räume hinein – nicht isoliert nebeneinanderstehen, sondern sich bedingen, machen die folgenden Europa-Szenen deutlich. In „Festung Europa 2“ (vgl. SP 164f.) wandelt sich das europäische Ich schon zu Beginn zum bedrohlichen Wir, das den Zusammenhang zwischen der Ausschlussfunktion der eigenen Grenze und einer Intervention in den Räumen jenseits davon erläutert:

Das hier ist eine FESTUNG.
Das hier ist ein ORT, an dem keine Gewalt ausgeübt wird.
Das hier ist ein ORT, an dem keine Gewalt GEGEN UNS ausgeübt wird.
GEWALT GEGEN UNS hat auf diesem Territorium nichts zu suchen.
WIR üben Gewalt aus, aber das machen wir an ANDEREN Orten,
um dort für ORDNUNG zu sorgen[.] (SP 164)

Die Raumkonfiguration der Festung bietet über die Einhegungsfunktion ihrer Grenzziehung ein Identifikationsangebot für das hier auftretende europäische Wir, das durch den Export der eigenen Ordnungsvorstellungen in die Gebiete jenseits der Grenze die Homogenität der „FESTUNG“ aufrechtzuerhalten versucht. Wie schon im Falle der nationalen zeigt sich hier auch für die Inszenierung der europäischen Grenzziehungstrategien ihre konzeptuelle Verbindung mit Formen der Gewalt, die benötigt werden, um das Grenzregime aufrechtzuerhalten. Ähnlich wie bei den Raumkerbungsbemühungen europäischer Protagonisten in *Die lächerliche Finsternis* erweist sich auch in *Safe Places* Ordnungsstiftung als gewaltvoller, hegemonial kodierter Übergriff.

Die Flucht der vom europäischen Wir als ‚Ihr‘ apostrophierten Migrierenden nach Europa wird in *Safe Places* als Ergebnis einer gewaltvollen europäischen Politik jenseits der eigenen Grenzen plausibilisiert und be-

droht das identitätsstiftende Narrativ von Europa als Friedensmacht, wie der Monolog in „Festung Europa 3“ (SP 165f.) verdeutlicht. Erstmals wird hier für die europäische Raumkonfiguration neben dem Bild der „Festung“ auch das einer „Insel“ (SP 165) verwendet – eine Bildlichkeit, die für die inszenierte Sichtweise Europas auf sich selbst verräterisch ist. Denn der Kontinent ist eben gerade keine Insel, deren isolierte Lage im Meer durch die topografische Begrenzung des Ozeans vorgegeben wäre – Europa muss diese räumliche Isolation durch Ordnungen der Abgrenzung selbst aktiv herbeiführen und aufrechterhalten. Die dritte ‚Festung Europa‘-Szene verdeutlicht aber auch, dass es dabei um mehr als die materielle Grenze geht, denn der Vorwurf, den Europa bzw. das europäische Wir hier gegen die Ankommenden erhebt, ist zunächst kein sicherheits-, sondern ein erinnerungspolitischer: „Ihr macht es so schwer für uns zu vergessen.“ (SP 165) Die Strategie der Grenzziehung zur Sicherung des europäischen Binnenraums, die daraus folgt, zielt damit nicht nur auf physische, sondern auch diskursive Abgrenzung und Deutungshoheit: „Wir wollen uns nicht erinnern, wer wir einmal waren. [...] Wir haben Angst vor euch, denn ihr erinnert uns daran, zu was Menschen alles fähig sind.“ (SP 165)

Was die ‚Festung Europa‘ in den Migrierenden abzuwehren versucht, ist nicht nur das positive europäische Identitätskonstruktionen gefährdende Eingeständnis von historischen Gewalttaten, sondern auch die Vorausschau einer drohenden eigenen räumlichen Desintegration:

Wir haben Angst, dass wir unsere Zukunft in euch aufflackern sehen.
Ihr seid das, was mit uns geschieht, wenn all das hier zerfällt.
Unser Europa,
wenn wir auseinanderbrechen,
wenn wir zurückfallen. (SP 166)

Diese Inszenierung einer Angst vor dem durch Fliehende geweisagten eigenen Fatum schließt zum einen an Theatertraditionen an, die in Figuren wie der verschleppten Cassandra in Aischylos’ *Orestie* Migration und für die aufnehmende Gesellschaft potenziell vernichtende Prophetie verbinden.⁸¹ Zum anderen und in räumlicher Hinsicht werden die nach Europa vordringenden Fliehenden hier aber gerade nicht als Individuen mit eigener Geschichte inszeniert, sondern sind abermals Extensionen des fremden Raums jenseits der Mauern der ‚belagerten Festung‘ Europa, mit dem jeder Kontakt durch Abgrenzungsstrategien zu vermeiden ist: „Wir wollen mit dem, WAS AUSSERHALB UNSERER GRENZEN GESCHIEHT, nicht in BERÜHRUNG kommen.“ (SP 166) Gerade in der hier aufscheinenden

⁸¹ Vgl. zur Raumordnung der *Orestie* auch Kap. 3.1 dieser Studie. Weil Kassandras Migration als Verschleppung eine von den Griechen erzwungene ist, wirft diese in Europas Monolog aufscheinende Motiv- und Figurentradition ein bezeichnendes Licht auf die Darstellung der Kausalitäten aktueller Migrationsbewegungen in *Safe Places*.

Angst vor der körperlichen Berührung – nicht nur mit den Migrierenden, sondern auch mit den Raumkonfigurationen jenseits der eigenen Grenzen – ist erneut eine Verbindung zwischen bedrohlichem fremdem Raum und den fremden Körpern der nach Europa Fliehenden hergestellt, wie sie schon für die Szene „Auf dem Weg in den Bürgerkrieg“ analysiert wurde. Parallel zu der dort inszenierten Dynamisierung des fremden Raums durch die Einschreibung der historischen Zerstörungen und Traumata in die Körper der Fliehenden werden auch in den ‚Festung Europa‘-Szenen die Migrierenden zu Träger*innen der Geschichte ihrer Herkunftsorte, die von europäischer Invasion und räumlicher Desintegration erzählt. Abermals dringt so der fremde Raum in seiner Verkörperung durch die Migrierenden und in deren Fluchtbewegung nach Europa in die räumlichen Ordnungen der Protagonist*innen von *Safe Places* ein. Deren starre Raumkonfigurationen können diesen dynamischen Prozess der Migration von Menschen und Räumen nicht bewältigen oder verhindern.

Die im Monolog der Europa-Figur aufscheinenden Begrenzungsstrategien, die sich in „Festung Europa 4“ auch mit einem Katalog von Integrationsforderungen an die Asylsuchenden verbinden (vgl. SP 168–170), dienen so der Verhinderung eines drohenden Auseinanderbrechens Europas. Die letzte, fünfte ‚Festung Europa‘-Szene (vgl. SP 170f.) verdeutlicht jedoch, dass ein solcher Ordnungsverlust nicht nur Europas Befürchtung für die Zukunft ist, sondern trotz ihres vorherigen selbstbewussten Auftretens bereits in der Gegenwart stattfindet. In einer Umkehrung der in den vorangegangenen Szenen inszenierten spatialen Verunsicherungen sind es hier nicht die Bewohner*innen, die eine räumliche Auflösung ihrer Heimat befürchten, sondern in der Figur Europas beschreibt die politische (Raum-)Ordnung selbst Identitätsverlust und gewaltvolle Desintegrationserfahrungen:

Ich bin Europa.
 Ich habe keine Identität.
 Ich bin Europa und
 niemand weiß, was das bedeutet.
 Ich bin Europa,
 und ich habe keinen Halt, ich zerbreche, ich falle auseinander, ich
 spüre diesen RISS, dieses REISSEN,
 ich werde auseinanderGERISSEN
 von einer großen
 Unsicherheit von Konfusion, Ratlosigkeit, Panik, Hysterie, Hass.
 (SP 170)

Über die fünf ‚Festung-Europa‘-Szenen lässt sich damit ein Prozess von europäischen Grenzordnungsbemühungen verfolgen, dessen Scheitern dem der zuvor inszenierten Prozesse nationaler Grenzziehungen gleicht: Am Anfang steht der Versuch, durch die stabile Raumordnung der ‚belagerten

Festung‘ einen einheitlichen europäischen Kulturraum zu schaffen, dessen interne Widersprüche auf den Raum jenseits der Grenze projiziert und dort bekämpft werden. In diesem problematischen Identifikationsangebot figuriert sich ein europäisches Wir, das im ‚Ihr‘ der Migrierenden das Eindringen fremder Räume physisch wie diskursiv bekämpft, bis schließlich, wie schon am Ende der Szenen nationaler Grenzziehungsbemühungen, der eigene homogene Kulturraum als illusionäres Konstrukt aufscheint, ja geradezu von seinen internen Widersprüchen zerrissen wird. Wieder verlaufen die Grenzen nicht zwischen einem fremden Außen und dem europäischen bzw. nationalen Innen, sondern in aller Schärfe auch innerhalb der Ordnung, die durch die Grenzziehungen doch eigentlich geschützt werden soll. *Safe Places* inszeniert so in seinen figuralen Grenzziehungsstrategien und Raumkonfigurationen eine problematische innere Zerrissenheit Europas, die in den Begrenzungsstrategien der liberalen Protagonist*innen nochmals neu in den Blick genommen wird.

Liberaler Grenzordnungen: Der Rückzug aus der Gesellschaft

Während abschottende Ordnungen nationalistischer bzw. eurozentristischer Grenzziehung vor allem in der ersten Hälfte des Stücktextes thematisiert werden, stehen ab der zweiten Hälfte monologische Szenen im Vordergrund, die Verunsicherungen und Abgrenzungsbemühungen liberaler Figuren behandeln. ‚Liberal‘ erscheinen diese Figuren, insofern sie grundsätzlich eine offene, diverse europäische Gesellschaft jenseits nationaler Abschottung und rechtskonservativer Politik befürworten. Robert und Thomas sind bereits aus der ersten Szene „Auf dem Weg in den Bürgerkrieg“ als derartige liberale Protagonisten bekannt. Sie werden ergänzt um eine Figur, die „Die junge überforderte Frau, nachts, allein“ benannt ist.

In der Szene „Was tun?“ (vgl. SP 171–173) reflektiert diese junge überforderte Frau die Frage, wie ein gesellschaftlicher Zusammenhalt angesichts der im öffentlichen Diskurs vorherrschenden „Unruhe“ und „Hysterie“ wieder herzustellen wäre. (SP 171) Zur Kennzeichnung der Problemlage wählt sie dabei das Bild des „virtuellen Bürgerkriegs“ (SP 171), in dem sich das bereits im Kontext von nationalen und europäischen Grenzziehungsstrategien dominante Motiv der Gewalt genauso fortsetzt, wie im Begriff des *Bürgerkriegs* die schon bekannten, innerhalb der einhegenden Grenzen verlaufenden gesellschaftlichen Brüche aufscheinen. Weiterhin verweist die Bezeichnung des Bürgerkriegs als ‚virtuell‘ aber auf eine bisher im Stück noch nicht thematisierte Raumordnung. Denn der Krieg tobt gemäß der Aussage der jungen Frau im „Internet“ und in „den sozialen Netzwerken“ (SP 171) – die Konfliktlinie verläuft damit im Digitalen. Was

die junge Frau im Bild des virtuellen Bürgerkriegs zu fassen versucht, ist der ins Netz verlagerte Abgrenzungskampf der „aufgebrachten Wirsind-dasvolkmenschen“ (SP 172), wie ihn die Protagonist*innen der Szene „Das völkische Wir, das immer lauter wird“ angekündigt haben. Die Auswirkungen dieses virtuellen Bürgerkriegs finden sich in einem räumlichen Bild inszeniert, dessen Motivik aus der Analyse nationaler und europäischer Grenzziehungsstrategien bereits bekannt ist, hier aber in einen neuen Kontext gestellt wird:

Der Fernseher läuft,
lautlos,
ich stelle alles immer nur noch auf lautlos,
es gibt mir Abstand,
diese Stille,
gibt mir Sicherheit,
lässt all diese Bilder nicht so nah an mich heran,
IN mich hinein,
es bleibt
weit weg,
was weit weg ist, soll weit weg bleiben,
was nicht mich und meine unmittelbare Umgebung berührt,
soll mir nicht zu nahe kommen[.] (SP 171f.)

In der Mediennutzung der jungen Frau ist hier abermals der Versuch einer Abgrenzung zu erkennen, diesmal allerdings nicht im Sinne einer Grenzziehung zum Schutz der nationalen bzw. europäischen, kulturell homogenen Eigengruppe, sondern als Abstandnahme von medial vermittelten Bildern. Auch die mediale Bedrohung ist als Invasion gestaltet, die in der Metapher des Eindringens der Bilder in das eigene Innere nicht nur eine räumliche Dimension erhält, sondern abermals den schon bekannten Konnex zwischen Raum, Invasion und Körper inszeniert. Wieder ist es die körperliche ‚Berührung‘ des eigentlich Fernen, vor der die Grenzziehung die Figur schützen soll, nur dass es hier nicht um die topografische Ferne des fremden Raums jenseits der Grenzen einer ‚Festung Europa‘, sondern um das diskursiv Fremde eines den eigenen Einstellungen fernstehenden Hassdiskurses geht. Denn waren es im Falle der nationalen bzw. europäischen Grenzziehungen die Körper der Migrierenden, die einen in sie eingeschriebenen ‚Heimatraum‘ in die Lebenswelt der Protagonist*innen brachten, sind es hier die medialen Bilder, die die junge Frau mit dem, was diskursiv „weit weg“ (SP 171) von ihr sein und bleiben sollte, konfrontieren. Doch auch in diesem Falle scheitern die Abgrenzungsbemühungen der Protagonistin an der Dynamik des räumlichen Übergreifens der Bilder. Der Übergriff wird als Anthropomorphisierung technischer Geräte in Szene gesetzt, welche eigenständig das Internet durchsuchen und mit den Bildern auch die digitalen Räume der Gewalt reproduzieren:

[I]ch muss eingeschlafen sein und
das MacBook Air hat sich weiter von YouTube-Clip zu YouTube-
Clip gehangelt
und alles aufgerufen an
Wut,
Widerstand,
Bildern des Terrors,
aufgebrachten Wirsinddasvolkmenschen (SP 172).

Die in dieser Szene dargestellte Raumordnung ist damit keine diskursiv hervorgebrachte, aber von den Protagonist*innen letztlich topografisch interpretierte spatiale Dichotomie der Kulturräume. Stattdessen wird das dynamische Ausgreifen eines bedrohlichen digitalen Raums in die analoge Lebenswelt der Protagonistin inszeniert.⁸² Selbst wenn die junge Frau das Übergreifen rechtsnationaler Diskurse und Bilder aus dem Cyberspace als spatiale Invasion beschreibt, lässt sich die Verlagerung der völkisch-nationalen Agitation ins Digitale jedoch auch als eine Flucht von Globalisierungsgegner*innen in den eigenen, geschützten Raum auffassen. Doreen Massey beschrieb dieses hier theatral inszenierte Phänomen schon zu Anfang des Jahrtausends als „a new dimension of gatedness. If the previously far really is getting too near for your comfort, if in your view the margins really are too much invading the centre, then [...] you can now extricate yourself even more, by living at least some of your life in another purified space, on the Net“⁸³.

⁸² Das Verhältnis zwischen Cyberspace und analogem Raum wird bereits seit den 1990er-Jahren kulturwissenschaftlich untersucht, vgl. für einen frühen Forschungsüberblick Klaus Schönberger: „Online – offline. Persistenz – Auflösung – Rekombination – alte und neue Grenzen und Differenzen in der Nutzung neuer Informations- und Kommunikationstechnik. Ein Überblick zum Forschungsstand in der kulturwissenschaftlichen Internet-Forschung“, in: Thomas Hengartner/Johannes Moser (Hg.): *Grenzen & Differenzen. Zur Macht sozialer und kultureller Grenzziehungen*. 35. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, Dresden 2005, Leipzig 2006, S. 627–637. Bereits Ende der 1990er-Jahre wies der Geograph Stephen Graham: „The end of geography or the explosion of place? Conceptualizing space, place and information technology“, in: *Progress in Human Geography* 22 (1998), H. 2, S. 165–185, hier: S. 174 darauf hin, dass Cyberspace und physikalischer Raum keine Gegensätze darstellen, sondern in Form einer gegenseitigen Durchdringung zu fassen sind: „New information technologies, in short, actually resonate with, and are bound up in, the active construction of space and place, rather than making it somehow redundant[.]“ Vgl. dazu auch Jan Schmidt: *Der virtuelle lokale Raum. Zur Institutionalisierung lokalbezogener Online-Nutzungsepisoden*, München 2005; sowie Doreen Massey: *For space*, London/Thousand Oaks/New Delhi 2005, S. 96f.: „The ‚virtual‘ world depends on and further configures the multiplicities of physical space.“

⁸³ Massey: *For space*, S. 95.

Dieser Abschottung will die junge Frau in der Szene „Was tun?“ zunächst noch durch eine Intensivierung körperlicher Begegnung entgegenwirken:

Wonach sehnen die sich?
Was brauchen die?
[...] Soll ich mit denen allen schlafen?
Das wäre aber auch irgendwie anstrengend (SP 172).

Der sexuelle Kontakt erscheint hierbei natürlich vor allem als absurde Strategie zur Verhinderung gesellschaftlicher Vereinzelung, aber eben auch als maximaler Gegensatz zur körperlosen Begegnung im virtuellen Cyberspace, in dem das einzelne Individuum in den Worten Falk Richters „oft selbst im Moment der intimsten Kommunikation räumlich von [seinem] Gesprächspartner getrennt“⁸⁴ ist.⁸⁵ Letztlich verwirft die junge Frau diese Pläne, gegen die zunehmende Isolation anzukämpfen, aber als sinnlos. In der zweiten Szene, in der sie auftritt und deren Titel „Alles wird gut“ bereits auf die Hilflosigkeit der Protagonistin verweist (vgl. SP 174f.), wird die Raumkonfiguration erkennbar, die sie gegen die Invasion der Bilder aus dem Cyberspace setzt:

Ich denke an
weite, weiße Flächen,
Schneefall,
ruhig,
gleichmäßig,
sanft,
irgendwo auf einer weiten, weißen Ebene, Windstille, keine Menschen, alles friert ein.
Langsam zerfällt der Raum. (SP 174)

In der gefrorenen Bewegungslosigkeit dieser Raumkonfiguration scheint nicht nur die aus nationalen wie europäischen Grenzziehungsbemühungen bekannte spatiale Statik auf. Im expliziten Hinweis auf die Abwesenheit anderer Menschen ist der von der jungen Frau imaginierte Raum weiterhin einer der absoluten Isolation. Auch in Richters Stücktext ist damit eine Verbindung von Bildern des Frostes mit dem Motiv des – hier jedoch selbstgewählten – Ausschlusses aus dem geteilten Kommunikationsraum zu beobachten, die ähnlich auch in Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* inszeniert wird, wenn die Stimmen der Geflüchteten keinen Zugang zum öffentlichen Platz „der Eiseskälte vor der Kirche“ (SB 95) finden.⁸⁶

⁸⁴ Richter: *Disconnected*, S. 56.

⁸⁵ Zur Bedeutung des Körpers für das Theatermodell Falk Richters vgl. auch Lempp: *Criticizing globalization*, S. 157f.

⁸⁶ Vgl. auch Kap. 4.2.2 dieser Studie.

Die Erfahrungen, die *Safe Places* in den Robert zugeordneten kurzen Szenen inszeniert, sind denen der jungen Frau vergleichbar. Auch er fühlt sich von den Bildern des Cyberspace bedroht, die seinen inneren „Dämon“ (SP 174) zur immer stärkeren Beschäftigung mit medialen Repräsentationen von Flucht, vor allem aber mit „all diese[n] YouTube-Compilations mit den krassesten, rassistischsten, dümmden Sprüchen“ (SP 174) zwingen. Was Robert gegen die mediale Überwältigung setzt, ist das Bild der auch die Szene benennenden „Firewall“ (vgl. SP 173f.): „Ich muss eine Firewall errichten,/ich kann diese toxischen Gedanken nicht mehr an mich ranlassen“ (SP 173). In einer noch konkreteren Bildlichkeit als in den Szenen der jungen Frau ist hier die Bemühung um eine Abgrenzung vom digitalen Cyberspace inszeniert, indem Formen materieller Grenzziehungen auf den digitalen Bereich übertragen werden. Der Versuch der Etablierung einer stabilen Grenze gegen die Bilderströme aus dem Internet aktualisiert so abermals den dichotomischen Gegensatz von starrer Raumordnung und ihrer Bedrohung durch eine fluide, dynamische Räumlichkeit – hier die des Cyberspace.

Ähnlich wie die junge Frau entwirft auch Robert die Vorstellung eines idealen Raumes. So heißt es in der „Orte der Sicherheit“ (vgl. SP 184) überschriebenen Szene:

Orte der Sicherheit
sind für mich Orte, an denen mich nichts und niemand stört,
kein Wort zu mir vordringen kann, mein Denken beeinflussen kann
in einer
Weise, wie ich es NICHT will. (SP 184)

Auch das Ziel von Roberts Grenzziehungen ist damit die absolute Isolation an einem Ort, an dem weder ihm widersprechende Personen noch von seiner eigenen Meinung abweichende Diskurspositionen präsent sind. Weil nicht einmal das fremde Wort die selbstgezogenen Grenzen überwinden kann, erscheint der imaginierte ‚Ort der Sicherheit‘ als festungsartige, absolut starre Raumkonfiguration. Um der befürchteten Transformation seiner bisher gewohnten Alltagswelt in einen rechtsnationalen ‚Heimatraum‘ zu entgehen, wählt Robert die Isolation in seiner eigenen ‚Festung‘, die keinen wie auch immer gearteten geteilten Raum definiert, sondern ihn durch den Ausschluss aller Mitmenschen maximal vereinzelt.

Der Wunsch einer totalen Selbstausgrenzung aus der Gesellschaft leitet schließlich auch Thomas: Die Szene „Der große Austausch“ (vgl. SP 180f.) zeigt, dass die aufbrechenden gesellschaftlichen Risse mitten durch Familien gehen können, wenn Thomas von Unverständnis und Hilflosigkeit angesichts der von Verwandten vertretenen rechten Verschwörungstheorien erzählt:

[D]as ist meine Familie.
Ich liebe die,
ich bin ein Teil von denen, aber
die waren mir so fremd in dem Augenblick (SP 180).

Wie in den bisher besprochenen Szenen werden auch hier der emotionale Abstand und die Diskursgrenze zwischen den Diskutant*innen in das ästhetische Bild einer physischen räumlich-relationalen Distanznahme überführt:

Ich wollte einfach nur weg,
das war alles so laut, so ein ohrenbetäubender Lärm,
ich rannte los, rannte und rannte, [...] irgendwohin, wo keine Menschen sind, raus, raus, immer weiter raus.
(SP 181)

In der Szene „Die Menschheit minus eins“ (SP 182f.) wird deutlich, dass diese Tendenz zur Selbstisolation Wurzeln in Thomas' Kindheit hat: [I]ch wollte immer dahin, wo keine Menschen waren, raus, raus, immer weiter raus./WEG von all dem Lärm, IN SICHERHEIT AUF ABSTAND IN DER STILLE“ (SP 182). Auch Thomas beschreibt seine ideale imaginierte Raumkonfiguration abschließend in einem Bild. Während die einfrierende Landschaft der jungen Frau oder die Worte wie Menschen ausschließenden ‚Orte der Sicherheit‘, die Robert erträumt, in ihrer Kontextualisierung unbestimmt bleiben, assoziiert Thomas seinen Schutzraum mit einem konkreten Foto:

Es zeigt den Planeten Erde, aufgenommen von einem Astronauten, und auf dem Foto sieht man die gesamte Menschheit minus eins – EIN Mensch fehlt: Er schaut drauf, er hält die Kamera, er ist NICHT TEIL DER MENSCHHEIT in diesem Augenblick und das, so, ja das wollte ich sein, dieser Mensch, [...] unverbunden, ohne irgendetwas, das ihn festhält, DAS IHN BINDET, DAS IHN LÄHMT, und ich wollte ICH SEIN und KEIN TEIL VON ALLEN ANDEREN. (SP 182)

Wenig überraschend angesichts der bisherigen Analyse der Raumentwürfe, die von den liberalen Protagonist*innen durch Abgrenzung geschaffen werden, handelt es sich auch im Falle von Thomas spatialer Konfiguration um eine Phantasie der räumlichen Isolation. Ähnlich wie im Traumbild der jungen Frau hat auch diese Grenzziehungsstrategie nicht das Ziel, eine positive eigene Raumordnung zu etablieren. Stattdessen setzen die liberalen Protagonist*innen gegen die lauten, von rechten Nationalismen geprägten öffentlichen Räume die *Raumauflösung*, hier in Gestalt des unendlichen Weltraums, in dem sich Thomas außerhalb jedes globalen Bezugssystems verortet.

Thomas' Feststellung, dass den Astronauten nichts mehr an die Erde bindet, weist dabei auf eine weitere charakteristische Funktion der von

den liberalen Figuren vorgenommenen Abgrenzungen hin: Durch ihre gesellschaftliche Isolation sind die junge Frau, Robert und Thomas auch jeder Verantwortlichkeit gegenüber dieser Gesellschaft entbunden. An die Stelle des Versuchs einer spatialen Definition homogener Kulturräume durch einhegende nationale bzw. europäische Grenzordnungen tritt hier also eine ebenso problematische Absage an jede Form gemeinsamer Räumlichkeit. Zwar projizieren die liberalen Figuren gesellschaftsinterne Widersprüche nicht mehr in den Raum jenseits der Mauern der ‚belagerten Festung‘ Deutschland bzw. Europa, aber sie geben dabei auch den Glauben an eine über das einzelne Individuum hinausgehende identitätsstiftende Funktion von Raumordnungen auf. Damit verweigern sie sich einem diskursiven Aushandlungsprozess, der ‚Gesellschaft‘ statt in ihrer ausschließenden und Widersprüche externalisierenden Konzeption als heterogene Gemeinschaft bestimmen könnte. Was also durch die Isolation der Protagonist*innen mit an ein Ende kommt, ist die Vorstellung von ‚Gesellschaft‘ als identitätsstiftender Gemeinschaft, die dem einzelnen Individuum eine kulturelle Selbstverortung erlaubte.

Die Abgrenzungsbemühungen der liberalen Protagonist*innen greifen nicht nur das Motiv der Isolation wieder auf, das schon bei der Analyse nationaler Grenzziehungsstrategien zu beobachten war. Auch die konzeptuelle Verbindung von Raum und Körper wird dabei erneut inszeniert. Zum einen dient der Konnex abermals der Darstellung einer dynamischen Invasion fremder Räumlichkeit – beispielsweise, wenn der Cyberspace durch mediale Bilderfluten in den Körper der jungen Frau eindringt (vgl. SP 171) –, gegen die die liberalen Figuren eine durch Grenzziehungen abgesicherte starre Raumordnung setzen wollen. Zum anderen zeigen die Sprachbilder von Robert, Thomas und der jungen Frau aber auch den Ausschluss fremder Körper als Absage an jede Form von geteilter Räumlichkeit: Die letzte etablierte Grenze ist die Grenze des eigenen, vereinzelt Körpers, in den sich die liberalen Protagonist*innen zurückziehen. Was einer offenen Gesellschaft durch diesen diskursiven Rückzug ihrer liberalen Stimmen droht, inszeniert *Safe Places* in einer letzten Kategorie von Grenzordnungen, die durch Trixie und damit durch exemplarische Figurierungen einer völkisch-rechten Politik vorgenommen werden.

Völkische Grenzordnungen: Die Dynamisierung von Gewalt

Die erste nach einer realen Person der politischen Öffentlichkeit benannte Figur, die am Ende von *Safe Places* auftritt, ist Trixie, in deren Monolog durch biografische Details sowie vorgetragene Zitate Positionen der AfD-Politikerin Beatrix von Storch repräsentiert werden. Ihre Szene „Tod fürs

Vaterland“ beginnt mit der Rezitation der gleichnamigen Ode (1799/1800) Friedrich Hölderlins, in der über die Beschreibung einer patriotischen Schlacht erneut dichotomische Raumkonfigurationen gestaltet werden: Die „Jünglinge“, welche – motiviert von den „Helden und [...] Dichter[n] aus alter Zeit“ – zur Verteidigung ihres Vaterlands kämpfen, „wogen [...] / Hinab von ihren Hügeln, hinab ins Tal“, wo sie sich einem nicht näher bestimmten Feind stellen. (SP 185) Während das zu schützende Vaterland „droben“ verortet wird, verlagert sich der Fokus der Darstellung schnell auf das „hier unten“, wo die Schlacht tobt. (SP 185)

In der Verfremdung des lyrischen Bildes wird die in den bisherigen Szenen nur angedeutete oder angedrohte gewaltvolle Dimension der Grenzziehung als begeisterter Ausbruch von Kampf und Krieg inszeniert: Der Schutz des entrückten und verklärten Vaterlands auf dem Hügel, dem das eigene Leben ohne Bedenken geopfert wird, ist für die jungen Männer eine Selbstverständlichkeit:

Die Schlacht
ist unser! Lebe droben, o Vaterland,
Und zähle nicht die Toten! Dir ist,
Liebes! nicht Einer zu viel gefallen. (SP 185)

So wie in Hölderlins Ode die alten Dichter zur Legitimation für den gewaltvollen Schutz des Vaterlands herangezogen werden, instrumentalisiert nun auch Trixie Hölderlins historisch entkontextualisiertes Gedicht: Ohne dass sie es explizit auf die Gegenwart beziehen müsste, schließt das Bild der Jünglinge, die ihr Vaterland in der Schlacht verteidigen, an das im Stück immer wieder verwendete Motiv einer ‚Invasion der Fremden‘ an und radikalisiert es dabei konsequent: Statt eines staatlich geregelten Grenzschatzes, wie er noch in der ersten Szene „Auf dem Weg in den Bürgerkrieg“ gefordert wurde, liegt die Aufgabe der gewalttätigen Verteidigung der vaterländischen Grenzordnung nun bei jedem Einzelnen.

Als Ergebnis der Untersuchung von figuralen Grenzziehungsbemühungen konnte bisher die Inszenierung einer dichotomischen Raumordnung festgestellt werden, in der die Figuren einem dynamischen Ausgreifen fremder Räume – über mediale Bilder, vor allem aber migrierende Körper – mit einer statischen, festungsartigen eigenen Raumkonzeption begegneten. In Hölderlins Ode dynamisiert sich nun dieser starre ‚Eigenraum‘ im Ausbruch der Gewalt, in dem die Jünglinge selbst den Angreifenden „[entgegen]wogen“ (SP 185). Die Grenze als Materialität löst sich so völlig in einer fluiden Räumlichkeit auf, die im Prozess des Kampfes ständig performativ hervorgebracht, aufgelöst und reaktualisiert wird. Was Trixie durch die empathische Beschwörung dieses Bildes gegen die moderne demokratische Gesellschaftsordnung setzt, ist eine mythische Gemeinschaft, die den Einsatz von Gewalt aus einem völkischen Zusammengehörigkeitsgefühl heraus legitimiert, welches aus der gemeinsamen verklärten

Geschichte („Helden“; SP 185) und Kultur („Dichter“; SP 185) motiviert wird. Mit dieser völkischen Gemeinschaft bietet Trixie eine einfache Antwort auf das Gefühl einer kulturellen und räumlichen Entwurzelung im Zuge der Globalisierung an: „Das gesamte Volk muss sich als ein Körper, als eine große Familie begreifen, damit der Einzelne nicht so allein, schutzlos und orientierungslos den Orkanen der globalisierten Finanzströme ausgesetzt ist“ (SP 190), wie sie nach der Rezitation der Ode erläutert.

Gegen die Vereinnahmung Hölderlins durch Trixie lässt sich einiges einwenden: So ist zum Beispiel für das Verständnis der Ode essenziell, dass das verteidigte Vaterland zum Zeitpunkt ihrer Entstehung eben gerade nicht als politische Nation existierte, sondern nur als gemeinsamer Kulturraum imaginiert werden konnte. Auch die Parallelisierung Deutschlands im Jahre 1916 mit dem lockeren Kleinstaatenverbund zur Zeit der aggressiven nachrevolutionären französischen Außenpolitik um 1800 überzeugt nicht. Dass aber niemand der Instrumentalisierung Hölderlins durch Trixie widerspricht, ist eine logische Folge der in *Safe Places* bis zu diesem Zeitpunkt inszenierten figuralen Grenzziehungsbemühungen, die in die Isolation des einzelnen Individuums führten: Weil sich die progressiven und liberalen Kräfte aus Gesellschaft und Diskurs zurückgezogen haben, sind die öffentlichen Räume genauso wie die Deutungshoheit über ‚deutsche Geschichte und Kultur‘ nun Figuren wie Trixie überlassen.

In der letzten Szene von *Safe Places* wird der Prozess der Grenzziehung schließlich an seine historischen Dimensionen rückgebunden. Die Szene „Schlachtfelder“ (vgl. SP 192f.) stellt die deutlichste Textmontage des Stücks dar, besteht sie doch aus zwei Texten des österreichischen Schriftstellers Robert Menasse. Die Figur Robert, deren Benennung hier also noch eine weitere Bedeutungsdimension offenbart, spricht im ersten, längeren Szenenteil einen Auszug aus Menasses Essay *Der europäische Landbote. Die Wut der Bürger und der Friede Europas oder Warum die geschenkte Demokratie einer erkämpften weichen muss* (2012), für den der Autor 2013 den Heinrich-Mann-Preis der Berliner Akademie der Künste erhielt. Am Schluss von Szene wie Stück stehen dann Äußerungen Menasses aus einem auf YouTube veröffentlichten Gespräch von 2011, in dem er anlässlich der Arbeit an seinen Europa-Texten⁸⁷ auch über die Zukunft der Europäischen Union reflektiert. Im Auszug aus dem *Europäischen Landboten* wird die Grenze abschließend als politische Grenze im historischen Zeitverlauf in den Blick genommen:

⁸⁷ Außer dem erwähnten, in der Benennung an Georg Büchners *Hessischen Landboten* (1834) angelehnten Essay zählen dazu *Kritik der europäischen Vernunft* (2017), Menasses als Buch erschienene Rede vor dem Europaparlament anlässlich der 60-Jahr-Feier der Römischen Verträge, sowie sein mit dem Deutschen Buchpreis 2017 ausgezeichnete Europa-Roman *Die Hauptstadt* (2017).

Wenn man auf einer Europakarte alle politischen Grenzen, die es im Lauf der geschriebenen Geschichte je gegeben hat, mit einem schwarzen Stift einzeichnet, dann liegt am Ende über diesem Kontinent ein so engmaschiges schwarzes Netz, dass es fast einer geschlossenen schwarzen Fläche gleichkommt. (SP 192f.)

Das palimpsestartige Bild des unter einem engmaschigen schwarzen Netz verschwindenden Kontinents macht zweierlei deutlich: Es verweist zum einen auf die Historizität und Prozessualität politischer Grenzziehungen, die sich im Laufe der Zeit so weit verändern können, dass bei einer synchronen grafischen Fixierung aller europäischen Grenzen der von ihnen definierte Raum selbst nicht mehr zu erkennen ist. Das Bild der schwarzen Fläche stellt eine Absage an alle Hoffnungen dar, die nationalistische oder eurozentristische Figuren in die liminalen Ausschluss- und Einhegungsfunktionen setzten: So wenig wie eine Raumordnung kann Grenzziehung historisch gesehen über längere Zeit Identitäten stabilisieren. Gleichzeitig zeigt das Bild auch die Unsinnigkeit einer Argumentation, die Grenzordnungen über „natürliche Grenze[n]“ (SP 193) legitimieren möchte: Das, was Grenzen historisch zumindest für ihre jeweilige Zeit stabilisiert hat, ist nur der gewaltvolle Akt der Grenzziehung und -verteidigung, wie Robert (Menasse) in einem weiteren Sprachbild verdeutlicht:

Wenn man dann auf dieser Karte für jeden Krieg, der in Europa je stattgefunden hat, mit einem roten Stift eine Linie zwischen den kriegsführenden Parteien zieht, Schlachtfelder und Frontverläufe markiert, dann verschwindet das Netz der Grenzen völlig unter einem rotgefärbten Feld. (SP 193)

Am Ende der Grenzziehung steht so die gerade uneingegrenzte, alles andere überdeckende rote Fläche, steht die Gewalt, die zunächst zur Etablierung und Sicherung der Grenze eingesetzt wurde, sich dann aber selbstständig und ‚nach innen‘ richtet. In diesen Bildern zeigt Robert (Menasse), was hinsichtlich des europäischen Projekts auf dem Spiel steht und was droht, wenn die einzelnen Mitglieder der Gesellschaft sich durch abschottende Grenzziehungen so weit isolieren und zurückziehen, dass der öffentliche Diskurs Stimmen überlassen wird, die über völkische Grenzziehungsstrategien den gewaltvollen Kampf um Grenzverläufe zwischen den Nationen aufs Neue riskieren. Die identitätsstiftende kulturelle Selbstverortung, die die nationalen, europäischen und liberalen Grenzziehungsbemühungen der Figuren im Stück motiviert, erscheint in einer solchen Umgebung noch weniger möglich als in den Krisen einer globalisierten Welt der Migration und Digitalisierung, die viele der Protagonist*innen in *Safe Places* so verunsichern.

Die theatralen Prozesse figuraler Grenzziehung reflektieren im Stücktext die Gegensätze von starren und dynamischen Raumkonfigurationen genauso, wie sie Prozesse der Raumausweitung und -transformation an

Körper binden – und ihre Auswirkung auf Körper darstellen. Der über den Stückverlauf angelegte räumliche Ordnungsprozess kann dabei als Ausformung einer immer weiter fortschreitenden Isolation des einzelnen Individuums interpretiert werden, die rechtsnationalen Stimmen nicht nur Raum-, sondern auch politische Diskurshoheit einräumt. Im Folgenden wird sich zeigen, dass die Uraufführungsinszenierung diese Motivkomplexe ihrerseits medienspezifisch aufgreift und gestaltet, wobei die Kunstform des Tanzes eine entscheidende Rolle spielt.

4.4.3 „ich werde auseinanderGERISSEN“. Falk Richters und Anouk van Dijks Uraufführungsinszenierung

Schon die die Uraufführungsproduktion von *Safe Places* am Schauspiel Frankfurt eröffnende Konfrontation der Darstellendenkörper mit der Tisch- und Stuhlreihe, welche zu Beginn den Bühnenraum vor den im halbdunklen Hintergrund erkennbaren grünen Hügeln diagonal durchschneidet (Szenografie: Katrin Hoffmann), macht die Bedeutung des Tanzes für die Inszenierung deutlich.⁸⁸ Er steht als künstlerisches Ausdrucksmittel nicht neben den Texten, sondern löst Szenengrenzen auf und transformiert die durch Motiv- und Themenkomplexe nur lose verbundenen Diskurse in der körperlichen Aufführung. Um die theatrale Raumordnung von *Safe Places* angemessen zu erfassen, muss deshalb mehr als nur der Sprechtext analysiert werden, was auch mit dem grundsätzlichen Stellenwert der Sprache in Richters Arbeiten zu tun hat. So weist Johannes Birgfeld darauf hin, dass in Richters Theater „die Erfahrungen der Gegenwart als Erfahrungen gezeigt werden, die die Verarbeitungsmöglichkeiten in der Sprache übersteigen, die also einen Ausdruck jenseits des Wortes benötigen“⁸⁹. Auch in *Safe Places* ergänzt „der Körper in gestischen und metaphorischen, oft ergebnislos repetitiven Bewegungen“⁹⁰ das Wort als theatrales Zeichen. Für die theatrale Raumordnung bedeutet dies in den Worten Tigges’ die Eröffnung „neue[r] Reflexionsräume, die vielmehr durch dynamische Positionen als durch feste Standpunkte gekennzeichnet sind“⁹¹. Die Produktion greift so eine metatheatrale Fragestellung auf, die in anderen analysierten Texten und Bühnenproduktionen des Gegenwartstheaters noch deutlicher bearbeitet wird. So meldet etwa Sasha

⁸⁸ Die folgende Inszenierungsanalyse beruht auf der Sichtung eines hausinternen Aufführungsmitschnitts, der mir freundlicherweise vom Schauspiel Frankfurt zur Verfügung gestellt wurde: Falk Richter/Anouk van Dijk (R): *Safe Places* von Falk Richter, UA: 08.10.2016, Schauspiel Frankfurt.

⁸⁹ Birgfeld: Falk Richters Konzept eines politischen Theaters, S. 173.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Tigges: Im Probenraum des Textes, S. 665.

Marianna Salzmanns und Brit Bartkowiaks *Muttersprache Mameloschn* durch die Inszenierung dysfunktionalen Sprechens und Schreibens grundsätzliche Zweifel an der Fähigkeit von Sprache an, gemeinsame Kommunikationsräume zu stiften und Welt- wie Sozialisationserfahrungen intersubjektiv zu teilen.⁹²

Als Koproduktion Richters mit der niederländischen Choreografin Anouk van Dijk setzt *Safe Places* eine fruchtbare Zusammenarbeit fort, die in den 1990er-Jahren begann und bereits vor der Frankfurter Theaterarbeit zu fünf anderen Kooperationen führte.⁹³ Deren konzeptionelles Zentrum ist dabei stets die künstlerische Verhandlung des Verhältnisses zwischen Text und Körper, mit dem Ziel „eine vollkommen gleichberechtigte Kopräsenz von Sprache und Tanzen“⁹⁴ zu erreichen, wie sie Lehmann für die Kooperation *Trust* (2009) beschrieben hat. Van Dijks Choreografien übersetzen Richters Text gemäß seiner eigenen Wahrnehmung in eine „Bewegungssprache“⁹⁵, wobei der Tanz nach van Dijk bereits strukturell in den Texten angelegt ist: „Falk’s texts were often written as rhythm, as a body of energy. A body of energy producing the flow of words that would touch, dance, hit, change spaces, atmospheres[.]“⁹⁶ In der Bezugnahme auf die theatrale Raumordnung finden sich hier bereits die spatialen Potenziale des Tanzes thematisiert, auf die die folgende Inszenierungsanalyse fokussieren wird. Denn letztendlich bedeutet jede theatrale Inszenierung die Verkörperung und damit auch Dynamisierung raumkonstituierender Zeichen. Richters und van Dijks Tanz-Sprech-Theater als letzter Analysegegenstand meiner Studie spitzt also einen Zusammenhang zu, der beispielsweise auch Jelineks Konzeptualisierung von Darstellenden als materiellen Sprachträger*innen zu Grunde liegt⁹⁷ und den Anouk van Dijk aus dem Blickwinkel der Tänzerin beschreibt: „All is physical, in the end/That is where the acting and dancing met./It is all energy, as a starting point.“⁹⁸

⁹² Vgl. Kap. 4.1 dieser Studie.

⁹³ Es handelt sich dabei im Einzelnen um die frühe Kooperation *Nothing Hurts* (UA: 1999; SpringDanceFestival, Utrecht), die Tanztheatertrilogie *Trust* (UA: 2009), *Protect Me* (UA: 2010) und *Rausch* (UA: 2012) an der Schaubühne Berlin sowie *Complexity of Belonging* (UA: 2014; Melbourne Festival; vgl. dazu auch Johannes Birgfeld/Ulrike Garde: „Falk Richter and Anouk van Dijk’s ‚Complexity of Belonging‘: exploring internationalisation in contemporary theatre“, in: *German Life and Letters* 71 (2018), H. 3, S. 353–373). Vgl. zur Produktionsgemeinschaft zwischen Richter und van Dijk auch Richter: *Disconnected*, S. 64f.

⁹⁴ Lehmann: *Ra(s)t/lose/Erschöpfung*, Halbruhe, S. 31.

⁹⁵ Nadia Foisil: „Gespräch mit Falk Richter. Europäisches Theater heute“, in: *Germanica* 54 (2014), S. 93–105, hier: S. 96.

⁹⁶ Anouk van Dijk: „As far as we can go“, in: Falk Richter: *Trust*, hg. von Nicole Gronemeyer, Berlin 2010, S. 27–30, hier: S. 29.

⁹⁷ Vgl. Kap. 4.2.2 dieser Studie.

⁹⁸ van Dijk: *As far as we can go*, S. 29.

Der Zugriff der Inszenierung auf die analysierten textuellen Diskurse ist somit ein dezidiert körperlicher. Deshalb werden in der Folge zunächst die bereits vorgestellten nationalistischen und eurozentristischen Grenzziehungsstrategien unter der Perspektive der *Herstellung* und *Auflösung* von Ordnungen untersucht, bevor die liberalen Abgrenzungsbemühungen als *Isolationen des eigenen Körpers* in den Blick geraten. Auch die theatrale Produktion schließt mit einem Ausblick auf die *völkisch-nationalen Raumordnungen*, denen die isolierenden Begrenzungsstrategien der Protagonist*innen den Bühnenraum überlassen.

Nationale und europäische Grenzordnungen I: Strukturierungsmacht und Gleichgewicht

Die Analyse des Theatertextes hat die Inszenierung des Gegensatzes zwischen einer starren, durch figurale Grenzziehungsstrategien zu sichernden Eigenraumkonfiguration und einem dynamisierten und invasiven fremden Raum nachgewiesen. Bereits das Bühnengeschehen der ersten Aufführungsminute zeigt, dass eine Opposition zwischen starrer Beharrung und dynamischer Fluidität auch die räumliche Grundordnung der Inszenierung prägt. Indem die neun Darsteller*innen immer wieder gegen die Reihe aus Tischen und Stühlen anrennen, für Sekunden erstarren und wieder zurückweichen, etablieren sie diese Reihe als starre Grenzlinie, an der sich ihre Aktionen ausrichten und abarbeiten. Der so hervorgerufene Effekt einer Erstarrung der Grenzlinie wird auch nicht durch kurzzeitige Bewegungen der Tische aufgehoben: Wenn diese gekippt, verschoben oder einzeln aus der Reihe gelöst werden, zeigt die kurze Dauer dieser ausgesprochen mühsam herzustellenden räumlichen Abweichung nur die grundsätzliche Beharrungskraft und Stabilität der Tischgrenze.

Gleichzeitig wird in den Bewegungen an und auf der Grenze aber auch deren Auswirkung auf die einzelnen Akteur*innen in Szene gesetzt: In dieser ersten Tanznummer entwickeln sich die Bewegungen immer wieder zu Gruppenchoreografien, die eine liminale Ausschluss- und Selektionsfunktion inszenieren. So sind beispielsweise die auf den Tischen stehenden Darsteller*innen in einem Moment der Choreografie bemüht, sich jeweils im Gedränge der Körper vor die anderen zu schieben, oder ein über die Tische laufender Tänzer wird von beiden Seiten der Grenze gestoßen bzw. gezogen, sodass er aus dem Gleichgewicht gerät. Was neben der abstrakten Grenze in ihrer selektierenden und ausschließenden Funktion auf diese Weise zusätzlich inszeniert wird, sind Assoziationen medial zirkulierender Bilder von Migration und Flucht als Versuche der Grenzüberwindung, durch die *Safe Places* schon zu Beginn der Aufführung Kontexte aufruft, deren Kenntnis die Produktion bei ihrem Publikum vor dem

Hintergrund der politischen Situation 2016 nach dem ‚langen Sommer der Migration‘⁹⁹ 2015 voraussetzen kann.

Die gut zweieinhalbminütige stumme Choreografie, mit der die Ur-aufführungsinszenierung beginnt, setzt so einige grundlegende Eckpunkte, die den ersten Teil des Abends spatial organisieren. In der Konzentration des Bühnengeschehens auf die Reihe von Tischen werden Dichotomien etabliert, deren körperliche Aushandlung im weiteren Verlauf die diskursiv entfalteten Grenzordnungen ergänzen, zuspitzen – und unterwandern. Es handelt sich dabei, erstens, um den bereits erwähnten Gegensatz zwischen Bewegung und Erstarrung, der in der Choreografie der Körper um die und auf der Stuhlgrenze in Szene gesetzt wird. Doch beschränkt sich seine Inszenierung nicht auf die Gegenüberstellung von starrer Tischreihe und fluiden Bewegungen: Auch die Darsteller*innen frieren immer wieder ein und überführen damit die Opposition von Dynamik und Statik in den eigenen Körper. Die zweite Dichotomie, die im Tanz der ersten Minuten aufscheint, ist die zwischen Gleichgewicht und Gleichgewichtsverlust. Immer wieder versuchen die Tänzer*innen auf und an der Grenze, ihr Gleichgewicht zu halten, auf gekippten Tischen zu balancieren oder trotz der Stöße und des Ziehens der anderen ihren Weg ohne Sturz zu vollenden. Die Verhandlung von gestörten Gleichgewichtszuständen ist dabei eine doppelte: Zum einen werden die Akteur*innen selbst in ihren Bewegungen durch die Ordnung der Grenze immer wieder aus dem Gleichgewicht gebracht, stolpern und straucheln auf und an der Tischreihe. Ihre Tanztechnik verstärkt diesen Effekt dabei noch. Anouk van Dijk ist für die Entwicklung ihrer *Countertechnique* bekannt, die sich durch die bewusste Bewegung verschiedener Körperteile in unterschiedliche Richtungen auszeichnet,¹⁰⁰ was ihren Choreografien einen disruptiven, immer wieder stockenden Charakter verleiht. Zum anderen wird aber im Bild des Tanzes auf und über die Tische hinweg auch der Stabilitätszustand der Grenze selbst verhandelt: Noch können die Darsteller*innen diesen nicht gefährden; ihre kurzzeitigen spatialen Interventionen, beispielsweise durch das Kippen oder Verschieben einzelner Tische, verstärken eher die Setzung der letztlich unverrückbaren Grenze. Und doch deuten diese kleinen Störungen der liminalen Raumordnung bereits das Potenzial der dynamischen Körper an, den starren Grenzverlauf zu destabilisieren.

⁹⁹ Vgl. Sabine Hess u.a. (Hg.): *Der lange Sommer der Migration. Grenzregime III*, Berlin/Hamburg 2017.

¹⁰⁰ Vgl. zu van Dijks *Countertechnique* Gerald Siegmund/Anouk van Dijk: „Anouk van Dijk – Countertechnique“, in: Ingo Diehl/Friederike Lampert (Hg.): *Dance Techniques 2010. Tanzplan Deutschland*, Leipzig 2014, S. 61–89; sowie „About Countertechnique“, in: *countertechnique.com*, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.

Neben der Etablierung dieser räumlichen Dichotomien inszeniert die erste Choreografie des Theaterabends weiterhin die Prozesshaftigkeit und Abhängigkeit aller Grenzziehungen von menschlichem Handeln. Denn erst dadurch, dass die Tischreihe von den Akteur*innen als Grenze bespielt wird, indem sie ihre selektierende und ausschließende Funktion in Szene setzen, erhalten die Möbelstücke in der theatralen Raumkonfiguration diese liminale Materialität. Deutlicher noch als in den analysierten sprachlichen Grenzziehungsprozessen legt damit die Inszenierung durch die Darstellung einer körperlichen Grenzaushandlung schon ganz zu Beginn den Fokus auf die Tatsache, dass sich die Grenze erst im prozessualen Zusammenspiel von Materialität und menschlichen Handlungspraktiken manifestiert.

Der Übergang zur ersten Szene des Stücktextes, „Auf dem Weg in den Bürgerkrieg“ (vgl. SP 155–161), erfolgt fließend aus der Choreografie heraus: Die vier Ensemblemitglieder des Schauspiels Frankfurt Constanze Becker, Paula Hans, Nico Holonics und Marc Oliver Schulze lösen sich aus der Gruppe der Tanzenden und setzen sich an bzw. auf die von der Rampe aus gesehen ersten drei Tische der diagonalen Reihe. Diese Tische werden so als tatsächliche Möbelstücke lesbar, doch gleichzeitig bleibt auch ihre vorherige Semantisierung als Grenze im Bewusstsein der Zuschauenden. Durch diese im Spiel und Tanz der Darstellenden hervorgerufene mehrfache und gleitende Semantisierung von szenografischen Elementen wie den Tischen steht die Uraufführungsproduktion von *Safe Places* erkennbar in der Tradition von Theaterraumentwürfen Adolphe Appias: Wie in der Skizze historischer Bühnenraumdispositive gezeigt,¹⁰¹ versteht der Schweizer diesen Bühnenraum als Ergebnis der rhythmischen Bewegungen von Darstellenden gegen von Appia als Praktikablen bezeichnete neutrale Bühnenbildelemente. Dass die letzte Analyse von Raumordnungen des gegenwärtigen Stadttheaters dieser Studie hinsichtlich der szenografischen Beschreibung der Uraufführungsproduktion zu Appia zurückkehrt, zeigt, wie viel theatrale Rauminszenierungen bis in die unmittelbare Gegenwart den räumlichen Konzepten der Theaterreform um 1900 verdanken.

Die in der Textanalyse der ersten Szene bereits ausführlich dargelegten diskursiven Grenzverläufe zwischen den Frauen und Männern organisieren sich in der Bühnenproduktion auch entlang der Materialität der Grenztische: So sitzt Robert (Schulze) auf der rechten Tischseite, während sich Judith (Becker) und Luise (Hans) auf Stühlen ihm gegenüber niedergelassen haben. Aufrechterhalten wird die Assoziation der Tischreihe mit einer Grenze auch durch die Beleuchtung. Diese taucht die Diagonale der Tische in ein hartes, helles Licht, das die Reihe aus dem übrigen

¹⁰¹ Vgl. Kap. 3.4 dieser Studie.

Bühnenraum ausstanz, womit die Tische wie ein langgezogener Riegel wirken. So leistet die Ordnung des Bühnenraums zu Beginn der Inszenierung zunächst die performativ-körperliche Etablierung einer Grenze, die dann in der Folge auch in den diskursiven Bereich verschoben wird. Die zwei Pärchen verweisen aber auch in ihrer Diskussion weiterhin auf die Materialität der in den Tischen repräsentierten Grenzziehung, wenn sie beispielsweise im Schlagabtausch an den Tischen rütteln oder nach etwas mehr als der Hälfte des Szenentextes aufspringen und gemeinsam mit den Tänzer*innen die eingangs vorgeführte Choreografie an der Tischreihe für eine Minute wieder aufnehmen. Bei der Fortsetzung der Diskussion bleibt dann die Choreografie in den Körpern manifest, da die vier Darsteller*innen noch hörbar außer Atem und erschöpft von der körperlichen Aushandlung der Grenze sind. Auf diese Weise verschränken sich diskursive und körperliche Prozesse der Grenzziehung systematisch, die Sprache wird in eine *Körper-Sprache* überführt. Folgerichtig löst sich „Auf dem Weg in den Bürgerkrieg“ schließlich abermals in einer Choreografie des Tanzes an und auf der Grenze auf, bei der wieder sieben Tänzer*innen zu den vier Schauspieler*innen stoßen.

Am Ende der Choreografie sitzen die Tanzenden erstarrt auf Stühlen an der Tischreihe. An deren vom Publikum am weitesten entfernten Ende liegt Constanze Becker im weißen modischen Zweiteiler einer Business-Frau und mit Handmikrofon als Europa-Figur auf den Tischen. In hartem und langsamem Duktus beginnt sie, den Monolog der Szene „Festung Europa 1“ (vgl. SP 161–163) zu sprechen, in dem sie in der Ich-Form eine Definition Europas aus Geschichte und Kultur herzuleiten versucht. Im Verlauf des Monologs beginnen die anderen Darsteller*innen, sich langsam, fast zeitlupenartig von der Tischgrenze weg oder auf diese zu bzw. über diese hinweg zu bewegen. War der vorherige Tanz noch von dynamischen Bewegungen an und auf der Grenze gekennzeichnet, erscheint der Raum in dieser von der Europa-Figur dominierten Szene nun fast erstarrt: Die Bewegungen der Darstellenden sind so langsam, dass ihre an der und über die Tischgrenze verschobenen Körper immer wieder Assoziationen mit Leichen oder filmischen Kampfszenen in Zeitlupe aufrufen. Davon völlig unbeeindruckt erhebt sich Europa und beginnt, kontrolliert über die Körper und die Tische hinweg auf das Publikum zuzuschreiten. Währenddessen gehen die Körper dazu über, die Tische in Zeitlupe immer wieder zu kippen und zurück in die Ausgangsposition sinken zu lassen, sodass das Bild einer Körpermasse entsteht, die gegen eine feste Begrenzung anbrandet. Ungestört schreitet Europa weiter voran und tritt Körper, die in ihrem Weg liegen, achtlos beiseite. Doch hinter ihr werden die Bewegungen immer schneller, einigen Akteur*innen gelingt es, über die Tischreihe zu klettern, andere kriechen darunter hindurch. Am Ende hat die Grenze ihre Stabilität fast vollständig eingebüßt: Verschiedene Tänzer*innen

laufen sie nun entlang, von einer Seite gestützt, von der anderen gezogen und dadurch in einem prekären Gleichgewicht gehalten.

In diesem ersten Europa-Monolog findet sich damit eine doppelte Perspektive auf die Grenze und gleichermaßen ihre entscheidende Gefährdung inszeniert. Die dominante Perspektive ist dabei die Europas: Ihr werden die Tische zum Laufsteg, den sie souverän und sicher hinabschreitet, während sie sich als kulturelle und politische Macht inszeniert, die die Stabilität der Grenze garantiert. Nur verfremdet wird die zweite Perspektive auf die Grenze deutlich, nämlich die der Körper, die sie überwinden wollen. Lediglich in stummer Zeitlupe sind ihre Bewegungen wahrnehmbar, sodass sie zunächst noch nicht die von Europa aktualisierte stabile Grenzziehung obstruieren können. Doch wandelt sich diese Wahrnehmung in dem Maße, in dem die Bewegungen der Körper dynamischer werden und die Grenze übergreifen: Am Ende steht Europa fast isoliert auf dem letzten Tisch der Reihe, während hinter ihr die anderen Darsteller*innen bereits die Tische kippen, unter ihnen hindurchkriechen und auf ihnen entlanglaufen. Wie im Stücktext findet sich damit auch auf der Bühne der dichotomische Gegensatz zwischen starrer (europäischer) Grenzordnung und einer in bewegten Körpern manifesten Raumkonfiguration inszeniert, wobei die Bewegung der migrierenden Fremden die Stabilität der ‚Festung Europa‘ gefährdet.

Was also zu Beginn der Inszenierung von *Safe Places* auf die Bühne gebracht wird, ist eine theatrale Raumordnung der stabilen Grenze, die sich im Tanz der Körper um den und auf dem Grenzriegel der Tische genauso wie in den eingebetteten Sprechtexten manifestiert. Die Figuren mit Sprachmacht sind vor allem die Protagonist*innen, deren nationalistische bzw. eurozentristische Grenzziehungsbemühungen, die auf den Erhalt einer starren (Kultur-)Raumordnung im Sinne einer ‚Festung‘ abzielen, in der Textanalyse nachgezeichnet wurden. Auf der Bühne ist diese Grenzordnung als Tischreihe präsent, die von den Körpern der Tanzenden zwar kurzzeitig in Unordnung gebracht oder überwunden werden kann, grundsätzlich aber über die ganze Zeit stabil und im Gleichgewicht bleibt. Der inszenierte Raum ist dennoch auch ein dynamischer, weil die Stabilität der Grenzziehung im Gegensatz zu den Bewegungen der tanzenden Körper konturiert wird. Gleichzeitig deutet sich in der immer mehr zunehmenden Bewegung der Tanzenden abermals die grundsätzliche Verwundbarkeit der starren Raumkonfiguration an: Was Europa eben noch als Laufsteg diente, kann allzu schnell aus dem Gleichgewicht geraten, wie die folgenden Szenen zeigen.

Nationale und europäische Grenzordnungen II: Dynamische Destabilisierungen

Die Störung dieser im ersten Teil des Abends so nachdrücklich etablierten räumlichen Ordnung beginnt bereits in der Szene, die an Europas Monolog anschließt. Im Stücktext ist sie „Roberts Notizen: Der Auftrag“ (vgl. SP 163f.) benannt. Der Protagonist denkt in ihr über Möglichkeiten europäischer Identitätsstiftung und Gefahren des Zusammenbruchs der Gemeinschaft nach. Statt Europa steht jetzt Robert auf den Tischen – aber in völlig anderer Körperhaltung und Proxemik: Während Europa die Tischreihe als Laufsteg nutzte, hält Robert in unsicherer Körperhaltung mit hochgezogenen Schultern ein Blatt Papier in der Hand, auf das er während seines Monologs immer wieder hektisch blickt. Nicht er beherrscht den Grenzraum, sondern die Körper der Tanzenden, die sich nun nicht mehr langsam bewegen, sondern sich als zuckende Masse von Menschen von links gegen die Tischreihe werfen. Als Robert fragt, ob „die Europäische Union mittlerweile ein so unübersichtliches, komplexes System [ist], dass es einstürzen MUSS“ (SP 163), beginnt endlich die räumliche Desintegration der Grenzordnung, die sich in der wachsenden Dynamik der gegen die Tische ankämpfenden Körper schon lange angekündigt hat: Die Akteur*innen stehen sich gegenüber und drücken gegen die Tische. Für eine kurze Zeit scheint deren Riegel gerade durch den Druck von beiden Seiten noch im Gleichgewicht zu bleiben, doch schließlich kollabiert die Grenze: In diffusem Licht drehen die Darsteller*innen die einzelnen Tische auf den Rücken, schieben sie hin und her und verteilen sie so über die vordere Bühnenhälfte. Robert vermag dieser ersten großen Bühnenraumtransformation des Abends nichts entgegenzusetzen: Am Ende seines Monologs muss er schnell von seinem Tisch springen, der von einem der Darsteller weggeschoben und ebenfalls umgedreht wird.

Die vielen kleinen über die Bühne verteilten Tische inszenieren zunächst eine Auflösung der stabilen, einheitlichen Grenze. So wird zwar deren einheitlicher Verlauf, nicht aber ihre Bildlichkeit selbst aufgelöst: Denn die nach oben gerichteten Tischbeine rufen die Assoziation von Grenzbefestigungen auf und fokussieren damit auf die zur Grenzsicherung nötige Gewalt, die schon die Textanalyse als Begleiterscheinung jeder Art von Grenzziehung herausstellte und die auch in den Analysen anderer theatraler Raumordnungen des Gegenwartstheaters immer wieder als Mittel der Stabilisierung hegemonialer Raumentwürfe identifiziert wurde. Der die Bühne bisher dominierende und zerteilende Grenzriegel zerfällt in viele kleine partikulare ‚Grenz-Inseln‘. Die Desintegration der zuvor noch von Europa als Laufsteg beschrittenen Grenze führt damit nicht zu einer Vereinigung der bis dahin zweigeteilten vorderen Bühne, im Gegenteil: Die

Zersplitterung des Grenz-Riegels zu kleinen ‚Grenz-Inseln‘ partikularisiert die theatrale Raumordnung weiter.

Doch dieses Bild der über die Bühne verstreuten Inseln ist in der Inszenierung flüchtig und steht nur für einige Augenblicke, denn der Monolog Roberts wird direkt vom zweiten Auftritt Europas („Festung Europa 2“; vgl. SP 164f.) abgelöst. Constanze Becker steht dabei linksseitig auf einer der ‚Tisch-Inseln‘. In Körperhaltung und Sprechweise noch genauso souverän wie zuvor referiert sie über Europas Sicherheitsbedürfnis und Selbstverständnis als Ordnungsmacht, die Gewaltlosigkeit und Wohlstand im Inneren durch Interventionen jenseits der so nachdrücklich verteidigten eigenen Grenzen sichert. Währenddessen errichten hinter ihr die anderen Darsteller*innen eine neue Grenzkonfiguration, die der „FESTUNG“ (SP 164) entspricht, von der Europa redet: Vier Tische werden zu einer Mauer zusammengeschoben, die jetzt allerdings nicht wie zuvor eine Bühnendiagonale einnimmt, sondern parallel zur Rampe steht. Dabei sind diese Tische so gedreht, dass ihre Beine wie abwehrende Stachel auf die Zuschauer*innen ausgerichtet sind. Diese neue Grenzziehung dominiert die Bühne visuell nicht nur durch ihre zentrale Position, sondern auch durch ihre Ausleuchtung, die den Grenzzaun hart aus dem Halbdunkel des übrigen Bühnenraums ausschneidet. Die übrigen Tische werden auf der rechten Bühnenseite zu einem rechteckigen Block gruppiert, wobei sie jedoch so stehen, dass zwischen einzelnen Möbelstücken Lücken bleiben. Die Stühle schieben die Akteur*innen dagegen auf der linken Bühnenseite umgestürzt zusammen. So entsteht abermals ein Gebilde, das durch die abstehenden Stuhlbeine die schon von der Grenzbefestigung in der Bühnenmitte aufgerufenen Assoziation von gewaltsamer Abschottung aufgreift.

Nach dem ersten Viertel der Inszenierung ist damit die spatiale Bühnenkonfiguration komplett transformiert: Der diagonal verlaufende Grenzriegel, der bisher den vorderen Bühnenraum zweiteilte, wird von einer bewehrten Grenzmauer ersetzt, die trotz ihrer markanten Ausleuchtung nicht mehr dieselbe visuelle Dominanz im Bühnenraum hat wie zuvor die Tischreihe: Der Stuhlhaufen und die rechts zusammengeschobenen Tische bilden weitere Handlungszentren und auch die Tanzchoreografie, welche sich während der Szene Europas fortsetzt, ist nicht mehr allein auf die Grenze ausgerichtet, sondern die Tänzer*innen nutzen den ganzen Bühnenraum. Auch die Raumordnung der Uraufführungsinszenierung von *Safe Places* ist damit durch verschiedene konfligierende Raumentwürfe geprägt, die im Spiel und Tanz der Darsteller*innen gegeneinander ausgehandelt werden. Die räumliche Homogenität, wie sie zu Beginn durch die singuläre, stabile Raumkonfiguration des Grenzriegels bestand, löst sich so in eine Heterogenität der spatialen Konfigurationen auf.

Diese fortlaufende Transformation der Bühne erfasst schließlich auch Europa: Ähnlich wie vorher Robert wird sie im Verlauf der Szene von

ihrem Tisch gestürzt. Am Ende des Monologs findet sie sich zwischen den wild um sie tanzenden Körpern der anderen Darsteller*innen wieder, vor denen sie zurückweicht und sich schließlich an den linken Rand der neu entstandenen Grenzmauer flüchtet, wo sie den im Theatertext als „Festung Europa 3“ (vgl. SP165f.) markierten Text spricht. Vor den Tischen kauern strahlt sie keinerlei Souveränität mehr aus, während sie mit ängstlicher Stimme von der Verwirrung und Beunruhigung erzählt, die die Migrierenden in ihrer Bewegung zum Zentrum des Kontinents bei Europas Bevölkerung auslösten. Die Kontrolle über die Ordnung des Bühnenraums hat sie genauso verloren wie die Fähigkeit zur selbstbestimmten Bewegung: Obwohl sie noch darauf beharrt, dass „[d]ies hier [...] eine Festung“ (SP 165) sei, wird die Grenzmauer hinter ihr schon abgebaut. Die Tänzer*innen konzentrieren ihre Choreografie um Europa, schmiegen sich an sie, ziehen und schieben sie, heben sie hoch und wirbeln mit ihr in schnellen Drehungen an den linken Bühnenrand zu den Stühlen, die sie schließlich wie einen einengenden Panzer um sie herum aufschichten. Mit dem letzten Satz ihres Monologs – „Wir wollen mit dem, WAS AUSSERHALB UNSERER GRENZEN GESCHIEHT, nicht in Berührung kommen.“ (SP 166) – zieht sich Europa nun selbst in den Panzer aus Stühlen zurück. Vom langen und stabilen Laufsteg ihrer ersten Szene bleibt ihr nur noch ein einzelner, seitlich hinter ihr gekippter Tisch, an dessen Bein sie sich im Stuhlpanzer, der ihren restlichen Körper bis auf die Arme verdeckt, festklammert. Der durch die Grenze definierte Raum wird in diesem Bild zum ersten Mal auf den Raum des eigenen Körpers verengt, ein Motiv, das in weiteren spatialen Transformationen auftreten wird.

Die dritte Szene Europas endet auf der linken Bühnenseite, doch auch auf der rechten Szenenhälfte findet Handlung statt. Schon während Europas Monolog waren im Halbdunkel schemenhaft Gestalten zu erkennen, die sich auf und unter der dort errichteten immer wieder durch Lücken unterbrochenen Tischfläche langsam bewegten. Nun werden die Tische in helles Licht getaucht und Paula Hans sowie Nico Holonics geben sich als „Das völkische Wir/männlich“ bzw. „Das völkische Wir/weiblich“ aus der Szene „Das völkische Wir, das immer lauter wird“ (vgl. SP 166f.) zu erkennen. Während Holonics die Szene an einen der vorderen Tische gelehnt eröffnet, kriechen Hans und drei Tänzer unter den Tischen, schieben sich in den Lücken zwischen ihnen nach oben, um dann wieder unter die Platten abzutauchen. Der völkisch-nationale Diskurs, der diese Szene prägt, ist damit über ein räumliches Auftauchen der Diskurs-träger*innen aus dem Untergrund ins Bild gesetzt. Die Choreografie lässt Assoziationen an Untote aufkommen, die sich aus der Erde hervorarbeiten, und schließt damit an die theatrale Figurierung rechtsnationaler Positionen als Diskurszombies an, wie sie Richter schon in früheren Produktionen

entwickelte.¹⁰² Die theatrale Räumlichkeit von *Safe Places* gewinnt so neben der bisher inszenierten Raumordnung durch Grenzziehungen im wahrsten Wortsinne eine historische Tiefendimension, aus der die Träger*innen längst totgeglaubter völkischer Diskurspositionen aufsteigen. Die Lücken zwischen den Tischen erlauben einerseits den Darsteller*innen, sich aus dem Untergrund hervorzarbeiten, andererseits kodieren sie aber auch die Bedrohung des Raumes, der als in sich fragmentiert erscheint. Die zusammengeschobenen Tische sind hier einzelne Inseln und ‚Schollen‘, die von den völkischen Ichs in Besitz genommen werden. Während die beiden davon sprechen, „mein Land“ und „[m]ein Dorf“ zu verteidigen (SP 166), laufen sie entlang des Randes der Tische auf und ab und stoßen ihre Drohungen gegen das unbestimmte ‚Ihr‘ der „Schwächlinge“ (SP 166) nach allen Seiten aus: Der Raum der lückenhaft zusammengeschobenen Tische wird zu ihrem bedrohten Land, dessen Verlust sie befürchten und das sie entschlossen verteidigen. Somit sind sowohl auf der linken Bühnenseite – in der Figur der in den Stuhlpanzer eingeschlossenen Europa – wie auch auf der rechten Seite mit der von den völkischen Ichs besetzten ‚Scholle‘ geschlossene, enge theatrale Räume konfiguriert, die auf die fortschreitende Partikularisierung des Bühnenraums und damit einhergehend die Isolation der einzelnen Figuren hinweisen.

Am Ende dieses zweiten, die Destabilisierung des nationalen und europäischen Grenzregimes inszenierenden Aufführungsteils hat abermals die Figur Europa das Wort. Constanze Becker wendet sich nun wieder mit souverän-ruhiger Stimme über ein Handmikrofon an das Publikum. Unterlegt von ruhiger Musik erläutert sie in „Festung Europa 4“ (vgl. SP 168–170) erneut Europas Selbstverständnis als Friedensmacht, geht dann aber schnell dazu über, den Migrierenden Vorschriften bezüglich der Werte und Normen des Zusammenlebens zu machen. Während sie sich dabei immer mehr in einen aggressiven, hektischen Sprachgestus steigert, beginnen die Darsteller*innen hinter ihr eine Gruppenchoreografie mit synchronen, sich wiederholenden, zuckend-rhythmischen Bewegungen, in die Europa am Ende des Monologs integriert wird. Noch einmal steht damit eine in synchronen Bewegungen geordnete und verbundene Gemeinschaft auf der Bühne, während die Ruckartigkeit der Choreografie bereits auf die innergesellschaftlichen Widersprüche und Gewaltpotenziale verweist, die diese Gemeinschaft zu zerreißen drohen. Dass sich auch Europa dieser Gefahr bewusst ist, zeigt ihr letzter Monolog. Während sie in „Festung Europa 5“ (vgl. SP 170f.) zunehmend verzweifelt von der eigenen Identitätslosigkeit und dem Gefühl erzählt, „auseinanderGERISSEN“ (SP 170) zu werden, betreten Bühnenarbeiter*innen die Szene und beginnen, die verbliebenen Stühle sowie die Tische an die Seiten zu tragen und

¹⁰² So beispielsweise in *FEAR*, vgl. dazu Heimann: *Zombies und Diskursfriedhöfe*.

stattdessen einfache Holzbetten mit Matratzen über die Szene zu verteilen. Am Ende stehen die Betten teils einzeln, teils zu längeren Riegeln zusammengeschoben auf der Bühne verstreut, während rechts die ‚Scholle‘ der völkischen Ichs zum Karree aus Tischen mit einem Stuhl in der Mitte umgestaltet wurde. Die Choreografie der Tanzenden löst sich langsam auf, die Akteur*innen vereinzeln sich im Raum. Nach knapp 40 Minuten markiert ein Freeze aller Darsteller*innen gemeinsam mit einem Lichtwechsel das Ende dieses zweiten Aufführungsteils, in dem die zuvor etablierte nationalistische und eurozentristische Grenzordnung zur Auflösung gebracht und der Bühnenraum in eine Reihe partikularer Individualräume zersplittert wurde.

Kennzeichnend für den zweiten Inszenierungsteil ist der Prozess einer permanenten spatialen Transformation der räumlichen Ordnung, hervorgerufen insbesondere durch die Bewegungen der Tanzenden. Die Bemühungen der nationalistischen und eurozentristischen Figuren, einen homogenen, festungsartigen Raum zu schaffen, können dieser Dynamik nicht standhalten: Der Bühnenraum partikularisiert sich in verschiedenen kleinen Inseln und ‚Schollen‘, die nicht mehr sinnvoll zu einer homogenen Raumordnung zu synthetisieren sind – und bereits die Anlage zur räumlichen Isolation des Individuums in sich tragen.

Libérale Grenzordnungen: Körper-Isolationen

Die Lichtstimmung, die den dritten Teil der Inszenierung von *Safe Places* eröffnet, bildet einen Gegensatz zu der vorangegangenen: Während die Bühne am Ende des zweiten Teils schwach und diffus ausgeleuchtet war, schneidet die Beleuchtung jetzt die einzelnen Betten scharf aus dem Dunkel der übrigen Bühne aus. Das Licht unterstützt so die Assoziation, die Betten seien von ihrer Umgebung, aber auch voneinander abgegrenzte Inseln, und betont damit visuell das Motiv der spatialen Isolation, das in der Folge vorrangig verhandelt wird. Während die anderen Darsteller*innen zunächst noch im Freeze verharren, fängt mit der von Paula Hans gespielten jungen überforderten Frau (vgl. SP 171–173) die erste der drei in der Textanalyse als liberale Figuren identifizierten Protagonist*innen zu sprechen an. Wenn sie von ihrer Verunsicherung angesichts der gesellschaftlichen Spaltungen im „virtuellen Bürgerkrieg“ (SP 171) zwischen liberal eingestellten Bevölkerungsteilen und den im Netz-Diskurs den Ton angebenden rechtsnationalen Stimmen erzählt, beginnen die anderen Akteur*innen jeweils einzeln an ihren Betten gemeinsame Bewegungsabläufe auszuführen, in denen sie zwischen verschiedenen Figuren des Sich-Fallenlassens, Gleichgewicht-Suchens oder Rollens abwechseln. Weil alle Darsteller*innen die gleichen Aktionen ausführen, stiftet der gemeinsame

Bewegungsablauf nicht nur eine Verbindung zwischen ihnen, sondern auch zwischen den einzelnen Räumen. Da sie dabei aber ihr eigenes Bett nicht verlassen und keinerlei körperlichen Kontakt untereinander herstellen, wirkt die Gemeinschaft der Akteur*innen auf der Bühne dennoch fragmentiert. Sie illustrieren so die Lage der mit rechtsnationaler Propaganda und Agitation konfrontierten liberalen Charaktere, die im Monolog der jungen Frau als einsam und mutlos beschrieben werden und die deshalb dem Zerbrechen der polarisierten Gesamtgesellschaft keine identitäts- und raumstiftende (Neu-)Ordnung entgegensetzen können. Erst am Ende der Szene versammeln sich die Akteur*innen als zitternder Haufen von Körpern auf drei zusammengeschobenen Betten auf der rechten Bühnenseite. Die Gemeinschaft, die sich so bildet, ist aber keine sich ihrer eigenen, geteilten Identität sichere Gesellschaft, sondern eine Ansammlung hypererregter, verängstigter Individuen.

Die junge Frau bleibt allein auf ihrem Bett zurück und Robert beginnt übergangslos aus der Mitte dieser zuckenden Leiber mit seinem Monolog der Szene „Firewall“ (vgl. SP 173f.). Während er über seine Sehnsucht nach Abgrenzung von den digitalen Bildern des Hasses spricht, ist er von den zitternden Körpern umgeben, die an ihm zerren und rütteln. Ihr Zittern überträgt sich so weit auf seinen Körper, dass er teils auch ohne Körperkontakt zu den anderen Akteur*innen zuckend auf der Liege sitzt: Die Kunstform des Tanzes transformiert so das aus der Textanalyse bekannte Motiv des Eindringens digitaler Diskurse ins Innere der liberalen Protagonist*innen in das Bild einer körperlichen ‚Bewegungsansteckung‘. Ohne jeden eigenen Raum, der ihm eine Abstandnahme von den erregten Tänzer*innen ermöglichen würde, flüchtet sich der zitternde Robert in sprachliche Abgrenzungsphantasien: „[I]ch will mich nicht mehr unentwegt erregen lassen“ (SP 173). Die Entwicklung von Strategien der Grenzziehung erscheint hier als Versuch, die eigene körperliche Autonomie wiederherzustellen.

Räumlichen Ausdruck finden diese zunächst nur sprachlich geäußerten Abgrenzungsbemühungen in der geschlossenen Linie, zu der die Betten von Robert und anderen Akteur*innen am Ende der Szene zusammengeschoben werden. Diese Raumkonfiguration lässt dabei an die Grenze aus Tischen denken, die während Europas Monolog im zweiten Inszenierungsteil gegen das Publikum errichtet wurde. So findet sich hier szenografisch die Parallelisierung von nationalistischen/eurozentristischen und liberalen Grenzziehungsbemühungen dargestellt, die schon die Analyse der im Stücktext entfalteten Grenzdiskurse nachzeichnen konnte: Auch die Raumvorstellungen der liberalen Protagonist*innen zielen nicht auf den Abbau von Grenzen und die Schaffung eines integrativen, pluralistischen Gesellschaftsraums; das Motiv der Betten verweist darauf, dass die Inszenierung nun Raumaushandlungen im privaten Bereich darstellt, während zuvor die staatliche Ebene fokussiert wurde.

Folgerichtig zieht sich Robert schließlich in das Tischkarree zurück, das noch immer den rechten Bühnenrand dominiert. Dort, wo zuvor bereits die von den beiden völkischen Ichs verteidigte ‚Scholle‘ verortet war – abermals ein spatial kodierter Hinweis auf Parallelen zwischen den Grenzziehungen der nationalen und liberalen Charaktere –, wird er nun bis zum Ende der Aufführung bleiben. Die Tische grenzen ihn nicht nur nach vorne zum Publikum, sondern in alle Richtungen vom ganzen restlichen Bühnengeschehen ab und isolieren ihn damit maximal. Während er sich direkt ans Publikum wendet und von der Notwendigkeit spricht, gegen „Toxische Inhalte“ (vgl. SP 175f.) der völkisch-nationalistischen Stimmen im öffentlichen Diskurs Grenzen aufzubauen, streicht er immer wieder über die ihn umgebenden Tische und richtet somit gestisch den Fokus auf seine Selbstausgrenzung, die ihn nicht nur von besagten völkisch-nationalen, sondern *allen* Stimmen trennt.

Nach zwei Dritteln dieses dreißigminütigen dritten Vorstellungsteils ist die zuvor errichtete Bettreihe aufgelöst und an den Rand geschoben. Es stehen nur noch zwei Betten auf der Bühne, auf denen Thomas und der Tänzer Joel Bray sitzen. Thomas adressiert den Beginn seines Monologs „Der große Austausch“ (vgl. SP 180f.) zunächst auf Englisch an diesen letzten verbliebenen Diskussionspartner, wechselt aber bereits nach einigen Sätzen ins Deutsche, worauf auch Bray sein Bett nimmt und zur Seite abgeht. Wie in so vielen der untersuchten Texte und Bühnenproduktionen des zeitgenössischen Stadttheaters misslingt sprachliche Kommunikation auch hier und Thomas bleibt allein. Die Bühne ist bis auf ihn, sein Bett und das Karree mit Robert im Halbdunkel auf der rechten Seite leer. Das erste Mal wird die Selbstausgrenzung und Isolation der Individuen, die den ganzen Abend in verschiedensten Motiven durchzog, auf das Bild des Einzelnen in der Weite der größtenteils leeren Bühne gebracht. Das Licht ist gedimmt, Kunstrasen und Hügel im Hintergrund sind kaum beleuchtet. In dieser Lichtstimmung wirkt Thomas, dessen zweite Soloszene „Die Menschheit minus eins“ (SP 182f.) direkt anschließt, verloren. Ab und zu versucht er, den am rechten Bühnenrand in seinem Tischkarree sitzenden Robert anzusprechen und in seine Überlegungen zu menschlicher Vereinzelung und Vereinsamung einzubeziehen, doch dieser reagiert nicht auf Thomas’ Monolog, sondern beobachtet ihn nur regungslos. Räumlich findet sich so ein Gegensatz inszeniert: Hier Robert, eingengt zwischen seinen Tischen sitzend, dort Thomas, allein auf der diffus ausgeleuchteten Fläche der großen Bühne. Und doch stellt die Raumordnung *beide* Protagonisten als isoliert aus: Robert wird durch die ihn umgebenden Tische von aller Umwelt abgeschieden, doch auch Thomas ist allein – die Grenze, die ihn von allem Außen abschließt, ist sein eigener Körper, außerhalb dessen es für ihn nichts mehr gibt, auf das er reagieren oder mit dem er kommunizieren könnte. Für seine langen Reflexionen, in denen sich

Thomas zunächst von allen Mitmenschen („Der große Austausch“) und dann mit der Positionsübernahme des alleine im All treibenden Astronauten („Die Menschheit minus eins“) überhaupt von jeder fixierbaren Umwelt lossagt, findet er in der theatralen Kommunikation keine Adressat*innen auf der Bühne mehr. So steht die Leere keinesfalls für die absolute Entgrenzung, sondern kann durch eine Analyse, die Raum prozesshaft und vom handelnden Menschen aus denkt, im Gegenteil als Bild für die Verabsolutierung aller menschlichen Abgrenzungshandlungen gelesen werden. Diese treiben in Thomas’ Absage an jede Form von Beziehung zu anderen Menschen oder Objekten eben nicht die Grenze, sondern den relationalen Raum selbst in die Auflösung. Wie für andere analysierte Raumordnungen des gegenwärtigen Stadttheaters – beispielsweise im Falle der *Schutzbefohlenen* oder von *Muttersprache Mameloschn* – festgelegt, steht am Ende misslingenden Kommunizierens der Figuren als Folge ihrer (Selbst-)Ausgrenzung aus dem öffentlichen Raum auch in *Safe Places* die Dekonstruktion der relationalen Raumordnung selbst.

In dieser Raumordnung findet sich das Motiv der Isolation auf die Spitze getrieben, das die theatrale Räumlichkeit des gesamten dritten Inszenierungsteils von *Safe Places* leitmotivisch prägt. So verlassen zum ersten Mal während der Produktion auch alle Tänzer*innen die Bühne: Wo die Vereinzelung des Individuums den anderen Körper als Gegenüber ausschließt, kommt auch der Tanz als Körpersprache und Kommunikationsform an seine Grenzen. Doch es ist nicht nur die Kunstform des Tanzes, der so die Grundlage entzogen wird: Die liberalen Protagonist*innen geben in ihrer Selbstausgrenzung auch jede Form produktiven Raumschaffens auf. Die schon in der Textanalyse entwickelte Gefahr, dass dieses Raumschaffen von anderen Kräften übernommen wird, inszeniert auch die Uraufführungsproduktion, die in ihrem vierten Teil völkisch-nationale Raumordnungsalternativen auf die Bühne stellt.

Ausblick: Völkisch-nationale Raumordnungsalternativen

Mit der Konzentration auf völkisch-nationale Raumkonfigurationen gewinnt nun endlich der Teil der Bühne an Bedeutung, der bisher im Halbdunkel des Hintergrunds nur schwach zu erkennen war: Nachdem Thomas abgegangen ist, bleibt die Bühne für die nächsten Minuten vorwiegend den Tänzer*innen überlassen, die sie sich nach und nach in einer raumgreifenden Choreografie zurückerobern. Während Robert den ersten Teil der Szene „Schlachtfelder“ (vgl. SP 192f.) spricht,¹⁰³ der die kriegerischen und

¹⁰³ Im Vergleich zur (erst nach der Premiere veröffentlichten) Textfassung findet sich hier in der Inszenierung das einzige Mal eine Szenenumstellung: Der erste Teil der den Stücktext abschließenden Szene „Schlachtfelder“ wird vor die Szene „Safe

damit letztlich blutigen Folgen von Grenzziehungen während der langen Geschichte Europas beschreibt, werden von hinten langsam einzelne Bäume nach vorne auf die leere Bühne geschoben. Der Hügel ist gemeinsam mit dem vorderen Bühnenteil in warmes Licht getaucht. Doch die Bühne bleibt durch die Choreografie von sieben Tänzer*innen zweigeteilt: Im vorderen Teil des Szenenraums werden die Bewegungen der Akteur*innen zunehmend schneller, während sie immer wieder zu Boden fallen, schwanken und aufstehen. Dagegen bewegen sich die Tanzenden auf dem Hügel nur in Zeitlupe oder frieren ganz ein, sitzen oder liegen gar für einige Zeit auf dem Kunstrasen. Abermals ist damit ein Gegensatz zwischen räumlicher Statik (auf dem Hügel) und Dynamik (im vorgelagerten Bühnenraum) inszeniert.

Am Ende dieser Choreografie, die mit gut acht Minuten zu einer der längsten des Abends gehört, liegen die Akteur*innen, die ihre Oberteile über den Kopf gezogen haben, im vorderen Bühnenbereich auf dem Boden, während das Licht gedimmt wird. Das Bild der gesichtslosen, verstreuten Körper im Dunkeln erinnert an ein Leichenfeld und steht in diesem Sinne mit dem Text Robert Menasses in Zusammenhang, den Robert gerade in seinem Tischkarree rezitiert hat. Im Tanz der Darsteller*innen wurde der Bühnenraum erst zum liminalen Raum mit dem grünen Hügel als einer Art materieller Grenzanlage, bevor er am Ende als Schlachtfeld in Szene gesetzt wird: So, wie das von ständigen Grenzkonflikten erschütterte historische Europa in Menasses Sprachbild „unter einem rotgefärbten Feld“ (SP 193) verschwindet, ist der Bühnenraum nun mit den gesichts- und bewegungslosen Körpern der Tanzenden überzogen. Abgesehen von Roberts Tischkarree auf der rechten Seite zeigt die im Dunkeln liegende Bühne nun keine Grenzverläufe durch Tische oder Betten mehr. Was nach all den Grenzziehungen bleibt, ist der schwarze, inkommensurable und undefinierte Raum, der durch die verstreuten Körper wie ein Leichenfeld wirkt.

Das, was sich in diesen unbestimmten Gewalt-Raum einnistet, inszeniert *Safe Places* als eine Art Zukunftsvision, die durch ein sekundenlanges Black deutlich vom bisherigen Stückverlauf abgetrennt wird. Durch dieses Black erhält die auf die rückwärtige Wand projizierte Szenenüberschrift „Tod fürs Vaterland“ (SP 185–91) besondere visuelle Dominanz. Sobald das Licht wieder angeht, fokussiert es auf den grünen Hügel, der so das erste Mal zum Zentrum der Bühne wird. Aus ihm steigen Trockeneisnebel auf und zu Klängen, die an Wagnermusik erinnern, erhebt sich Constanze Becker, die mit einem in schwarze Schwingen übergehenden Umhang und ihrem goldenen Brustharnisch als Kreuzung zwischen Harpyie und Walküre kostümiert ist. Unterstützt von der immer lauter werdenden Musik beginnt

Places“ gezogen, die im Text direkt an Thomas' letzte Soloszene „Die Menschheit minus eins“ anschließt.

sie pathetisch, Hölderlins Ode „Der Tod fürs Vaterland“ zu rezitieren, während sich die Körper auf dem Leichenfeld unter ihr langsam bewegen. Hier nun wird klar, was in Gestalt des grünen Hügels schon während des ganzen Theaterabends im Hintergrund von Bühne und Grenzdiskursen lauerte: Es ist eine in Hölderlin, Wagner und Bayreuth-Anspielungen kodierte deutsche Kulturgeschichte, die historisch bereits im Nationalsozialismus eine deutsche Volksgemeinschaft konstruierte, der ihre Grenzen angeblich zu eng gesteckt waren und die sich deshalb in blutigen Schlachten neuen Lebensraum erobern wollte. In *Safe Places* werden diese Diskurse und Symbole abermals von der völkischen Rechten missbraucht, es zeigt sich dabei aber deutlich, wie dilettantisch und ästhetisch kraftlos ihre Instrumentalisierung ist. So wirkt die Hölderlin-Rezitation der Walküren-Harpyie im wabernden Theaternebel fast komisch und von der in der Textanalyse herausgearbeiteten spatialen Dynamik der Ode bleibt auch nichts übrig: Was Becker von ihrem Hügel aus überblickt, ist nicht Hölderlins Schlachtfeld voller Bewegung und kämpfender Helden, sondern ein Leichenfeld, dessen Tote die Walküre jedoch nicht nach Walhall führt – stattdessen bewegen diese sich kriechend wie zombiehafte Wiedergänger zum rechten Rand der Kunstrasenfläche. Die Rezitation endet abrupt: Am Ende der Ode werden Leuchtstoffröhren eingeschaltet, die die gesamte Bühne in ein kaltes Licht tauchen und die bemüht pathetisch-mystische Stimmung auf einen Schlag auflösen. Während sich die Harpyie nun als Trixie vorstellt und in beiläufigem Plauderton ihre politische Agenda und Biografie vor dem Publikum ausbreitet, verlassen die Tänzer*innen die Bühne. Im Lauf ihres Monologs entledigt sich Trixie ihrer Kostümierung und steht letztlich im weißen Kleid allein an der Rampe. Nach dem Rückzug aller anderen Darsteller*innen – nur Robert beobachtet nach wie vor alles stumm in seinem Tischkarree – ist es nun ihr Raum, sie steht in einem einzelnen Lichtspot.

Die Botschaft, die am Ende von *Safe Places* auch räumlich konfiguriert wird, ist damit überdeutlich: Werden die Strategien figuraler Grenzziehung angesichts als Bedrohung empfundener Globalisierungserscheinungen wie Migration, Digitalisierung oder innergesellschaftlicher Spaltung bis zur totalen Selbstisolation geführt, findet sich der so geräumte öffentliche Raum schnell durch völkisch-nationale Wiedergänger besetzt. Deren Argumentationen überzeugen zwar genauso wenig wie ihre Selbstinszenierungen, sie können aber den Raum allein dadurch beherrschen, dass alle anderen in die isolierende Raumordnung ihrer individuellen Vereinzelung geflohen sind.

Die Bühnenfassung lässt dabei an dem, was der Stücktext nur andeutete, keinen Zweifel: Figurale Grenzordnungen, die die als Bedrohung empfundenen Dynamiken einer globalisierten Welt durch starre Raumkonfigurationen beherrschen wollen, sind zum Scheitern verurteilt. Besonders deutlich wird dies am Ende der Bühnenproduktion: Nachdem

Robert in den Worten Menasses nochmals auf die Gefahren eines Zerbrechens der europäischen Union hingewiesen hat (vgl. SP 193), rennen alle Darsteller*innen im Halbdunkel ein letztes Mal gegen eine Grenze an. Es ist dies der grüne Hügel im Bühnenhintergrund, an dem sie immer wieder abgleiten und herabrutschen, bevor sie von Akteur*innen, die den Kamm schon erreicht haben, emporgezogen werden. Am Ende der Inszenierung steht also ein Bewegungsbild, das ihr ästhetisch durchgängiges Thema nochmals auf den Punkt bringt: Vom ersten Moment an bevölkerten Körper in Bewegung die Bühne, die sich an mehr oder weniger fixierten Grenzkonfigurationen abarbeiteten. Das abschließende Black verhindert, dass das Publikum die Akteur*innen bei der Überwindung des Hügels beobachtet. Doch es besteht kein Zweifel daran, dass die festgefügte, starre Grenze auf lange Sicht keine Chance hat, die dynamischen Bewegungen der gegen sie anbrandenden Menschen aufzuhalten.

Wie der Text ist auch die Uraufführungsproduktion von *Safe Places* durch die Dichotomie von starren, durch Grenzziehungsstrategien abgesicherten Raumkonfigurationen und einer konfligierenden, sie gefährdenden räumlichen Dynamik gekennzeichnet. Der Theatertext entwickelt diesen Gegensatz vorwiegend durch seine Sprachbilder. Die nationale bzw. europäische Festung kontrastiert mit den eindringenden Körpern der Migrierenden, die als bewegliche Extensionen ihrer Heimaträume eine fremde spatiale Ordnung in die Festung tragen. Analog stehen dem Ausgreifen des rechtsnationalen Cyberspace durch dynamische virtuelle Bilder die Träume der liberalen Protagonist*innen gegenüber, in denen sie sich in die Isolation eines starren, eng begrenzten oder eingefrorenen Raums zurückziehen. Die Uraufführungsinszenierung gestaltet diesen Gegensatz in der Dichotomie von (vorübergehend) stabilen szenografischen Elementen wie Betten oder Tischen und der Dynamik des Tanzes der Darsteller*innen aus. Im Mittelpunkt der theatralen Formensprache steht damit der Körper, der schon die Sprachbilder des Theatertextes immer wieder als Stabilität obstruierendes Element durchzieht, das in seiner Bewegungs- und Durchdringungsfähigkeit fixierte Grenzregime gefährdet. In noch stärkerem Ausmaß als der Stücktext fokussiert die Inszenierung das in den dynamischen raumverändernden Prozessen angelegte Potenzial zur Zerstörung stabiler Grenzziehungen, welches in den Sprechtexten meist nur als eingebildete oder mögliche zukünftige invasive Bedrohung aufscheint. Auf der Bühne findet diese raumverändernde Macht ihre Verkörperung in den tanzenden Darsteller*innen, die Raumordnung der Theaterproduktion ist in erster Linie eine erntante: Es fällt auf, dass Richter und van Dijk – abgesehen von der Einblendung von Szenenüberschriften – auf jede mediale Kodierung der Bühne durch (Video-)Projektionen verzichten, die sich gerade in den Szenen, die von den Übergriffen der virtuellen Bilder aus dem Cyberspace erzählen,

inhaltlich durchaus angeboten hätten und für die es in Richters Werk Vorbilder gibt.¹⁰⁴ Stattdessen wird die Bühne ganz den Körpern überlassen. Sie sind es, die in ihrem Abarbeiten an Tischen, Betten und Stühlen diese erst als Grenzen lesbar machen und damit die Prozessualität und menschliche Bedingtheit von Grenzkonfigurationen ausstellen. Richter und van Dijk markieren das Scheitern dieser Selbstverortungsstrategien angesichts einer Welt, für deren Raumgliederung der Ethnologe Arjun Appadurai schon 1991 das Ordnungskonzept der *Global Ethnoscapes* postulierte: „The landscapes of group identity – the ethnoscapes – around the world are no longer familiar anthropological objects, insofar as groups are no longer tightly territorialized, spatially bounded, historically unselfconscious, or culturally homogenous.“¹⁰⁵ Mit Territorialisierung, räumlicher Verwurzelung und kultureller Homogenität spricht Appadurai damit genau den Konzepten ihre identitätsstabilisierende und raumordnende Funktion ab, an denen die nationalistischen und eurozentristischen Figuren in *Safe Places* so verzweifelt festhalten. Gegen die festungsartigen Grenzziehungen von (National-)Staaten setzt der Ethnologe „landscapes of persons who make up the shifting world in which we live: tourists, immigrants, refugees, exiles, guest-workers, and other moving groups“¹⁰⁶. Diese ‚Landschaften von Menschen‘ repräsentieren so die dynamischen Raumentwürfe, welche in *Safe Places* die konfligierende starre Ordnung der nationalistischen und eurozentristischen Abgrenzungsbemühungen auflösen. In diesem Sinne ist die *urgence*, auf die die spatialen Ordnungsbemühungen der Protagonist*innen antworten, eine ähnliche wie die, der die Figuren in *Muttersprache Mameloschn* mit mobilen Raumentwürfen begegnen. Doch während in Sasha Marianna Salzmanns und Brit Bartkowiaks Theaterarbeit die nationalterritoriale Ordnung für diasporisch-postmigrantische und somit transnationale Raum- und Identitätsentwürfe suspendiert wird, führen Richter und van Dijk in der Raumordnung von *Safe Places* vor, wohin kompromisslose Rettungsversuche nationaler Ordnungsparadigmen und ihrer Grenzziehungsbemühungen führen können.

Diese letzte in meiner Studie untersuchte Theaterarbeit fokussiert mit der Grenze eine Ordnungseinheit, die auch in den vorhergehenden

¹⁰⁴ So beispielsweise in Richters früher mehrteiliger Arbeit *Das System* an der Berliner Schaubühne, bei der der Bühnenraum oftmals auch als Projektionsraum für Videokunst konfiguriert war, vgl. Pappelbaum: Alles zielt auf Klarheit; sowie Rottenkolber: Kälte Leere. Seine verschiedene Medien integrierende Inszenierungsweise bedingte schon in einem frühen Portrait die Einordnung von Richters Theater „zwischen Kammerspiel und Multimedia“. Vgl. Dürschmidt: Falk Richter. Zwischen Kammerspiel und Multimedia.

¹⁰⁵ Arjun Appadurai: „Global Ethnoscapes. Notes and Queries for a Transnational Anthropology“, in: Richard G. Fox (Hg.): *Recapturing Anthropology. Working in the Present*, Santa Fe, NM 1991, S. 191–210, hier: S. 191.

¹⁰⁶ Ebd., S. 192.

Analysen Raumordnungen strukturierte: *Muttersprache Mameloschn* figuriert im Schweigen und in den Monologen der Protagonistinnen kommunikative Abgrenzungen, die sich in räumliche Vereinzelung übersetzen. *Die Schutzbefohlenen* hat nicht nur Flucht als topografische Grenzüberwindung, sondern auch die Ausschlussfunktion der schwer zu vermessen, aber umso wirkungsmächtigeren Grenzen des öffentlichen Raums zum Thema. Und in *Die lächerliche Finsternis* erscheint der Prozess der Grenzziehung als hegemonialer Übergriff, durch den europäische Protagonisten fremden Räumen und Figuren ihre eigenen Wissens- und Erzählordnungen aufzwingen. Der Blick auf die drei anderen analysierten Texte und Uraufführungsinszenierungen zeigt aber auch eine Besonderheit der Raumordnung von *Safe Places*: Denn Richter und van Dijk verletzen die grundlegende Grenze der stadttheatralen Schauordnung nicht. *Muttersprache Mameloschn* kritisiert Darstellungsmittel des Theaters, indem der Dialog als Grundform der theatralen (auch räumlichen) Ordnung problematisiert wird. Jelinek, Stemmann, Lotz und Pařízek hinterfragen die Fähigkeit des Theaters, Fremde(s) auf der Bühne darzustellen, indem *Die Schutzbefohlenen* und *Die lächerliche Finsternis* die theatrale Organisation von Schauen und Angeschaut-Werden, Sprechen und Schweigen dekonstruieren. Bei Falk Richter und Anouk van Dijk finden sich keine solchen metatheatralen Reflexionen, die den Raum des Theaters grundsätzlich auf seine eigenen potenziell problematischen Ordnungen hin befragen. Stattdessen ist die Bühne hier eher als Raum konzipiert, in dem „durch Begegnung, Erfahrung, Austausch, Empathie“ nach Richter „[d]as scheinbar Fremde [...] im Theater vertraut werden, dem Zuschauer *nah* kommen“ kann.¹⁰⁷ Dass eine Funktionalisierung des Theaters als Begegnungsraum, der die institutionellen und ästhetischen Brüche der eigenen Darstellungsordnung und Gemeinschaftsfiktion kaum reflektiert, aber auch Probleme mit sich bringt, deutet Elske Braults Rezension der Uraufführungsinszenierung von *Safe Places* an. Sie kommt zu dem Schluss: „Auch das kann Theater in Deutschland im Jahr 2016 offenbar sein: Ein sicherer Ort, an dem die Zuschauer sich der Richtigkeit der eigenen moralischen Werte vergewissern können und danach gestärkt im rechten Glauben nach Hause gehen. Früher machte man das in der Kirche.“¹⁰⁸

¹⁰⁷ Richter: *Disconnected*, S. 80.

¹⁰⁸ Elske Brault: „‘Safe Places’ von Falk Richter. Tanz auf den Ruinen Europas“, in: *Deutschlandfunk Kultur* am 08.10.2016, online abrufbar unter <https://www.deutschlandfunkkultur.de/safe-places-von-falk-richter-tanz-auf-den-ruinen-europas-100.html>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.

Kapitel 5

Risse und Leerstellen. Erspielte Räume im deutschsprachigen Stadttheater nach 2010

„Ich kann jeden leeren Raum nehmen und ihn eine nackte Bühne nennen. Ein Mann geht durch den Raum, während ihm ein anderer zusieht; das ist alles, was zur Theaterhandlung notwendig ist.“¹ Die Untersuchung von Rauminszenierungen des Gegenwartstheaters (Kap. 4), aber auch die ihr vorangegangenen Analyseskizzen historischer Bühnenraumdispositive (Kap. 3) zeigen, dass der Raum des Theaters synchron wie diachron betrachtet ein deutlich komplexeres Phänomen ist, als er in Peter Brooks Konzeption erscheint. Denn auch wenn Brook Theater als Kunstform nicht auf „[r]ote Vorhänge, Scheinwerfer“ sowie „Kasse, Foyer [...] Klappsessel[.]“ festlegt;² Raum steht in seinem berühmten Zitat dem Handeln der Darstellenden und dem Schauen des Publikums kategorial getrennt gegenüber. Die Rede vom ‚leeren Raum‘ legt eine Sicht auf diesen Raum als Container nahe, der den Hintergrund theatraler Handlung bildet, wenn er nicht sogar als von dieser ganz unabhängig zu verstehen ist.

Gegen eine solche Vorstellung vom Theaterraum stellt diese Studie in Anlehnung an Ordnungstheorien Martina Löws und Michel Foucaults das Konzept der *theatralen Raumordnung* (Kap. 2). Sie beschreibt den Theaterraum insbesondere hinsichtlich dreier Dimensionen, die bei seiner Analyse als ‚leerer Raum‘ oder als statische Bauordnung kaum in den Blick kommen. So interpretiere ich diesen Theaterraum, erstens, als *dynamische Ordnung verschiedenster heterogener Elemente* (1). Als solche bestimmen nicht nur die Architektur des Theatergebäudes, die bauliche Bühnenform, Beschreibungen des Nebentextes oder szenografische Elemente die Ausformung des Raums, sondern auch das raumschaffende Handeln der Figuren. So verschiebt sich der Analysefokus weg von ‚dem‘ stabilen Theaterraum hin zum Prozess theatraler Raumhervorbringung, wie er durch räumliche Inszenierungen des Dramentextes und der Bühnenproduktion gesteuert wird. Zweitens kommt der Raum des Theaters als dynamische ästhetische Ordnung in den Blick, in der sich einerseits *gesellschaftliche Strukturen manifestieren*, die diese Strukturen aber andererseits *in theatralen Prozessen der An-, Ein- und Zuordnung auch selbst*

¹ Peter Brook: *Der leere Raum*. Aus dem Englischen von Walter Hasenclever, Berlin 1988, S. 9.

² Ebd.

hervorbringt, reflektiert oder transformiert (2). In diesem Sinne sind theatrale Raumordnungen, drittens, als *Dispositive zu beschreiben, die auf eine je zeitspezifische urgence antworten* (3). Sie können damit nicht überzeitlich, sondern nur konkret für einen soziohistorischen Kontext näher bestimmt werden.

Theatraler Raum wird also nicht nur von (relativ) stabilen Konstituenten bedingt, sondern auch durch das Handeln von Figuren bzw. Darsteller*innen: Statische und dynamische Elemente bringen ihn im Zusammenspiel prozessual hervor. Auch und gerade die Produktion des *theatralen* Raums lässt sich also im Sinne Martina Löws „als Wechselwirkung zwischen Struktur und Handeln“ (RS 53) verstehen. Losgelöst von der Handlungsebene des konkreten ästhetischen Textes bzw. der konkreten ästhetischen Bühnenproduktion ist diese Wechselwirkung ebenfalls auf der institutionellen Ebene zu fassen, die die theatrale Raumordnung mitbestimmt. So steht das durch öffentliche Gelder finanzierte Stadttheater in einer auch räumlichen Tradition, in der es als institutionalisierte politische Schauordnung Orientierungskrisen der Stadtgesellschaft verhandelt. Die Frage nach der theatralen Raumordnung zielt damit auf institutioneller Ebene auch auf das Problem der Legitimation und Selbstverortung des subventionierten Stadttheaters innerhalb einer Gesellschaft, die zunehmend diverser wird und deren Problemhorizont nicht mehr Stadt oder Staat bilden.

Dieses abschließende Kapitel konturiert als Fazit die Analyseergebnisse der Studie und perspektiviert sie in der Zusammenschau, indem es die verbindenden Charakteristika und die Funktionen theatraler Raumordnungen des zeitgenössischen Stadttheaters bestimmt. Dazu ist zunächst die Besonderheit dieses Stadttheaters und seiner Räume vor dem Hintergrund historischer Theaterraumordnungen herauszustellen (Kap. 5.1), bevor die Ergebnisse der Text- und Inszenierungsanalysen zusammengefasst und auf Gemeinsamkeiten der untersuchten Raumordnungen hin befragt werden (Kap. 5.2). Ein abschließender Ausblick bestimmt sodann die in den Raumordnungen konfigurierte Orientierungsfunktion des zeitgenössischen Stadttheaters und skizziert Anschluss- und Weiterführungspotenziale des in dieser Studie entwickelten Analysekonzepts der theatralen Raumordnung (Kap. 5.3).

5.1 Raumtraditionen: Theater und Gesellschaft

Die Analyse historischer Raumordnungen zeigt, dass die Annahme einer einheitlichen ‚Fortschrittsentwicklung‘ der Bühnenformen von der Antike bis in die Gegenwart verfehlt wäre. Der im dritten Kapitel exemplarisch nachgezeichnete Weg vom athenischen Dionysos-Theater zur Raumbühne des Hellerauer Theaters hat viele Abzweigungen mit Nebenpfaden und Sackgassen. Wo in dieser Studie von einer Tradition theatraler Raumentwürfe die Rede ist, bezeichnet der Begriff deshalb eine *funktionale* Tradition: Gesellschaftliche Umbrüche finden im Theater konkret *räumlichen* Niederschlag; Ordnungskrisen, in denen sich das Zusammenleben einer Gesellschaft neu strukturiert, manifestieren sich in theatralen Raumordnungen und werden in einer spatialen Ästhetik bearbeitet. Der Aspekt, der bei den historischen Analysen dieser Studie im Vordergrund steht, ist die Verbindung räumlicher Entwürfe und gesellschaftlicher Identitätskonstruktionen im Theater: Erst vor der Folie historischer Konfigurationen dieses Zusammenhangs lassen sich die Besonderheiten aktueller Raumordnungen im Stadttheater konturieren.

Spatiale Entwürfe und Identitätsaushandlung: Historische Raumordnungen

Schon die Analyse der historischen Raumordnung des Dionysos-Theaters in Athen zur Zeit der Uraufführung von Aischylos' *Orestie* 458 v.Chr. zeigt den engen Zusammenhang zwischen theatralen Rauminszenierungen und dem Orientierungsbedürfnis der athenischen Stadtgesellschaft. Deren politischer Handlungshorizont weitet sich nach dem kometenhaften Aufstieg der *polis* zum mächtigsten griechischen Stadtstaat und dem Sieg der Griechen über das persische Großreich plötzlich radikal aus, Athen ist zu einer beherrschenden Macht im gesamten antiken Mittelmeerraum geworden. Im Dionysos-Theater am Südhang der Akropolis versichert sich diese Stadtgesellschaft ihrer gemeinsamen neuen Identität und der Legitimität der Vormachtstellung Athens, indem die dort aufgeführten Dramen die eigene *polis* in das topografische Bezugnetz der überlieferten homerischen Mythen zwischen Troja, Theben und Argos einschreiben. In diesem somit auch räumlich ausgeprägten theatralen ‚Athenozentrismus‘ wird die *polis* als Ort weiser Herrscher und gerechter Konfliktlösungen etabliert, wo beispielsweise in der *Orestie* der transgenerationale Tantalidenfluch durch eine Gerichtsverhandlung der Stadtältesten und Athenes Schiedsspruch an ein Ende kommt. Eingebunden in die semantisch

fruchtbar gemachte Stadtopografie zentriert das Dionysos-Theater die aktualisierten Stoffe auf das Bühnenhaus der *skene* hin, das zu Beginn der *Orestie* zwar Argos, am Ende jedoch den athenischen Areopag markiert.

Eine mit der Ausweitung des politischen und kulturellen Horizonts Athens vergleichbare Entwicklung lässt sich in der Renaissance beobachten, wenn in Folge von Entdeckungsfahrten und Kolonialisierung die Welt Europas tatsächlich eine größere, ‚neue‘ wird. Gleichzeitig verlieren durch osmanische Eroberungen, Glaubensschismen und die Erosion des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation jahrhundertealte Ordnungssysteme der Alten Welt ihre sicherheitsstiftende Funktion. In der Bühnenform der Perspektivbühne, die in Italien aufkommt, manifestiert sich das Bedürfnis, aber auch Selbstbewusstsein einer Gesellschaft, die ihre Lebenswelt durch die Erschaffung einer optisch streng regelgerechten Bühnenwelt ordnen möchte. Deren perspektivische Raumentwürfe gliedern auch den Publikumsraum, in dem nun ein Augpunkt existiert, von dem aus allein das theatrale Geschehen perspektivisch korrekt wahrgenommen werden kann. In der theatralen Raumordnung des von der *Accademia Olimpica* finanzierten *Teatro Olimpico* in Vicenza nimmt diesen Augpunkt die Statue des adligen Präsidenten der *Accademia* ein. Der Theaterraum inszeniert so das kulturelle Selbstverwirklichungsbedürfnis eines Stadtadels, der von Venedig beherrscht und in seinen politischen Handlungsspielräumen eingeschränkt ist.

Auch die theatrale Raumordnung des Mannheimer Theaters um 1800 steht im Zusammenhang mit gesellschaftlichen Ordnungserschütterungen. Das wirtschaftlich stetig erstarkende Bürgertum fordert in Europa Möglichkeiten politischer Mitgestaltung ein, während die Französische Revolution den Herrschern des *Ancien Régime* die Gefährdung ihrer Position schockartig verdeutlicht hat. Das deutschsprachige Theater der Zeit ist so in ein spannungsreiches Verhältnis eingebunden, das sich auch in seiner Raumordnung manifestiert: Zum einen wird es von den Theoretikern der Theaterreform des 18. Jahrhunderts als privilegierter Ort konzeptualisiert, an dem das Bürgertum im ästhetischen (Raum-)Handeln Möglichkeiten der eigenen identitätsstiftenden Verortung als Vertreter einer bürgerlichen ‚deutschen Nation‘ in Absetzung von Hof und unteren Gesellschaftsschichten erproben kann. Zum anderen entdecken aber auch die absolutistischen Herrscher die Gelegenheit, sich durch den Bau und die Privilegierung von Theatern vor ihren Untertanen als kulturliebende Landesväter zu inszenieren und so ihre gesellschaftlich-politische Stellung zu legitimieren. Die in der Zeit gängige und auch für das Mannheimer Theater verwendete Bezeichnung des *Hof- und Nationaltheaters* bringt diese Spannung auf den Punkt.

Die theatrale Raumordnung, die Adolphe Appia mit Émile Jaques-Dalcroze für ihre gemeinsame Arbeit in der Gartenstadt Hellerau ent-

wirft, ist schließlich ebenfalls vor dem Hintergrund einer gesellschaftlichen Unordnungswahrnehmung zu beschreiben. Im Sinne der Lebensreform um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert stellen Zeitgenoss*innen an die Theateravantgarde die Anforderung, einen Alltag neu und natürlich zu rhythmisieren, der angesichts der Industrialisierung und Mechanisierung von Arbeits- wie Lebenswelt aus dem Tritt geraten scheint. Über ein neues Körpergefühl soll das Theater dem Menschen Zugang zu einer Selbstwahrnehmung und Identitätskonstruktion verschaffen, in der er nicht nur Rad im Getriebe ökonomischer Wertschöpfungsketten ist. Das Hellerauer Experiment tritt aber nicht nur an, dem Körper in seinen natürlichen, raumschaffenden Bewegungen wieder zu seinem Recht zu verhelfen: Theater muss in der Vorstellung Appias darüber hinaus durch die räumlich bedingte gemeinschaftsbildende Affizierung des Publikums gesellschaftliche Partikularisierungserscheinungen aufheben.

Die exemplarische Analyse verschiedener historischer Raumdispositive zeichnet so den Zusammenhang zwischen dem Bedürfnis nach identitätsstiftender Selbstversicherung einer Gemeinschaft und Transformationen der Raumordnung ihres Theaters nach. Dabei zeigt sich, dass auch diachrone Analysen von einer Perspektive profitieren, die den Theaterraum nicht lediglich als Bauform oder Bühnenarchitektur konzeptualisiert, sondern die Vielzahl heterogener Elemente berücksichtigt, die zu seiner Konstituierung beiträgt. Auch tendenziell starre Bautraditionen können dabei je nach spezifischer gesellschaftlicher *urgence* verschieden funktionalisiert werden, wie das Beispiel der Ausgestaltung des Augpunkts im Publikumsraum gezeigt hat, den im *Teatro Olimpico* die Statue des adligen Bauherrn einnimmt. Eine entscheidende historische Kontinuität, die auch aktuelle Raumordnungen des Theaters prägt, wird nur in einer Analyse sichtbar, die ‚Raum‘ konzeptuell vom Ort unterscheidet: Es ist die Fähigkeit des Theaters, an einem Ort die Gleichzeitigkeit verschiedener Räume zu inszenieren. Die skizzierten historischen Raumordnungen zeigen in diesem Sinne, dass die Vorstellung, der zuvor starre Theaterraum würde im Gegenwartstheater ‚plötzlich‘ zu einem dynamischen, heterogenen nicht zutrifft. Diese Heterogenität und Prozessualität kann vielmehr als Merkmal *jeder* theatralen Raumordnung beobachtet werden, wenn die Analysen sich nicht nur auf stabile Elemente konzentrieren, sondern ‚Raum‘ als dynamische Ordnung in den Blick nehmen.

Diverse Gesellschaft auf der Bühne? (Räumliche) Herausforderungen des zeitgenössischen Stadttheaters

Ordnet man das gegenwärtige Stadttheater in die Traditionslinie gesellschaftlicher Raum- und Identitätsaushandlungen auf der Bühne ein, ist zu untersuchen, welche Gesellschaft dieses Theater als ‚ihr‘ Theater versteht und welche Problemlagen es sind, die auf zeitgenössischen Bühnen verhandelt werden. Besondere Brisanz erhalten diese Fragen, weil das Stadttheater seine Finanzierung aus öffentlicher Hand nicht zuletzt durch die Ansprache der gesamten diversen Stadtgesellschaft zu legitimieren hat, gleichzeitig mit Blick auf seine Publikumsstruktur aber die Bindung an wesentliche Teile dieser Gesellschaft zu verlieren droht. Mark Terkessidis beschreibt 2011 und damit zu Beginn des in meiner Studie betrachteten Zeitraums diesen Prozess am Beispiel der Migration als „Heimsuchung“ der Stadttheater:

Fakt ist, dass die städtische Gesellschaft, also der Resonanzraum des Theaters, sich in einem dramatischen Prozess der demografischen Veränderung befindet: [...] In Deutschland stellt man sich die Stadt weiterhin gern als geschlossenen, wohlgeordneten Raum vor, in dem alles seinen Platz und die Verwaltung alles im Griff hat.³

Doch durch Globalisierungs- und Migrationsprozesse werde diese Stadt eben „nicht mehr primär von Sesshaftigkeit geprägt [...], sondern von Mobilität“⁴, was Terkessidis zu dem Schluss bringt: „Die Polis hat sich in eine Parapolis verwandelt, in ein vages, veränderliches Gebilde.“⁵ Das Problem ist dabei nicht, dass es heute keine homogene Gesellschaft mehr gibt – auch Athen war keine solche, sein Theater verhandelte vor allem den Problemhorizont einer Bürgerschaft von männlichen, erwachsenen Athenern. Waren Metöken, also Fremde ohne Bürgerrecht, Frauen und Sklav*innen im Publikum vielleicht auch zugelassen, standen doch weniger ihre Probleme auf der Bühne – was nicht bedeutet, dass sie kein Teil der athenischen *polis* waren. Der Unterschied zwischen dieser *polis* und der heutigen Stadtgesellschaft scheint eher darin zu liegen, dass das zeitgenössische, aus staatlichen Mitteln finanzierte Stadttheater sich nicht mit dem Anspruch begnügen kann, den kleinen Teil einer wie auch immer definierten gesellschaftlichen Eliten zu repräsentieren. Stattdessen hat es Strategien zu entwickeln, um einen möglichst breiten Querschnitt der Stadtbewohner*innen einzubeziehen. Nach Barbara Mundel und Josef

³ Mark Terkessidis: „Die Heimsuchung der Migration“, in: Josef Mackert/Heiner Goebbels/Barbara Mundel (Hg.): *Heart of the City. Recherche zum Stadttheater der Zukunft. Arbeitsbuch 2011*, Berlin 2011, S. 42–47, hier: S. 43.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

Mackert untersuchen Stadttheater deshalb ständig, „wie sich [...] Theater heute verändern müssen, wenn sie in ihren Städten unverzichtbare Orte der Realitätsaushandlung sein wollen“⁶. Insbesondere unter der Annahme, dass das (Stadt-)Theater der Ort ist, an dem gemeinsame Probleme einer Gesellschaft verhandelt werden, stellen sich dabei grundsätzliche Fragen hinsichtlich der Konfiguration und Zugänglichkeit dieses Ortes: Wie sollte sich das Publikum idealerweise zusammensetzen? Welche Probleme haben die (potenziell) Zuschauenden eigentlich gemeinsam? Und wer ist es, der auf der Bühne diese Probleme zur Darstellung bringt? Gerade in der letzten Frage verbinden sich Überlegungen zum Theaterraum mit solchen zu theatralen Darstellungsstrategien: Auch zeitgenössische Produktionen des Stadttheaters müssen die Fragen reflektieren, die Benjamin Wihstutz als relevant für ein politisches Gegenwartstheater formuliert hat, nämlich „wer in der Gesellschaft die Möglichkeit bekommt, eine Bühne zu betreten, wer Theater machen darf und wer ungefragt lediglich zum Gegenstand des Theaters gemacht wird“⁷. Alle in meiner Studie analysierten Texte und Bühnenproduktionen des zeitgenössischen Stadttheaters bearbeiten mindestens implizit, sehr oft aber in metatheatralen Reflexionen auch explizit das Problem, wie das Theater den „Einschluss der Ausgeschlossenen“⁸ ästhetisch, institutionell – und immer auch: räumlich – lösen kann.

5.2 Konfligierende Raumentwürfe – spatiale Leerstellen: Zusammenfassung und Perspektivierung der Analyseergebnisse

Die Auswahl der in dieser Studie behandelten Autor*innen, Regisseur*innen, Texte und Bühnenproduktionen erfolgte einerseits hinsichtlich ihrer aus Inszenierungshäufigkeit, Feuilletonbesprechungen und Preisen erschlossenen Exemplarität für das deutschsprachige Stadttheatersystem nach 2010 und deckt mit den Spielstätten Berlin, Frankfurt am Main, Hamburg und Wien impulsgebende Zentren dieser Theaterlandschaft ab. Andererseits ist die Auswahl aber auch darauf ausgerichtet, einen Einblick in die Vielfalt verschiedener (Raum-)Ästhetiken zu bieten, die das Stadt-

⁶ Barbara Mundel/Josef Mackert: „Fluxus für das Stadttheater“, in: Josef Mackert/Heiner Goebbels/Barbara Mundel (Hg.): *Heart of the City. Recherche zum Stadttheater der Zukunft. Arbeitsbuch 2011*, Berlin 2011, S. 128–136, hier: S. 131.

⁷ Benjamin Wihstutz: *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*, Zürich/Berlin 2012, S. 116.

⁸ Ebd., S. 18.

theater prägen. So wird Elfriede Jelineks Textfläche ohne jede Figurenzuordnung genauso analysiert wie Sasha Marianna Salzmanns auf stabilen Rollenidentitäten aufbauende Dramatik, Wolfram Lotz' ursprünglich als Hörspiel verfasstes Stück oder Falk Richters Sprechtext, der im Probenprozess collagiert wurde. Die ästhetische Spanne der Bühnenproduktionen reicht von Brit Bartkowiaks Anti-Konversationsstückinszenierung über Dušan David Pařízeks Bühnendekonstruktion und Nicolas Stemmanns politische Chorproduktion bis zu Falk Richters und Anouk van Dijks Sprech-Tanz-Theater.

Um der Gefahr zu entgehen, die jeweilige räumliche Eigenästhetik und die unterschiedlichen Sinngenerierungsverfahren der Texte und Bühnenproduktionen durch eine unflexible, immer gleiche theoretisch-methodische Annäherung einzuebrennen, wird in dieser Studie der analytische Zugriff auf die unterschiedlichen spatialen Ordnungen durch verschiedene Perspektiven auf ‚Raum‘ strukturiert. Diese berücksichtigen und konturieren die ästhetische Eigenlogik der Texte und Uraufführungsinszenierungen. Der theoretische Zugang zu den theatralen Raumordnungen ist damit zwar je verschieden, aber nicht beliebig. Denn alle herangezogenen Raumkonzeptionen teilen eine grundsätzlich *relationale Vorstellung* dieses Raums als prozessual im Handeln der Figuren hervorgebrachte Ordnung. Ihre Vielfalt bietet nicht nur einen Einblick in die zahlreichen methodischen Möglichkeiten eines analytischen Zugriffs auf den Theaterraum als dynamische Ordnung, sondern macht auch je verschiedene gesellschafts-politische *urgences* sichtbar, auf die Texte und Bühnenproduktionen des Stadttheaters antworten. In der Zusammenschau und Perspektivierung der Ergebnisse von Text- und Inszenierungsuntersuchungen lassen sich die Gemeinsamkeiten der Raumordnungen in ihrer Bedeutung für das zeitgenössische Stadttheater und seine Schauordnung nun genauer konturieren. Im Zentrum stehen Formen theatraler Blicklenkung, die auf Leerstellen und Ränder gesellschaftlicher Ordnungsvorstellungen wie künstlerischer Darstellungsverfahren fokussieren.

***Muttersprache Mameloschn*: (Post-)migrantische Identitäten und räumliche Partikularisierung**

Sasha Marianna Salzmanns *Muttersprache Mameloschn* verhandelt jüdische Geschichte in Zeiten der Globalisierung vor dem Hintergrund eines weiblich geprägten generationalen Familienverbunds. Diese jüdische Geschichte ist im Stück jedoch nicht gleichbedeutend mit den Erlebnissen von Familienmitgliedern im Holocaust, sondern wird – typisch für historische Reflexionen in zeitgenössischer jüdischer Literatur – über „Erfahrungen

von Migration sowie das Weiterwirken historischer Traumata“⁹ perspektiviert. In diesem Sinne lässt sich Salzmanns Text als Teil des von Max Czollek geforderten „jüdischen Beitrag[s] zum postmigrantischen Projekt“¹⁰ interpretieren: In der Aufmerksamkeitsverschiebung weg von der „immer gleiche[n] Themenfolge Antisemitismus, Shoah und Israel“¹¹ inszeniert *Muttersprache Mameloschn* jene „machtkritische Perspektivenumkehr“, die nach Marc Hill „das Herzstück der postmigrantischen Idee“ bildet.¹² Schon diese Perspektivverschiebung, die Judentum wie jüdische Mobilität und Migration jenseits der Verbrechen des Nationalsozialismus in den Blick nimmt, ist eine *postmigrantische* im Sinne Naika Foroutans und Erol Yıldız’. Doch manifestiert sich das postmigrantische Potenzial des Stücks besonders in seiner Raumästhetik, in der verschiedene Inszenierungen von Mobilitätserfahrungen eine neue Perspektive auf eine diverse Gesellschaft und ihre (post-)migrantischen Raumentwürfe jenseits national-territorialer Definitionen eröffnen.

Der Handlungsraum von *Muttersprache Mameloschn* ist entsprechend nicht durch stabile Determinanten geprägt. Statt einer Darstellung des fixierten Raums inszeniert das Stück in den Mobilitätspraktiken der Figuren ein relationales Netz konfligierender Raumentwürfe, das nationale Grenzziehungen überspannt. Auf inhaltlicher Ebene werden Figurenmobilität und jüdische Familientradition parallelisiert. Die jüdische Gemeinschaft ist als eine der „transnationalen Communit[ies]“ inszeniert, als die Naika Foroutan unter postmigrantischen Vorzeichen auch die „islamische Umma“ bestimmt: „nicht mehr türkisch oder deutsch sein, sondern muslimisch und dadurch verbunden mit einer übergeordneten Instanz“.¹³ Kennzeichen der transnationalen Mobilität in *Muttersprache Mameloschn* ist jedoch, dass diese räumliche Mobilität keinesfalls als grundsätzlich begrüßenswert erscheint. Stattdessen werden in den verschiedenen durchaus problematischen (im)mobilen Praktiken der Figuren auch spezifische Herausforderungen identitätsstiftender Selbstverortung innerhalb oder jenseits des jüdischen Familienverbundes bearbeitet. In Brit Bartkowiaks

⁹ Luisa Banki/Caspar Battegay: „Sieben Thesen zur deutschsprachigen jüdischen Gegenwartsliteratur“, in: *Jalta. Positionen zur jüdischen Gegenwartsliteratur* (2019): Sonderausgabe: Luisa Banki u.a. (Hg.): *Zwischen Literarizität und Programmatik. Jüdische Literaturen der Gegenwart*, S. 41–47, hier: S. 43.

¹⁰ Max Czollek: *Desintegriert euch!*, München 2018, S. 133.

¹¹ Ebd., S. 27.

¹² Marc Hill: „Eine Vision von Vielfalt: Das Stadtleben aus postmigrantischer Perspektive“, in: Ders./Erol Yıldız (Hg.): *Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*, Bielefeld 2018, S. 97–119, hier: S. 101.

¹³ Naika Foroutan: „Hybride Identitäten. Normalisierung, Konfliktfaktor und Resource in postmigrantischen Gesellschaften“, in: Heinz-Ulrich Brinkmann/Haci-Halil Uslucan (Hg.): *Dabeisein und Dazugehören. Integration in Deutschland*, Wiesbaden 2013, S. 85–99, hier: S. 94.

Uraufführungsinszenierung erfolgt die Aushandlung familiärer Konfliktpotenziale in einem Übergangsraum, der den Protagonistinnen keine Möglichkeit der Verwurzelung bietet. Das Geschehen lässt sich deshalb im Agieren der Figuren innerhalb des Bühnenraums und gegen seine baulichen Begrenzungen auch als ständiger Prozess der Raumaushandlung lesen, in dessen veränderlichen Grenzziehungen sich das dynamische Konfliktfeld familiärer Beziehungsarbeit konkretisiert.

Im Zentrum der Handlung stehen mit Bildungsmigration oder Auswanderung Formen von Mobilität, die zwar zu Jahrhunderten jüdischer Fluchtmigration in Bezug gesetzt werden, aber in gänzlich andere Kontexte jenseits von gewaltsamer Vertreibung eingebettet sind. *Muttersprache Mameloschn* stellt räumliche Mobilität in seiner Raumordnung als durchaus problematisches, aber eben doch normalisiertes Phänomen dar, das insbesondere die postmigrantischen und damit diversen Großstadtsellschaften prägt. Durch diese Perspektivierung von „Migration [...] als eine gesellschaftliche Normalität“¹⁴ greift *Muttersprache Mameloschn* in seiner Raumästhetik eine der zentralen Forderungen postmigrantischer Theoriebildung auf, indem das Stück in einer Vielzahl ästhetischer Entwürfe räumlicher Mobilität „Migration als gesellschaftliche Grundbedingung“¹⁵ konturiert.

Manifest wird die spezifisch *jüdische* Dimension der in *Muttersprache Mameloschn* gestalteten postmigrantischen Raumästhetik in der Inszenierung des transnationalen Konzepts der Diaspora. Denn durch die Verteilung der einzelnen Familienmitglieder über die Welt bezieht sich das räumliche Netz familiärer Bindungen motivisch auf diese jüdische Raumkonfiguration, deren Besonderheit nach Liliana Ruth Feierstein „in der [Idee der] Möglichkeit einer extra-territorialen Kultur [...] basierend auf der ‚Heimat in der Schrift‘ bzw. Sprache“¹⁶ liegt. Doch die gemeinsame Grundlage der Sprache existiert in *Muttersprache Mameloschn* nicht: Die Protagonistinnen reden und schreiben über weite Teile von Text und Bühnenproduktion aneinander vorbei. In den konfligierenden Raumordnungen und -transformationen manifestieren sich Nähe-Ferne-Vermessungen der Figuren genauso wie Identitätsaushandlungen in individuellen Raumverlusten und spatialen Neuordnungsbemühungen. Die Vielfalt dieser Raumentwürfe und Mobilitätspraktiken korrespondiert mit den diversen Lebensentwürfen der Familienmitglieder, die sich hinsichtlich religiöser

¹⁴ Hill: Eine Vision von Vielfalt, S. 103.

¹⁵ Moritz Schramm: „Jenseits der binären Logik: Postmigrantische Perspektiven für die Literatur- und Kulturwissenschaft“, in: Naika Foroutan/Juliane Karakayali/Riem Spielhaus (Hg.): *Postmigrantische Perspektiven. Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik*, Frankfurt a.M. 2018, S. 83–94, hier: S. 84.

¹⁶ Liliana Ruth Feierstein: „Diaspora“, in: Christina von Braun/Micha Brumlik (Hg.): *Handbuch Jüdische Studien*, Wien/Köln/Weimar 2018, S. 99–109, hier: S. 100f.

Überzeugungen, (trans-)nationaler Identitätsbestimmungen, Bildungsaspiration und sexueller Orientierung grundlegend unterscheiden. So inszeniert *Muttersprache Mameloschn* im Raumhandeln seiner Figuren nicht nur die Diversität jüdischen Lebens, sondern auch die Diversität und Mobilität der gesamten postmigrantischen deutschen Gesellschaft, für die dieses jüdische Leben in der Vielfalt seiner Raum- und Identitätskonstruktionen typisch ist.

Doch stellt diese Diversität nicht nur die Gesellschaft, sondern auch das Theater vor Herausforderungen, die *Muttersprache Mameloschn* über die Problematisierung von Sprache und den prekären Status von Kommunikationsräumen thematisiert. So zitiert die Bühnenproduktion schon durch über die Bühne verteilte Stühle und Tische die Raumkonfiguration des Konversationsstücks in der Tradition Edward Albees oder Yasmina Rezas und setzt sich von dieser Tradition gleichzeitig ab. Denn indem sie im Konversationsstück nach und nach Abgründe zwischenmenschlicher Beziehungen aufdecken, sind Dialog und Gespräch dort Voraussetzung der Handlungsentwicklung und entfalten sich in zunächst stabilen Kommunikationsräumen wie Wohnzimmer oder Salon. In der spatialen Ordnung von *Muttersprache Mameloschn* dagegen hintertreiben die konfligierenden Raumentwürfe der Protagonistinnen zwischen verklärter Erinnerungstopografie, postmigrantischer Großstadt oder nationalstaatlicher Isolation im Kibbutz einen gemeinsamen Kommunikationsraum, dessen Etablierung als voraussetzungsreiches, ja geradezu utopisches Projekt vorgeführt wird. Stück und Uraufführungsinszenierung weisen damit auf die Problematik hin, dass mit der Diversifizierung einer Gemeinschaft – im Stück die der Familie – die Partikularisierung von Identitätskonstruktionen einhergeht und die Herstellung eines Kommunikationsraums, in dem über die verschiedenen Positionen auch nur gesprochen werden kann, als keinesfalls selbstverständliches Unterfangen erscheint. In seiner spatialen Ästhetik hinterfragt *Muttersprache Mameloschn* mit der Raum und Gemeinschaft stiftenden Funktion von Sprache so ebenfalls die Fähigkeit des Theaters, Erkundungen hybrider Identitäten und postmigrantisches Mobilitätsstreben in der Schau-Ordnung der Bühne zu verhandeln. Doch gleichzeitig verweist das Stück auch auf die spezifischen Möglichkeiten, die das Theater dem postmigrantischen Projekt, „[e]tablierte Sichtweisen und Ordnungskonzepte [...] aus den Fugen [geraten]“¹⁷ zu lassen, bietet: Als Ort, an dem es möglich ist, verschiedene arbiträre Räume nicht nur nach-, sondern auch nebeneinander zu inszenieren, kann es die Diversität von Raum- und Identitätsentwürfen darstellen, ohne Konflikte oder hegemoniale Asymmetrien in einer einheitlichen Raumordnung zu homogenisieren und damit darstellerisch zu harmonisieren. Ja,

¹⁷ Erol Yıldız: *Die weltoffene Stadt. Wie Migration Globalisierung zum urbanen Alltag macht*, Bielefeld 2013, S. 177.

mehr als das: Weil in *Muttersprache Mameloschn* die konfligierenden Raumentwürfe nicht in einer einheitlichen spatialen Ordnung aufgelöst werden, verweisen diese Raumentwürfe in ihrem lückenhaften Nebeneinander auch auf Identitätsaushandlungen, die auf der Bühne *nicht* repräsentiert werden (können). Die postmigrantische Raumordnung kommt so als heterogen, partikularisiert und durchsetzt von Leerstellen in den Blick. Als erste Beispielanalyse der Studie konturiert die Untersuchung der Rauminszenierungen von *Muttersprache Mameloschn* den von Shermin Langhoff skizzierten postmigrantischen „gesamten gemeinsamen Raum der Diversität jenseits von Herkunft“¹⁸ als zwar *gemeinsamen*, aber eben nicht *homogenen* Raum, in dessen öffentlicher oder künstlerischer Darstellung die diversen Raum- und Lebensentwürfe nicht gleichermaßen Repräsentation finden.

Die Schutzbefohlenen: Öffentlicher Raum, Handlungssohnmacht und Unsichtbarkeit

Die Raumordnungen von Flucht und gesellschaftlichem Ausschluss, die Elfriede Jelinek in *Die Schutzbefohlenen* entwirft, vermessen einen sehr spezifischen Teil des postmigrantischen ‚Raums der Diversität‘. Am Beginn der Textfläche steht mit einem Fluchtbericht der sich einer eindeutigen Figuration entziehenden Stimmen das archetypische Motiv des Raumverlusts. In der Folge berichten die Stimmen von ihren Versuchen, sich in Europa identitätsstiftend neu zu verorten, das heißt, Zugang zum öffentlichen Raum zu finden. Dieser öffentliche Raum wird als Handlungs- und Sprachraum konzipiert, sodass zu seiner Beschreibung auf Hannah Arendts Überlegungen zu Sichtbarkeit und Handlungsmacht in der Öffentlichkeit zurückgegriffen werden kann. Doch die Geflohenen erhalten keine Möglichkeit der Partizipation am öffentlichen Kommunikationsraum einer Gesellschaft, deren kulturelle und sprachliche Wurzeln sie sich nicht erschließen können. Räumlichkeit erscheint damit nicht als den Stimmen und Darsteller*innen vorausgehendes Phänomen, sondern als von diesen erst hervorzubringende und immer weiter zu gestaltende prozessuale Ordnung. Eine identitätsstabilisierende Selbstverortung ist in dieser Ordnung nur für Individuen erreichbar, die – mit Arendt gesprochen – über die Teilhabe am gemeinsamen öffentlichen Kommunikationsraum auch eine gemeinsame Realität gestalten können. Dies ist jedoch den

¹⁸ Shermin Langhoff/Katharina Donath: „Die Herkunft spielt keine Rolle – ‚Postmigrantisches‘ Theater im Ballhaus Naunynstraße. Interview mit Shermin Langhoff“, in: *bpb.de: Bundeszentrale für politische Bildung. Dossier Kulturelle Bildung* am 10.03.2011, online abrufbar unter <https://www.bpb.de/gesellschaft/bildung/kulturelle-bildung/60135>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.

Stimmen Geflüchteter in Jelineks Textfläche nicht möglich: Ihre öffentliche Unsichtbarkeit und fehlende Handlungsmacht werden in Form einer spezifischen Sprachlosigkeit als Raumlosigkeit inszeniert. Dabei distanzieren sich die Stimmen immer wieder von dem, was sie sagen, und betonen metasprachlich ständig die Unmöglichkeit des eigenen Sprechens, insofern sie vom Inhalt ihrer Rede keine Kenntnis hätten. So erproben sie zwar durch ihr paradoxes ‚sprachloses Sprechen‘ die Etablierung eines geteilten Kommunikationsraums. Weil Kommunikation ohne Adressat*innen aber misslingen muss, fällt für die Geflüchteten mit der Möglichkeit zu Hör- und Sichtbarkeit auch die Chance auf den Gewinn von Handlungsmacht in einer geteilten politischen Realität weg. Wie schon in *Muttersprache Mameloschn* erweist sich auch in Jelineks *Die Schutzbefohlenen* so ex negativo das Kommunikationsmittel einer geteilten Sprache als Voraussetzung für die Manifestation des geteilten Raums. Die handlungsohnmächtigen Stimmen sind nur für den unpersönlich-technischen Überwachungs- und Medienapparat sichtbar – eine Sichtbarkeit, die im Sinne Arendts als passives *self-display*, nicht handlungsmächtige *self-presentation* zu interpretieren ist. Als einzige räumliche Erfahrung bleibt den Stimmen der Raumverlust, der auch ihre Entindividualisierung bedeutet: Bilder der Auflösung im Meer inszenieren die Nicht-Verfügbarkeit des eigenen Körpers und damit auch des phänomenologischen Leibes der Schutzbefohlenen, von dem aus Raum individuell wahrgenommen werden könnte. Die Suche der Stimmen nach einer Möglichkeit der Teilhabe am öffentlichen Raum führt sie letztlich ins Nichts, in die Raumlosigkeit der körperlichen Desintegration, sodass am Ende der Textfläche ein spatiales Paradox steht, das das unaufgelöste Nebeneinander konfligierender Raumwahrnehmungen abbildet: „Wir sind gekommen, doch wir sind gar nicht da.“ (SB 97)

Die Frage, wer über die Teilhabe am öffentlichen Raum entscheidet, bearbeitet auch Nicolas Stemann in seiner Uraufführungsinszenierung der *Schutzbefohlenen*. Im Mit- und Gegeneinander von Licht und Dunkelheit, *weißen* und *Schwarzen* Darstellenden sowie Laienchor und professionellen Schauspieler*innen wird handlungsmächtige Sichtbarkeit im szenischen Kommunikationsraum als selbstbewusstes Verfügen über und Vortragen von Jelineks Textflächen inszeniert. Die Fremdtex te und Improvisationen, die in der Produktion den Stücktext anreichern, verhandeln Fragen des öffentlich Auftreten-, Spielen- und Sprechen-Könnens, wodurch sie sich mit den metasprachlichen Äußerungen der Stimmen in Jelineks Textfläche parallelisieren lassen: Während bei der Österreicherin das paradoxe Nicht-Kennen der selbst referierten Zitate von Ovid bis Heidegger den nicht nur sprachlichen, sondern auch kulturellen Ausschluss der Stimmen aus der Kommunikationsgemeinschaft plausibilisiert, rückt bei Stemann der Vortrag von Jelineks Textfläche selbst in die Posi-

tion eines gemeinschaftsstiftenden Sprechverfahrens ein: Die Teilhabe am Prozess des Textvortrags entscheidet über Ensemblehierarchien und letztlich öffentliche Hör- und Sichtbarkeit.

Da weiterhin innerhalb der Produktion jede Äußerung des Chors auf der Bühne *inszeniert* wird, sind seine Mitglieder in letzter Instanz notwendigerweise als fremdbestimmt in Szene gesetzt. Ihre Sichtbarkeit hat im arendtschen Sinne stets mehr von *self-display* als *self-presentation*, insofern ihr Erscheinen vor dem Publikum nur in den Grenzen möglich ist, die die Institution Stadttheater und das Regieteam ohne Fluchterfahrung setzen. Der vom Chor am Ende des Abends durch den Verweis auf reales Leid und tatsächlichen Tod von Geflüchteten unternommene Angriff auf die theatrale Setzung des Als-ob ist der (natürlich gleichfalls inszenierte) Versuch, selbstbestimmte Sichtbarkeit und Handlungsmacht zurückzugewinnen. Doch die Auflösung der ästhetischen Raumordnung wird als paradox markiert: Wenn die Geflüchteten am Ende den ästhetischen Bühnenraum dekonstruieren, um in der inszenierten Kontrollübernahme über ihre Rolle auch eigene Handlungsmacht zu gewinnen, verlieren sie mit diesem geteilten öffentlichen Kommunikationsraum auch die Chance zur handlungsmächtigen Sichtbarkeit vor Publikum: Ihr Abgang, der auf das Niederlegen ihrer Rolle als Chormitglieder folgt, führt sie zurück ins Dunkel des *Off*, in die Unsichtbarkeit.

Sowohl Jelinek als auch Stemann inszenieren in ihren paradoxen Darstellungstechniken gerade die Unmöglichkeit für Geflüchtete, im Stücktext oder auf der Bühne im Sinne einer *self-presentation* sichtbar zu werden: Da sie in der theatralen Rahmung des ästhetischen Kunstraums nie als Individuen, sondern stets als Stimme oder Rolle in Erscheinung treten, können sie die Regeln ihres inszenierten Auftritts nicht selbst bestimmen, während ihre ästhetische Repräsentation den Blick auf ihr individuelles Schicksal verstellt. Und doch erscheint die (Nicht-)Inszenierung einer individuellen Sichtbarkeit von Geflüchteten in den *Schutzbefohlenen* nicht ausschließlich als strukturelles Unvermögen des Theaters. Mit Blick auf theatrale Fluchtdarstellungen warnt Bettine Menke davor, den Bühnenraum lediglich auf seine Fähigkeit zu reduzieren, im öffentlichen Raum ausgegrenzten und marginalisierten Stimmen eine Art ästhetischen Ersatzraum zu verschaffen: „Er vermag vielmehr transitorischen vorübergehenden Erscheinungen, passageren nicht-abgeschlossenen *Nicht-Gestalten* Raum zu geben“¹⁹ und damit diese Nicht-Gestalteten für ein Publikum wahrnehmbar zu machen.

¹⁹ Bettine Menke: „Niemandesland‘ der ‚Flüchtlinge‘ – Theater und Politik der Hinzukommenden“, in: *Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft* 10 (2022), Ausg. 2: Tobias Funke u.a. (Hg.): *Auftrittsmöglichkeiten – Aspekte eines ‚postinkluisiven‘ Theaters*, S. 28–59, hier: S. 51, online abrufbar unter <https://www.thewis.de/article/view/120/42>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.

Während die Raumordnung von *Muttersprache Mameloschn* auf Herausforderungen einer theatralen Darstellung der Vielfalt von Lebensplänen, Diskurspositionen und Problemhorizonten der Mitglieder einer postmigrantischen Gesellschaft verweist, manifestieren sich in der spatialen Ästhetik der *Schutzbefohlenen* also Schwierigkeiten theatraler Repräsentationen eines spezifischen Teils – oder eher: Ausschlusses – dieser diversen Gesellschaft. So zeigen die paradoxen Inszenierungen sprachlosen Sprechens und eine theatrale Darstellung, die den Auftritt von Geflüchteten *als Geflüchtete* gerade verfehlt, wer in der Schauordnung des Stadttheaters nicht sichtbar und handlungsmächtig werden kann. Die Geflüchteten bleiben einerseits im Sinne Arendts raumlos, nehmen auf der Bühne und im Text aber *als Figuren* doch Raum ein. Ihr sprachloses Sprechen im Text wie die Inszenierung ihrer Versuche, die Bühne als Begegnungsraum für die Bitte um konkrete Hilfe zu nutzen, verweisen auf andere Raum- und Wissensordnungen, die mit den ästhetischen Setzungen von Text und Theater konfliktieren. Diese anderen Raumordnungen werden als in die Schauordnung des Theaters nicht einholbar inszeniert, Stücktext und Bühnenproduktion verweisen auf sie in Verfahren der paradoxen Darstellung als Nicht-Darstellung. Wie der Geflüchtetenchor in Stemmanns Theaterarbeit im Dunkel der Hinterbühne bleiben sie an den Rändern der theatralen Raum- und Repräsentationsordnung zu erahnen – und sei es als Leerstellen, auf die das Theater verweisen kann, an deren künstlerischer Integration es jedoch immer wieder – im besten Falle: produktiv – scheitert.

Die lächerliche Finsternis: Raumkerbung und Fremde/s

Wenn sich in den Leerstellen am Rande der theatralen Raumentwürfe der *Schutzbefohlenen* bereits Fremde/s als in der Schauordnung des Theaters nicht voll Darstellbares manifestiert, stellt Wolfram Lotz' *Die lächerliche Finsternis* eine noch grundlegendere Vermessung des Verhältnisses zwischen Theater(raum) und Fremde(m) dar. Während in *Die Schutzbefohlenen* historische Ereignisse verarbeitet werden, nutzt Lotz eine verfremdende Kombination von Versatzstücken verschiedener literarischer, filmischer, popkultureller und zeitgeschichtlicher Vorlagen, um heterogene, teils geradezu surreale Handlungsräume zu collagieren. Gemeinsam haben sie lediglich ihre tendenzielle Verortbarkeit im globalen Süden. Dort machen die europäischen Protagonisten fortwährend Fremdheitserfahrungen, die sie als Bedrohung eigener Raum- und Wissensordnungen auffassen. Ihre Reaktion besteht im Versuch, den ihnen fremd erscheinenden Raum über die Durchsetzung eigener Ordnungsvorstellungen zu erschließen. Die dazu verwendeten spatialen Praktiken lassen sich in Anleh-

nung an Gilles Deleuze und Félix Guattari als Versuche der Kerbung des fremden und glatten Raums beschreiben.

In *Die lächerliche Finsternis* erscheint die Durchsetzung gekerbter Wissens- wie Raumordnungen und die damit einhergehende Verdrängung des glatten Raums als gewaltvoller Übergriff und hegemoniale Machtausübung. Das konkrete narrative Verfahren der Raumdarstellung im Stück, dessen Handlung die meiste Zeit von einem der europäischen Protagonisten erzählt wird, zeigt weiterhin die enge Verbindung dieser spatialen Kerbungen nicht nur mit Wissens- und Denk-, sondern auch Erzählordnungen. Doch stellt der Hörspieltext das gekerbte Raumregime trotz seiner technologischen Übermacht als ständig latent bedroht dar: Seien es Angriffe aus dem Raum der Wildnis oder konfligierende spatiale Entwürfe der Figuren des glatten Raums – immer manifestiert sich in der räumlichen Ordnung der *Lächerlichen Finsternis* ein subversives Potenzial von glatten Räumen und Raumpraktiken, das nicht nur Raum-, sondern auch Denkkordnungen angreift und das Deleuze und Guattari als: „Deterritorialisierungsvermögen [des Glatten]“ beschreiben, „das dem Gekerbten überlegen ist“ (TP 665f.). So korrespondiert die Erfahrung der spatialen Glättung für die der ‚Zivilisation‘ zugeordneten Figuren mit dem Zusammenbruch ihrer westlichen Wissensordnung. Die Glättungsprozesse, denen die gekerbten Räume ausgesetzt sind, werden als Einbruch von Fremde inszeniert, die die spatial repräsentierten Ordnungen beständig gefährdet. Diese Gefährdung richtet sich in postkolonialer Stoßrichtung insbesondere gegen die ultimative Ordnungsbemühung eines Eurozentrismus, der nach Bernhard Waldenfels „von der Erwartung [lebt], daß das Eigene sich selbst durch das Fremde hindurch allmählich *als das Ganze und Allgemeine* herausstellt“²⁰.

Wie die Raumordnung des Hörspieltextes ist Dušan David Pařízek's theatrale Uraufführungsinszenierung über das Wechselspiel von Praktiken der räumlichen Kerbung und Glättung beschreibbar. Den Gegensatz zwischen europäischem Eigenen und exotisiertem Fremden, der sich raumästhetisch im Gegenüber von gekerbten und glatten Räumen manifestiert, inszeniert die Produktion zunächst in der dichotomischen Konfiguration von kleiner Holz- und der sie umgebenden dunklen Hauptbühne. Doch bleibt diese Raumaufteilung nicht stabil, sondern ist in ständiger, oft gewaltvoller Transformation begriffen. Wie in den spatialen Inszenierungen von *Muttersprache Mameloschn* und *Die Schutzbefohlenen* ist auch die Raumordnung der Uraufführungsinszenierung von *Die Lächerliche Finsternis* keinesfalls homogen, sondern durch konfligierende Raumentwürfe geprägt, die gegeneinander ausgehandelt werden. In den raumschaffenden

²⁰ Bernhard Waldenfels: *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden* 1, 6. Aufl., Frankfurt a.M. 2013, S. 135.

Praktiken der europäischen Figuren, die bemüht sind, die gekerbte Ordnung angesichts der permanenten Gefahr ihrer Glättung aufrechtzuerhalten, verbinden sich Raumkonfigurationen abermals mit Erzähl- und europäischen Wissensordnungen. Der Umgang der westlichen Protagonisten mit Figuren des glatten Raums zeigt weiterhin, dass die Ordnung des gekerbten Raums nur durch den Einsatz hegemonialer Gewalt aufrecht-erhalten werden kann. Ob erzählerisch oder physisch zielt die Gewaltausübung der Europäer auf den Ausschluss von Raumentwürfen der Figuren des glatten Raums, die ihrer Ordnung nicht unterworfen und damit fremd sind. Die so mehr gegeneinander als nebeneinander konturierten spatialen Ordnungen zeichnen sich dadurch aus, dass sie einigen Figuren die Chance zur selbstbestimmten Sichtbarkeit und öffentlichen Rede einräumen, während sie anderen diese Möglichkeit verweigern. Ähnlich wie im Falle der *Schutzbefohlenen* tritt der in *Die Lächerliche Finsternis* im Figurenhandeln hervorgebrachte Raum nicht zuletzt als Sprachraum in Erscheinung, der durch Machtordnungen strukturiert ist. In diesen setzen manche Figuren ihr Recht auf Kommunikation und damit Selbstwirksamkeit durch, während andere als fremd markiert werden und weder räumlich noch narrativ in Erscheinung treten dürfen.

Doch bleibt auch die derart hegemonial gekerbte Raumordnung der Bühne nicht ungefährdet: Der von Waldenfels identifizierte „Spalt der Fremdheit im Innersten der eigenen Welt“²¹, der in räumlicher Wendung mit Deleuze und Guattari auch als ein dem Glatten eigenes „Deterritorialisierungsvermögen“ (TP 665f.) verstanden werden kann, manifestiert sich im Bild des Schattens, das die Uraufführungsinszenierung durchzieht. Dieser Schatten obstruiert die Ordnungen des gekerbten Raumes der Holzbühne und verweist auf das Fremde als das, was außerhalb jeder Ordnung – auch jeder *Darstellungsordnung* – steht. Erzähl- und Wissensordnungen werden indes nicht nur auf der innerszenischen Ebene gefährdet, denn Pařízeks Produktion verhandelt das Verhältnis zwischen Ordnung und Fremde auch metatheatral. So ist es kein Zufall, dass der gekerbte Raum, der in der Logik der Stückhandlung für europäische Eigenräume steht, als hölzerne *Bühne* Gestalt gewinnt. Diese repräsentiert die theatrale Schauordnung an sich, deren strukturelle Beziehung zum Fremden bereits der Beginn der Bühnenproduktion ausstellt. Im doppelten Auftritt eines körperlosen Schattens inszeniert Pařízek das Szenisch-Werden des Fremden als handlungslogische, aber niemals vollständige Integration und damit grundlegende Aporie theatraler Kunst. In jedem Auftritt gewinnt ein der Bühne zunächst strukturell Fremdes räumliche Gestalt, behält dabei aber immer einen Rest Fremdheit, der sich der

²¹ Ebd., S. 42.

Handlungsordnung verweigert.²² Die Topografie des Theaters ermöglicht durch das in ihr angelegte Bezugsverhältnis zwischen Bühne und dem dieser strukturell fremden *Off* so eine Begegnung mit Fremde(m), bei der letztere(s) niemals ganz angeeignet werden kann.

Die Uraufführung der *Lächerlichen Finsternis* bleibt aber nicht bei der Exploration des grundsätzlichen Verhältnisses zwischen Fremde und szenischen Darstellungsordnungen stehen, sondern entwickelt darauf aufbauend fundamentale Institutionenkritik. Insofern nämlich die theatrale Schauordnung durch ihre Repräsentation in der Holzbühne als gekerbte Raumkonfiguration bestimmt wird, ist sie für die Aufrechterhaltung ihrer Ordnung auf den gewaltvollen Ausschluss all dessen angewiesen, was als ‚fremd‘ gelesen wird. Während der Intervention der ‚Pause‘ verbindet die Bühnenproduktion die spatiale Dekonstruktion dieser Schauordnung mit dem zitathaften Einsatz von *Blackfacing*-Praktiken. So bestimmt sie den durch die Guckkastenbühne strukturierten Schauraum als „traditionell Weißen Raum“²³, der für eine theatrale Annäherung an Fremde zunächst aufgelöst werden müsste. Doch endet der Theaterabend nach dieser ‚Pause‘ eben nicht, sondern das Publikum nimmt seinen Platz in der nur zeitweise suspendierten theatralen Schauordnung wieder ein und verfolgt weiter die Aufführung, die auf der Bühne fortgesetzt wird. Dieser Befund erinnert an die *Schutzbefohlenen*-Inszenierung Nicolas Stemanns, an deren Ende die Mitglieder des Geflüchtetenchors erfolglos versuchen, die Bühne als ästhetischen Raum aufzulösen, um – statt ihrer Inszenierung im Chor – als Individuen Sichtbarkeit zu erlangen. Wie Stemanns können auch Pařízek's Figuren in ihren räumlichen Praktiken die Verankerung der Inszenierung in der gekerbten theatralen Schauordnung zwar *ausstellen*, aber letztlich nicht *aufheben*.

In den konflikthaft gegeneinander ausgehandelten spatialen Entwürfen, die die Raumordnung von *Die lächerliche Finsternis* prägen, ist die Hervorbringung von Raum und die Durchsetzung seiner intersubjektiven Verbindlichkeit als gewaltvoller, hegemonialer Übergriff inszeniert. Die Kerbung des Raums steht im Kontext verschiedenster Denk-, Wissens- und Erzählordnungen, die sich allesamt in diesen Raum einschreiben. Gleichzeitig erscheinen die vielfachen Ordnungen ständig durch spatiale Glättungspraktiken gefährdet. Abermals öffnet diese räumliche Heterogenität und Partikularisierung den Blick für das, was *jenseits* der gekerbten Räumlichkeit liegt, als die auch die Schauordnung des Theaters bestimmt

²² Vgl. Bettine Menke: „Suspendierung des Auftritts“, in: Juliane Vogel/Christopher Wild (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*, Berlin 2014, S. 247–273, hier: insbes. S. 250.

²³ Andrea Geier: „Blackfacing revisited“, in: *nachtkritik.de* am 01.08.2019, online abrufbar unter https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=15701, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.

wird: Als Schatten oder unverständliches Sprechen wird Fremde zwar nicht voll szenisch, doch taucht sie im Sinne Waldenfels' „in Form eines Außer-ordentlichen [...] an den Rändern und in den Lücken der diversen Ordnungen auf[.]“²⁴. Wie schon im Falle der Raumordnungen von *Muttersprache Mameloschn* und insbesondere *Die Schutzbefohlenen* öffnet so auch hier das Verständnis des theatralen Raums als Mannigfaltigkeit heterogener und konfligierender spatialer Entwürfe den Blick auf die Ränder, Lücken und Leerstellen der theatralen Schau- und Darstellungsordnung. Diese Darstellungsordnung steht in ihrer strukturellen Verbindung mit dem *Off*, die in jedem Auftritt aufs Neue aktualisiert wird, immer auch in topologischer Beziehung zum Fremden als dem, was nie ganz szenisch werden, aber ebenso wenig ganz aus der theatralen (Raum-)Ordnung ausgeschlossen werden kann.

Safe Places: Eigenraum und Ausgrenzung

Safe Places inszeniert schließlich die Krise aller Versuche, feste Grenzordnungen zu etablieren. Mit der Grenze kommt hier ein Ordnungselement in den Untersuchungsfokus, das auch die Raumordnungen der vorher behandelten Texte und Bühnenproduktionen strukturiert. *Safe Places* kehrt zum Problem nationaler Territorialvorstellungen zurück, das als Kontrastfolie auch die transnationalen, postmigrantischen Raumentwürfe von *Muttersprache Mameloschn* prägt. Während jedoch Salzmann und Bartkowiak gerade die Auflösung dieser nationalen Raumvorstellungen inszenieren, gibt Falk Richters und Anouk van Dijks theatrale Koproduktion einen Ausblick, wohin eine Verabsolutierung der Logik nationaler Grenzbeziehungen führen kann. Der Stücktext evoziert liminale Strukturen in der Opposition von homogenem, stabilem Eigenraum und dynamischen, fremden Raumordnungen. Motivisch manifestiert sich diese dichotome Konfiguration im Gegenüber des eigenen, als ‚Festung‘ konzeptualisierten nationalen bzw. europäischen Kulturraums und der fremden Räume jenseits der Grenze, aus denen Migrierende in die ‚Festung‘ eindringen.

Dieses Grenzregime, das im Stück sowohl deutsch-national als auch europäisch perspektiviert wird, ist doppelt bedroht: Zum einen zeigt sich, dass eine fixierte Raumkonfiguration gegenüber den grenzüberwindenden Raumpraktiken von Figuren jenseits der ‚Festung‘ nicht auf lange Sicht aufrechterhalten werden kann. Zum anderen erweist sich aber auch der bruchlose nationale oder europäische Kulturraum als Illusion, dessen Homogenität von den Protagonist*innen analog zu seinen als unveränderlich entworfenen Außengrenzen konstruiert wird. Gerade die als Bedro-

²⁴ Waldenfels: *Topographie des Fremden*, S. 10f.

hung aufgefasste Diversität des ‚eigenen‘ Raums erklären die europäischen Figuren aus der Verletzung der *äußeren* Grenzen des imaginierten Kulturraums vor allem durch Migrationsprozesse. Stattdessen wäre sie treffender als Folge *innergesellschaftlichen* Wandels im Zuge von Globalisierungseffekten wie Urbanisierung, Digitalisierung der Arbeitswelt oder Internationalisierung von Gesetzgebung und Wirtschaftsverflechtungen zu beschreiben. *Safe Places* inszeniert so eine von der Philosophin Isolde Charim „Antipluralist_innen“ zugeschriebene Strategie, die auf die Diversität der Gesellschaft mit der Konstruktion eines homogenen Kulturraums reagiert und so den Anschein zu erwecken versucht, „als ob diese Abgrenzung eine *äußere* Spaltung wäre und keine innere“²⁵. Damit wird „die Gegnerschaft scheinbar an den Rand, an die Grenze der Gesellschaft“²⁶ verdrängt – und kann dort als Fremdes ausgeschlossen und bekämpft werden. Die Logik des Fremden als jenseits der eigenen Ordnung stehende Bedrohung, die schon die Raumordnung der *Lächerlichen Finsternis* strukturierte, entfaltet also auch in *Safe Places* eine zerstörerische Dynamik.

Die Uraufführungsproduktion ergänzt diese sprachlichen Grenzaushandlungen um performative Aktualisierungen und Transformationen der liminalen Ordnung durch die Bewegung menschlicher Körper im Tanz. Dabei stellen Richter und van Dijk nicht Geflüchtete auf die Bühne, sondern verfremden mit ihrem internationalen Ensemble die Migrationsbewegungen zu Tanzbewegungen. Die schon in Jelineks *Schutzbefohlenen* angelegte Opposition zwischen der starren Raumordnung einer ‚Festung Europa‘ und der Fluchtdynamik über das Mittelmeer wird so vom literarischen zum theatralen Bewegungsbild transformiert.

Safe Places inszeniert neben den Abgrenzungsbemühungen der Nationalist*innen und Eurozentrist*innen auch solche von liberalen Figuren. Sie zeigen, wie ein imaginierter, kulturell homogener Eigenraum bereits von innen gesprengt wird. Die in den liberalen Grenzziehungen entstehenden ‚Räume der Sicherheit‘ stehen den dynamischen Räumen rechten Hasses und völkischer Gewalt gegenüber, die aus dem Cyberspace in die unmittelbare Umgebung der liberalen Protagonist*innen ausstrahlen. Deren Abgrenzung ist dabei als resignierter Rückzug in die Selbstisolation zu verstehen: Mit der Partikularisierung des Raumes korrespondiert so die Partikularisierung der Gesellschaft. Abermals werden durch die Beschreibung konfligierender spatialer Entwürfe Risse und Lücken sichtbar, die *zwischen* diesen Raumentwürfen entstehen. Fremde dringt nicht von außen in einen homogenen Raum ein, sondern ist eine innergesellschaftliche

²⁵ Isolde Charim: „Was bedeutet ‚Grenze‘ heute?“, in: Marcel Bleuler/Anita Moser (Hg.): *ent/grenzen. Künstlerische und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Grenzräume, Migration und Ungleichheit*, Bielefeld 2018, S. 17–22, hier: S. 20.

²⁶ Ebd.

Erfahrung, die sich in *Safe Places* der konfliktreichen Aushandlung verschiedener Raumvorstellungen verdankt.

Als Gegenmodell zu dieser individuellen Vereinzelung definiert Richter gerade das Theater als eine Institution der körperlichen Begegnungen auf der Bühne, aber auch zwischen Bühne und Publikumsraum, die dabei helfe „zu begreifen, dass wir doch immer eine sehr direkte Kommunikation miteinander brauchen. Dass wir nicht alles über kompliziertere Kommunikationsformen organisieren können, sondern dass wir doch immer sehr direkt miteinander verhandeln müssen.“²⁷ Der Tanz fordert die von Richter als Charakteristikum des Theaters bestimmte Möglichkeit intersubjektiver Nähe schon in seiner grundlegenden Verfasstheit als körperliche Bewegungskunst ein. Nach van Dijk erlaubt er dabei auch eine neue Perspektive auf das Phänomen der Grenze: „And in the moment of dancing this can happen: [...] A non-verbal dialogue, driving each other's energy, push [sic] limits and enjoy [sic] the discoveries of new borders. Or are they horizons? Is this as far as we can go?“²⁸ Gegen die Verortung als stabilisierende Abgrenzung skizzieren Richter und van Dijk in ihrer Koproduktion eine dynamische Bewegung über die Grenze hinaus ins Fremde als zukunftsweisende spatiale Praxis des (Tanz-)Theaters. Weil sie dabei das Theater als geteilten, gleichberechtigten Begegnungsraum konzipieren, in dem „[d]as scheinbar Fremde [...] dem Zuschauer *nah* kommen“²⁹ kann, wird in *Safe Places* – anders als in den anderen Texten und Bühnenproduktionen des Untersuchungskorpus – die Schauordnung des Theaters nicht grundlegend kritisiert. Potenziell problematische, machtkorrelierte Voraussetzungen eines Sprechen-Könnens und Sichtbar-Werdens im Stadttheater stehen nicht im Fokus der Produktion.

In der spatialen Ordnung von *Safe Places* werden räumliche Merkmale zusammengeführt, die bereits bei der Analyse der anderen Texte und Bühnenproduktionen zu bemerken waren. So arbeitet sich das Theaterprojekt an dem nationalen Territorialprinzip ab, das auch in *Muttersprache Mameloschn* als negative Folie der transnationalen postmigrantischen Raumaushandlungen dient. Schon bei Salzmann und Bartkowiak scheint in der dysfunktionalen Kommunikation der Familienmitglieder exemplarisch die Gefahr auf, dass eine immer diverser werdende Gesellschaft mit geteilten *Sprachräumen* auch die Fähigkeit zum produktiven Austausch und Streit einbüßt – eine Bedrohung, die in *Safe Places* bis zur völligen Isolation und Vereinzelung der Individuen führt und so jeden gesellschaftlichen

²⁷ Nadia Foisl: „Gespräch mit Falk Richter. Europäisches Theater heute“, in: *Germanica* 54 (2014), S. 93–105; hier: S. 102.

²⁸ Anouk van Dijk: „As far as we can go“, in: Falk Richter: *Trust*, hg. von Nicole Gronemeyer, Berlin 2010, S. 27–30; hier: S. 30.

²⁹ Falk Richter: *Disconnected. Theater – Tanz – Politik. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik*, mit einem Nachwort hg. von Johannes Birgfeld, Berlin 2018, S. 80.

Zusammenhalt auflöst. Die auch in anderen untersuchten Texten und Bühnenproduktionen des zeitgenössischen Theaters immer wieder an den Rändern der Raumordnungen auftauchende Fremde findet sich in *Safe Places* doppelt perspektiviert: Zum einen erscheint sie als Zuschreibung, mit der Räume und Menschen jenseits der nationalen Grenzziehungen markiert und aus dem eigenen Kommunikationsraum ausgeschlossen werden. In diesem Sinne inszeniert Richters und van Dijks Theaterarbeit das für die *Schutzbefohlenen* beschriebene Raumproblem von der anderen Seite, aus der Perspektive der Ausschließenden, nicht der Ausgeschlossenen. Zum anderen bricht dieses Fremde aber auch innerhalb eines als homogen imaginierten Eigenraums auf, weil sich die Gesellschaftsmitglieder immer weiter voneinander abgrenzen und dabei isolieren. Das Grenzregime von *Safe Places* erscheint so, ähnlich wie in *Die Lächerliche Finsternis*, von beständigen spatialen Glättungsprozessen bedroht, doch finden diese nun nicht in exotisierten Urwaldenklaven, sondern im Herzen Europas statt. Auch die Raumordnung von *Safe Places* rückt im konfligierenden Nebeneinander der spatialen Entwürfe, die einen heterogenen, ständiger Transformation unterworfenen Handlungsraum konturieren, gerade die Ränder, Lücken und Leerstellen in den Blick, die sich im Verlauf der Grenzziehung jenseits der definierten Eigenräume eröffnen. Diese Leerstellen entziehen sich einer naturalistischen Darstellung, aber im Medium des Tanzes können sie doch erfahrbar werden. So entstehen auf der Bühne zu keinem Zeitpunkt stabile, geteilte Handlungsräume, sondern die Darstellung fokussiert mit der Inszenierung von Grenzziehungen gerade die Naht *zwischen* Räumen und damit das spatiale Merkmal, das gegen einen homogenen Handlungsraum dessen Partikularisierung in vielen verschiedenen Raumentwürfen setzt. Statt intersubjektiv verbindlicher Handlungsräume kommen so die vielfältigen, einander widersprechenden Grenzziehungen einer diversen Gesellschaft in den Blick, deren Konflikte Isolde Charim auch als *Grenzkonflikte* beschreibt: „Wir teilen nicht einmal das, was uns trennt.“³⁰

Lücken, Risse, Leerstellen: Das Umspielen des Außer-Ordentlichen

In den Analysen des Theaterraums, wie er in zeitgenössischen Texten und Bühnenproduktionen des Stadttheaters erspielt wird, erweist sich dieser Raum nicht nur immer wieder als heterogenes, zersplittertes und durch vielfältige konfligierende spatiale Entwürfe geprägtes Konstrukt. Vielmehr rücken die theoretischen Zugriffe auf ‚Raum‘ bei all ihrer Verschiedenheit

³⁰ Charim: Was bedeutet ‚Grenze‘ heute?, S. 21.

doch ein zentrales Potenzial aller untersuchten Raumordnungen in den Fokus: Alle in den Analysen operationalisierten relationalen Raumtheorien richten nämlich den Blick nicht nur auf die in menschlichem Handeln hervorgebrachten Räume, sondern auch auf das, was in diesem spatialen Ordnungsprozess ausgesondert wird und damit jenseits der bzw. zwischen den Grenzen von Raum- und Darstellungsordnungen verbleibt.

So fokussieren postmigrantische Perspektiven in der Folge von Theoretiker*innen wie Naika Foroutan und Erol Yıldız gesellschaftliche Räume als transnationale, heterogene Mobilitätsräume, die durch verschiedenste Migrationsgeschichten geprägt sind und deshalb stets auch anders hervorgebracht werden können. Eine Vermessung des von Shermin Langhoff beschriebenen postmigrantischen „gesamten gemeinsamen Raum[s] der Diversität jenseits von Herkunft“³¹ interessiert sich im Bereich der künstlerischen Raumdarstellung auch dafür, welche spatialen Entwürfe und welche individuellen (Lebens-)Geschichten gerade *nicht* repräsentiert werden und somit unterdrückt wie unsichtbar bleiben. Fragen von Sichtbarkeit und insbesondere Handlungsmacht treten auch in Hannah Arendts Raumvorstellung in den Vordergrund: In Konzepten wie dem von selbstbestimmter *self-presentation* und passivem *self-display* erscheint handlungsmächtige Sichtbarkeit in einem geteilten Kommunikationsraum als Voraussetzung für die Erfahrung (politischer) Selbstwirksamkeit in der öffentlichen Sphäre, die als solche immer schon plural verfasst ist. Fragen der Hervorbringung von öffentlichen Räumen berühren für das Individuum daher nicht nur Probleme des Sehens und Gesehen-Werdens, sondern auch solche seiner gesellschaftlichen Wirksamkeit. Verbunden mit der Analyse dessen, was im Theater als öffentlichem Raum dargestellt wird, ist immer die Frage, welchen Regeln des Aus- und Einschlusses seine Schauordnung unterliegt, was und wer in ihr zunächst unsichtbar bleibt. Dass Raumordnungen stets Machtordnungen sind, zeigen auch Analysen, die Räume im Sinne von Gilles Deleuze und Félix Guattari als glatte oder gekerbte Konfigurationen untersuchen. Kerbung kommt dabei als Ordnungsprozess in den Blick, der Raum strukturiert, vereinheitlicht und somit homogenisiert. Gleichzeitig erweist sich eine solche gekerbte Ordnung bei Deleuze und Guattari aber als keinesfalls stabil, sondern von immer neuen Glättungsprozessen bedroht, die die Struktur der Kerbung auflösen. Die ständigen wechselseitigen Prozesse von Glättung und Kerbung inszenieren Fremde als das, was an den Rändern und in den Lücken von Ordnungen lauert und diese obstruiert. Übertragen auf den Raum des Theaters als gekerbten Raum bedeutet dies, dass in seiner Schauordnung immer Leerstellen aufscheinen, in denen Fremdes als Ausgeschlossenes in die strukturierte theatrale Darstellung einbricht. Auch Theorien der

³¹ Langhoff/Donath: Die Herkunft spielt keine Rolle.

Grenzziehung fokussieren schließlich nicht nur den durch die Abgrenzung definierten Raum: Weil die Grenze nicht nur eine ein-, sondern auch eine ausschließende Funktion hat, verweist sie immer zugleich auf das, was sich außerhalb der durch sie bestimmten räumlichen Ordnung befindet. Indem insbesondere konstruktivistische Theorien die Grenzziehung als einen nicht abschließbaren kommunikativen Akt auffassen, der zur Aufrechterhaltung des Grenzregimes dauernd aktualisiert werden muss, markieren sie das Ausgeschlossene als ständige Bedrohung der Grenzordnung.

Der Fokus, den die in dieser Studie operationalisierten Raumtheorien auf das legen, was sich durch Ausschluss, Kerbung, Marginalisierung oder Abgrenzung gerade *jenseits* des hervorgebrachten Raums und seiner Ordnung konstituiert, macht die Verfahrensweise beschreibbar, mit der in den untersuchten Raumordnungen des Stadttheaters dessen Schauordnung metatheatral dekonstruiert und kritisiert wird. So befragen diese Raumordnungen die Passivität und Statik der Schauordnung hinsichtlich ihrer Möglichkeiten für die Aushandlung der Probleme einer immer diverser werdenden Stadtgesellschaft (*Muttersprache Mameloschn*) oder markieren sie als voyeuristische ästhetische Setzung, in der das Schauen marginalisierte Gruppen nicht handlungsmächtig sichtbar macht, sondern sie in Rollen drängt, auf deren Ausgestaltung sie keinen Einfluss haben (*Die Schutzbefohlenen*). Diese Kritik radikalisierend konzipieren manche Raumordnungen das Theater sogar grundlegend als Ordnung des „Weiße[n] Raum[s]“³², in die Eurozentrismus und hegemonialer Übergriff durch grundierende Wissens-, Macht- und Erzählordnungen unauslöschlich eingeschrieben sind (*Die lächerliche Finsternis*).

Doch leistet der Fokus der operationalisierten Raumtheorien auf die Lücken, Ränder und Leerstellen spatialer Darstellungsweisen in Verbindung mit dem Analysemodell der theatralen Raumordnung, wie es meine Studie entwickelt, noch mehr: Wenn nämlich theatraler Raum als heterogenes Konstrukt in den Blick kommt, das durch konfligierende spatiale Entwürfe von Figuren hervorgebracht wird, lassen sich räumliche Grenzziehungen und Ausschlüsse auch auf Ebene der in Texten und Bühnenproduktionen inszenierten Handlung identifizieren. Deren partikularisierte Raumordnung stellt nämlich nicht nur die Diversität und Vielfalt von spatialen Entwürfen der Figuren aus, sondern inszeniert ‚zwischen‘ den konfligierenden Raumhervorbringungen auch Lücken, die auf das verweisen, was gerade *nicht* dargestellt wird. Wenn meine Studie von der Beobachtung ausging, dass Raum im gegenwärtigen Stadttheater als Problem thematisch wird, lässt sich diese Erkenntnis nun konkretisieren: Raum wird zum Gegenstand der theatralen (Aus-)Handlung, indem bei seiner Inszenierung als partikularisiert, zersplittert und heterogen in den Lücken

³² Geier: Blackfacing revisited.

der Raumentwürfe gerade auf das verwiesen wird, was sich nicht nur der theatralen Raum- und Darstellungsordnung, sondern auch gesellschaftlichen Denk-, Wissens- und Repräsentationslogiken als außer-ordentliches Fremdes entzieht: In der Vielfalt seiner figuralen Raumentwürfe reflektiert das Stadttheater die Diversität einer mobilen postmigrantischen Gesellschaft. Durch die spezifische „Spannung des Theaters zwischen Kunst- und sozialem Raum“³³ ist es ihm darüber hinaus möglich, in den spatialen Leerstellen, die sich zwischen den konfligierenden Raumentwürfen öffnen, auch auf das zu deuten, was in einer solchen Gesellschaft unbewältigt bleibt.

Indem es beim Erspielen seiner Räume Fragen von hegemonialer Machtausübung, Migration und Fremdheitserfahrungen in Leerstellen umspielt, kann das Stadttheater mit den Grenzen seiner *Darstellungsordnung* auf blinde Flecken gesellschaftlicher *Wahrnehmungsordnungen* verweisen. So zeigen die analysierten Raumordnungen, dass die theatrale Inszenierung der eigenen institutionellen Verwurzelung in hegemonialen Strukturen und damit der Unzulänglichkeit eigener Darstellungsmittel gerade nicht gleichbedeutend mit einem szenischen Ausschluss des Nicht-Dargestellten ist, im Gegenteil: In seiner Raumordnung erweist sich das zeitgenössische Stadttheater als Kunstform einer *migratory culture* im Sinne Mieke Bals und Miguel Á. Hernández-Navarros: Es macht Nicht-Sichtbares zunächst un-sichtbar und damit für die Zeit der Aufführung als Leerstelle eben doch *potenziell wahrnehmbar*: „Art is engaged in making the move from (absolute) non-visibility to (provisional) invisibility. What we are unable to perceive because it does not fit any of our frameworks must be made to become potentially visible, available for perception“³⁴. Gerade die sich zwischen den konfligierenden Raumentwürfen öffnenden Leerstellen erfüllen in diesem Sinne eine Appellfunktion an das Publikum: „Without dictating its politics [...], art opens up the *possible* visibility of situations, issues, events, and people and leaves it to its viewers or readers to enact that visibility; to answer its call by seeing.“³⁵ Bezogen auf das Theater bedeutet dies mit Bettine Menke gesprochen, die Funktion der Bühne nicht auf die eines „Ersatzraum[s] für nicht gewährte Sprecherpositionen“³⁶ zu reduzieren, sondern ihre Fähigkeit anzuerkennen, „das Provisorische dieses Zeit-Raumes, das Transitorische ‚seiner‘ Gestalten“ in Szene zu setzen: „Das ist eine andere Hinsicht der Widerrede [...], die in der Rede ohne Gewissheit und ohne zugestandene Macht Lücken, Diffe-

³³ Wihstutz: Der andere Raum, S. 47.

³⁴ Mieke Bal/Miguel Á. Hernández-Navarro: „Introduction“, in: Dies. (Hg.): *Art and Visibility in Migratory Culture. Conflict, Resistance, and Agency*, Amsterdam 2011, S. 9–20, hier: S. 14.

³⁵ Ebd.

³⁶ Menke: Niemandsland, S. 52.

renzen mit/von sich ‚Selbst‘ öffnet“.³⁷ Die Raumordnung des Stadttheaters kann als Schauordnung – beispielsweise mit Grenzen zwischen Kunst- und Alltagsraum, Grenzen zwischen Publikumsraum und Bühne oder solchen zwischen szenischem *On* und *Off* – räumliche Differenzen bilden und diese für die grundsätzliche theatrale Reflexion ästhetischer wie gesellschaftlicher Ordnungen und Ausschlussmechanismen nutzbar machen.

5.3 Theater des Außer-Ordentlichen: Ausblick

Die Ästhetik theatraler Raumordnungen, wie sie Texte und Bühnenproduktionen des zeitgenössischen Stadttheaters inszenieren, verdeutlicht, dass das von der Regisseurin Anne Lenk beschriebene Vorurteil, die Beschäftigung an und mit diesem Stadttheater sei „ein Bekenntnis zu einer irgendwie unzeitgemäßen Form von darstellender Kunst“³⁸, nicht zutrifft. Tatsächlich erscheinen derartige Vorurteile teilweise als Resultat eines defizitären Raumverständnisses, das (Theater-)Raum als starren Container konzeptualisiert und so die Bedeutung von Architektur und Bühnenbauformen für seine Konstituierung überschätzt. Denn es ist eben keinesfalls ein „unhinterfragte[s] Primat der Guckkastenbühne, welches bis heute unsere Stadt- und Staatstheater prägt“³⁹, zumindest lässt sich sein Raum nicht auf diese stabile Konstituente verkürzen. Die Raumordnungen des zeitgenössischen Stadttheaters haben nur noch wenig mit denen der Guckkastenbühne des 19. Jahrhunderts gemein, deren grundlegende Architektur sie oft teilen. Im Spannungsfeld zwischen starrer Bühnenform und dynamischen raumgenerierenden Praktiken entfaltet sich das ästhetische Potenzial des Stadttheaters auch gemäß einer Tradition theatraler Raumordnungen, in der das Theater die *urgences* seiner Gesellschaft verhandelt, indem es sie verräumlicht.

³⁷ Ebd., S. 52f.

³⁸ Anne Lenk: „Gedanken im Raum“, in: *Jahrbuch der Zeitschrift ‚Theater heute‘* (2021), S. 74f., hier: S. 74.

³⁹ Mayte Zimmermann u.a.: „Einleitung. Theater als Raum bildender Prozesse“, in: Dies. (Hg.): *Theater als Raum bildender Prozesse*, Bielefeld 2020, S. 7–14, hier: S. 13.

Theatrale Orientierungsangebote: Navigation statt Verortung

Die analysierten Raumordnungen zeigen, dass die Definition dieser Stadtgesellschaft und insbesondere ihres Verhältnisses zum Publikum eine der großen Herausforderungen für das zeitgenössische Stadttheater darstellt. Benjamin Wihstutz betont, dass das Theater „als Ort der Versammlung [...] in der abendländischen Tradition [...] an den Mythos einer ursprünglichen Gemeinschaft geknüpft [ist]“⁴⁰. Die Lücken und Leerstellen seiner Raumordnungen machen auch das – von Wihstutz nicht ausführlicher behandelte – Stadttheater „nicht nur als einen kollektiv erfahrenen Raum, sondern zugleich als Ort begreif[bar], der immer schon den Bruch mit dem Mythos und der kultischen Gemeinschaft markiert“⁴¹. Denn die auf der Bühne in Leerstellen verhandelten Ausschlüsse spiegeln auch Lücken im Publikumsraum wider, in dem sich eben nicht die gesamte Stadtgesellschaft versammelt, sondern oftmals lediglich deren privilegierter Teil. In diesem Sinne ist Barbara Mundel und Josef Mackert in ihrer Institutionenkritik unbedingt rechtzugeben, dass das Theater neue Verbindungen in die Stadt auch durch „Öffnungsstrategien im Bereich der Architekturen“⁴² und ein räumliches Ausgreifen im Sinne des *site-specific theatre* zu leisten hat.⁴³ Immer wieder müssen Theaterpraktiker*innen kritisch reflektieren, wessen Problemhorizonte sie auf der Bühne verhandeln und welche Hürden ihre künstlerische und institutionelle Praxis hinsichtlich kulturellem Vorwissen, finanziellen Mitteln und verhandelten Themen aufbaut, die die Kluft zwischen Publikum und Stadtgesellschaft vergrößern. Doch gibt Mark Terkessidis bei all seiner Kritik an den institutionellen und kulturellen Rahmenbedingungen der Arbeit von Stadttheatern zu bedenken, dass auch Produktionen der Freien Szene „von ihrem Publikum gewisse Vorkenntnisse, was Information, Kartenkauf, den kulturellen Referenzrahmen und die Benimmregeln betrifft“, erwarten und auch dort „Personen mit Migrationshintergrund kaum vertreten“ sind.⁴⁴ Im Bereich gesellschaftlicher Ausschlüsse und kultureller Breitenwirkung stellen sich damit Fragen, die nicht nur das Stadttheater zu beantworten hat – wenn sie auch für diese Theaterform wegen ihrer durchgehenden Budgetierung aus öffentlicher Hand besonders drängend sind. Indem die untersuchten Raumordnungen in ihren konfligierenden Raumentwürfen auch spatiale Leerstellen und Lücken inszenieren, bietet die Schauordnung des Stadttheaters dem dort versammelten Publikum zwar den gemeinsamen Raum des theatralen

⁴⁰ Wihstutz: Der andere Raum, S. 244.

⁴¹ Ebd., S. 245.

⁴² Mundel/Mackert: Fluxus für das Stadttheater, S. 132.

⁴³ Ebd., S. 134f.

⁴⁴ Terkessidis: Die Heimsuchung der Migration, S. 46.

Ereignisses, aber keinen Ort der bequemen kulturellen Selbstvergewisserung. Die (Darstellungs-)Lücken verweisen auch auf gesellschaftliche Ausschlüsse und damit auf diejenigen, die im Publikumsraum fehlen, aber Teil der Stadtgesellschaft sind. So vermittelt das Stadttheater selbst angesichts seines eher homogenen Publikums eine Ahnung von der Diversität seiner Stadtgesellschaft und thematisiert Ausschlussmechanismen – seien diese ästhetischer, institutioneller oder gesellschaftlicher Art.

Was bedeutet diese Art, das Bezugsverhältnis zwischen theatraler Gemeinschaft, Bühne und Stadtgesellschaft zu befragen, für den künstlerischen Umgang mit der von Bruno Latour beschriebenen und von mir an den Anfang meiner Studie gestellten „Krise des Verlusts unseres Selbst und unseres Grund und Bodens“, die zu einem „Gefühl der Verlassenheit“ führe?⁴⁵ In all ihrer Verschiedenheit inszenieren die untersuchten Raumordnungen den Verdacht, dass die Antwort auf die Verunsicherungspotenziale globalisierter, virtualisierter und infrastrukturell vernetzter Lebenswelten nicht der Versuch einer Aufhebung ihrer heterogenen Diversität und Dynamik sein kann. Indem es partikularisierte Räume und ihre Lücken, Risse und Leerstellen evoziert, begegnet das Stadttheater den von Latour beschriebenen Verunsicherungspotenzialen gerade nicht mit dem Angebot einer identitätsstiftenden Verortung im Sinne der Fiktion einer homogenen Stadtgesellschaft oder theatralen Gemeinschaft. Die analysierten Texte und Bühnenproduktionen stellen sich eher der von Mark Terkessidis skizzierten Herausforderung, „Landkarten der Vielheit aufzuzeichnen und beim Navigieren in der Vielheit zu helfen. Anstatt sich auf die Verteidigung des angestammten Terrains zu versteifen, wäre die interkulturelle Öffnung ein kreativer Prozess, ein expansives Vorgehen“⁴⁶. Das zeitgenössische Stadttheater ist so im besten Fall als interkultureller Ort zu verstehen, an dem das Publikum Orientierung nicht in stabilen Verortungen, sondern durch die Konfrontation mit Lücken der eigenen Weltwahrnehmung erfährt. Angelehnt an Waldenfels bestände die Orientierungsfunktion des Theaters bei dieser Begegnung mit dem Außer-Ordentlichen darin, „daß das Fremde, das uns *anspricht*“, nicht zuletzt in den Inszenierungen der theatralen Raumordnung „zu etwas wird, das sich *besprechen* läßt“.⁴⁷ Theater ermöglicht Anschlusskommunikation und intersubjektiven Austausch.

Dass dieser Ausblick aus den Ergebnissen der Text- und Inszenierungsanalysen ein Plädoyer für die künstlerischen Potenziale des oft gescholtenen Stadttheaters entwickelt, ist mir bewusst und meine Intention.

⁴⁵ Bruno Latour: „Der Planet rebelliert. Der Boden unter unseren Füßen schwindet“, aus dem Französischen von Michael Adrian, in: *Die Zeit* 12 (2019) vom 14.03.2019, S. 40.

⁴⁶ Terkessidis: *Die Heimsuchung der Migration*, S. 47.

⁴⁷ Waldenfels: *Topographie des Fremden*, S. 51.

Gerade deshalb erscheint es mir aber auch wichtig, festzuhalten: Die Tatsache, dass es in diesem Stadttheater möglich ist, Ausschlüsse seiner Darstellungsordnung in Leerstellen zu umspielen und dadurch wahrnehmbar zu machen, ist ein *ästhetisches* Argument, das keinesfalls gegen *institutionelle* Forderungen ausgespielt werden kann, die an dieses Stadttheater mit Recht gestellt werden. Von der Aufgabe des Stadttheaters, der Diversität seiner Stadtgesellschaft auch in der Organisation seiner künstlerischen Arbeit, der Besetzung von Leitungsebenen und der Zusammensetzung von Ensembles gerecht zu werden,⁴⁸ entbindet es keine noch so avancierte räumliche Ästhetik.

Theater und Fremde(s): Neue Perspektiven auf alte Räume

Indem die untersuchten Raumordnungen mit dem partikularisierten Raum auch vielfältige spatiale Risse, Leerstellen und Lücken thematisch werden lassen, problematisiert das zeitgenössische Stadttheater also auch auf der Handlungsebene das, was der theatralen Darstellung wie gesellschaftlichen Wahrnehmung nach der präzisen Definition Waldenfels' „in Form eines Außer-ordentlichen“⁴⁹ *fremd* bleibt. Die Anwendbarkeit meines Untersuchungsansatzes beschränkt sich indes nicht auf Raumordnungen des deutschsprachigen Gegenwartstheaters:⁵⁰ Eine Analyse, die theatralen Raum als sich beständig prozessual aktualisierende und transformierende Ordnung auffasst, kann Zwischenräume, Brüche oder Verzerrungen – genauso wie die Versuche ihrer inszenatorischen Bewältigung – auch in historischer Perspektive sichtbar machen. Diese Leerstellen erweisen sich dann im Sinne Waldenfels' als Räume des Fremden, „das auf verschiedene Weise an den Rändern und in den Lücken der diversen Ordnungen auf-

⁴⁸ Für den beispielhaften Versuch des Gorki Theaters, postmigrantische Diversität programmatisch auch in der eigenen Belegschaft herzustellen, vgl. Johanna Munzel: „Postmigrantischer Widerstand im Zentrum von Berlin. Das Maxim Gorki Theater“, in: Jara Schmidt/Jule Thiemann (Hg.): *Reclaim! Postmigrantische und widerständige Praxen der Aneignung*, Berlin 2022, S. 279–293.

⁴⁹ Waldenfels: *Topographie des Fremden*, S. 10.

⁵⁰ Die kurz nach Abschluss meiner Studie erschienene Untersuchung Annika Mayer: *Raum und (Des)Orientierung in der französischsprachigen Gegenwartsdramatik (1980–2000)*. Bernard-Marie Koltès, Marie Redonnet, Patrick Kehrman, Valère Novarina, Tübingen 2022 stellt beispielsweise fest, dass auch im jüngeren französischsprachigen Drama „Formen der Desorientierung“ (S. 285) räumlich gefasst werden, auf die die Texte mit der Inszenierung „räumliche[r] und raumübergreifende[r] Orientierungsweisen“ (S. 286) reagieren. Insofern erscheint es vielversprechend, theatrale Raumordnungen in ihrem Wechselspiel zwischen spatialer Verunsicherung und räumlicher Ordnungsstiftung als Phänomen des zeitgenössischen gesamteuropäischen Theaters zu untersuchen.

taucht“⁵¹. Die Potenziale derartiger Analysen deutet, als Anregung für künftige Untersuchungen, eine abschließende kurze Neuperspektivierung der in dieser Studie analysierten historischen Theaterräume an. Statt der jeweiligen Raumordnung lässt sich nämlich auch das fokussieren, was jenseits ihrer Grenzen verbleibt und so von der Ordnung erst als ‚fremd‘ hervorgebracht wird.

Denn ob Athen die Topografie homerischer Sagen im Dionysos-Theater sinnstiftend auf die eigene *polis* zentriert und dadurch andere, historische Städte als Akteure an den Rand der Handlung drängt oder die Perspektivbühne der italienischen Renaissance eine wohlgeordnete Wahrnehmung der Bühnenwelt nur im Augpunkt der Raumkonstruktion erlaubt, während sich Teilen des Publikums die Proportionen dieser Bühnenwelt qua Sitzplatz als verzerrt und verfremdet darstellen: Stets manifestieren sich in den theatralen Rauminszenierungen nicht nur zeit- und gesellschaftsspezifische Ordnungsbemühungen. An den Rändern und in den Rissen dieser (Raum-)Ordnungen wird immer auch das Fremde mitinszeniert, das diese Ordnung bedroht und deshalb ausgeschlossen werden muss – oder sich, wie im Falle des Theaters der Gartenstadt Hellerau, in seinem spatialen Ausschluss als das erweist, was trotz anderslautender Programmatik nicht integriert werden *kann*. Denn dass Adolphe Appias und Émile Jaques-Dalcrozes Theater eben kein Theater ‚für alle‘, sondern nur für eine avantgardistische Kulturelite ist, zeigt sich bereits in der Architektur des Festspielhauses, die von der übrigen Gartenstadt deutlich abweicht und so den Ort des Theaters von der Arbeiter*innensiedlung abgrenzt. Sichtbar werden diese Risse schließlich auch in Raumordnungen des deutschsprachigen Hof- und Nationaltheaters um 1800. So ist die Uraufführungsinszenierung von Friedrich Schillers *Die Räuber* zwar einerseits ein Musterbeispiel für theaterpraktische Eingriffe einer bürgerlichen und herrscherlichen Publikumserziehung. Doch gleichzeitig bleiben, verdrängt an die Ränder des homogenisierten Handlungsraums, doch immer die revolutionären Abgründe der schillerschen Wildnis jenseits aller gesellschaftlichen Ordnung wahrnehmbar, an deren Integration oder Darstellung weder Herrscher noch bürgerliche Theoretiker Interesse haben können.

All diese Beispiele zeigen, dass die Untersuchung der Risse und Ränder von theatralen Raumordnungen auch in historischer Perspektive Erkenntnisgewinn verspricht. Indem räumliche Leerstellen auf das verweisen, was aus der theatralen Darstellung ausgeschlossen wird oder sich ihr entzieht, lassen sie nicht nur Rückschlüsse darüber zu, welche Gesellschaft, welche Problemhorizonte und welche *urgences* im Theater entworfen werden, sondern auch, wovon sich diese so konfigurierte Gemeinschaft programmatisch und identitätsstabilisierend abgrenzt. Verschiedene

⁵¹ Waldenfels: Topographie des Fremden, S. 10f.

Arten der Inszenierung dieser Leerstellen ermöglichen darüber hinaus auch vergleichende Perspektiven auf unterschiedliche historische Theaterformen. Beispielsweise durch Fragestellungen wie die, ob das in den räumlichen Rissen und Lücken wahrnehmbare Fremde durch Darstellungsregeln möglichst verdrängt, als Wunderbares ausgestellt oder als Außer-Ordentliches verlacht wird, sind Analysen historischer Theaterraumordnungen auch an gattungstheoretische Untersuchungen anschlussfähig.

Ob in historischer oder gegenwartsbezogener Perspektive: Stets erweist sich die Konstitution des theatralen Raums als aktiver (Aus-)Handlungsprozess, der neben den Ordnungen einer Gesellschaft immer auch das wahrnehmbar macht, was aus diesen Ordnungen ausgeschlossen bleibt oder an ihre Ränder gedrängt wird. Analysen theatraler Raumordnungen nehmen deshalb nicht nur Strategien spatialer Gemeinschaftsbildung in den Blick, sondern immer auch Verunsicherungspotenziale, die das Theater der dort versammelten Gesellschaft in den Lücken, Rissen und Leerstellen seiner Darstellung produktiv zumutet. Die starre Architektur der „feste[n] Burgen“ und „Musentempel[]“ in unseren Städten sollte uns also nicht täuschen:⁵² Der Raum des Theaters wird erspielt, nicht erbaut.

⁵² Mundel/Mackert: Fluxus für das Stadttheater, S. 128.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur und Inszenierungen

- Aeschylus: *Agamemnon*, edited with a Commentary by Eduard Fraenkel, Bd. 2: *Commentary on 1–1055*, Oxford 1950.
- Aischylos: *Die Orestie. Agamemnon – Choephoren – Eumeniden*, Übersetzung und Anmerkungen von Kurt Steinmann. Nachwort von Anton Bierl, Ditzingen 2018.
- Anonymus: „[Besprechung des Hellerauer Schulfests 1913 im ‚Dresdner Journal‘]“, zit. n. *Berichte der Dalcroze-Schule* 3 (1913), S. 9.
- Anonymus: „[Besprechung des Hellerauer Schulfests 1913 in der ‚Nouvelle Revue Française‘]“, zit. n. *Berichte der Dalcroze-Schule* 3 (1913), S. 12–14.
- Anonymus: „An das Parterre. (Fortsetzung)“, in: *Der dramatische Censor* Januarius (1783), H. 4, S. 145–158.
- Anonymus: „An das Parterre“, in: *Der dramatische Censor* Christmonat (1782), H. 3, S. 97–121.
- Anonymus: „An das Parterre“, in: *Der dramatische Censor* Wintermonat (1782), H. 2, S. 49–60.
- Appia, Adolphe: „Art vivant ou nature morte?“, in: Ders.: *Œuvres complètes*. Edition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn, Bd. 4: 1921–1928, [Lausanne] 1991, S. 62–68.
- Appia, Adolphe: „La mise en scène et son avenir“, in: Ders.: *Œuvres complètes*. Edition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn, Bd. 4: 1921–1928, [Lausanne] 1991, S. 72–86.
- Appia, Adolphe: „Monumentalität“, in: Ders.: *Œuvres complètes*. Edition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn, Bd. 4: 1921–1928, [Lausanne] 1991, S. 142–156.
- Appia, Adolphe: „Introduction/L’art est une attitude“, in: Ders.: *Œuvres complètes*. Edition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn, Bd. 4: 1921–1928, [Lausanne] 1991, S. 498–500.
- Appia, Adolphe: „La gymnastique rythmique et la lumière“, in: Ders.: *Œuvres complètes*. Edition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn, Bd. 3: 1906–1921, [Lausanne] 1988, S. 166–168.
- Appia, Adolphe: „La gymnastique rythmique et le théâtre“, in: Ders.: *Œuvres complètes*. Edition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn, Bd. 3: 1906–1921, [Lausanne] 1988, S. 146–152.
- Appia, Adolphe: *Die Musik und die Inszenierung. Mit 18 Lichtdrucktafeln nach Originalskizzen des Verfassers*, München 1899.

- Bachmann, Fr.: „[Besprechung des Hellerauer Schulfests 1913 in den ‚Musikpädagogischen Blättern‘]“, zit. n. *Berichte der Dalcroze-Schule* 3 (1913), S. 4–5.
- Bartkowiak, Brit (R): *Muttersprache Mameloschn* von Sasha Marianna Salzmann, UA: 09.09.2012, Deutsches Theater Berlin.
- Bäumer, Gertrud: „[Besprechung des Hellerauer Schulfests 1913 in ‚Die Hilfe‘]“, zit. n. *Berichte der Dalcroze-Schule* 3 (1913), S. 14–17.
- Becker, Hannes/Wolfram Lotz: „27 Forderungen an das Theater“, in: Wolfram Lotz: *Der große Marsch – Einige Nachrichten an das All – Die lächerliche Finsternis*, hg. von Friederike Emmerling u. Stefanie von Lieven, Frankfurt a.M. 2016, S. 231–235.
- Berger, Manfred: „[Besprechung des Hellerauer Schulfests 1913 in der ‚Zeit im Bild‘]“, zit. n. *Berichte der Dalcroze-Schule* 3 (1913), S. 6–7.
- Brandenburg, Hans: „[Besprechung des Hellerauer Schulfests 1913 in ‚Die Lese‘]“, zit. n. *Berichte der Dalcroze-Schule* 3 (1913), S. 21–22.
- Breuer, Robert: „[Kritik zum Schulfest 1912 in Hellerau]“, in: *Die Schaubühne* 8 (1912), Bd. 2, S. 50–53.
- Diderot, Denis: „Diderots Antwort an Madame Riccoboni [27.11.1758]“, in: Ders.: *Ästhetische Schriften*, hg. von Friedrich Bassenge, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1968, S. 336–347.
- Diderot, Denis: *Das Theater des Herrn Diderot. Aus dem Französischen übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing [1760]*, Anmerkungen und Nachwort von Klaus-Detlef Müller, Stuttgart 1986.
- Dijk, Anouk van: „As far as we can go“, in: Falk Richter: *Trust*, hg. von Nicole Gronemeyer, Berlin 2010, S. 27–30.
- Dolfín, Giacomo: „Lettera di Giacomo Dolfín“, in: Alberto Gallo: *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico. Con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, Milan 1973, S. 33–37.
- Gallo, Alberto: *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico. Con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, Milan 1973.
- Gottsched, Johann Christoph: „Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen [1730]“, in: Ders.: *Schriften zur Literatur*, hg. von Horst Steinmetz, Stuttgart 1972, S. 12–196.
- Gottsched, Johann Christoph: „Die Schauspiele und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen [1729]“, in: Ders.: *Schriften zur Literatur*, hg. von Horst Steinmetz, Stuttgart 1972, S. 3–11.
- Hoffmann, Camill: „[Besprechung des Hellerauer Schulfests 1913 in der ‚Berliner Zeitung am Mittag‘]“, zit. n. *Berichte der Dalcroze-Schule* 3 (1913), S. 3–4.
- Ingegneri, Angelo: „Progetto di Angelo Ingegneri“, in: Alberto Gallo: *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico. Con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, Milan 1973, S. 1–25.

- Ingegneri, Angelo: „Traktat: „Über die Kunst Bühnenstücke darzustellen [1598]“, mitgeteilt von Heinz Kindermann, übertragen von Konrad Schröngendorfer, in: *Maske und Kothurn* 5 (1959), H. 1, S. 81–88.
- Jaques-Dalcroze, Émile: *Rhythmus, Musik und Erziehung* [1920], Göttingen/Wolfenbüttel 1977.
- Jelinek, Elfriede: „Die Schutzbefohlenen“, in: Dies.: *Die Schutzbefohlenen – Wut – Unseres*, Reinbek b. Hamburg 2018, S. 9–225.
- Jelinek, Elfriede: „Es ist Sprechen und aus [2013]“, online abrufbar unter <https://original.elfriedejelinek.com/fachtung.html>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.
- Jelinek, Elfriede: „Textflächen [2013]“, online abrufbar unter <https://original.elfriedejelinek.com/ftextf.html>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.
- Jelinek, Elfriede: „Die Leere öffnen (für, über Jossi Wieler)“, in: Hajo Kurzenberger (Hg.): *Jossi Wieler – Theater*, Köln 2011, S. 103–124.
- Jelinek, Elfriede: „Keine Frage“, in: Münchner Kammerspiele (Hg.): *Stadttheater. Münchner Kammerspiele 2001–09*, Konzept und Redaktion Gaby Schweer/Björn Bicker, [München] 2009, S. 272–275.
- Jelinek, Elfriede: „In Mediengewittern [2003]“, online abrufbar unter <https://original.elfriedejelinek.com/fblitz.html>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.
- Jelinek, Elfriede: „Sinn egal. Körper zwecklos [1997]“, online abrufbar unter <https://original.elfriedejelinek.com/fsinn-eg.html>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.
- Jelinek, Elfriede/Anke Roeder: „Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater. Gespräch mit Elfriede Jelinek“, in: Anke Roeder (Hg.): *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*, Frankfurt a.M. 1989, S. 141–168.
- Kleber, Catharina/Hannes Rossacher (Fernsehregie): *Die lächerliche Finsternis* von Wolfram Lotz. Regie: Dušan David Pařízek, UA: 06.09.2014, Akademietheater Wien, Mitschnitt der Vorstellung vom 09.05.2015.
- Koppelman, Leonhard (R): *Die lächerliche Finsternis*, produziert vom SWR, Ursendung am 22.02.2015 im SWR.
- Lessing, Gotthold Ephraim: „Brief an Friedrich Nicolai vom 25.05.1777“, in: Helmuth Kiesel (Hg.): *Briefe von und an Lessing. 1776–1781*, Frankfurt a.M. 1994, S. 76–78.
- Lessing, Gotthold Ephraim: „Brief an Karl Lessing vom 25.05.1777“, in: Helmuth Kiesel (Hg.): *Briefe von und an Lessing. 1776–1781*, Frankfurt a.M. 1994, S. 78f.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*, hg. u. kommentiert von Klaus L. Berghahn, Stuttgart 2006.
- Lessing, Gotthold Ephraim: „Ein und achtzigster Brief“, in: *Briefe, die neueste Litteratur betreffend* vom 07.02.1760, S. 81–96.

- Lessing, Gotthold Ephraim: „Siebzehnter Brief“, in: *Briefe, die neueste Litteratur betreffend* vom 16.02.1759, S. 97–107.
- Lessing, Gotthold Ephraim/Christlob Mylius: „Vorrede“, in: *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters* 1750, Stk. 1, [S. 1–22].
- Lotz, Wolfram: „Die lächerliche Finsternis“, in: Ders.: *Der große Marsch – Einige Nachrichten an das All – Die lächerliche Finsternis*, hg. von Friederike Emmerling u. Stefanie von Lieven, Frankfurt a.M. 2016, S. 159–224.
- Lotz, Wolfram: „Rede zum unmöglichen Theater“, in: Ders.: *Der große Marsch – Einige Nachrichten an das All – Die lächerliche Finsternis*, hg. von Friederike Emmerling u. Stefanie von Lieven, Frankfurt a.M. 2016, S. 227–230.
- Müller, Friedrich: „Zur Begründung des deutschen Nationaltheaters in Mannheim“, in: Ders.: *Maler Müllers Werke. Volksausgabe mit neuer Würdigung des Dichters und Malers von Professor Max Oeser, Bibliothekar der Oeffentlichen Bibliothek zu Mannheim. Mit Kunstbeilagen und Buchschmuck*, 1. Bd.: *Idyllen, Gedichte und Gedanken. Lebensgeschichte und Würdigung*, Mannheim 1918, S. 16–21.
- Mylius, Christlob: „Eine Abhandlung, worinnen erwiesen wird: Daß die Wahrscheinlichkeit der Vorstellung, bey den Schauspielen ebenso nöthig ist, als die innere Wahrscheinlichkeit derselben“, in: *Beyträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit* 8 (1742), St. 29, S. 297–322.
- Özdamar, Emine Sevgi: „Mutterzunge [1990]“, in: Dies.: *Mutterzunge. Erzählungen*, Hamburg 2006, S. 7–12.
- Pigafetta, Filippo: „Lettera di Filippo Pigafetta“, in: Alberto Gallo: *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico. Con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, Milan 1973, S. 53–58.
- Pigafetta, Fillippo: „‘King Oedipus’ in the Olympic Theatre“, in: Alois Maria Nagler: *A Source Book in Theatrical History (Sources of Theatrical History)*, New York 1952, S. 81–86.
- Riccoboni, Luigi: *De la réformation du théâtre. Nouv. éd., augm. des moyens de rendre la comédie utile aux mœurs* [1767], Genève 1971.
- Richter, Falk: *Disconnected. Theater – Tanz – Politik. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik*, mit einem Nachwort hg. von Johannes Birgfeld, Berlin 2018.
- Richter, Falk: *Ich bin Europa. FEAR und andere Theaterstücke*, Berlin 2017.
- Richter, Falk: „Safe Places“, in: Ders.: *Ich bin Europa. FEAR und andere Theaterstücke*, Berlin 2017, S. 153–193.
- Richter, Falk: *Theater. Texte von und über Falk Richter 2000–2012*, hg. von Friedemann Kreuder unter Mitarbeit von Annika Rink, Marburg 2012.

- Richter, Falk: *Trust*, hg. von Nicole Gronemeyer, Berlin 2010.
- Richter, Falk: *Unter Eis. Stücke*. Mit einem Vorwort von Katrin Ullmann, Frankfurt a.M. 2005.
- Richter, Falk: *Das System. Materialien – Gespräche – Textfassungen zu ‚Unter Eis‘*, hg. von Anja Dürrschmidt, [Berlin] 2004.
- Richter, Falk/Anouk van Dijk (R): *Safe Places* von Falk Richter, UA: 08.10.2016, Schauspiel Frankfurt.
- Salzmann, Sasha Marianna: *Im Menschen muss alles herrlich sein*, Berlin 2021.
- Salzmann, Sasha Marianna: „Muttersprache Mameloschn“, in: Dies.: *Muttersprache Mameloschn. Schwimmen lernen*, Frankfurt a.M. 2013, S. 7–73.
- Schiller, Friedrich: „Die Räuber. Ein Trauerspiel in 7 Handlungen; für die Mannheimer National-Bühne vom Verfasser H^m Schiller bearbeitet 1781“, in: Ders.: *Die Räuber. Studienausgabe*, hg. von Bodo Plachta, Stuttgart 2009, S. 157–245.
- Schiller, Friedrich: „Die Räuber. Ein Schauspiel (1781)“, in: Ders.: *Die Räuber. Studienausgabe*, hg. von Bodo Plachta, Stuttgart 2009, S. 5–138.
- Schlegel, Johann Elias: „Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen“, in: Ders.: *Werke*. 3. Theil, hg. von Johann Heinrich Schlegel, Kopenhagen/Leipzig 1764, S. 251–258.
- Schlemmer, Oskar: „Mensch und Kunstfigur“, in: Ders./Laszlo Moholy-Nagy/Farkas Molnár: *Die Bühne im Bauhaus* [1925], Nachwort von Walter Gropius, Mainz 1965, S. 7–23.
- Stemann, Nicolas (R): *Die Schutzbefohlenen* von Elfriede Jelinek, UA: 12.09.2014, Thalia Theater Hamburg.
- Stemann, Nicolas: „Das ist mir sowas von egal! Wie kann man machen sollen, was man will? – Über die Paradoxie, Elfriede Jelineks Theater-texte zu inszenieren“, in: Brigitte Landes (Hg.): *stets das Ihre. Elfriede Jelinek zum 60. Geburtstag* (= Theater der Zeit. Arbeitsbuch 2006), Berlin 2006, S. 62–69.
- Storck, Karl: „[Besprechung des Hellerauer Schulfests 1913 in der ‚Allgemeinen Musikzeitung‘]“, zit. n. *Berichte der Dalcroze-Schule* 3 (1913), S. 9f.
- Thari, Eugen: „[Besprechung des Hellerauer Schulfests 1913 im ‚Dresdner Anzeiger‘]“, zit. n. *Berichte der Dalcroze-Schule* 3 (1913), S. 8.

Sekundärliteratur

- Abd El-Barr, Mumina Hafez: „Flüchtlinge auf Überfahrt – Europa im Übergang? Plädoyers für interkulturelle Passagen am europäischen Zufluchtsort in Elfriede Jelineks ‚Die Schutzbefohlenen‘ (2013) und Jenny Erpenbecks ‚Gehen, ging, gegangen‘ (2015)“, in: Matthias Bauer/Martin Nies/Ivo Theele (Hg.): *Grenz-Übergänge. Zur ästhetischen Darstellung von Flucht und Exil in Literatur und Film*, Bielefeld 2019, S. 63–84.
- Adkins, Brent: *Deleuze and Guattari's A Thousand Plateaus. A Critical Introduction and Guide*, Edinburgh 2015.
- Affenzeller, Margarete: „Irrwitziger Kriegskracher mit Analogtaktik“, in: *Der Standard* am 07.09.2014, online abrufbar unter <https://www.derstandard.at/story/2000005268969>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.
- Aggermann, Lorenz: „Die Ordnung der darstellenden Kunst und ihre Materialisationen. Eine methodische Skizze zum Forschungsfeld ‚Theater als Dispositiv‘“, in: Ders./Georg Döcker/Gerald Siegmund (Hg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*, Frankfurt a.M. u.a. 2017, S. 7–32.
- Aggermann, Lorenz u.a.: „Theater als Dispositiv“, in: Milena Cairo u.a. (Hg.): *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*, Bielefeld 2016, S. 163–192.
- Aggermann, Lorenz/Georg Döcker/Gerald Siegmund (Hg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*, Frankfurt a.M. u.a. 2017.
- Anderson, Karyn H.: „Dangerously Smooth Spaces in Cynthia Shearer's ‚The Celestial Jukebox‘“, in: *MELUS* 37 (2012), Nr. 1: *Reading, Writing, and Recognition*, S. 199–217.
- Annuß, Evelyn: „Theater und Populismus“, in: Susanne Teutsch (Hg.): *Was zu fürchten vorgegeben wird. Alterität und Xenophobie*, Wien 2019, S. 226–236.
- Annuß, Evelyn: „Szenen des Banopticons“, in: Bettine Menke/Juliane Vogel (Hg.): *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*, Berlin 2018, S. 328–347.
- Annuß, Evelyn: „Flache Figuren – Kollektive Körper“, in: Thomas Eder/Juliane Vogel (Hg.): *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*, Paderborn/München 2010, S. 49–69.
- Appadurai, Arjun: „Global Ethnoscapes. Notes and Queries for a Transnational Anthropology“, in: Richard G. Fox (Hg.): *Recapturing Anthropology. Working in the Present*, Santa Fe, NM 1991, S. 191–210.
- Aptroot, Marion/Roland Gruschka: *Jiddisch. Geschichte und Kultur einer Weltsprache*, München 2010.

- Arendt, Hannah: *The Life of the Mind*, Bd. 1: *Thinking*, London 1978.
- Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, Stuttgart 1960.
- Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch, übers. u. hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982.
- Asmuth, Bernhard: *Einführung in die Dramenanalyse*, 8. aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart 2016.
- Bablet, Misolette: „Der musikalisch besetzte Gestus – Adolphe Appia und Jaques-Dalcroze in Hellerau“, in: *Dresdner Hefte* 15 (1997), H. 51: *Gartenstadt Hellerau. Der Alltag einer Utopie*, S. 58–64.
- Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, 6. Aufl., Reinbek b. Hamburg 2018.
- Bachmann-Medick, Doris: „Performative Turn“, in: Dies.: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, 6. Aufl., Reinbek b. Hamburg 2018, S. 104–143.
- Bachmann-Medick, Doris: „Spatial Turn“, in: Dies.: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, 6. Aufl., Reinbek b. Hamburg 2018, S. 285–329.
- Bachtin, Michail M.: *Chronotopos*. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Kirsten Mahlke, Frankfurt a.M. 2008.
- Baecker, Dirk: „Die Performance in ihrem Element“, in: Lorenz Aggermann/Georg Döcker/Gerald Siegmund (Hg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*, Frankfurt a.M. u.a. 2017, S. 33–44.
- Bal, Mieke/Miguel Á. Hernández-Navarro: „Introduction“, in: Dies. (Hg.): *Art and Visibility in Migratory Culture. Conflict, Resistance, and Agency*, Amsterdam 2011, S. 9–20.
- Baldry, Harold C.: „Theater und Gesellschaft in der Antike“, in: James F. Arnott u.a. (Hg.): *Der Raum des Theaters. Eine Untersuchung der Wechselwirkungen zwischen Raum, Technik, Spiel und Gesellschaft*, München 1977, S. 7–23.
- Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, 6. neu bearb. u. erw. Aufl., Berlin 2021.
- Balme, Christopher: „Einleitung: Zur Ästhetik und Ideologie der Theatermoderne“, in: Ders. (Hg.): *Das Theater von Morgen. Texte zur deutschen Theaterreform (1870–1920)*, Würzburg 1988, S. 11–29.
- Balme, Christopher (Hg.): *Das Theater von Morgen. Texte zur deutschen Theaterreform (1870–1920)*, Würzburg 1988.
- Banki, Luisa u.a.: „Zwischen Literarizität und Programmatik: Jüdische Literaturen der Gegenwart“, in: *Jalta. Positionen zur jüdischen Gegenwartsliteratur* (2019): Sonderausgabe: Dies. (Hg.): *Zwischen Literarizität und Programmatik. Jüdische Literaturen der Gegenwart*, S. 4–6.

- Banki, Luisa/Caspar Battagay: „Sieben Thesen zur deutschsprachigen jüdischen Gegenwartsliteratur“, in: *Jalta. Positionen zur jüdischen Gegenwartsliteratur* (2019): Sonderausgabe: Luisa Banki u.a. (Hg.): *Zwischen Literarizität und Programmatik. Jüdische Literaturen der Gegenwart*, S. 41–47.
- Bartsch, Annika: *Romantik um 2000. Zur Reaktualisierung eines Modells in deutschsprachigen Romanen der Gegenwart*, Heidelberg 2019.
- Baudry, Jean-Louis: „Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks [1975]“, in: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse* 48 (1994), H. 11, S. 1047–1074.
- Bauer, Matthias/Martin Nies/Ivo Theele (Hg.): *Grenz-Übergänge. Zur ästhetischen Darstellung von Flucht und Exil in Literatur und Film*, Bielefeld 2019.
- Baumann, Carl-Friedrich: *Licht im Theater. Von der Argand-Lampe bis zum Glühlampen-Scheinwerfer*, Stuttgart 1988.
- Beacham, Richard: „Playing places: the temporary and the permanent“, in: Marianne McDonald/J. Michael Walton (Hg.): *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge 2007, S. 202–226.
- Beacham, Richard C.: *Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters*. Deutsch von Petra Schreyer und Dieter Hornig, Berlin 2006.
- Becker, Karina u.a.: „Editorial“, in: Dies. (Hg.): *Große Transformation? Zur Zukunft moderner Gesellschaften. Sonderband des Berliner Journals für Soziologie*, Wiesbaden 2019, S. V–X.
- Bednarz, Liane: „Angriff auf die Kunstfreiheit – Wie das rechtschristliche Milieu gegen ‚Fear‘ vorging“, in: Falk Richter: *Ich bin Europa. FEAR und andere Theaterstücke*, Berlin 2017, S. 263–271.
- Bellosi, Luciano: „Die Darstellung des Raums“, in: Ders. u.a.: *Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, mit 663 Schwarzweißabbildungen, Bd. 2, München 1991, S. 197–243; S. 428–430.
- Ben Driss, Hager: „Nomadic Genres: The Case of the Short Story Cycle“, in: *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 51 (2018), Nr. 2, S. 59–74.
- Benbenek, Ewelina/Martin Jörg Schäfer: „Das Spiel mit den Grenzen. Flucht und die Hamburger Theaterszene zwischen 2013 und 2016“, in: Bettine Menke/Juliane Vogel (Hg.): *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*, Berlin 2018, S. 348–374.
- Berghaus, Günter: „Stagecraft in the Service of Statecraft: Political Aspects of Early Renaissance Theatre in Ferrara“, in: Christopher Cairns (Hg.): *Scenery, Set and Staging in the Italian Renaissance. Studies in the Practice of Theatre*, Lewiston u.a. 1996, S. 1–38.
- Bergmann, Franziska/Lily Tonger-Erk (Hg.): *Ein starker Abgang. Inszenierungen des Abtretens in Drama und Theater*, Würzburg 2016.

- Besser, Stephan: *Pathographie der Tropen. Literatur, Medizin und Kolonialismus um 1900*, Würzburg 2013.
- Beyer, Andreas: *Andrea Palladio Teatro Olimpico. Triumpharchitektur für eine humanistische Gesellschaft*, 2. Aufl., Berlin 2009.
- Bieger, Laura/Nicole Maruo-Schröder: „Space, Place, and Narrative“. A Short Introduction“, in: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 64 (2016), H. 1., dies. (Hg.): *Special Issue: Space, Place, and Narrative*, S. 3–9.
- Bieger, Laura/Nicole Maruo-Schröder (Hg.): *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 64 (2016), H. 1.: *Special Issue: Space, Place, and Narrative*.
- Bierl, Anton: „Nachwort“, in: Aischylos: *Die Orestie. Agamemnon – Choephoren – Eumeniden*, Übersetzung und Anmerkungen von Kurt Steinmann. Nachwort von Anton Bierl, Ditzingen 2018, S. 245–276.
- Birgfeld, Johannes: „Die einzige Frage, die bleibt, lautet: Wie konnten wir so leben? Warum haben wir nichts dagegen unternommen?“. Falk Richters Konzept eines politischen Theaters des zugerichteten Subjekts“, in: Falk Richter: *Disconnected. Theater – Tanz – Politik. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik*, mit einem Nachwort hg. von Johannes Birgfeld, Berlin 2018, S. 169–179.
- Birgfeld, Johannes/Ulrike Garde: „Falk Richter and Anouk van Dijk's ‚Complexity of Belonging‘: exploring internationalisation in contemporary theatre“, in: *German Life and Letters* 71 (2018), H. 3, S. 353–373.
- Birmingham, Peg: „The An-Archic Event of Natality and the ‚Right to Have Rights‘“, in: *Social Research* 74 (2007), H. 3: *Hannah Arendt's Centenary: Political and Philosophical Perspectives, Part I*, S. 763–776.
- Bleuler, Marcel/Anita Moser (Hg.): *ent/grenzen. Künstlerische und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Grenzräume, Migration und Ungleichheit*, Bielefeld 2018.
- Böhme, Hartmut: „Kulturwissenschaft“, in: Stephan Günzel (Hg.): *Raumwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2009, S. 191–207.
- Böhme, Hartmut: „Einleitung: Raum – Bewegung – Topographie“, in: Ders. (Hg.): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, Stuttgart/Weimar 2005, S. IX–XXIII.
- Böhme, Hartmut (Hg.): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, Stuttgart/Weimar 2005.
- Bonner, Marc: „Die gekerbte Wildnis – Inszenierung vermeintlich unberührter Umwelt in digitalen Spielwelten“, in: *Paidia. Zeitschrift für Computerspielforschung*, Sonderausgabe vom 28.02.2018: *Repräsentationen und Funktionen von ‚Umwelt‘ im Computerspiel*, online abrufbar unter <https://paidia.de/die-gekerbte-wildnis-inszenierungen-vermeintlich-unberuehrter-umwelt-in-digitalen-spielwelten>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.

- Bonta, Mark/John Protevi: *Deleuze and Geophilosophy. A Guide and Glossary*, Edinburgh 2006.
- Borchmeyer, Dieter: „Die Tragödie vom verlorenen Vater. Der Dramatiker Schiller und die Aufklärung – das Beispiel der ‚Räuber‘“, in: Helmut Brandt (Hg.): *Friedrich Schiller. Angebot und Diskurs. Zugänge – Dichtung – Zeitgenossenschaft*, Weimar 1987, S. 160–184.
- Borren, Marieke: *Amor mundi: Hannah Arendt's political phenomenology of world*, Amsterdam 2010.
- Borren, Marieke: „Towards an Arendtian politics of in/visibility: On stateless refugees and undocumented aliens“, in: *Ethical Perspectives* 15 (2008), H. 2, S. 213–237.
- Borsò, Vittoria/Reinhold Göring (Hg.): *Kulturelle Topografien*, Stuttgart/Weimar 2004.
- Böker, Ines: „Wir sind gekommen, doch wir sind gar nicht da‘ – Mythologische Formationen von Macht und Gewalt in Aischylos’ ‚Die Schutzflehenden‘ und Elfriede Jelineks ‚Die Schutzbefohlenen‘“, in: Barbara Bollig (Hg.): *Mythos und Postmoderne. Mythostransformation und mythische Frauen in zeitgenössischen Texten*, Göttingen 2022, S. 157–168.
- Bös, Mathias/Kerstin Zimmer: „Wenn Grenzen wandern: Zur Dynamik von Grenzverschiebungen im Osten Europas“, in: Monika Eigmler/Georg Vobruba (Hg.): *Grenzsoziologie. Die politische Strukturierung des Raums*, Wiesbaden 2006, S. 157–184.
- Brandstetter, Gabriele: „Figur und Inversion. Kartographie als Dispositiv von Bewegung“, in: Dies./Sibylle Peters (Hg.): *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*, München 2002, S. 247–264.
- Brandstetter, Gabriele/Birgit Wiens: „Ohne Fluchtpunkt: ‚Szenische Module‘ und der Tanz der Teile. Anmerkungen zu Szenographie und Choreographie nach Appia“, in: Dies. (Hg.): *Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias: Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater*, Berlin 2010, S. 7–36.
- Brandstetter, Gabriele/Birgit Wiens (Hg.): *Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias: Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater*, Berlin 2010.
- Brandt, Sigrid/Jörg Haspel/John Ziesemer: „Bretter, die die Welt bedeuten‘ – Denkmalgeschützte Theaterbauten und Opernhäuser in der Modernisierung“, in: Dies. (Hg.): *Sein oder Nichtsein? Theaterbauten in der Sanierung. Internationale Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Deutschen Architekturmuseums (DAM) in Kooperation mit der Deutschen UNESCO-Kommission und PERSPECTIV – Gesellschaft der historischen Theater Europas. 16.–17. September 2021*, Berlin 2023, S. 9f.

- Braut, Elske: „Safe Places‘ von Falk Richter. Tanz auf den Ruinen Europas“, in: *Deutschlandfunk Kultur* am 08.10.2016, online abrufbar unter <https://www.deutschlandfunkkultur.de/safe-places-von-falk-richter-tanz-auf-den-ruinen-europas-100.html>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.
- Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, 4. Bd., Stuttgart/Weimar 2003.
- Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, 1. Bd., Stuttgart/Weimar 1993.
- Brejzek, Thea/Gesa Mueller von der Haegen/Lawrence Wallen: „Szenografie“, in: Stefan Günzel (Hg.) *Raumwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2009, S. 370–385.
- Bremer, Kai: *Postskriptum Peter Szondi: Theorie des Dramas seit 1956*, Bielefeld 2017.
- Brittnacher, Hans Richard: „Die Räuber“, in: Helmut Koopmann (Hg.): *Schiller-Handbuch*, Stuttgart 2011, S. 344–372.
- Bronner, Stefan-Alexander: „Gilles Deleuze (1925–1995)/Félix Guattari (1930–1992), ‚Tausend Plateaus‘ (1980)“, in: *KulturPoetik* 13 (2013), H. 2, S. 253–263.
- Brook, Peter: *Der leere Raum*. Aus dem Englischen von Walter Hasenclever, Berlin 1988.
- Brumlik, Micha: „Zwischen Polis und Weltgesellschaft. Hannah Arendt in unserer Gegenwart“, in: Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.): *Hannah Arendt: Verborgene Tradition – Unzeitgemäße Aktualität?*, Berlin 2007, S. 311–329.
- Buchholz, Kai u.a. (Hg.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, 2 Bde., Darmstadt 2001.
- Buchholz, Kai/Renate Ulmer: „Reform des Wohnens“, in: Kai Buchholz u.a. (Hg.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, Bd. 2, Darmstadt 2001, S. 547–550.
- Buciuman, Veronica Alina (Hg.): *Raumnarratologie. Studien zur deutschsprachigen Literatur der Moderne und der Avantgarde in der Nachfolge des ‚spatial turn‘*, Leipzig/Cluj-Napoca 2020.
- Burtscher-Bechter, Beate u.a. (Hg.): *Grenzen und Entgrenzungen. Historische und kulturwissenschaftliche Überlegungen am Beispiel des Mittelmeerraums*, Würzburg 2006.
- Bührmann, Andrea D./Werner Schneider: *Vom Diskurs zum Dispositiv. Eine Einführung in die Dispositivanalyse*, Bielefeld 2008.
- Bührmann, Andrea D./Werner Schneider: „Mehr als nur diskursive Praxis? – Konzeptionelle Grundlagen und methodische Aspekte der Dispositivanalyse“, in: *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 8 (2007), H. 2, online abrufbar unter <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0702281>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.

- Bukow, Wolf-D.: „Urbanität ist Mobilität und Diversität“, in: Marc Hill/Erol Yildiz (Hg.): *Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*, Bielefeld 2018, S. 81–96.
- Bukow, Wolf-D.: „Wandel der Urbanität. Die Wiederentdeckung des Quartiers als Raum global-gesellschaftlicher Wirklichkeit“, in: Nina Berding/ders./Karin Cudak (Hg.): *Die kompakte Stadt der Zukunft. Auf dem Weg zu einer inklusiven und nachhaltigen Stadtgesellschaft*, Wiesbaden 2018, S. 79–104.
- Burmeister, Enno: *Möglichkeiten und Grenzen der Raumbühne*, München 1961.
- Busch, Nicolai: „Kein Raum für Verhandlungen. Elfriede Jelineks Theater-Text ‚Wut‘“, in: Monika Szczepaniak/Agnieszka Jezierska/Pia Janke (Hg.): *Jelineks Räume*, Wien 2017, S. 151–164.
- Butel, Yannick: „Theater als Dispositiv: Eine Alternative zum ‚ideologischen Vorhang‘?“, in: Lorenz Aggermann/Georg Döcker/Gerald Siegmund (Hg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*, Frankfurt a.M. u.a. 2017, S. 161–178.
- Cahir, Linda Costanzo: „Narratological Parallels in Joseph Conrad’s ‚Heart of Darkness‘ and Francis Ford Coppola’s ‚Apocalypse Now‘“, in: Gene M. Moore (Hg.): *Joseph Conrad’s ‚Heart of Darkness‘. A Case-book*, Oxford 2004, S. 183–196.
- Canan, Coşkun/Naika Foroutan: *Deutschland postmigrantisch III. Migrantische Perspektiven auf deutsche Identitäten. Einstellungen von Personen mit und ohne Migrationshintergrund zu nationaler Identität in Deutschland*, Berlin 2016.
- Cánto Milà, Natàlia: „Die Grenze als Relation. Spanische Grenzrealität und europäische Grenzpolitik“, in: Monika Eig Müller/Georg Voßbruba (Hg.): *Grenzsoziologie. Die politische Strukturierung des Raums*, Wiesbaden 2006, S. 185–197.
- Carrington, Damian: „Why the Guardian is changing the language it uses about the environment“, in: *theguardian.com* am 17.05.2019, online abrufbar unter <https://www.theguardian.com/environment/2019/may/17/why-the-guardian-is-changing-the-language-it-uses-about-the-environment>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.
- Carlson, Marvin: *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*, Ithaca/London 1992.
- Cartledge, Paul: „‚Deep plays‘: theatre as process in Greek civic life“, in: P. E. Easterling (Hg.): *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997, S. 3–35.
- Charim, Isolde: „Was bedeutet ‚Grenze‘ heute?“, in: Marcel Bleuler/Anita Moser (Hg.): *ent/grenzen. Künstlerische und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Grenzräume, Migration und Ungleichheit*, Bielefeld 2018, S. 17–22.

- Cheyette, Bryan: *Diasporas of the Mind. Jewish and Postcolonial Writing and the Nightmare of History*, Yale 2014.
- Czollek, Max: *Gegenwartsbewältigung*, München 2020.
- Czollek, Max: *Desintegriert euch!*, München 2018.
- Czollek, Max/Sasha Marianna Salzmann: „Spielt euer Theater doch alleine!“ Vorwort“, in: Dies. (Hg.): *Desintegration. Ein Kongress zeitgenössischer jüdischer Positionen*, Bielefeld 2017, S. 9–16.
- Czollek, Max/Sasha Marianna Salzmann: „Talk Yiddish to me. Korrespondenzen“, in: Dies. (Hg.): *Desintegration. Ein Kongress zeitgenössischer jüdischer Positionen*, Bielefeld 2017, S. 97–101.
- D’Amico, Jack: „The Treatment of Space in Italian and English Renaissance Theatre: The Example of ‚Gl’Ingannati‘ and ‚Twelfth Night‘“, in: *Comparative Drama* 23 (1989), H. 3, S. 265–283.
- Dahlvik, Julia/Christoph Reinprecht: „Asyl als Widerspruch – vom Menschenrecht zum Auserwählten?“, in: JELINEK[JÄHR]BUCH (2014/15), S. 43–54.
- Daniel, Ute: *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1995.
- Deborre, Ingeborg: *Palladios Teatro Olimpico in Vicenza. Die Inszenierung einer lokalen Aristokratie unter venezianischer Herrschaft*, Marburg 1996.
- Deiters, Franz-Josef: *Die Entweltlichung der Bühne. Zur Mediologie des Theaters der klassischen Episteme*, Berlin 2015.
- Deiters, Franz-Josef: „Die Entweltlichung der Bühne. Zum Raumregime des Theaters der klassischen Episteme“, in: Tim Mehigan/Alan Corkhill (Hg.): *Raumlektüren. Der Spatial Turn und die Literatur der Moderne*, Bielefeld 2013, S. 39–54.
- Deleuze, Gilles/Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Aus dem Französischen übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin 1992.
- Deleuze, Gilles/Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*, aus dem Französischen übersetzt von Burkhard Kroeber, Frankfurt a.M. 1976.
- Dennerlein, Katrin: *Narratologie des Raumes*, Berlin/New York 2009.
- Deußelhard, Amelie/Nicolas Stemmann: „Menschenrechte für alle? [Gespräch]“, in: *Theater heute* 2 (2015), S. 21–25.
- Dietrich, Margret: „Der Mensch und der szenische Raum“, in: *Maske und Kothurn* 11 (1965), H. 3, S. 193–206.
- Dietze, Markus: „Der architektonische Raum als theaterbildender Prozess. Zeitgenössische Kunst im Baudenkmal am Beispiel des Theaters Koblenz“, in: Mayte Zimmermann u.a. (Hg.): *Theater als Raum bildender Prozesse*, Bielefeld 2020, S. 195–204.

- Dimitrova, Petja: „Refugee Protest Camp Vienna‘. Kämpfe – Politiken – Bildproduktionen. Überlegungen zur Politik des Sehens“, in: Birgit Peter/Gabriele C. Pfeiffer (Hg.): *Flucht – Migration – Theater. Dokumente und Positionen*, Göttingen 2017, S. 297–307.
- Döring, Jörg: „Spatial Turn“, in: Stephan Günzel (Hg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar 2010, S. 90–99.
- Döring, Jörg/Tristan Thielmann: „Einleitung: Was lesen wir im Raume? Der ‚Spatial Turn‘ und das geheime Wissen der Geographen“, in: Dies. (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld 2008, S. 7–45.
- Döring, Jörg/Tristan Thielmann (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld 2008.
- Dössel, Christine: „Angekommen“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 20.10.2015, S. 11.
- Dreßler, Roland: *Von der Schaubühne zur Sittenschule. Das Theaterpublikum vor der vierten Wand*, Berlin 1993.
- Durdel, Patrick: „Verfinsterung des Eigenen. Konstruktionen des Anderen in Wolfram Lotz‘ ‚Die lächerliche Finsternis‘“, in: Wolfgang Lukas/Martin Nies (Hg.): *Zeichen des Fremden und ihre Metaisierung in ästhetischen Diskursen der Gegenwart*, Marburg 2023, S. 79–103.
- Dünne, Jörg/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft*, Frankfurt a.M. 2006.
- Dürschmidt, Anja: „Falk Richter. Zwischen Kammerspiel und Multimedia“, in: Dies./Barbara Engelhardt (Hg.): *Werk-Stück. Regisseure im Porträt. Arbeitsbuch 2003*, Berlin 2003, S. 138–143.
- Ebeling, Frank: *Geopolitik. Karl Haushofer und seine Raumwissenschaft 1919–1945*, Berlin 1994.
- Eckert, Nora: *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert*, Berlin 1998.
- Ehrkamp, Patricia: „Migrants, Mosques, and Minarets. Reworking the Boundaries of Liberal Democracy in Switzerland and Germany“, in: Marc Silberman/Karen E. Till/Janet Ward (Hg.): *Walls, Borders, Boundaries. Spatial and Cultural Practices in Europe*, New York/Oxford 2012, S. 153–172.
- Eiermann, André: „Aspekte des Scheins im Dispositiv der Aufführung“, in: Lorenz Aggermann/Georg Döcker/Gerald Siegmund (Hg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*, Frankfurt a.M. u.a. 2017, S. 179–196.
- Eiermann, André: „‚Beyond the scope of human vision‘ – Bühnen für andere Blicke“, in: Norbert Otto Eke/Ulrike Haß/Irina Kaldrack (Hg.): *Bühne. Raumbildende Prozesse im Theater*, Paderborn 2014, S. 115–145.
- Eiermann, André: *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*, Bielefeld 2009.

- Eigler, Friederike: „Flucht und Vertreibung in der Gegenwartsliteratur. Methodologische Überlegungen zum Heimat- und Raumbegriff“, in: Carme Bescansa/Ilse Nagelschmidt (Hg.): *Heimat als Chance und Herausforderung. Repräsentationen der verlorenen Heimat*, Berlin 2014, S. 21–49.
- Eigmüller, Monika: „Der duale Charakter der Grenze. Bedingungen einer aktuellen Grenztheorie“, in: Dies./Georg Vobruba (Hg.): *Grenzsoziologie. Die politische Strukturierung des Raums*, Wiesbaden 2006, S. 55–73.
- Eigmüller, Monika/Georg Vobruba (Hg.): *Grenzsoziologie. Die politische Strukturierung des Raums*, Wiesbaden 2006.
- Eilers, Dorte Lena/Jutta Wangemann (Hg.): *Heart of the City II. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft*, Berlin 2017.
- Einstein, Albert: „Vorwort“, in: Max Jammer: *Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorien*. 2. erw. Aufl., Darmstadt 1980, S. XIII–XVII.
- Eke, Norbert Otto/Ulrike Haß/Irina Kaldrack: „Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater [Einleitung]“, in: Dies. (Hg.): *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater*, Paderborn 2014, S. 9–12.
- Eke, Norbert Otto/Ulrike Haß/Irina Kaldrack (Hg.): *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater*, Paderborn 2014.
- Ekelund, Lena: *Töchterstimmen. Transgenerationale Traumatisierung und literarische Überlieferung in Texten von Barbara Honigmann, Viola Roggenkamp, Julya Rabinowich, Olga Grjasnowa und Katja Petrowskaja*, Würzburg 2021.
- Engler Alonso, Sandra: „Das Leiden anderer darstellen. Besetzungsmöglichkeiten bei Elfriede Jelineks ‚Die Schutzbefohlenen‘“, in: Birgit Peter/Gabriele C. Pfeiffer (Hg.): *Flucht – Migration – Theater. Dokumente und Positionen*, Göttingen 2017, S. 177–182.
- Espahangizi, Kijan Malte: „Ab wann sind Gesellschaften ‚post‘migrantisch?“, in: Naika Foroutan/Juliane Karakayali/Riem Spielhaus (Hg.): *Postmigrantische Perspektiven. Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik*, Frankfurt a.M. 2018, S. 35–55.
- Evans, Caroline/Lorraine Gamman: „The Gaze Revisited, or Reviewing Queer Viewing“, in: Paul Burston/Colin Richardsen (Hg.): *A Queer Romance. Lesbians, Gay Men and Popular Culture*, London/New York 1995, S. 13–56.
- Falk, Rainer: „Das typographische Dispositiv des Dramas: Konvention – Varianz – Interpretation“, in: *Text. Kritische Beiträge* (2016), Sonderheft: Ders./Thomas Rahn (Hg.): *Typographie und Literatur*, S. 35–50.
- Felber, Silke: „Verortungen des Marginalisierten in Elfriede Jelineks ‚Die Schutzbefohlenen‘“, in: Monika Szczepaniak/Agnieszka Jezierska/Pia Janke (Hg.): *Jelineks Räume*, Wien 2017, S. 63–71.

- Felber, Silke u.a.: „Für diejenigen sprechen, für die kein anderer spricht“. Elfriede Jelineks politisches Theater [Gespräch]“, in: *JELINEK[JAHREBUCH]* (2014/15), S. 288–296.
- Feierstein, Liliana Ruth: „Diaspora“, in: Christina von Braun/Micha Brumlik (Hg.): *Handbuch Jüdische Studien*, Wien/Köln/Weimar 2018, S. 99–109.
- Fick, Monika: „Das Theater des Herrn Diderot“, in: Dies.: *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2016, S. 213–223.
- Fick, Monika: „Hamburgische Dramaturgie“, in: Dies.: *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2016, S. 303–329.
- Finzsch, Norbert: „Der glatte Raum der Nomaden: Indigene Outopia, indigene Heterotopia am Beispiel Australiens“, in: Claudia Bruns (Hg.): *„Rasse“ und Raum. Topologien zwischen Kolonial-, Geo- und Biopolitik: Geschichte, Kunst, Erinnerung*, Trier 2017, S. 123–144.
- Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2012.
- Fischer-Lichte, Erika: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Tübingen 2010.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004.
- Fischer-Lichte, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, 2. Aufl., Tübingen/Basel 1999.
- Fischer-Lichte, Erika: *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*, Tübingen/Basel 1997.
- Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters*, 3 Bde., Tübingen 1983.
- Fisher, Jamey: „Familial Politics and Political Families: Consent, Critique, and the Fraternal Social Contract in Schiller’s ‚Die Räuber‘“, in: *Goethe Yearbook* 13 (2005), S. 75–103.
- Flaxman, Gregory: „Transcendental Aesthetics: Deleuze’s Philosophy of Space“, in: Ian Buchanan/Gregg Lambert (Hg.): *Deleuze and Space*, Edinburgh 2008, S. 176–188.
- Foissil, Nadia: „Gespräch mit Falk Richter. Europäisches Theater heute“, in: *Germanica* 54 (2014), S. 93–105.
- Fornoff, Roger: *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne*, Hildesheim/Zürich/New York 2004.
- Foroutan, Naika: *Die postmigrantische Gesellschaft. Ein Versprechen der pluralen Demokratie*, Bielefeld 2019.
- Foroutan, Naika: „The Post-migrant Paradigm“, in: Jan-Jonathan Bock/Sharon Macdonald (Hg.): *Refugees Welcome? Difference and Diversity in a Changing Germany*, New York 2019, S. 142–167.
- Foroutan, Naika: „Die postmigrantische Perspektive: Aushandlungsprozesse in pluralen Gesellschaften“, in: Marc Hill/Erol Yildiz (Hg.): *Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*, Bielefeld 2018, S. 15–27.

- Foroutan, Naika: „Was will eine postmigrantische Gesellschaftsanalyse?“, in: Dies./Juliane Karakayali/Riem Spielhaus (Hg.): *Postmigrantische Perspektiven. Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik*, Frankfurt a.M. 2018, S. 269–299.
- Foroutan, Naika: „Postmigrantische Perspektiven in Deutschland“, in: Max Matter (Hg.): *Auf dem Weg zur Teilhabegesellschaft. Neue Konzepte der Integrationsarbeit*, Göttingen 2017, S. 63–76.
- Foroutan, Naika: „Hybride Identitäten. Normalisierung, Konfliktfaktor und Ressource in postmigrantischen Gesellschaften“, in: Heinz-Ulrich Brinkmann/Haci-Halil Uslucan (Hg.): *Dabeisein und Dazugehören. Integration in Deutschland*, Wiesbaden 2013, S. 85–99.
- Foroutan, Naika/Juliane Karakayali/Riem Spielhaus (Hg.): *Postmigrantische Perspektiven. Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik*, Frankfurt a.M. 2018.
- Foroutan, Naika u.a.: *Deutschland postmigrantisch II. Einstellungen von Jugendlichen und jungen Erwachsenen zu Gesellschaft, Religion und Identität*, hg. vom Berliner Institut für empirische Integrations- und Migrationsforschung, Berlin 2015.
- Foroutan, Naika u.a.: *Deutschland postmigrantisch I. Gesellschaft, Religion, Identität – Erste Ergebnisse*, hg. vom Berliner Institut für empirische Integrations- und Migrationsforschung, Berlin 2014.
- Foucault, Michel: „Von anderen Räumen“, in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2006, S. 317–327.
- Foucault, Michel: „Ein Spiel um die Psychoanalyse. Gespräch mit Angehörigen des Département de Psychanalyse der Universität Paris VIII in Vincennes“, in: Ders.: *Dispositive der Macht. Michel Foucault. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978, S. 118–175.
- Frank, Caroline: *Raum und Erzählen. Narratologisches Analysemodell und Uwe Tellkamps ‚Der Turm‘*, Würzburg 2017.
- Frei, Nikolaus: *Die Rückkehr der Helden. Deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994–2001)*, Tübingen 2006.
- Friedrich, Hans-Edwin/Fotis Jannidis/Marianne Willems: „Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert“, in: Dies. (Hg.): *Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert*, Tübingen 2006, S. IX–XL.
- Friedrich, Hans-Edwin/Fotis Jannidis/Marianne Willems (Hg.): *Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert*, Tübingen 2006.
- Friedrich, Sabine: „Raum und Theatralität“, in: Jörg Dünne/Andreas Mahler (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum*, Berlin/Boston 2015, S. 105–114.
- Fühler, Armas Sten: *Das Schauspielrepertoire des Mannheimer Hof- und Nationaltheaters im Geschmackswandel des 18. und 19. Jahrhunderts (1779–1870)*, Heidelberg 1935.

- Fuhry, Natalia: „Die Stimmen sind das Theater: der theatrale Hör-Raum in den Stücken von Elfriede Jelinek“, in: Paul Martin Langner/Agata Mirecka (Hg.): *Raumformen in der Gegenwartsdramatik*, Frankfurt a.M. 2017, S. 69–83.
- Fulda, Daniel: „Irreduzible Perspektivität. ‚Der Brand‘ von Jörg Friedrich und das Dispositiv des nicht nur literarischen Geschichtsdiskurses seit den 1990er Jahren“, in: Barbara Beßlich/Katharina Grätz/Olaf Hildebrand (Hg.): *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*, Berlin 2006, S. 133–155.
- Gabler, Werner: *Der Zuschauerraum des Theaters*, Leipzig 1935.
- Gabriel, Leon: *Bühnen der Altermundialität. Vom Bild der Welt zur räumlichen Theaterpraxis*, Berlin 2021.
- Gabriel, Leon: „Theater als Bezugnahme. Praktiken der Veränderung“, in: Mayte Zimmerman u.a. (Hg.): *Theater als Raum bildender Prozesse*, Bielefeld 2020, S. 205–219.
- Gaier, Ulrich: „Feinde der Gesellschaft: Schillers ‚Räuber‘“, in: Alexander Rubel (Hg.): *Friedrich Schiller zwischen Historisierung und Aktualisierung. Akten eines Kolloquiums in Jassy anlässlich des 250. Geburtstags des Dichters am 10.11.2009*, Iași 2011, S. 25–46.
- Gantz, Timothy Nolan: „The Fires of the Oresteia“, in: *The Journal of Hellenic Studies* 97 (1977), S. 28–38.
- Gaonkar, Anna Meera u.a.: „Introduction“, in: Dies. u.a. (Hg.): *Postmigration. Art, Culture, and Politics in Contemporary Europe*, Bielefeld 2021, S. 11–42.
- Gaonkar, Anna Meera u.a. (Hg.): *Postmigration. Art, Culture, and Politics in Contemporary Europe*, Bielefeld 2021.
- Geier, Andrea: „Blackfacing revisited“, in: *nachtkritik.de* am 01.08.2019, online abrufbar unter https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=15701, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.
- Geiser, Myriam: *Der Ort transkultureller Literatur in Deutschland und Frankreich. Deutsch-türkische und frankomaghrebinische Literatur der Postmigration*, Würzburg 2015.
- Gerstner, Frederike: *Inszenierte Inbesitznahme: Blackface und Minstrelsy in Berlin um 1900*, Stuttgart 2017.
- Geulen, Eva/Stephan Kraft: „Vorwort“, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 129 (2010), Sonderheft: Dies. (Hg.): *Grenzen im Raum – Grenzen in der Literatur*, S. 1–4.
- Giertz, Gernot: *Kultus ohne Götter. Emile Jaques-Dalcroze und Adolphe Appia. Der Versuch einer Theaterreform auf der Grundlage der Rhythmischen Gymnastik*, München 1975.

- Goette, Hans Rupprecht: „Griechische Theaterbauten der Klassik. Forschungsstand und Fragestellungen“, in: Egert Pöhlmann: *Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike*, Frankfurt a.M. 1995, S. 9–48.
- Gogos, Savas: *Das Dionysostheater von Athen. Architektonische Gestalt und Funktion*. Mit einem Beitrag zur Akustik des Theaters von Georgios Kampourakis, Wien 2008.
- Goldhill, Simon: „The audience of Athenian tragedy“, in: P.E. Easterling (Hg.): *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997, S. 54–68.
- Goldhill, Simon: „The Great Dionysia and Civic Ideology“, in: John J. Winkler/Froma I. Zeitlin (Hg.): *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton, NJ 1990, S. 97–129.
- Golunov, Serghei: „Border Fences in the Globalizing World: Beyond Traditional Geopolitics and Post-Positivist Approaches“, in: Elisabeth Vallet (Hg.): *Borders, Fences and Walls. State of Insecurity?*, Burlington 2014, S. 117–129.
- Gosepath, Stefan: „Hannah Arendts Kritik der Menschenrechte und ihr ‚Recht, Rechte zu haben‘“, in: Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.): *Hannah Arendt: Verborgene Tradition – Unzeitgemäße Aktualität?*, Berlin 2007, S. 279–288.
- Görner, Rüdiger/Suzanne Kirkbright (Hg.): *Nachdenken über Grenzen*, München 1999.
- Graham, Stephen: „The end of geography or the explosion of place? Conceptualizing space, place and information technology“, in: *Progress in Human Geography* 22 (1998), H. 2, S. 165–185.
- Grawe, Christian: *Erläuterungen und Dokumente: Friedrich Schiller. Die Räuber*, Stuttgart 2009.
- Griffin, Jasper: „The Social Function of Attic Tragedy“, in: *Classical Quarterly* 48 (1998), H. 1, S. 39–61.
- Günzel, Stephan: *Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*, Bielefeld 2017.
- Günzel, Stephan (Hg.): *Texte zur Theorie des Raums*, Stuttgart 2013.
- Günzel, Stephan (Hg.): *Raumwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2009.
- Günzel, Stephan (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld 2007.
- Gutjahr, Ortrud: „Lessings ‚Hamburgische Dramaturgie‘ und die Idee eines diskursiven Theaters“, in: Dies. (Hg.): *Lessings Erbe? Theater als diskursive Institution*, Würzburg 2017, S. 45–68.
- Gutjahr, Ortrud (Hg.): *Ulrike Maria Stuart von Elfriede Jelinek. Uraufführung am Thalia Theater Hamburg in der Inszenierung von Nicolas Stemmann*, Würzburg 2007.

- Gutjahr, Ortrud: „Fremde als literarische Inszenierung“, in: Dies. (Hg.): *Fremde*, Würzburg 2002, S. 47–67.
- Haarmann, Nils: „Europa in der Krise – Krise der europäischen Identität – identitäre Politik“, in: Falk Richter: *Ich bin Europa. FEAR und andere Theaterstücke*, Berlin 2017, S. 244–250.
- Hall, Edith: „The sociology of Athenian tragedy“, in: P. E. Easterling (Hg.): *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997, S. 93–126.
- Hallet, Wolfgang/Birgit Neumann (Hg.): *Raum und Bewegung. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld 2009.
- Hannemann, Christine: „Stadtsoziologie. Eine disziplinäre Positionierung zum Sozialraum“, in: Fabian Kessl/Christian Reutlinger (Hg.): *Handbuch Sozialraum. Grundlagen für den Bildungs- und Sozialbereich*, Wiesbaden 2019, S. 45–68.
- Hansen, Simon: *Nach der Postdramatik. Narrativierendes Text-Theater bei Wolfram Lotz und Roland Schimmelpfennig*, Bielefeld 2021.
- Härle, Clemens-Carl: „Staat, Kriegsmaschine, Affekt. Kleists ‚Prinz Friedrich von Homburg‘“, in: Peter Gente/Peter Weibel (Hg.): *Deleuze und die Künste*, Frankfurt a.M. 2007, S. 190–223.
- Hartmann, Horst: „Mannheimer Modelldramen um 1780“, in: *Zeitschrift für Germanistik* 11 (1990), H. 4, S. 408–423.
- Hartmann, Kristiana: *Deutsche Gartenstadtbewegung. Kulturpolitik und Gesellschaftsreform*, München 1976.
- Hartz, Matthias von: „Kunst oder Kerngeschäft?“, in: Josef Mackert/Heiner Goebbels/Barbara Mundel (Hg.): *Heart of the City. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft. Arbeitsbuch 2011*, Berlin 2011, S. 30–35.
- Haß, Ulrike: „Das Nein, der Tod und die Zeit. Jelineks widerständiges Schreiben“, in: Emmanuel Béhague/Hanna Klessinger/Amelia Valtolina (Hg.): *GegenWorte – GegenSpiele. Zu einer neuen Widerstandsästhetik in Literatur und Theater der Gegenwart*, Bielefeld 2018, S. 181–197.
- Haß, Ulrike: „Ströme/strömen“, in: Monika Szczepaniak/Agnieszka Jezierska/Pia Janke (Hg.): *Jelineks Räume*, Wien 2017, S. 72–88.
- Haß, Ulrike: „Was einem Dispositiv notwendig entgeht, zum Beispiel Kleist“, in: Lorenz Aggermann/Georg Döcker/Gerald Siegmund (Hg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*, Frankfurt a.M. u.a. 2017, S. 89–102.
- Haß, Ulrike: „Von der Schau-Bühne zur Architektur und über das Theater hinaus. Raumbildende Prozesse bei Sabbatini, Torelli, Pozzo und Appia“, in: Norbert Otto Eke/dies./Irina Kaldrack (Hg.): *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater*, Paderborn 2014, S. 345–370.

- Haß, Ulrike: „Theaterästhetik – Textformen“, in: Pia Janke (Hg.): *Jelinek-Handbuch*, Stuttgart/Weimar, 2013, S. 62–68.
- Haß, Ulrike: „Durch den Text gehen“, in: Inge Arteel/Heidy Margit Müller (Hg.): *Elfriede Jelinek. Stücke für oder gegen das Theater?* 9.-10. November 2006, Brüssel 2008, S. 15–27.
- Haß, Ulrike: *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München 2005.
- Heimann, Andreas: „Zombies und Diskursfriedhöfe. Zur Bestimmung radikaler (Denk-)Figuren und Motive in der Postdramatik“, in: Stephanie Willeke/Ludmila Peters/Carsten Roth (Hg.): *Das Radikale. Gesellschafts-politische und formal-ästhetische Aspekte in der Gegenwartsliteratur*, Münster 2017, S. 191–210.
- Heitmeyer, Wilhelm: „Die gefährliche Zerstückelung von Zeit und Raum. Zu den Folgen wachsender sozialer Desintegration (Vortragsdokumentation)“, in *Frankfurter Rundschau* vom 26.09.96, S. 18.
- Hengartner, Thomas/Johannes Moser (Hg.): *Grenzen & Differenzen. Zur Macht sozialer und kultureller Grenzziehungen. 35. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, Dresden 2005*, Leipzig 2006.
- Herrmann, Leonhard/Silke Horstkotte: *Gegenwartsliteratur. Eine Einführung*, Stuttgart 2016.
- Herrmann, Max: „Das theatralische Raumerlebnis“, in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, 7. Aufl., Frankfurt a.M. 2012, S. 501–514.
- Herrmann, Wilhelm: *Hoftheater – Volkstheater – Nationaltheater. Die Wanderbühnen im Mannheim des 18. Jahrhunderts und ihr Beitrag zur Gründung des Nationaltheaters*, Frankfurt a.M. u.a. 1999.
- Herrmann, Wilhelm: „Die Architektur des historischen Mannheimer Nationaltheater-Gebäudes“, in: *Mannheimer Hefte* 1 (1990), H. 1, S. 56–64.
- Hess, Sabine u.a. (Hg.): *Der lange Sommer der Migration. Grenzregime III*, Berlin/Hamburg 2017.
- Heßelmann, Peter: „Der Ruf nach der ‚Policey‘ im Tempel der Kunst. Das Theaterpublikum des 18. Jahrhunderts zwischen Andacht und Vergnügen“, in: Hermann Korte/Hans-Joachim Jakob (Hg.): *„Das Theater glich einem Irrenhause“. Das Publikum im Theater des 18. und 19. Jahrhunderts*, Heidelberg 2012, S. 77–94.
- Heßelmann, Peter: *Gereinigtes Theater? Dramaturgie und Schaubühne im Spiegel deutschsprachiger Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts (1750–1800)*, Frankfurt a.M. 2002.

- Hetzel, Andreas: „Theater als Dispositiv der Demokratie. Foucault liest Euripides“, in: Lorenz Aggermann/Georg Döcker/Gerald Siegmund (Hg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*, Frankfurt a.M. u.a. 2017, S. 47–66.
- Heuer, Wolfgang: „Europa und seine Flüchtlinge. Hannah Arendt über die notwendige Politisierung von Minderheiten“, in: Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.): *Hannah Arendt: Verborgene Tradition – Unzeitgemäße Aktualität?*, Berlin 2007, S. 331–341.
- Hickethier, Knut: *Einführung in die Medienwissenschaft*, 2., aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2010.
- Hill, Marc: „Eine Vision von Vielfalt: Das Stadtleben aus postmigrantischer Perspektive“, in: Ders./Erol Yıldız (Hg.): *Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*, Bielefeld 2018, S. 97–119.
- Hill, Marc/Erol Yıldız (Hg.): *Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*, Bielefeld 2018.
- Hintze, Joachim: *Das Raumproblem im modernen deutschen Drama und Theater*, Marburg 1969.
- Hiß, Guido: *Synthetische Visionen. Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000*, München 2005.
- Hiß, Guido: *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*, Berlin 1993.
- Hochholding-Reiterer, Beate: „Aufklärung“, in: Peter W. Marx (Hg.): *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart/Weimar 2012, S. 251–265.
- Hoff, Dagmar von: „Ihr Geld lebt auf einer schönen Insel.‘ Topoi und globale Welten in Elfriede Jelineks neueren Dramen“, in: Monika Szczepaniak/Agnieszka Jezierska/Pia Janke (Hg.): *Jelineks Räume*, Wien 2017, S. 36–44.
- Hofmann, Michael: *Drama. Grundlagen – Gattungsgeschichte – Perspektiven*, Paderborn 2013.
- Homering, Liselotte/Karin von Welck (Hg.): *Mannheim und sein Nationaltheater: Menschen – Geschichte(n) – Perspektiven*, Mannheim 1998.
- Hommel, Hildebrecht: „Aischylos Orestie. Mythischer Stoff, geistige Voraussetzungen, historischer Rahmen“, in: *Antike und Abendland* 20 (1974), S. 14–24.
- Horn, Eva: „Partisan, Siedler, Asylant. Zur politischen Anthropologie des Grenzgängers“, in: Monika Eigmüller/Georg Vobruba (Hg.): *Grenzsoziologie. Die politische Strukturierung des Raums*, Wiesbaden 2006, S. 239–249.
- Horstmann, Jan: *Theaternarratologie. Ein erzähltheoretisches Analyseverfahren für Theaterinszenierungen*, Berlin/Boston 2018.
- Hose, Martin: „Antike“, in: Peter W. Marx (Hg.): *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart/Weimar 2012, S. 173–190.

- Howard, Ebenezer: *To-Morrow: A Peaceful Path to Real Reform*, London 1898.
- Hudzik, Agnieszka: „Die (un)mögliche Gemeinschaft im Hörspiel ‚Die lächerliche Finsternis‘ von Wolfram Lotz“, in: Laura Auteri u.a. (Hg.): *Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG)*, Bd. 5, Bern 2022, S. 269–277.
- Jaeggi, Rahel: „Die im Dunkeln sieht man nicht: Hannah Arendts Theorie der Politisierung“, in: Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.): *Hannah Arendt: Verborgene Tradition – Unzeitgemäße Aktualität?*, Berlin 2007, S. 241–250.
- Jahn, Bernhard: „Bühne und Bürgertum. Das Hamburger Stadttheater 1770–1850. Einleitung“, in: Ders./Claudia Maurer Zenck (Hg.): *Bühne und Bürgertum. Das Hamburger Stadttheater (1770–1850)*, Frankfurt a.M. 2016, S. 9–20.
- Jahn, Bernhard: *Grundkurs Drama*, Stuttgart 2009.
- Jahn, Bernhard/Claudia Maurer Zenck (Hg.): *Bühne und Bürgertum. Das Hamburger Stadttheater (1770–1850)*, Frankfurt a.M. 2016.
- Jäger, Siegfried: „Dispositiv“, in: Marcus S. Kleiner (Hg.): *Michel Foucault. Eine Einführung in sein Denken*, Frankfurt a.M./New York 2001, S. 72–89.
- Jeßing, Benedikt: *Dramenanalyse. Eine Einführung*, Berlin 2015.
- Jirku, Brigitte E.: „Wut-Räume in der Schrift: ‚Die Schutzbefohlenen‘“, in: Monika Szczepaniak/Agnieszka Jezierska/Pia Janke (Hg.): *Jelineks Räume*, Wien 2017, S. 89–101.
- E. Jirku, Brigitte: „Spielräume der Gewalt in Elfriede Jelineks ‚Die Schutzbefohlenen‘“, in: Dagmar von Hoff u.a. (Hg.): *Einschnitte. Signaturen der Gewalt in textorientierten Medien*, Würzburg 2016, S. 133–145.
- Johannsen, Anja K.: *Kisten, Krypten, Labyrinth: Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur: W.G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller*, Bielefeld 2008.
- Jürs-Munby, Karen: „Der fremde, faszinierende, paradoxe Ort Theater. Gedanken zu Elfriede Jelineks neueren theatertheoretischen Essays“, in: JELINEK[JAHRE]BUCH (2011), S. 85–102.
- Jürs-Munby, Karen: „The Resistant Text in Postdramatic Theatre: Performing Elfriede Jelinek’s ‚Sprachflächen‘“, in: *Performance Research* 14 (2009), H. 1, 46–56.
- Kallin, Britta/Rita Svandrik: „Alterität als Kunst – Kunst als Alterität“, in: Susanne Teutsch (Hg.): *Was zu fürchten vorgegeben wird. Alterität und Xenophobie*, Wien 2019, S. 38–48.
- Katschnig-Fasch, Elisabeth: „In welcher Gesellschaft leben wir? Zu den paradoxen Entgrenzungs- und Begrenzungsmechanismen einer neuen Definitionsmacht“, in: Thomas Hengartner/Johannes Moser (Hg.):

Grenzen & Differenzen. Zur Macht sozialer und kultureller Grenzziehungen. 35. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, Dresden 2005, Leipzig 2006, S. 137–151.

Kaye, Nick: *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation*, London/New York 2000.

Keim, Katharina: „Körper – Raum – Bewegung. Tendenzen der Theateravantgarde zwischen Jahrhundertwende und Neuer Sachlichkeit“, in: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* (2001). Sonderband: *Aufbruch ins 20. Jahrhundert. Über Avantgarden*, S. 105–119.

Kemser, Dag: *Zeitstücke zur deutschen Wiedervereinigung. Form – Inhalt – Wirkung*, Tübingen 2006.

Keskinkılıç, Ozan Zakariya/Ármin Langer: „Einleitung: Re/orientiert?“, in: Dies. (Hg.): *Fremdgemacht & Reorientiert – jüdisch-muslimische Verflechtungen*, Berlin 2018, S. 11–17.

Kilcher, Andreas B.: „Exterritorialitäten. Zur kulturellen Selbstreflexion der aktuellen deutsch-jüdischen Literatur“, in: Sander L. Gilman/Hartmut Steinecke (Hg.): *Deutsch-jüdische Literatur der neunziger Jahre. Die Generation nach der Shoah*, Berlin 2022, S. 131–146.

Kilomba, Grada: „Das N-Wort“, in: *bpb.de: Bundeszentrale für politische Bildung – Dossier*, online abrufbar unter <https://www.bpb.de/gesellschaft/migration/afrikanische-diaspora/59448>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.

Kindermann, Heinz: *Das Theaterpublikum der Renaissance*, Bd.1, Salzburg 1984.

Kindermann, Heinz: „Der gesprochene Raum“, in: *Maske und Kothurn* 11 (1965), S. 207–232.

Kindermann, Heinz: *Bühne und Zuschauerraum. Ihre Zueinanderordnung seit der griechischen Antike*, Graz/Wien/Köln 1963.

Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas*, Bd. 2: *Das Theater der Renaissance*, 2. Aufl., Salzburg 1959.

Kirchmann, Kay: *Licht-Räume – Licht-Zeiten. Das Licht als symbolische Funktion im Theater der Neuzeit*, Siegen 2000.

Klessinger, Hanna: *Postdramatik. Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz*, Berlin/Boston 2015.

Klotz, Volker: *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1960.

Koc, Richard: „Fathers and Sons: Ambivalence Doubled in Schiller’s ‚Räuber‘“, in: *The Germanic Review* 61 (1986), H. 3, S. 91–104.

Kocka, Jürgen: „Bürgertum und bürgerliche Gesellschaft im 19. Jahrhundert. Europäische Entwicklungen und deutsche Eigenarten“, in: Ders. (Hg.): *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich*, Bd. 1, hg. unter Mitarb. von Ute Frevert, München 1988, S. 11–76.

- Kocka, Jürgen (Hg.): *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich*, hg. unter Mitarb. von Ute Frevert, 3 Bde., München 1988.
- Kohn, Jerome: „Freedom: the priority of the political“, in: Dana Villa (Hg.): *The Cambridge Companion to Hannah Arendt*, Cambridge 2000, S. 113–129.
- Köhn, Steffen: *Mediating Mobility. Visual Anthropology in the Age of Migration*, New York 2016.
- Koneffke, Silke: *Theater-Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort 1900–1980*, Berlin 1999.
- Koopmann, Helmut: „Schillers Theater- und Bühnenpraxis“, in: Ders. (Hg.): *Schiller-Handbuch*, Stuttgart 2011, S. 246–253.
- Kormann, Eva: „Die Bühne als medialer Echo-Raum. Zu Elfriede Jelineks ‚Bambiland‘“, in: Franziska Schößler/Christine Bähr (Hg.): *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*, Bielefeld 2009, S. 343–356.
- Körner, Roswitha u.a.: „Theatersystem (im dt.sprachigen Raum)“, in: Manfred Brauneck/Gérard Schneilin (Hg.): *Theaterlexion 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, 5. vollst. überarb. Neuausg., Reinbek b. Hamburg 2007, S. 1078–1090.
- Korte, Hermann: „Das Mannheimer Theaterpublikum im 18. Jahrhundert“, in: Thomas Wortmann (Hg.): *Mannheimer Anfänge. Beiträge zu den Gründungsjahren des Nationaltheaters Mannheim 1777–1820*, Göttingen 2017, S. 75–113.
- Korte, Hermann/Hans-Joachim Jakob (Hg.): *„Das Theater glich einem Irrenhause“. Das Publikum im Theater des 18. und 19. Jahrhunderts*, Heidelberg 2012.
- Kosnick, Kira: „How to do Things with Words, oder Postmigrantische Sprechakte“, in: Naika Foroutan/Juliane Karakayali/Riem Spielhaus (Hg.): *Postmigrantische Perspektiven. Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik*, Frankfurt a.M. 2018, S. 159–171.
- Köster, Werner: *Die Rede über den ‚Raum‘. Zur semantischen Karriere eines deutschen Konzepts*, Heidelberg 2002.
- Kotte, Andreas: *Theatergeschichte: Eine Einführung*, Köln/Weimar/Wien 2013.
- Kovacic, Lisbeth: „We Will Rise“, in: *Kulturrisse – die Zeitschrift für radikal-demokratische Kulturpolitik* 1 (2013), online abrufbar unter <https://www.igkultur.at/artikel/we-will-rise>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.
- Kreuder, Friedemann: „Spielräume der Identität in Theaterformen des 18. Jahrhunderts“, in: Christiane Kruse (Hg.): *Maske, Maskerade und die Kunst der Verstellung. Vom Barock bis zur Moderne*, Wiesbaden 2014, S. 99–114.

- Kreuder, Friedemann: „Reflexion der Medien und mediale Selbstreflexion in Falk Richters ‚Electronic City‘ (2003)“, in: Sandra Poppe/Sascha Seiler (Hg.): *Literarische Medienreflexionen. Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur*, Berlin 2008, S. 113–123.
- Kreutz, Wilhelm: „Die Kurfürstliche Deutsche Gesellschaft und das Nationaltheater“, in: Thomas Wortmann (Hg.): *Mannheimer Anfänge. Beiträge zu den Gründungsjahren des Nationaltheaters Mannheim 1777–1820*, Göttingen 2017, S. 43–73.
- Kuberg, Maria: „Drama, nach der Historisierung“, in: *ZfL BLOG* am 11.6.2019, online abrufbar unter <https://www.zflprojekte.de/zfl-blog/2019/06/11/maria-kuberg-drama-nach-der-historisierung/>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.
- Kurbacher, Frauke Annegret: „The Life of the Mind/Vom Leben des Geistes“, in: Wolfgang Heuer/Bernd Heiter/Stefanie Rosenmüller (Hg.): *Arendt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2011, S. 124–132.
- Landry, Olivia: „Jewish joke telling in ‚Muttersprache Mameloschn‘: performing queer intervention on the German stage“, in: *Women & Performance: a journal of feminist theory* 26 (2016), H. 1, S. 36–54.
- Lange, Hans: *Vom Tribunal zum Tempel. Zur Architektur und Geschichte deutscher Hoftheater zwischen Vormärz und Restauration*, Marburg [1985].
- Lange, Sigrid (Hg.): *Raumkonstruktionen in der Moderne. Kultur – Literatur – Film*, Bielefeld 2001.
- Langhoff, Shermin/Katharina Donath: „Die Herkunft spielt keine Rolle – ‚Postmigrantisches‘ Theater im Ballhaus Naunynstraße. Interview mit Shermin Langhoff“, in: *bpb.de: Bundeszentrale für politische Bildung. Dossier Kulturelle Bildung* am 10.03.2011, online abrufbar unter <https://www.bpb.de/gesellschaft/bildung/kulturelle-bildung/60135>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.
- Latour, Bruno: „Der Planet rebelliert. Der Boden unter unseren Füßen schwindet“, aus dem Französischen von Michael Adrian, in: *Die Zeit* 12 (2019) vom 14.03.2019, S. 40.
- Laudahn, Christine: *Zwischen Postdramatik und Dramatik. Roland Schimmelpfennigs Raumentwürfe*, Tübingen 2012.
- Läpple, Dieter: „Essay über den Raum. Für ein gesellschaftswissenschaftliches Raumkonzept“, in: Hartmut Häussermann u.a.: *Stadt und Raum. Soziologische Analysen*, Pfaffenweiler 1991, S. 157–207.
- Leeker, Martina: „Performativierung des Raums. Wissens- und technikgeschichtliche Aspekte zeitgenössischer Bühnenräume“, in: Norbert Otto Eke/Ulrike Haß/Irina Kaldrack (Hg.): *Bühne. Raumbildende Prozesse im Theater*, Paderborn 2014, S. 149–170.

- Lefebvre, Henri: *La production de l'espace*, Paris 1974.
- Lehmann, Hans-Thies: „Ich mache ja nicht das, was Menschen sind oder tun, zu meinem Thema ...‘. Postdramatische Poetiken bei Jelinek und anderen“, in: JELINEK[JAHRE]BUCH (2016/17), S. 17–32.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, 5. Aufl., Frankfurt a.M. 2011.
- Lehmann, Hans-Thies: „Ra(s)t/lose/Erschöpfung, Halbruhe“, in: Falk Richter: *Trust*, hg. von Nicole Gronemeyer, Berlin 2010, S. 31–40.
- Lehmann, Hans-Thies: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart 1991.
- Lehmann, Johannes Friedrich: *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing*, Freiburg i.Br. 2000.
- Lehmann, Stephanie: *Die Dramaturgie der Globalisierung. Tendenzen im deutschsprachigen Theater der Gegenwart*, Marburg 2014.
- Leimgruber, Walter: „Die Tücken der Entgrenzung. Migration und Migrationsforschung vor neuen Herausforderungen“, in: Jacques Picard/Silvy Chakkalakal/Silke Andris (Hg.): *Grenzen aus kulturwissenschaftlichen Perspektiven*, Berlin 2016, S. 269–296.
- Leimgruber, Walter: „Phantomsschmerz der Globalisierung“, in: *Neue Zürcher Zeitung* Nr. 267 vom 17.11.2014, S. 15.
- Lein Walseth, Stephanie: *Staging Race in a ‚Post-Racial‘ Age: Contemporary Collaborations Between Mainstream and Culturally Specific Theatres in the United States*, Diss. University of Minnesota 2014.
- Lempp, Felix: „Schatten aus dem Off. Auftritte des Fremden in Wolfram Lotz‘ ‚Die lächerliche Finsternis‘ und Dušan David Pařízek's Uraufführungsinszenierung (2014)“, in: *Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft* 10 (2022), Ausg. 2: Tobias Funke u.a. (Hg.): *Auftrittsmöglichkeiten – Aspekte eines ‚postinklusive‘ Theaters*, S. 81–89, online abrufbar unter <https://www.thewis.de/article/view/123/45>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.
- Lempp, Felix: „Theatrale Grenzzräume. Topologien der Flucht in Stücken von Margareth Obexer und Elfriede Jelinek“, in: Caroline Frank/Christine Ansari (Hg.): *Narrative der Flucht. Medienwissenschaftliche und didaktische Perspektiven*, Berlin u.a. 2022, S. 107–133.
- Lempp, Felix: „Wider den ‚heiligen Beton der deutschen Nation‘. Postmigrantische Entwürfe von Stadtraum in Sasha Marianna Salzmann's Theatertext ‚Wir Zöpfe‘ (2014)“, in: Jara Schmidt/Jule Thiemann (Hg.): *Reclaim! Postmigrantische und widerständige Praxen der Aneignung*, Berlin 2022, S. 33–49.
- Lempp, Felix: „Criticizing globalization in a theatre of internationalization? Concepts of theatrical space between dissolution and demarcation in Falk Richter's ‚Electronic City‘ (2003) and ‚Safe Places‘ (2016)“, in:

- Ulrike Garde/John R. Severn (Hg.): *Theatre and Internationalization: Perspectives from Australia, Germany, and Beyond*, London/New York 2021, S. 146–160.
- Lempp, Felix: „Körper in der Krise. Zu theatralen Repräsentationen von Migrationsbewegungen nach Europa“, in: Marta Famula/Verena Witschel (Hg.): *Theater und Krise. Paradigmen der Störung in Dramentexten und Bühnenkonzepten nach 2000*, Paderborn 2021, S. 161–181.
- Lempp, Felix: „Teppiche sind aus Geschichten gewoben“. Problematisierungen generationalen Erzählens in Nino Haratischwilis ‚Das achte Leben. (Für Brilka)‘ und Jette Steckels Inszenierung am Thalia Theater Hamburg“, in: *Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen* 2020, S. 91–107.
- Lempp, Felix/Kerstin Mertenskötter: „Es war nie für euch! Es war immer für uns.“ – Strategien der chorischen Gemeinschaftsbildung in René Polleschs Brecht-Aktualisierung ‚Kill your Darlings! Streets of Berladelphia‘“, in: Paul Martin Langner/Joanna Gospodarczyk (Hg.): *Zur Funktion und Bedeutung des Chors im zeitgenössischen Drama und Theater*, Berlin/Bern/Wien 2019, S. 27–57.
- Lenk, Anne: „Gedanken im Raum“, in: *Jahrbuch der Zeitschrift ‚Theater heute‘* (2021), S. 74f.
- Ley, Graham: „A material world: costumes, properties and scientific effects“, in: Marianne McDonald/J. Michael Walton (Hg.): *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge 2007, S. 268–285.
- Lilla, Mark: „Gegenrede: Zugehörigkeit braucht Grenzen“, in: *Die Zeit* 12 (2019) vom 14.03.2019, S. 40.
- Link, Jürgen: „Dispositiv“, in: Clemens Kammler/Rolf Parr/Ulrich Johannes Schneider (Hg.): *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe*, Stuttgart/Weimar 2014, S. 237–242.
- Lippert, Leopold: „Neues aus dem aktuellen Krisengebiet“, in: *nachtkritik.de* am 06.09.2014, online abrufbar unter https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9944, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.
- Lippuner, Roland/Julia Lossau: „In der Raumfalle. Eine Kritik des Spatial Turn in den Sozialwissenschaften“, in: Georg Mein/Markus Rieger-Ladich (Hg.): *Soziale Räume und kulturelle Praktiken. Über den strategischen Gebrauch von Medien*, Bielefeld 2004, S. 47–63.
- Lizarazu, Maria Roca: „Integration Ist Definitiv Nicht Unser Anliegen, Eher Schon Desintegration“. Postmigrant Renegotiations of Identity and Belonging in Contemporary Germany“, in: *Humanities* 9 (2020), H. 2.

- Lorenz, Matthias N.: „Angst. Traum. Ernstfall. Bioterror in der Literatur als Dispositiv der Macht“, in: Achim Geisenhanslüke/Georg Mein/Franziska Schößler (Hg.): *Das Subjekt des Diskurses. Festschrift für Klaus-Michael Bogdal*, Heidelberg 2008, S. 287–303.
- Lorraine, Tamsin: „Ahab and Becoming-Whale: The Nomadic Subject in Smooth Space“, in: Ian Buchanan/Gregg Lambert (Hg.): *Deleuze and Space*, Edinburgh 2008, S. 159–175.
- Lotman, Jurij M.: „Die Semiosphäre“, in: Ders.: *Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur*. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold u. Olga Radetzkaja, hg. u. mit einem Nachwort von Susi K. Frank u.a., 3. Aufl., Berlin 2021, S. 163–290.
- Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*, übersetzt von Rolf-Dietrich Keil, München 1972.
- Löw, Martina: *Raumsoziologie*, Frankfurt a.M. 2001.
- Löwe, Matthias: „Epochenbegriff und Problemgeschichte. Aufklärung und Romantik als konkurrierende Antworten auf dieselben Fragen“, in: Daniel Fulda/Sandra Kerschbaumer/Stefan Matuschek (Hg.): *Aufklärung und Romantik. Epochenschnittstellen*, Paderborn 2015, S. 45–68.
- Lücke, Bärbel: „Aischylos, Aufklärung und Asylproteste in Österreich (und anderswo). Zu Elfriede Jelineks Stück ‚Die Schutzbefohlenen‘“, in: *Textem. Texte und Rezensionen*, online abrufbar unter <http://www.textem.de/index.php?id=2519>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.
- Lüdeke, Roger: „Ästhetische Räume – Einleitung“, in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, 7. Aufl., Frankfurt a.M. 2012, S. 449–469.
- Lysen, Flora/Patricia Pisters: „Introduction: The Smooth and the Striated“, in: *Deleuze Studies* 6 (2012), H. 1: *The Smooth and the Striated*, S. 1–5.
- Mackert, Josef/Heiner Goebbels/Barbara Mundel: „Einleitung“, in: Dies (Hg.): *Heart of the City. Recherche zum Stadttheater der Zukunft. Arbeitsbuch 2011*, Berlin 2011, S. 6–8.
- Mackert, Josef/Heiner Goebbels/Barbara Mundel (Hg.): *Heart of the City. Recherche zum Stadttheater der Zukunft. Arbeitsbuch 2011*, Berlin 2011.
- Magagnato, Licisco: „The Genesis of the ‚Teatro Olimpico‘“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 14 (1951), H. 3/4, S. 209–220.
- Malan, Rian: „In the Jungle: Inside the Long, Hidden Genealogy of ‚The Lion Sleeps Tonight‘“, in: *Rolling Stone* vom 25.05.2000, online abrufbar unter <https://www.rollingstone.com/feature/in-the-jungle-inside-the-long-hidden-genealogy-of-the-lion-sleeps-tonight-108274>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.

- Malchow, Jacqueline: *Die Illusion des Illusionstheaters. Friedrich Ludwig Schröder, Shakespeare und der natürliche Schauspielstil*, Berlin u.a. 2022.
- Manderscheid, Katharina: „Mobilität“, in: Frank Eckardt (Hg.): *Handbuch Stadtsoziologie*, Wiesbaden 2012, S. 551–569.
- Mannheim, Karl: „Das Problem der Generationen [1928]“, in: Ders.: *Wissenssoziologie. Auswahl aus dem Werk*, eingeleitet und hg. von Kurt H. Wolff, Neuwied a. Rhein/Berlin 1970, S. 509–565.
- Massey, Doreen: *For space*, London/Thousand Oaks/New Delhi 2005.
- Massey, Doreen: „A Global Sense of Place [1991]“, in: Stephen Daniels/Roger Lee (Hg.): *Exploring Human Geography. A Reader*, London u.a. 1996, S. 237–245.
- Matthes, Isabel: „Das öffentliche Auge. Theaterauditorien als Medium der Vergesellschaftung im ausgehenden 18. Jahrhundert“, in: Erika Fischer-Lichte/Jörg Schönert (Hg.): *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, Göttingen 1999, S. 419–432.
- Matthes, Isabel: *„Der allgemeinen Vereinigung gewidmet“. Öffentlicher Theaterbau in Deutschland zwischen Aufklärung und Vormärz*, Tübingen 1995.
- Matzke, Annemarie/Ulf Otto/Jens Roselt (Hg.): *Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*, Bielefeld 2015.
- Mayer, Annika: *Raum und (Des)Orientierung in der französischsprachigen Gegenwartsdramatik (1980–2000)*. Bernard-Marie Koltès, Marie Redonnet, Patrick Kehrmann, Valère Novarina, Tübingen 2022.
- McAuley, Gay: *Space in Performance. Making Meaning in the Theatre*, Ann Arbor 1999.
- Medick, Hans: „Grenzziehungen und die Herstellung des politisch-sozialen Raumes. Zur Begriffsgeschichte und politischen Sozialgeschichte der Grenzen in der Frühen Neuzeit“, in: Monika Eigmüller/Georg Vobruba (Hg.): *Grenzsoziologie. Die politische Strukturierung des Raums*, Wiesbaden 2006, S. 37–51.
- Meerzon, Yana/S.E. Wilmer (Hg.): *The Palgrave Handbook of Theatre and Migration*, Cham 2023.
- Meier, Christian: *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, München 1988.
- Meints, Waltraud: „Flüchtlinge/Minderheiten/Staatenlose“, in: Wolfgang Heuer/Bernd Heiter/Stefanie Rosenmüller (Hg.): *Arendt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2011, S. 276–278.
- Meints, Waltraud: „Wie Menschen überflüssig gemacht werden. Zu einem Hauptmotiv in Arendts Hauptwerk“, in: Dies./Katherine Klinger (Hg.): *Politik und Verantwortung. Zur Aktualität von Hannah Arendt*, Hannover 2004, S. 105–119.

- Melchinger, Siegfried: *Die Welt als Tragödie*, Bd. 1: *Aischylos. Sophokles*, München 1979.
- Melchinger, Siegfried: *Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*, München 1974.
- Menke, Bettine: „Niemandland‘ der ‚Flüchtlinge‘ – Theater und Politik der Hinzukommenden“, in: *Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft* 10 (2022), Ausg. 2: Tobias Funke u.a. (Hg.): *Auftrittsmöglichkeiten – Aspekte eines ‚postinklusive‘ Theaters*, S. 28–59, online abrufbar unter <https://www.thewis.de/article/view/120/42>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.
- Menke, Bettine: „On/Off“, in: Juliane Vogel/Christopher Wild (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*, Berlin 2014, S. 180–188.
- Menke, Bettine: „Suspendierung des Auftritts“, in: Juliane Vogel/Christopher Wild (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*, Berlin 2014, S. 247–273.
- Menke, Bettine/Juliane Vogel (Hg.): *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*, Berlin 2018.
- Mertenskötter, Kerstin: *Textuelle Dramaturgie. Eine Methode der Theater-textanalyse*, Berlin 2022.
- Meurer, Petra: *Theatrale Räume. Theaterästhetische Entwürfe in Stücken von Werner Schwab, Elfriede Jelinek und Peter Handke*, Berlin 2007.
- Meyer, Reinhart: „Das Nationaltheater in Deutschland als höfisches Institut. Versuch einer Begriffs- und Funktionsbestimmung“, in: Roger Bauer/Jürgen Wertheimer (Hg.): *Das Ende des Stegreifspiels. Die Geburt des Nationaltheaters*, München 1983, S. 124–152.
- Meyer, Reinhart: „Von der Wanderbühne zum Hof- und Nationaltheater“, in: Rolf Grimminger (Hg.): *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 3,1: *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution. 1680–1789*, München/Wien 1980, S. 186–216.
- Michaelis-König, Andree: „Exterritoriale Visionen einer offenen Gesellschaft bei Olga Grjasnowa, Dimitrij Kapitelman und Sasha Marianna Salzmann. Generationelle Anknüpfungspunkte deutschsprachiger jüdischer Autor*innen der dritten Generation“, in: *Yearbook for European Jewish Literature Studies* 10 (2023), H. 1, S. 71–88.
- Migliarisi, Anna: „Staging Ritual‘ all’Italiana: Edipo tiranno at ‚Vicenza‘ (1585)“, in: *Italica* 90 (2013), H. 4, S. 532–547.
- Miller, Christopher L.: „The Postidentitarian Predicament in the Footnotes of A Thousand Plateaus: Nomadology, Anthropology, and Authority“, in: *Diacritics* 23 (1993), H. 3: *Histoires Coloniales*, S. 6–35.
- Monem, Dorota/Albrecht Engelmann: „Eigentlich gibt es das nicht. Dorota Monem und Albrecht Engelmann über Kirchenasyl“, in: Jens Bisky/Enrico Lübke/Torsten Buß (Hg.): *Du weißt ja nicht, was die*

- Zukunft bringt. Die Expertengespräche zu ‚Die Schutzfliehenden/Die Schutzbefohlenen‘ am Schauspiel Leipzig*, Berlin [2016], S. 61–74.
- Moradpour, Mehdi/Sasha Marianna Salzmann: „Interview mit Sasha Marianna Salzmann“, in: *Theater der Zeit* 10 (2012): *Online-Extra*, online abrufbar unter <https://tdz.de/artikel/dc83d6b7-6adf-4eb2-83ed-63ff329779cb>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.
- Moritz, Thomas: *Szenografie digital. Die integrative Inszenierung raumbildender Prozesse*, 2. Aufl., Wiesbaden 2023.
- Moser, Anita: „Verhandlung von Zugehörigkeitsordnungen in Fluchtkontexten. Wir/Andere-(De-)Konstruktionen im Umfeld der ‚Schutzbefohlenen‘“, in: Marcel Bleuler/dies. (Hg.): *ent/grenzen. Künstlerische und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Grenzräume, Migration und Ungleichheit*, Bielefeld 2018, S. 79–101.
- Moslund, Sten Pultz/Anne Ring Petersen: „Introduction: Towards a Postmigrant Frame of Reading“, in: Moritz Schramm u.a.: *Reframing Migration, Diversity and the Arts: The Postmigrant Condition*, New York/London 2019, S. 67–74.
- Müller-Schöll, Nikolaus: „Das Dispositiv und das Unregierbare. Vom Anfang und Fluchtpunkt jeder Politik“, in: Lorenz Aggermann/Georg Döcker/Gerald Siegmund (Hg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*, Frankfurt a.M. u.a. 2017, S. 67–87.
- Müller-Schöll, Nikolaus: „Raum-zeitliche Kippfiguren. Endende Räume in Theater und Performance der Gegenwart“, in: Norbert Otto Eke/Ulrike Haß/Irina Kaldrack (Hg.): *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater*, Paderborn 2014, S. 227–247.
- Mulvey, Laura: „Visual Pleasure and Narrative Cinema [1975]“, in: Constance Penley (Hg.): *Feminism and Film Theory*, New York/London 1988, S. 57–68.
- Mundel, Barbara/Josef Mackert: „Fluxus für das Stadttheater“, in: Josef Mackert/Heiner Goebbels/Barbara Mundel (Hg.): *Heart of the City. Recherche zum Stadttheater der Zukunft. Arbeitsbuch 2011*, Berlin 2011, S. 128–136.
- Münz, Rudolf: „Ein Kadaver, den es noch zu töten gilt. Das Leipziger Theatralitätskonzept als methodologisches Prinzip der Historiographie älteren Theaters“, in: Ders.: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach, hg. von Gisbert Amm, Berlin 1998, S. 82–103.
- Munzel, Johanna: „Postmigrantischer Widerstand im Zentrum von Berlin. Das Maxim Gorki Theater“, in: Jara Schmidt/Jule Thiemann (Hg.): *Reclaim! Postmigrantische und widerständige Praxen der Aneignung*, Berlin 2022, S. 279–293.

- Nell, Werner: „Fixierungen und Phantasma. Sinn-Zerstörung im romantischen Dispositiv bei Ludwig Tieck und Théophile Gautier“, in: Norman Kasper/Jochen Strobel (Hg.): *Praxis und Diskurs der Romantik 1800–1900*, Paderborn 2016, S. 141–157.
- Neumann, Gerhard: „Ludwig Tiecks Novelle ‚Die Gemälde‘. Diagnose eines romantischen Dispositivs der Weltwahrnehmung“, in: Konstanze Fliedl/Bernhard Oberreither/Katharina Serles (Hg.): *Gemälde-redereien. Zur literarischen Diskursivierung von Bildern*, Berlin 2013, S. 25–41.
- Newman, David: „Territory, Compartments and Borders: Avoiding the Trap of the Territorial Trap“, in: *Geopolitics* 15 (2010), H. 4, S. 773–778.
- Nissen-Rizvani, Karin/Martin Jörg Schäfer (Hg.): *TogetherText. Prozessual erzeugte Texte im Gegenwartstheater*, Berlin 2020.
- Nitsch, Wolfram: „Topographien. Zur Ausgestaltung literarischer Räume“, in: Jörg Dünne/Andreas Mahler (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum*, Boston 2015, S. 30–40.
- Nitschke, Thomas: *Geschichte der Gartenstadt Hellerau*, Dresden 2009.
- Nover, Immanuel: „Wer darf sprechen? Stimme und Handlungsmacht in Aischylos’ ‚Die Schutzflehenden‘ und Elfriede Jelineks ‚Die Schutzbefohlenen‘“, in: Stefan Neuhaus/ders. (Hg.): *Das Politische in der Literatur der Gegenwart*, Berlin 2019, S. 323–339.
- Nowara-Matusik, Nina (Hg.): *Unter dem Signum der Grenze. Literarische Reflexe einer (aktuellen) Denkfigur*, Göttingen 2022.
- Nowicka, Magdalena: „Ist Dispositiv nur ein Modebegriff? Zur Poetik des ‚dispositif turns‘?“, in: Joannah Caborn Wengler/Britta Hoffarth/Łukasz Kumięga (Hg.): *Verortungen des Dispositiv-Begriffs. Analytische Einsätze zu Raum, Bildung, Politik*, Wiesbaden 2013, S. 37–54.
- Österle, David: „... die Sprache zum Sprechen bringen“. Sprachkritik in Elfriede Jelineks ‚Die Schutzbefohlenen“, in: Thomas Hardtke/Johannes Kleine/Charlton Payne (Hg.): *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Göttingen 2017, S. 139–155.
- Ott, Michaela: *Gilles Deleuze zur Einführung*, Hamburg 2005.
- Padel, Ruth: „Making Space Speak“, in: John J. Winkler/Froma I. Zeitlin (Hg.): *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton, NJ 1990, S. 336–365.
- Palmer, Scott: „A ‚choréographie‘ of light and space: Adolphe Appia and the first scenographic turn“, in: *Theatre & Performance Design* 1 (2015), Nr. 1–2, S. 31–47.
- Pappelbaum, Jan: „Alles zielt auf Klarheit. Material und Kommentar zu den Bühnenbildentwürfen“, in: Falk Richter: *Das System. Materialien*

- *Gespräche – Textfassungen zu ‚Unter Eis‘*, hg. von Anja Dürrschmidt, [Berlin] 2004, S. 142–147.
- Parr, Rolf/Matthias Thiele: „Foucault in den Medienwissenschaften“, in: Clemens Kammler/Rolf Parr (Hg.): *Foucault in den Kulturwissenschaften. Eine Bestandsaufnahme*, Heidelberg 2007, S. 83–112.
- Pastuszka, Anna/Jolanta Pacyniak (Hg.): *Narrative der Grenze. Die Etablierung und Überschreitung von Grenzen*, Göttingen 2023.
- Patterson, Michael: „Schiller at Mannheim. ‚The Robbers‘“, in: Ders.: *The First German Theatre. Schiller, Goethe, Kleist and Büchner in Performance*, London/New York 1990, S. 21–52.
- Pavis, Patrice: *Semiotik der Theaterrezeption*, Tübingen 1988.
- Peřka, Artur: *Das Spektakel der Gewalt – die Gewalt des Spektakels. Angriff und Flucht in deutschsprachigen Theatertexten zwischen 9/11 und Flüchtlingsdrama*, Bielefeld 2016.
- Perschke, Paula: „Die Zerstreuung des Selbst. Sasha Marianna Salzmann“, in: Dorte Lena Eilers/Anja Nioduschewski (Hg.): *Stück-Werk 6. Neue deutschsprachige Dramatik im Portrait. Arbeitsbuch 2020*, Berlin 2020, S. 114–117.
- Peter, Birgit/Gabriele C. Pfeiffer (Hg.): *Flucht – Migration – Theater. Dokumente und Positionen*, Göttingen 2017.
- Peters, Laura: „Zwischen Berlin-Mitte und Kreuzberg. Szenarien der Identitätsverhandlung in literarischen Texten der Postmigration nach 1989 (Carmen-Francesca Banciu, Yadé Kara und Wladimir Kaminer)“, in: *Zeitschrift für Germanistik*. NF. 21 (2011), H. 3, S. 501–521.
- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*, 11. Aufl., München 2001.
- Picard, Jacques/Silvy Chakkalakal/Silke Andris: „Trennlinien, Überschreitungen, Verschiebungen. 16 kulturanthropologische Vorlesungen über Grenzen“, in: Dies. (Hg.): *Grenzen aus kulturwissenschaftlichen Perspektiven*, Berlin 2016, S. 7–14.
- Plachta, Bodo: „Schillers ‚Räuber‘ auf dem Mannheimer Nationaltheater (1782)“, in: Hermann Korte/Hans-Joachim Jakob (Hg.): *Das Theater glich einem Irrenhause. Das Publikum im Theater des 18. und 19. Jahrhunderts*, Heidelberg 2012, S. 115–132.
- Pochat, Götz: *Theater und Bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien*, Graz 1990.
- Pöhlmann, Egert: „Die Proedrie des Dionysos-Theaters im 5. Jahrhundert und das Bühnenspiel der Klassik [1981]“, in: Ders.: *Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike*, Frankfurt a.M. 1995, S. 49–62.
- Port, Ariane: *Raum – Fokalisation – Polyphonie. Narratologische Analysen dramatischer Darstellungsformen an Textbeispielen von Heinrich von Kleist*, Heidelberg 2018.

- Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen 1997.
- Primavesi, Patrick: „Raum“, in: Beate Hochholdinger-Reiterer/Christina Thurner/Julia Wehren (Hg.): *Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium*, Baden-Baden 2023, S. 59–69.
- Pro Helvetia (Hg.): *Adolphe Appia 1862–1928. Darsteller – Raum – Licht*, Zürich 1979.
- Prütting, Lenz: „Überlegungen zur normativen und faktischen Genese eines Nationaltheaters“, in: Roger Bauer/Jürgen Wertheimer (Hg.): *Das Ende des Stegreifspiels. Die Geburt des Nationaltheaters*, München 1983, S. 153–164.
- Puppi, Lionello: „I costume per la recita inaugurale del Teatro Olimpico a Vicenza (e alter questioni)“, in: *Storia dell'arte* 61 (1987), S. 189–200.
- Puppi, Lionello: „La rappresentazione inaugurale dell'Olimpico. Appunti per la restituzione di uno spettacolo rinascimentale, 2“, in: *Critica d'arte* 51 (1962), S. 57–69.
- Puppi, Lionello: „La rappresentazione inaugurale del Teatro Olimpico. Appunti per la restituzione di uno spettacolo rinascimentale, 1“, in: *Critica d'arte* 50 (1962), S. 57–63.
- Regus, Christine: *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*, Bielefeld 2009.
- Rehm, Rush: *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton, NJ 2002.
- Reitani, Luigi: „Daß uns Recht geschieht, darum beten wir“. Elfriede Jelineks „Die Schutzbefohlenen“, in: *JELINEK[JAHRE]BUCH* (2014/15), S. 55–71.
- Ring Petersen, Anne/Moritz Schramm: „(Post-)Migration in the age of globalisation: new challenges to imagination and representation“, in: *Journal of Aesthetics & Culture* 9 (2017), H. 2, S. 1–12.
- Rinke, Romy Pauline: „Wir können euch nicht helfen, wir müssen euch doch spielen!“, in: Birgit Peter/Gabriele C. Pfeiffer (Hg.): *Flucht – Migration – Theater. Dokumente und Positionen*, Göttingen 2017, S. 351–354.
- Rinn, Moritz: „Exklusion“, in: Wolfgang Heuer/Bernd Heiter/Stefanie Rosenmüller (Hg.): *Arendt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2011, S. 357–359.
- Ritzer, Ivo/Peter W. Schulze: „Mediale Dispositive“, in: Dies. (Hg.): *Mediale Dispositive*, Wiesbaden 2018, S. 3–24.
- Rokem, Freddie: „Continuity and Disruption. Martin Buber, Hellerau and ‚The Space Problem in the Theatre‘“, in: Gabriele Brandstetter/Birgit Wiens (Hg.): *Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias: Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater*, Berlin 2010, S. 206–221.

- Rölli, Marc: „Bilder, Oberflächen und Tiefen. Überlegungen zum Raum mit Kant und Deleuze“, in: Suzana Alpsancar/Petra Gehring/ders. (Hg.): *Raumprobleme. Philosophische Perspektiven*, München 2011, S. 105–121.
- Römhild, Regina: „Postmigrant Europe: Discoveries beyond ethnic, national and colonial boundaries“, in: Anna Meera Gaonkar u.a. (Hg.): *Postmigration. Art, Culture, and Politics in Contemporary Europe*, Bielefeld 2021, S. 45–55.
- Römhild, Regina: „Europa postmigrantisch: Entdeckungen jenseits ethnischer nationaler und kolonialer Grenzen“, in: Naika Foroutan/Juliane Karakayali/Riem Spielhaus (Hg.): *Postmigrantische Perspektiven. Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik*, Frankfurt a.M. 2018, S. 69–81.
- Rommespacher, Birgit: *Dominanzkultur. Texte zu Fremdheit und Macht*, Berlin 1995.
- Ronge, Verena: „Polyphonie der Stimmen – Polyphonie der Geschlechter. Die Bühne als ‚Hör-Raum‘ im postdramatischen Theater Elfriede Jelineks“, in: Nina Birkner/Andrea Geier/Urte Helduser (Hg.): *Spielräume des Anderen. Geschlecht und Alterität im postdramatischen Theater*, Bielefeld 2014, S. 129–142.
- Roselli, David Kawalko: *Theatre of the People. Spectators and Society in Ancient Athens*, Austin, TX 2011.
- Roselt, Jens: „Der Regisseur als Lichtkünstler – Adolphe Appia“, in: Ders. (Hg.): *Regie im Theater. Geschichte – Theorie – Praxis*, Berlin 2015, S. 145–148.
- Roselt, Jens: „Raum“, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2. aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2014, S. 279–287.
- Rothber, Michael: *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford 2009.
- Rottenkolber, Martin: „Kälte Leere. Die Videoinstallation“, in: Falk Richter: *Das System. Materialien – Gespräche – Textfassungen zu ‚Unter Eis‘*, hg. von Anja Dürrschmidt, [Berlin] 2004, S. 162–171.
- Rotter, Anita/Frauke Schacht: „Bewegte Biografien in der postmigrantischen Gesellschaft“, in: Marc Hill/Erol Yıldız (Hg.): *Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*, Bielefeld 2018, S. 147–159.
- Rutz, Andreas: „Grenzen im Raum – Grenzen in der Geschichte. Probleme und Perspektiven“, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 129 (2010), Sonderheft: Eva Geulen/Stephan Kraft (Hg.): *Grenzen im Raum – Grenzen in der Literatur*, S. 7–32.
- Ryan, Marie-Laure: „Space“, in: *The living handbook of narratology* am 22.04.2014, online abrufbar unter <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lbn/node/55.html> , zuletzt eingesehen am 31.08.2024.

- Saslow, James M.: *The Medici Wedding of 1589. Florentine Festival as ‚Theatrum Mundi‘*, New Haven/London 1996.
- Schäfer, Martin Jörg: „Passivität und Augenschein. Zur medialen Apparatur der Guckkastenbühne um 1800“, in: Sibylle Peters/ders. (Hg.): *„Intellektuelle Anschauung“. Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen*, Bielefeld [2006], S. 165–182.
- Schaul, Bernd-Peter: *Das Prinzregententheater in München und die Reform des Theaterbaus um 1900. Max Littmann als Theaterarchitekt*, München 1987.
- Scheerer, Jamie/Hadija Haruna (Initiative Schwarze Menschen in Deutschland (ISD-Bund) e.V.): „Über Schwarze Menschen in Deutschland berichten“, in: AntiDiskriminierungsbüro (ADB) Köln/Öffentlichkeit gegen Gewalt e.V. (Hg.): *Leitfaden für einen rassismuskritischen Sprachgebrauch. Handreichung für Journalist_innen*, Köln 2013, S. 17–23.
- Schlewitt, Carena: „Das Theater schwärmt aus“, in: Josef Mackert/Heiner Goebbels/Barbara Mundel (Hg.): *Heart of the City. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft. Arbeitsbuch 2011*, Berlin 2011, S. 54–58.
- Schmidt, Christina: „Sprechen Sein. Elfriede Jelineks Theater der Sprachflächen“, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 38 (2000), H. 153, S. 65–74.
- Schmidt, Jan: *Der virtuelle lokale Raum. Zur Institutionalisierung lokalbezogener Online-Nutzungsepisoden*, München 2005.
- Schmitt, Carl: *Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen*, Berlin 1963.
- Schmitt, Peter: *Schauspieler und Theaterbetrieb. Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielerstandes im deutschsprachigen Raum 1700–1900*, Tübingen 1990.
- Schmitz, Andreas/Christian Schneickert/Daniel Witte: „Im Westen nichts Neues. Zum Verhältnis von postmigrantischer Gesellschaft und Sozialraumtheorie“, in: Oliver Tewes/Garabet Gül (Hg.): *Der soziale Raum der postmigrantischen Gesellschaft*, Weinheim 2018, S. 16–31.
- Schmitz-Emans, Monika: „Vom Archipel des reinen Verstandes zur Nordwestpassage. Strategien der Grenzziehung, der Reflexion über Grenzen und des ästhetischen Spiels mit Grenzen“, in: Beate Burtcher-Bechter u.a. (Hg.): *Grenzen und Entgrenzungen. Historische und kulturwissenschaftliche Überlegungen am Beispiel des Mittelmeerraums*, Würzburg 2006, S. 19–47.
- Schönberger, Klaus: „Online – offline. Persistenz – Auflösung – Rekombination – alte und neue Grenzen und Differenzen in der Nutzung neuer Informations- und Kommunikationstechnik. Ein Überblick zum Forschungsstand in der kulturwissenschaftlichen Internet-Forschung“, in: Thomas Hengartner/Johannes Moser (Hg.): *Gren-*

zen & Differenzen. *Zur Macht sozialer und kultureller Grenzziehungen*. 35. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, Dresden 2005, Leipzig 2006, S. 627–637.

Schöne, Günter: „Karl Lautenschläger, ein Reformator der Szene“, in: Rolf Badenhausen/Harald Zietske (Hg.): *Bühnenform – Bühnenräume – Bühnendekoration. Beiträge zur Entwicklung des Spielorts*, Berlin 1974, S. 177–186.

Schöne, Günter: *Die Entwicklung der Perspektivbühne von Serlio bis Gallibieni*, Leipzig 1933.

Schößler, Franziska: „Dramen- und Theaterräume“, in: Andreas Englhart/dies. (Hg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Drama*, Berlin/Boston 2019, S. 279–292.

Schößler, Franziska: *Einführung in die Dramenanalyse*, 2. aktual. u. überarb. Aufl. Stuttgart 2017.

Schößler, Franziska: *Drama und Theater nach 1989. Prekär, interkulturell, intermedial*, Erlangen 2013.

Schößler, Franziska: *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*, Tübingen 2004.

Schößler, Franziska/Christine Bähr (Hg.): *Ökonomie im Theater der Gegenwart*, Bielefeld 2009.

Schrade, Leo: *La représentation d'Edipo tiranno au Teatro Olimpico (Vincence 1585)*, Paris 1960.

Schramm, Moritz: „Jenseits der binären Logik: Postmigrantische Perspektiven für die Literatur- und Kulturwissenschaft“, in: Naika Foroutan/Juliane Karakayali/Riem Spielhaus (Hg.): *Postmigrantische Perspektiven. Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik*, Frankfurt a.M. 2018, S. 83–94.

Schroeder, Stefan: „Existenz und Explosion. Die Erkenntnis der Erkenntnis in ‚Einige Nachrichten an das All‘ von Wolfram Lotz“, in: *Germanica* 54 (2014): *Renouveau du théâtre de langue allemande? Situation et perspectives*, S. 141–157.

Schroer, Markus: *Räume der Gesellschaft. Soziologische Studien*, Wiesbaden 2019.

Schroer, Markus: „Mobilität ohne Grenzen? Vom Dasein als Nomade und der Zukunft der Sesshaftigkeit“, in: Winfried Gebhardt/Ronald Hitzler (Hg.): *Nomaden, Flaneure, Vagabunden. Wissensformen und Denkstile der Gegenwart*, Wiesbaden 2006, S. 115–125.

Schuller, Karina: „Kafka und das Sprachdispositiv. Die Macht der Sprache in Kafkas ‚In der Strafkolonie‘ und den Tagebüchern“, in: *Forschungen der Deutschen Kafka-Gesellschaft* 3 (2015): *Kafkas narrative Verfahren*, S. 145–161.

Schulte, Philipp: „Performance Art und Stillstand. Wieviel Bewegungslosigkeit erträgt das Theater?“, in: Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (Hg.):

Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn, Bielefeld 2009, S. 399–409.

- Schulz, Georg-Michael: „Der Krieg gegen das Publikum. Die Rolle des Publikums in den Konzepten der Theatermacher des 18. Jahrhunderts“, in: Erika Fischer-Lichte/Jörg Schönert (Hg.): *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, Göttingen 1999, S. 483–502.
- Schulze, Peter W.: „¿Words, words, words!‘? Dispositive der Literatur im Werk von Ulises Carrión“, in: Ivo Ritzer/Peter W. Schulze (Hg.): *Mediale Dispositive*, Wiesbaden 2018, S. 153–191.
- Schweitzer, Doris: *Topologien der Kritik. Kritische Raumkonzeptionen bei Gilles Deleuze und Michel Serres*, Berlin 2011.
- Seaford, Richard: „From Ritual to Drama. A concluding Statement“, in: Eric Csapo/Margaret C. Miller (Hg.): *The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama*, Cambridge 2007, S. 379–401.
- Seaford, Richard: „The Social Function of Attic Tragedy: A Response to Jasper Griffin“, in: *Classical Quarterly* 50 (2000), H. 1, S. 30–44.
- Seidensticker, Bernd: *Das antike Theater*, München 2010.
- Seidler, Ulrich: „Da müssen wir ran“, in: *Frankfurter Rundschau. FR.de* am 11.09.2012, online abrufbar unter <https://www.fr.de/kultur/muessen-11319695.html>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.
- Shandler, Jeffrey: „Queer Yiddishkeit: Practice and Theory“, in: *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 25 (2006), Nr. 1: Special Issue: *Beyond Klezmer: The Legacy of Eastern European Jewry*, S. 90–113.
- Sharifi, Azadeh: „Postmigrantisches Theater. Eine neue Agenda für die deutsche Bühne“, in: Wolfgang Schneider (Hg.): *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, Bielefeld 2011, S. 35–45.
- Sheller, Mimi/John Urry: „The new mobilities paradigm“, in: *Environment and Planning* 38 (2006), H. 2, S. 207–226.
- Shooman, Yasemin: „Vorwort“, in: Ozan Zakariya Keskinçilic/Ármin Langer (Hg.): *Fremdgemacht & Reorientiert – jüdisch-muslimische Verflechtungen*, Berlin 2018, S. 7–9.
- Sidowska, Karolina/Monika Wąsik (Hg.): *Vom Gipfel der Alpen ... Schweizer Drama und Theater im 20. und 21. Jahrhundert*, Berlin/Bern/Wien 2019.
- Siegmund, Gerald/Anouk van Dijk: „Anouk van Dijk — Countertechnique“, in: Ingo Diehl/Friederike Lampert (Hg.): *Dance Techniques 2010. Tanzplan Deutschland*, Leipzig 2014, S. 61–89.

- Siegmund, Gerald/Lorenz Aggermann: „Von der Aufführung zum Dispositiv“, in: Christopher Balme/Berenika Szymanski-Düll (Hg.): *Methoden der Theaterwissenschaft*, Tübingen 2020, S. 131–152.
- Silverman, Max: *Palimpsestic Memory. The Holocaust and Colonialism in French and Francophone Fiction and Film*, Oxford/New York 2013.
- Simmel, Georg: „Der Raum und die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft“, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 2: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, 5. Aufl., Berlin 1968, S. 460–526.
- Slevogt, Esther: „Sperrmüll der Geschichte“, in: nachtkritik.de am 09.09.2012, online abrufbar unter https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=7217, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.
- Sobich, Frank Oliver: *„Schwarze Bestien, rote Gefahr“. Rassismus und Antisozialismus im deutschen Kaiserreich*, Frankfurt a.M./New York 2006.
- Soja, Edward: „Vom ‚Zeitgeist‘ zum ‚Raumgeist‘. New Twists on the ‚Spatial Turn‘“, in: Jörg Döring/Tristan Thielmann (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld 2008, S. 241–262.
- Soja, Edward: *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Cambridge, Mass. 1996.
- Soja, Edward: *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London/New York 1989.
- Sonntag, Nina: *Raumtheater. Adolphe Appias theaterästhetische Konzeption in Hellerau*, Essen 2011.
- Speicher, Hannah: „Von der lächerlichen Finsternis im Herzen der Berliner Republik. Wolfram Lotz’ Hörspiel- und Theatertext ‚Die lächerliche Finsternis‘ im Kontext neokolonialer Wirklichkeit(en) nach 1989“, in: Corinna Schlicht/Christian Steltz (Hg.): *Narrative der Entgrenzung und Angst. Das globalisierte Subjekt im Spiegel der Medien*, Duisburg 2017, S. 193–209.
- Sprengel, Rainer: *Kritik der Geopolitik. Ein deutscher Diskurs. 1914–1944*, Berlin 1996.
- Stadler, Edmund: „Adolphe Appia und Bayreuth“, in: Willy Jäggi/Hans Oesch (Hg.): *Der Fall Bayreuth*, Basel/Stuttgart 1962, S. 41–85.
- Steinmann, Kurt: „Anmerkungen“, in: Aischylos: *Die Orestie. Agamemnon – Choephoren – Eumeniden*, Übersetzung und Anmerkungen von Kurt Steinmann. Nachwort von Anton Bierl, Ditzingen 2018, S. 193–238.
- Steinmetz, Horst: „Literaturgeschichte und Sozialgeschichte in widersprüchlicher Verschränkung: Das Hamburger Nationaltheater“, in: Georg Jäger/Alberto Martino/Friedrich Sengle (Hg.): *Internationales*

Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 4, Tübingen 1979, S. 24–36.

Steinmetz, Horst: „Nachwort“, in: Johann Christoph Gottsched: *Schriften zur Literatur*, hg. von Horst Steinmetz, Stuttgart 1972, S. 367–385.

Stenzel, Julia: „Begriffe des Aristoteles“, in: Peter W. Marx (Hg.): *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart/Weimar 2012, S. 12–30.

Stephan, Felix/Wolfram Lotz: „Nicht zynisch sein. Felix Stephan im Gespräch mit Wolfram Lotz“, in: *entwürfe. Zeitschrift für Literatur* 78 (2014), S. 71–76.

Stewart, Lizzie: „The cultural capital of postmigrants is enormous“. Postmigration in theatre als label and lens“, in: Anna Meera Gaonkar u.a. (Hg.): *Postmigration. Art, Culture, and Politics in Contemporary Europe*, Bielefeld 2021, S. 87–107.

Stewart, Lizzie: „Postmigrant theatre: the Ballhaus Naunynstraße takes on sexual nationalism“, in: *Journal of Aesthetics & Culture* 9 (2017), Nr. 2, S. 56–68.

Storck, Karl: *E. Jaques-Dalcroze. Seine Stellung und Aufgabe in unserer Zeit*, Stuttgart 1912.

Straßenberger, Grit: „Demokratie und das Politische“, in: Wolfgang Heuer/Bernd Heiter/Stefanie Rosenmüller (Hg.): *Arendt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2011, S. 347–352.

Strehler, Giorgio: „Über die Beziehung zwischen Bühne und Zuschauerraum – Gründe und Mittel für die Einbeziehung des Zuschauers“, in: James F. Arnott u.a. (Hg.): *Der Raum des Theaters. Eine Untersuchung der Wechselwirkungen zwischen Raum, Technik, Spiel und Gesellschaft. Beiträge zum Kongreß*, München 1977, S. 148–155.

Strong, Roy: *Feste der Renaissance. 1450–1650. Kunst als Instrument der Macht*, Freiburg/Würzburg 1991.

Stricker, Achim: *Text-Raum. Strategien nicht-dramatischer Theatertexte. Gertrude Stein, Heiner Müller, Werner Schwab, Rainald Goetz*, Heidelberg 2007.

Szczepaniak, Monika/Agnieszka Jezierska/Pia Janke: „Einleitung“, in: Dies. (Hg.): *Jelineks Räume*, Wien 2017, S. 7–11.

Szondi, Peter: „Tableau und coup de théâtre. Zur Sozialpsychologie des bürgerlichen Trauerspiels bei Diderot. Mit einem Exkurs über Lessing“, in: Ders.: *Lektüren und Lektionen. Versuche über Literatur, Literaturtheorie und Literatursoziologie*, Frankfurt a.M. 1973, S. 13–43.

Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt a.M. 1956.

Tallon, Mary Elizabeth: „Appia's Theatre at Hellerau“, in: *Theatre Journal* 36 (1984), No. 4, S. 495–504.

- Taplin, Oliver: *Greek Tragedy in Action*, Berkeley/Los Angeles 1978.
- Taplin, Oliver: *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.
- Terkessidis, Mark: „Die Heimsuchung der Migration“, in: Josef Mackert/Heiner Goebbels/Barbara Mundel (Hg.): *Heart of the City. Recherche zum Stadttheater der Zukunft. Arbeitsbuch 2011*, Berlin 2011, S. 42–47.
- Tewes, Oliver/Garabet Gül: „Auf dem Weg zur sozialräumlichen Analyse der postmigrantischen Gesellschaft“, in: Dies. (Hg.): *Der soziale Raum der postmigrantischen Gesellschaft*, Weinheim 2018, S. 7–14.
- Tewes, Oliver/Garabet Gül (Hg.): *Der soziale Raum der postmigrantischen Gesellschaft*, Weinheim 2018.
- Thiedeke, Udo: „Grenzen des Grenzenlosen. Entgrenzungen und Wiederbegrenzungen medialer Kommunikation“, in: Monika Eigmler/Georg Vobruba (Hg.): *Grenzsoziologie. Die politische Strukturierung des Raums*, Wiesbaden 2006, S. 199–215.
- Thiemann, Jule: *(Post-)migrantische Flanerie. Transareale Kartierung in Berlin-Romanen der Jahrtausendwende*, Würzburg 2019.
- Thums, Barbara: „Krisen des Verstehens. Wolfram Lotz' ‚Die lächerliche Finsternis‘ in der Inszenierung von Dušan David Pařízek am Burgtheater Wien“, in: Eckart Goebel/Max Roehl (Hg.): *Drama & Theater. Festschrift für Bernhard Greiner aus Anlass seines 75. Geburtstages*, Tübingen 2020, S. 211–230.
- Thürmer-Rohr, Christina: „Öffentlichkeit/Privatheit“, in: Wolfgang Heuer/Bernd Heiter/Stefanie Rosenmüller (Hg.): *Arendt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2011, S. 302–304.
- Tigges, Stefan: „Im Probenraum des Textes“, in: Falk Richter: *Theater. Texte von und über Falk Richter 2000–2012*, hg. von Friedemann Kreuder unter Mitarbeit von Annika Rink, Marburg 2012, S. 652–668.
- Tigges, Stefan: „Dramatische Transformationen. Zur Einführung“, in: Ders. (Hg.): *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, Bielefeld 2008, S. 9–27.
- Tigges, Stefan (Hg.): *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, Bielefeld 2008.
- Tooze, Adam: „Kawumm!“, in: *Die Zeit* 29 (2022) vom 14.07.2022, S. 2.
- Tormey, Simon/Jules Townshend: *Key Thinkers from Critical Theory to Post-Marxism*, London/Thousand Oaks/New Delhi 2006.
- Tsao, Roy T.: „Arendt against Athens. Rereading ‚The Human Condition‘“, in: *Political Theory* 30 (2002), H. 1, S. 359–386.

- Tulatz, Katja: „Technikinduzierte Räume bei Deleuze und Guattari“, *Vortrag auf dem XXII. Deutschen Kongress für Philosophie*, 11.–15. September 2011 an der Ludwig-Maximilians-Universität München, online abrufbar unter <https://epub.ub.uni-muenchen.de/12570/>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.
- Utlar, Simone: „Schuldspruch in der Fremde“, in: *Spiegel online* am 19.10.2012, online abrufbar unter <https://www.spiegel.de/panorama/justiz/piratenprozess-hamburger-gericht-verhaengt-hohe-haftstrafen-a-862317.html>, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.
- Villa, Dana R.: „Arendt, Aristotle and Action“, in: Garrath Williams (Hg.): *Hannah Arendt. Critical Assessments of Leading Political Philosophers*, Bd. 3: *The Human Condition*, London/New York 2006, S. 88–134.
- Vogel, Florian: „Wenn die Realität einem diktiert, wie die Fiktion auszu-sehen hat.‘ Ein Gespräch mit den Preisträgerinnen und Preisträgern des Kleist-Förderpreises Rebekka Kricheldorf, Marianna Salzmann, Oliver Kluck und Wolfram Lotz. Berlin, im Juni 2014“, in: *Gedanken-Striche. Ein Journal des Kleist-Museums* 24 (2013), S. 111–118.
- Vogel, Juliane: *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, Leiden u.a. 2017.
- Vogel, Juliane: „Who’s There?‘ Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater“, in: Dies./Christopher Wild (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*, Berlin 2014, S. 22–37.
- Vogel, Juliane: „Intertextualität“, in: Pia Janke (Hg.): *Jelinek-Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2013, S. 47–55.
- Vogel, Juliane: „Ich möchte seicht sein.‘ Flächenkonzepte in Texten Elfriede Jelineks“, in: Thomas Eder/dies. (Hg.): *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*, Paderborn/München 2010, S. 9–18.
- Vogel, Juliane/Christopher Wild (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin 2014.
- Volbach, Walther R.: *Adolphe Appia. Prophet of the Modern Theatre: A Profile*, Middletown, CT 1968.
- Völker, Martin A.: *Raumphantasien, narrative Ganzheit und Identität. Eine Rekonstruktion des Ästhetischen aus dem Werk und Wirken der Freiherren von Dalberg*, [Laatzen b. Hannover] 2006.
- Voss, Hanna: „Doing Refugee in Nicolas Stemanns ‚Die Schutzbefohlenen‘ zwischen Ästhetik und Institution“, in: Birgit Peter/Gabriele C. Pfeiffer (Hg.): *Flucht – Migration – Theater. Dokumente und Positionen*, Göttingen 2017, S. 165–176.
- Wagner, Kirsten: „Raum und Raumwahrnehmung. Zur Vorgeschichte des ‚Spatial Turn‘“, in: Christina Lechtermann/dies./Horst Wenzel (Hg.): *Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*, Berlin 2007, S. 13–23.

- Wagner, Meike: „Zwischen Hof und Stadt. Die Etablierung bürgerlicher Sekundär-Theater in Berlin und München“, in: Bernhard Jahn/Claudia Maurer Zenck (Hg.): *Bühne und Bürgertum. Das Hamburger Stadttheater (1770–1850)*, Frankfurt a.M. 2016, S. 81–105.
- Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*, 6. Aufl., Frankfurt a.M. 2013.
- Walter, Friedrich: *Mannheim in Vergangenheit und Gegenwart. Jubiläumsausgabe der Stadt*. Bd. 1: *Geschichte Mannheims von den ersten Anfängen bis zum Übergang an Baden (1802)*, Mannheim 1907.
- Walter, Michael: *Oper. Geschichte einer Institution*, Stuttgart 2016.
- Weber, Max: „Kritische Studien auf dem Gebiet der kulturwissenschaftlichen Logik [1906]“, in: Ders.: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, hg. von Johannes Winckelmann, 7. Aufl., Tübingen 1988, S. 215–290.
- Wehde, Susanne: *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*, Tübingen 2000.
- Weidner, Stephan: „9/11 und das Ende ‚des Westens‘ – Essay“, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 71 (2021), H. 21–22, S. 14–20.
- Weiler, Christel/Jens Roselt: *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*, Tübingen 2017.
- Weißpflug, Maike/Jürgen Förster/Marie Luise Knott: „The Human Condition/Vita activa oder Vom tätigen Leben“, in: Wolfgang Heuer/Bernd Heiter/Stefanie Rosenmüller (Hg.): *Arendt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2011, S. 61–70.
- Wengierek, Reinhard: „Meschugge Mischpoke“, in: *welt.de* am 12.09.2012, online abrufbar unter https://www.welt.de/print/welt_kompakt/berlin/article109158563, zuletzt eingesehen am 31.08.2024.
- Werle, Dirk: „Modelle einer literaturwissenschaftlichen Problemgeschichte“, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 50 (2006), S. 478–498.
- Werlen, Benno: „Körper, Raum und mediale Repräsentation“, in: Jörg Döring/Tristan Thielmann (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld 2008, S. 365–392.
- West, William N.: „The Idea of a Theater: Humanist Ideology and the Imaginary Stage in Early Modern Europe“, in: *Renaissance Drama*. New Series 28 (1999): *The Space of the Stage*, S. 245–287.
- Wiens, Birgit: „‚Ausweitung der Kunstzone‘. Das szenographische Dispositiv in den Künsten der Gegenwart“, in: Lorenz Aggermann/Georg Döcker/Gerald Siegmund (Hg.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*, Frankfurt a.M. u.a. 2017, S. 197–216.

- Wiens, Birgit: *Intermediale Szenographie. Raum-Ästhetiken des Theaters am Beginn des 21. Jahrhunderts*, Paderborn 2014.
- Wiens, Birgit: „Kreatives Licht. Appias Erbe und die intermedialen Szenographien von Hotel Pro Forma“, in: Gabriele Brandstetter/dies. (Hg.): *Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias: Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater*, Berlin 2010, S. 223–254.
- Wiggershaus, Rolf: „Garten, Park und Gartenstadt“, in: Kai Buchholz u.a. (Hg.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, Bd. 2, Darmstadt 2001, S. 323–325.
- Wihstutz, Benjamin: *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*, Zürich/Berlin 2012.
- Wiles, David: „Aristotle's 'Poetics' and ancient dramatic theory“, in: Marianne McDonald/J. Michael Walton (Hg.): *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge 2007, S. 92–107.
- Wiles, David: *Greek Theatre Performance. An Introduction*, Cambridge 2000.
- Wiles, David: *Tragedy in Athens. Performance space and theatrical meaning*, Cambridge 1997.
- Wilhelmer, Lars: *Transit-Orte in der Literatur. Eisenbahn – Hotel – Hafen – Flughafen*, Bielefeld 2015.
- Wille, Franz: „Lächerlich und nicht zum Lachen“, in: *Theater heute* 10 (2014), S. 26f.
- Wind, Priscilla: „Zeit und Raum. Das jelineksche Drama als Erinnerungsort“, in: *Studia austriaca* 20 (2012), S. 135–157.
- Winkler, John J./Froma I. Zeitlin (Hg.): *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton, NJ 1990.
- Winkler, Kathrin/Kim Seifert/Heinrich Detering: „Die Literaturwissenschaften im ‚Spatial Turn‘. Versuch einer Positionsbestimmung“, in: *Journal of Literary Theory/Zeitschrift für Literaturtheorie* 6 (2012), Nr. 1, S. 253–270.
- Wirth, Andrzej: „Realität auf dem Theater als ästhetische Utopie oder: Wandlung des Theaters im Umfeld der Medien“, in: *Gießener Universitätsblätter* 202 (1987), S. 83–91.
- Wortmann, Thomas: „Kreative Netzwerke, Theater als moralische Anstalt und Kultur als Konjunkturmaßnahme: ‚Mannheimer Anfänge‘“, in: Ders. (Hg.): *Mannheimer Anfänge. Beiträge zu den Gründungsjahren des Nationaltheaters Mannheim 1777–1820*, Göttingen 2017, S. 7–41.
- Wortmann, Thomas (Hg.): *Mannheimer Anfänge. Beiträge zu den Gründungsjahren des Nationaltheaters Mannheim 1777–1820*, Göttingen 2017.

- Yıldız, Erol: „Ideen zum Postmigrantischen“, in: Naika Foroutan/Juliane Karakayali/Riem Spielhaus (Hg.): *Postmigrantische Perspektiven. Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik*, Frankfurt a.M. 2018, S. 19–34.
- Yıldız, Erol: „Vom methodologischen Nationalismus zu postmigrantischen Visionen“, in: Marc Hill/ders. (Hg.): *Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*, Bielefeld 2018, S. 43–61.
- Yıldız, Erol: „Postmigrantische Perspektiven auf Migration, Stadt und Urbanität“, in: Thomas Geisen/Christine Riegel/ders. (Hg.): *Migration, Stadt und Urbanität. Perspektiven auf die Heterogenität migrantischer Lebenswelten*, Wiesbaden 2017, S. 19–33.
- Yıldız, Erol: *Die weltoffene Stadt. Wie Migration Globalisierung zum urbanen Alltag macht*, Bielefeld 2013.
- Yıldız, Erol: „Die Öffnung der Orte zur Welt und postmigrantische Lebensentwürfe“, in: *SWS Rundschau* 50 (2010), H. 3, S. 318–339.
- Yıldız, Erol/Marc Hill (Hg.): *Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*, Bielefeld 2014.
- Zeitlin, Froma I.: „Thebes: Theatre of Self and Society in Athenian Drama“, in: John J. Winkler/dies. (Hg.): *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton, NJ 1990, S. 130–167.
- Zielske, Harald: „Logenhaus und Illusionsbühne – Problemfall im neuzeitlichen Theaterbau. Beobachtungen und Gedanken zu seiner Genese“, in: James F. Arnott u.a. (Hg.): *Der Raum des Theaters. Eine Untersuchung der Wechselwirkungen zwischen Raum, Technik, Spiel und Gesellschaft. Beiträge zum Kongreß*, München 1977, S. 24–45.
- Zielske, Harald: „Die Anfänge einer Theaterbautheorie in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert“, in: Rolf Badenhausen/ders. (Hg.): *Bühnenform – Bühnenräume – Bühnendekorationen. Beiträge zur Entwicklung des Spielorts. Herbert A. Frenzel zum 65. Geburtstag von Freunden und wissenschaftlichen Mitarbeitern*, Berlin 1974, S. 28–63.
- Zielske, Harald: *Deutsche Theaterbauten bis zum Zweiten Weltkrieg. Typologische Dokumentation einer Baugattung*, Berlin 1971.
- Zimmermann, Mayte u.a.: „Einleitung. Theater als Raum bildender Prozesse“, in: Dies. (Hg.): *Theater als Raum bildender Prozesse*, Bielefeld 2020, S. 7–14.
- Zimmermann, Mayte u.a. (Hg.): *Theater als Raum bildender Prozesse*, Bielefeld 2020.
- Zinsmeister, Annett: „Modularisierung von Raum und Bewegung als ästhetisches Programm“, in: Gabriele Brandstetter/Birgit Wiens (Hg.): *Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias: Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater*, Berlin 2010, S. 76–102.
- Zumhof, Tim: *Die Erziehung und Bildung der Schauspieler. Disziplinierung und Moralisierung zwischen 1690 und 1830*, Wien/Köln/Weimar 2018.

Siglenverzeichnis

- Ag/Eu Aischylos: *Die Orestie. Agamemnon – Choephoren – Eumeniden*, Übersetzung und Anmerkungen von Kurt Steinmann. Nachwort von Anton Bierl, Ditzingen 2018.
- LF Wolfram Lotz: „Die lächerliche Finsternis“, in: Ders.: *Der große Marsch – Einige Nachrichten an das All – Die lächerliche Finsternis*, hg. von Friederike Emmerling u. Stefanie von Lieven, Frankfurt a.M. 2016, S. 159–224.
- LM Hannah Arendt: *The Life of the Mind*, Bd. 1: *Thinking*, London 1978.
- MK Oskar Schlemmer: „Mensch und Kunstfigur“, in: Ders./Laszlo Moholy-Nagy/Farkas Molnár: *Die Bühne im Bauhaus* [1925], Nachwort von Walter Gropius, Mainz 1965, S. 7–23.
- MM Sasha Marianna Salzmann: „Muttersprache Mameloschn“, in: Dies.: *Muttersprache Mameloschn. Schwimmen lernen*, Frankfurt a.M. 2013, S. 7–73.
- R Friedrich Schiller: „Die Räuber. Ein Schauspiel (1781)“, in: Ders.: *Die Räuber. Studienausgabe*, hg. von Bodo Plachta, Stuttgart 2009, S. 5–138.
- RS Martina Löw: *Raumsoziologie*, Frankfurt a.M. 2001.
- SB Elfriede Jelinek: „Die Schutzbefohlenen“, in: Dies.: *Die Schutzbefohlenen – Wut – Unseres*, Reinbek b. Hamburg 2018, S. 9–225.
- SP Falk Richter: „Safe Places“, in: Ders.: *Ich bin Europa. FEAR und andere Theaterstücke*, Berlin 2017, S. 153–193.
- TD Denis Diderot: *Das Theater des Herrn Diderot. Aus dem Französischen übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing*, Anmerkungen und Nachwort von Klaus-Detlef Müller, Stuttgart 1986.
- TP Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Aus dem Französischen übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin 1992.
- VA Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, Stuttgart 1960.

Verzeichnis der Inszenierungsfotografien

- S. 177 Foto aus der Inszenierung *Muttersprache Mameloschn* von Sasha Marianna Salzmann. Regie: Brit Bartkowiak, UA: 09.09.2012, Deutsches Theater Berlin. © Arno Declair.
- S. 245 Foto aus der Inszenierung *Die Schutzbefohlenen* von Elfriede Jelinek. Regie: Nicolas Stemmann, UA: 12.09.2014, Thalia Theater Hamburg. © Krafft Angerer.
- S. 313 Foto aus der Inszenierung *Die lächerliche Finsternis* von Wolfram Lotz. Regie: Dušan David Pařízek, UA: 06.09.2014, Akademietheater Wien. © Reinhard Maximilian Werner.
- S. 381 Foto aus der Inszenierung *Safe Places* von Falk Richter. Regie: Falk Richter/Anouk van Dijk, UA: 08.10.2016, Schauspiel Frankfurt. © Birgit Hupfeld.
- S. 171 Collage aus allen vier Fotografien.

Verzeichnis der historischen Theatergrundrisse (S. 79)

Abgedruckt in: Bernd Seidensticker: *Das antike Theater*, München 2010, S. 27. Nach der Vorlage: Jean-Charles Moretti: *Théâtre et société dans la Grèce antique. Une archéologie des pratiques théâtrales*. Nouvelle édition, Paris 2001, S. 124, Fig. 6.

Abgedruckt in: Heinz Kindermann: *Theatergeschichte Europas*, Bd. 2: *Das Theater der Renaissance*, 2. Aufl., Salzburg 1959, S. 88.

Rekonstruktionszeichnung von Joseph Kühn (1904), abgedruckt in: Friedrich Walter: *Mannheim in Vergangenheit und Gegenwart. Jubiläumsausgabe der Stadt*. Bd. 1: *Geschichte Mannheims von den ersten Anfängen bis zum Übergang an Baden (1802)*, Mannheim 1907, eingelegt zwischen S. 744 u. 745.

„Grundriss des Erdgeschosses mit Aufteilung der Zuschauerreihen und des Bühnenraums [Ausschnitt]“, abgedruckt in: Nina Sonntag: *Raumtheater. Adolphe Appias theaterästhetische Konzeption in Hellerau*, Essen 2011, S. 81 (Abb. 33).

(Von links oben nach rechts unten.)

