



Adam Czirak

Partizipation der Blicke

Szenerien des Sehens und
Gesehenwerdens in Theater
und Performance

[transcript] Theater

Partizipation der Blicke

Szenerien des Sehens und Gesehenwerdens

Zur Erlangung des Doktorgrades
eingereicht am Fachbereich
Philosophie und Geisteswissenschaften
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von Adam Czirak
im August 2010

Erstgutachterin: Prof. Dr. Dr. h. c. Erika Fischer-Lichte

Zweitgutachter: Prof. Dr. Matthias Warstat

INHALT

I. Man blickt nicht nur, um zu sehen. Eine Einleitung.....	5
II. Blick-Akt-Theorien.....	20
1 Zur Medialität der Blickwechsel.....	20
2 Die Rolle des Blickens in der zwischenmenschlichen und theatralen Kommunikation.....	25
3 Eine aufführungsanalytische Perspektivierung von Blickinteraktionsmodellen.....	29
3.1 <i>Partizipation der Blicke I: Die Objektivierung</i>	40
3.2 <i>Partizipation der Blicke II: Die Identifizierung</i>	46
4 Zwischenbilanz.....	53
III. Blick und Körperlichkeit.....	55
1 »zwischen Blick und Blick«.....	55
2 Der Körper im Blick.....	57
2.1 <i>Ein Blick auf die mediatisierte Verdopplung des Schauspielerkörpers</i>	58
2.2 <i>Fetischisierende Blicke</i>	66
3 Der angeblickte Körper.....	75
3.1 <i>Die Paradoxien der Pose</i>	77
3.2 <i>Körperlose Blicke</i>	84
4 Resümee.....	90
IV. Blick und Emotionalität.....	95
1 Affektion durch Blicke.....	95
2 Das Schauspiel als Spiegelung im Blick des Zuschauers.....	97
2.1 <i>Einfühlung als visuelle Lust</i>	99
2.2 <i>Fokalisierung von Erzähltem, Dargestelltem und Imaginiertem</i>	108
3 Affektwirkungen des Gesehenwerdens.....	112
3.1 <i>Bildwerdung und Schamgefühl</i>	113
3.2 <i>Emotionale Wirkungen mediatisierter Blicke</i>	120
4 Resümee.....	124
V. Blick und Räumlichkeit.....	126
1 Raumblicke und Blickräume.....	126
2 Das Symbol des Blicks: Die Perspektive.....	129
2.1 <i>Jenseits des zentralperspektivischen Blicks</i>	133
2.2 <i>Reale und virtuelle Räume</i>	141
3 Räume der Zwischenleiblichkeit.....	148
3.1 <i>Blickräume der Unvorhersehbarkeit</i>	152
3.2 <i>Blickräume der Öffentlichkeit</i>	159
4 Resümee.....	166

VI. Blick und Macht 169

1	Blickrelationen als Machtrelationen.....	169
2	Die Machtökonomie des Voyeurismus	172
2.1	<i>Die phantasmatische Macht des Zuschauerblicks.....</i>	175
2.2	<i>Zuschauen als Handeln</i>	183
3	Blicke diesseits und jenseits der Machtordnungen der Repräsentation.....	189
3.1	<i>Blickstrategien in hegemonialen Machtverhältnissen.....</i>	194
3.2	<i>Blickhandlungen in horizontalen Machtrelationen.....</i>	202
4	Resümee.....	209

VII. Blick und Begehren 212

1	Der »Appetit des Auges«.....	212
2	Zuschauen als melancholisches Begehren.....	217
2.1	<i>Die visuelle Begehrenslogik der Maskerade.....</i>	222
2.2	<i>Inszenierung von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit.....</i>	229
3	Begehren und Begehrtwerden.....	239
3.1	<i>Selbstinszenierung im Blick des anderen</i>	241
3.2	<i>Individuelles Blickbegehren und dessen Handlungsmacht in der »visuellen Kultur«.....</i>	248
4	Resümee.....	256

VIII. Schlussbetrachtung 259

	Literaturverzeichnis.....	267
	Erklärung.....	292
	Lebenslauf.....	293

I. Man blickt nicht nur, um zu sehen. Eine Einleitung

Der holländische Regisseur Dries Verhoeven führt in seinem inszenierten Interaktionsspiel *dein reich komme*¹ die Idealvorstellungen eines bindenden, vereinigenden und dialogischen Blickwechsels *ad absurdum* und macht den Moment gegenseitiger Wahrnehmung als einen aktiven und unvorhersehbaren Partizipationsakt von Blicken erfahrbar. Die Aktion beginnt damit, dass eine Zuschauerin und ein Zuschauer, die zu einem vorgegebenen Zeitpunkt in verschiedenen Cafeterias des Wiener Museumsquartiers sitzen, abgeholt und zu einem Metallcontainer mit zwei Türöffnungen begleitet werden. Nachdem sie den fensterlosen Container barfuß betreten haben, stellen sie fest, dass der Innenraum mittels einer durchsichtigen Glasscheibe in zwei Bereiche geteilt ist. Mann und Frau befinden sich jeweils auf einer Seite der gläsernen Trennwand, die eine gegenseitige Kommunikation nahezu ausschließlich auf den Austausch von Blicken beschränkt. Die Besucher können sich weder verbal verständigen noch einander berühren. Sie sind im engen, niedrigen Begegnungsraum dazu gezwungen, auf zwei gegenüberstehenden Stühlen Platz zu nehmen und ihre Aufmerksamkeit aufeinander zu richten. In den jeweiligen Eigensphären hört man nicht die bzw. den leiblich anwesende(n) andere(n)² sprechen, sondern eine ihr bzw. ihm zuzuordnende weibliche bzw. männliche Schauspielerstimme aus dem Off. Diese Stimmen versuchen, Sympathie zwischen den Blickenden zu stiften und erzählen Fragmente einer fiktionalen Liebesgeschichte aus männlich bzw. weiblich kodierten Perspektiven. Die Äußerungen »Ich war mir sicher, dass du es sein wirst, ich habe dich draußen gesehen« bzw. »Was ich dir sage, sollte unser Geheimnis bleiben« evokieren nicht nur den Eindruck gegenseitigen Interesses und Vertrauens, sondern münden in Aussagen, die ein (erotisierendes) Begehren erzielen: »Ich will dich berühren.« »Ich möchte, dass du mich umarmst.«

Die stimmliche Ansprache und verbale Adressierung der/des anderen mit Fragen, Impressionen, Geheimnissen und Ängsten haben immer auch die äußerliche Erscheinung und physisch-körperliche Merkmale der Gegenübersitzenden zum Thema und lenken die Blicke jeweils auf einzelne Körperteile – etwa auf die Hände, Fingernägel, Zehen und Lippen. Dies hat zur Folge, dass die visuelle Aufmerksamkeit zwischen Wirklichkeiten oszilliert, d. h. sie schwebt zwischen dem imaginativen Nachvollzug des akustisch Erzählten und dem unmittelbar Gesehenen, zwischen einem idealisierten und einem leiblich anwesenden anderen, zwischen Fiktion und Phänomenalität. Die kohärenz- und sinnstiftenden Dimensionen des Erzähltextes erweisen sich somit immer wieder als unstimmig bzw.

¹ Dries Verhoevens szenische Installation *dein reich komme* hatte am 06. Dezember vor dem Berliner HAU 2 ihre deutschsprachige Premiere und war anschließend im Mai 2008 im Rahmen der Wiener Festwochen zu sehen.

² Im Rekurs auf die Schreibweise Jacques Lacans werden wir im Folgenden die ›kleingeschriebene Form‹ des ›anderen‹ präferieren, weil Lacans Theorie über Fremd- und Selbstwahrnehmung, die er auf der bildlich verfassten Ausdruckskategorie des Imaginären fundiert, in unserer weiteren Argumentation von Gewicht sein wird. Lacan unterscheidet zwischen dem (großgeschriebenen) ›Anderen‹ [*Autre*], mit dem er das autoritäre Gegenüber des Selbst, namentlich die symbolische Ordnung bezeichnet, und dem (kleingeschriebenen) ›anderen‹ [*autre*], der für die Projektion des Selbst in eine menschliche Gestalt steht und eine intersubjektive Beziehung etabliert. Vgl. Dylan Evans, »andere/Andere«.

brüchig und generieren Spannungen, Inkongruenzen und Dislokationen im Blickdialog. Diese Diskrepanzen münden sogar in offene und unbestimmbare Aufführungsmomente, in denen die Stimmen Verhaltensinstruktionen offerieren und an die individuelle Handlungskreativität der Teilnehmer appellieren: »Siehst du den Türknauf? Wenn du Angst vor mir hast, kannst du ihn offen lassen. Aber wenn du glaubst, du kannst mir vertrauen, dann wäre es gemütlicher, wenn du ihn schließt.«

Obwohl die Stimmen eine projektive und assoziative Grundlage für die Bezugstiftung der miteinander interagierenden Blickenden begründen, vermögen sie die Blickhandlungen nie vollkommen zu bestimmen. Die tatsächlichen Blickwechsel können sich nämlich nicht an die vorgegebene Narration anpassen, weil diese sich durch eine Dynamik auszeichnen, welche die Ordnungen der Inszenierbarkeit überschreitet. Die leibliche Kopräsenz der Aufführungsteilnehmer macht ihre Kommunikation nicht nur unberechenbar, sondern lässt auch die Frage sekundär werden, *was man sieht*, denn entscheidender wird, *wohin man schaut*, ja *wie*, *wo* und *wie lange* man jemanden anblickt. Der Blick, der sich vom anderen abwendet und die Fokussierung von Gegenständen präferiert oder gerade den Körper des Gegenübersitzenden aus intimer Wahrnehmungsnähe fixiert, füllt den Kontakt mit Leerstellen, Spannungen und Kontingenzen. Die Zuschauer von *dein reich komme* befinden sich nicht nur in einer ambivalenten Beziehung zueinander, sondern in einem Aushandlungsprozess zweier individueller Perspektiven eines Blickregimes.

Diese Begegnungsszene provoziert die tradierten Definitionen des Sehens und thematisiert überdies die Verbindung von visueller Erfahrung und sozialer Partizipation. Die Aktion zeigt nämlich nicht nur Aspekte der Theateraufführung als performatives Ereignis auf, das mittels hermeneutischer Herangehensweisen nicht mehr auszuloten ist,³ sondern demonstriert auch, dass das Blicken als theatral verfasste Handlung die enge Definition des Sehens als visuelle Wahrnehmungsleistung sprengt und eine Weitung des Analysehorizonts von Blickaktivitäten erfordert. Denn die Performance *dein reich komme* macht ihren Teilnehmern nicht nur bewusst, dass sich beim Blicken ein Kurzschluss von körperlichen und mentalen Vorgängen, visuellen und diskursiven Sinnbildungen sowie individuellen und heteronomen Handlungsperspektiven ereignet. Sie eröffnet vielmehr auch eine Reihe weiterer Fragen, welche die Rolle des Blickens in der interpersonellen Kommunikation beleuchten.

Wenn jeder Blick nicht nur Bilder schafft, sondern gleichsam identifikatorische, d. h. identitätsbildende Beziehungen zwischen Individuen stiftet, so scheint der Blicktausch eine Form von Sozialpraxis darzustellen, in der Aspekte des Selbst- und Fremdbezugs zur gleichen Zeit virulent werden. Für die psychische Disposition sowie das Verhalten und Handeln der Blickenden ist nicht nur das ausschlaggebend, was sie sehen und mit welchen Bildern sie sich identifizieren.

³ Zu den Argumenten, mit denen Erika Fischer-Lichte gegen die rein hermeneutischen, semiotischen und repräsentationsästhetischen Fragestellungen der Aufführungsanalyse plädiert vgl. v. a. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 270-280.

Auch die Tatsache, dass sie in den Augen des anderen selber zum Bild werden können, ist von Bedeutung. Diesbezüglich taucht nicht zuletzt die Frage auf, worin die emotionalen und körperlichen Reaktionen des Angeblicktseins bestehen bzw. inwieweit sie beschrieben werden können. Die Gerichtetheit des Blicks korreliert darüber hinaus immer auch mit der Erzeugung von Erfahrungsräumen, die zwischen Blickendem und Angeblicktem⁴ entstehen. Doch die Kriterien, mit denen diese intersubjektiven und mit keiner architektonischen oder geometrischen Regel synchronisierbaren Blickräume zu charakterisieren sind, stellen ein wissenschaftliches Desiderat dar, das Fragen wie die folgenden bisher unbeantwortet ließ: Welche Qualitäten kommen einem Raum zu, der sich zwischen zwei (Blick-)Perspektiven prozessual entfaltet? Wie können diese intersubjektiven, aber lediglich subjektiv wahrnehmbaren Räumlichkeiten der Blickwechsel beschrieben und analysiert werden?

Bieten Theateraufführungen Gelegenheit für *face-to-face*-Interaktionen, so werden die Zuschauererwartungen und Idealvorstellungen über die vermeintlichen Illusionen eines ›Theaters der Begegnung‹, ja einer körperlichen Reziprozität zwischen Akteuren und Zuschauern schnell enttäuscht. Die Idee einer dialogischen, unmittelbaren und persönlichen Kommunikation entlarvt sich auch in *dein reich komme* als utopisch, weil die symmetrische Wahrnehmbarkeit und die wechselwirksame Konzentration zwischen Ich und anderem notwendig von Differenzen, Störungen und ethisch-politischen Konflikten durchkreuzt werden. Hinsichtlich der kulturellen Koordinaten der Blick-Begegnung tritt nicht zuletzt die Frage zutage, welche Macht- und Begehrensrelationen den Blickbeziehungen inhärent sind und welche Rolle der Blick in der Konstituierung von Geschlecht spielt. Hat man es also in *dein reich komme* mit der regelrechten Reproduktion einer heterosexuellen Matrix zu tun, wenn man die Relationalität der weiblichen und männlichen Teilnehmer und ihre inszenatorische Einbettung in einen heterosexuell besetzten Liebesdiskurs betrachtet? Inwiefern sind die ›szenisch‹ festgelegten Rollen in der wechselseitigen Kontingenz des Blickwechsels zu überschreiten und zu transformieren?

Die ernüchternde These des Medientheoretikers John Durham Peters, der zufolge »Kommunikation dann zu einem Problem wird, wenn man mit einer Person in Kontakt tritt, die gleich nebenan sitzt«,⁵ scheint nachgerade im Falle von Blickinteraktionen ihre Gültigkeit zu behalten, weil den wechselwirksamen Akten des Sehens und Gesehenwerdens ein eigentümliches Potenzial der Destabilisierung tradierter Identitätsbilder und gesellschaftlicher Rollen inhärent ist. Indem hier Sehen als soziale Praxis untersucht wird, werden wir im Folgenden diesen Fragen und Hypothesen systematisch nachgehen bzw. das breit gefächerte Feld der Blicktheorien aus theaterwissenschaftlicher Perspektive beleuchten. Im Anschluss an

⁴ Die vorliegende Arbeit blendet in ihrer grammatischen Formulierungsweise weibliche Formen konsequent aus, obwohl sie diese durchgängig mit meint. Der Grund für die sprachliche Reduktion ist kein ideologischer, sondern ein pragmatischer, der ausschließlich in der Schonung der Lesekapazität besteht.

⁵ »The problem of communication becomes [...] one of making contact with the person sitting next to you.« John Durham Peters, *Speaking into the Air. A History of the Idea of Communication*, S. 178. Übersetzung von mir, A. C.

die Analysen einzelner Aspekte der Blickkommunikation werden wir im letzten Kapitel der vorliegenden Arbeit noch einmal auf die Blickhandlungen in der Performance *dein reich komme* eingehen, und die Eigenschaften interaktiver Blickerfahrungen mit Hilfe eines vorderhand auszuarbeitenden Begriffs- und Analyseinstrumentariums differenzierter explizieren.

Definiert man die Theateraufführung als eine genuin transmediale und mit intermodalen Sinneseindrücken operierende Kunstform, dann scheint eine theaterwissenschaftliche Annäherung an den Vorgang des Sehens zunächst ein kontraintuitives oder reduktionistisches Unterfangen zu sein. Doch wenn der analytische Fokus nicht auf das Gesehene, sondern auf den Betrachtungsprozess selbst und somit auf die performativen ›Blickakte‹ gelegt wird, dann kann das ›Sehen‹ nicht mehr als ein rein optischer Vorgang und das ›Sichtbare‹ nicht als ein unisensorisches Objekt in Betracht gezogen werden. Die theaterwissenschaftliche Untersuchung von Blickerfahrungen macht vielmehr darauf aufmerksam, dass der Vorgang des Sehens gleichzeitig mit anderen Sinnesregistern verschaltet ist und dies verleitet uns entsprechend dazu, den Blick nicht nur als Instanz der optischen Wahrnehmung zu definieren, sondern ihn in seinem dialogischen Verhältnis zu anderen Wahrnehmungsordnungen zu fokussieren und hinsichtlich seiner identitäts- und wirklichkeitskonstituierenden Kraft bzw. seiner kultur- und gemeinschaftstiftenden Macht zu erkunden.⁶

Da der Gesichtssinn nicht selten von akustischen oder olfaktorischen Signalen angezogen und affiziert wird, scheint es umso unerklärbarer zu sein, warum die sozialen und subjektkonstituierenden Aspekte des Sehens in der Theaterwissenschaft *bis dato* noch nicht systematisch erforscht worden sind. Obwohl jede Aufführungsanalyse tendenziell mit der Beschreibung des Szenischen, ja des Gesehenen ansetzt, blieb das theaterwissenschaftliche Interesse am Prozess des Blickens und seiner Wirkung auf die beständige Konstituierung des Zuschauenden als kulturell geprägtes Subjekt bisher aus.⁷ Der Grund für eine blicktheoretische Perspektivierung der Theateraufführung läge nämlich nicht allein in den etymologischen Ursprüngen des Theaterbegriffes (gr. *théatron*; lat. *theatrum*), der ein Derivat der Verben ›schauen‹, ›anschauen‹ (gr. *theāsthai*) sowie der Substantive ›Schau‹, ›Schauspiel‹ (gr. *théa*) darstellt. Im zeitgenössischen Theater kondensiert sich auch eine qualitative Vielfalt visueller Wirkungseffekte, welche von der Sichtbarmachung des realpräsentischen Körpers bis zu Formen der technischen oder digital-technischen Bildübertragung reichen, sodass das intermediale Zusammenspiel von phänomenalen und virtuellen Darstellungen in der ästhetisch wie sozial geprägten Theateraufführung als eine unbedingte Besonderheit be-

⁶ Unserem Verständnis sind weit verbreitete Forschungsansätze gegenüberzustellen, denen Mike Bal einen visuellen Essentialismus vorwirft. Bal zufolge fokussieren diese essentialistischen Ansätze die Bildobjekte und ihre Betrachtung als »rein« visuelle Phänomene, d. h. sie proklamieren nicht nur das Primat des Visuellen, sondern grenzen auch seine Vorherrschaft gegenüber den »restlichen« kulturellen Erscheinungsmodalitäten und anderen semiotischen Systemen radikal ab. Vgl. Mieke Bal, »Visual essentialism and the object of visual culture«, hier: S. 6.

⁷ Die Registrierung und bisher nur begrenzte Problematisierung der Forschungslücke zwischen Theaterwissenschaft und *Visual Culture Studies* ist ausgesprochen jüngerer Datums: Vgl. Alexander Jakob / Kati Röttger, »Theater, Bild und Vorstellung. Zur Inszenierung des Sehens«; Maaïke Bleeker, »Visualität als Ereignis«; David Román, »Editor's Comment: Theatre and Visual Culture«.

trachtet werden kann. Das transmediale Dispositiv des Theaters bietet demgemäß die Gelegenheit für eine umfassende Auseinandersetzung mit den prägnanten visuellen Wirkungsstrukturen und Wahrnehmungstechniken der Gegenwart auf eine medienreflexive Weise. Mehr noch: Die Dringlichkeit und Relevanz einer theaterwissenschaftlichen Analyse von Blickinteraktionen liegt auch darin, dass Blickwechsel für diese Disziplin in der Reziprozität des Sehens und Gesehenwerdens untersucht werden können. D. h. die aufführungsanalytische Annäherung hilft jene kopräsentische Erfahrung des Blickwechsels genauer zu fassen, die bei der ›Begegnung‹ mit bildlich tradierbaren – filmisch oder fotografisch verfassten – Figuren und deren Blicken regelrecht *evoziert*, aber medial keineswegs konfiguriert werden können.

Die Bedeutsamkeit des Blickens besteht in Aufführungssituationen darin, dass der Blick nicht nur für die individuelle visuelle Rezeption konstitutiv ist, sondern gleichsam soziale Effekte erzielt und intersubjektive Relationen stiftet. Die leibliche Anwesenheit mehrerer Subjekte im Zeitraum der Aufführung hat zur Folge, dass jeder Teilnehmer nicht nur den anderen anzublicken vermag, sondern gleichzeitig auch angeblickt wird oder sich zumindest angeblickt fühlen kann. Blickinteraktionen verhandeln also sowohl die Grenzen von Eigenem und Fremdem, als auch deren Überschreitungen stets neu, indem sie in der Begegnung von Ich und anderem objektivierende⁸ oder aktivierende, bindende oder distanzierende Impulse auslösen.

Menschliche Blicke, die eine Aufführungssituation etablieren sowie Wahrnehmungs- und Verhaltensweisen aller Teilnehmenden weitgehend beeinflussen, sind immer verkörperte Blicke. Sie verweisen nicht nur auf die leibliche Anwesenheit des Blickenden sondern auch auf die Präsenz eines immer schon verkörperten Bewusstseins. Die Aktion des Blickens setzt entsprechend den *embodied mind* in Szene und macht die Aktivität des Blickenden als verkörpertes Bewusstsein geltend, wie Vivien Sobchack dies mit der pointierten Formel »I see, therefore I am embodied«⁹ formuliert hat. Eine Aufführungssituation erfordert bzw. konfiguriert somit – im Gegensatz zu anderen Kunstformen – stets eine soziale Konstellation, in der über die kognitiven und interpretatorischen Akte der Sinnggebung hinaus auch interpersonelle Aspekte des Zusammenseins fundamentale Signifikanz erhalten, und zwar derart, dass die Reflexion theaterästhetischer Erfahrung notwendigerweise die Frage nach den Kategorien von ›ich‹ und ›anderem‹ stellen muss. Folglich ist neben der Beobachtung der eigenen Wahrnehmung gleichsam die Reflexion des anderen mitzubüberücksichtigen.

Indem der Blick imstande ist, soziale Praktiken auszuhandeln, ermöglicht er die Extension des eigenen Körpervolumens. Er avanciert zum transformativen Impuls, insofern er nicht auf Artefakte, sondern auf leiblich Anwesende fällt. In der skopischen Aneignung der sozialen Umwelt hinterlässt der Blick zwangsläufig

⁸ Unter einem objektivierenden Blick wird im Rekurs auf Jean-Paul Sartres Theorie des Angeblicktseins ein verdinglichender, mortifizierender Blick verstanden, der den Angeblickten einem unhintergehbaren Urteil unterwirft und zum Bild werden lässt. Vgl. dazu das Kapitel II/3.1 der vorliegenden Arbeit.

⁹ Vivien Sobchack, *The address of the eye: A phenomenology of the film experience*, S. 304.

Spuren, d. h. er partizipiert an der Realität, greift in sie ein und wird gleichsam von ihr gesteuert. Der Blick erschafft Bilder nicht nur durch die visuelle Erfassung der Welt, sondern auch durch sein Vermögen, den anderen zu animieren, ihn zur Verstellung oder zur Anpassung zu motivieren. Theatrale Situationen etablieren in diesem Sinne immer eine interpersonelle Konstellation, in der für die physisch immobilen Zuschauer möglich wird, *qua* Blicke einander wahrzunehmen und aufeinander einzuwirken.

Blicke vermitteln und empfangen ihre Impulse unabhängig von einer gegenseitigen ›Auge-in-Auge-Fixierung, denn sie werden nicht ausschließlich empirisch wahrgenommen, sondern auch imaginiert und leiblich gespürt. Durch den Eindruck des Observiertwerdens können sie ihre Wirkungspotenziale entfalten. Es ist also von einer atmosphärischen Wahrnehmung von Blicken auszugehen, insofern ihre Gerichtetheit von diversen Sinnesorganen registriert werden kann. Genauer: Auditive, taktile, olfaktorische Reize – oder deren je spezifische Verschränkungen – vermögen über das Faktum des Angeblicktseins Zeugnis abzulegen und auf alle Anwesenden der Aufführung entsprechende Wirkungen auszuüben. Die Analyse der synästhetischen Wirkung von Aufführungssituationen wirft dabei die theoretische Frage auf, inwieweit Blickmechanismen im Theater von der Rezeption von Artefakten differieren und was für Erfahrungs- und Sinngenerierungspotenziale eine Integration des Subjekts in das von Blicken verflochtene Sozialgefüge der Theateraufführung birgt. Welche Charaktereigenschaften haben Blickmanöver mit den Prozessen visueller Wahrnehmung gemein? Lässt sich die Aktivität des ›Blickens‹ überhaupt von der Operation des ›Sehens‹ unterscheiden und inwiefern würde eine begriffliche Trennung heuristischen bzw. empirischen Argumenten zugrunde liegen? Ist es schließlich adäquat, all die Erfahrungsdimensionen, die wir bezüglich der Partizipation an der Aufführung *dein reich komme* ausgefiltert haben – wie etwa körperliche, räumliche und emotionale Dispositionen sowie macht-, *gender*- und repräsentationspolitische Handlungspraktiken –, ausgerechnet im Hinblick auf das Blicken zu problematisieren und zu beschreiben? Insofern diese Fragen die Legitimation und Zweckmäßigkeit der vorliegenden Arbeit tangieren, muss ihnen nun nachgegangen werden.

›Sehen‹ ist einer der grundlegendsten Organisationsvorgänge der Welt: Die skopische Perzeption stellt eine performative Handlung dar, die Wirklichkeiten schafft, indem sie – so die Definition Christoph Wulfs – durch Zu- und Abwendungsverfahren, »eine Auswahl aus dem visuellen Umfeld«¹⁰ trifft und die Objekte der Wahrnehmung selektiert bzw. ausdifferenziert. Visuelle Perzeption ist nicht nur mit anderen menschlichen Sinnesaktivitäten verschaltet,¹¹ sondern sie interferiert auch mit kognitiven Vorgängen, wie denen des Erinnerns, Fantasierens, Erwartens und (Vor-)Wissens. Die visuelle Erfassung der Welt ist daher als ein subjektiver Vorgang zu betrachten, der an zeitliche, räumliche und körperliche Koordinaten gebunden ist und eine betrachterspezifische Wahrnehmung von Welt leistet. Im

¹⁰ Christoph Wulf, »Auge«, S. 446.

¹¹ Vgl. u. a. Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 264-269.

Prozess des Sehens kooperieren somit leibliche und mentale Prozesse *qua* Augenbewegung und -fixierung.

In der abendländischen Denktradition erlangte das Sinnesorgan ›Auge‹ regelrecht zusätzliche metaphorische bzw. epistemologische Bedeutungsappendixe. Entweder modellierte man es als ein ›Fenster zur Welt‹ und verband es dementsprechend mit dem Index der objektiven Welterfassung oder aber man kennzeichnete es als ›Spiegel der Seele‹ und verlieh ihm so die Signatur menschlicher Authentizität. Darüber hinaus wurde dem Auge eine Fülle von symbolischen Merkmalen zugeschrieben, insofern es mit den Substanzen wie Licht,¹² Geist und Bewusstsein,¹³ Erkenntnisfähigkeit¹⁴ und Allwissenheit, göttlicher Omnipräsenz¹⁵ oder magischer Wirkungsmächtigkeit¹⁶ assoziiert werden konnte. Das Auge vermag überdies nach wie vor die weibliche oder männliche Genitale zu repräsentieren, d. h. auf das Vorhandensein oder auch auf die Absenz des Penis zu verweisen.¹⁷

Die Bedeutung des Sehens unterlag konsequenterweise immer schon diskursiven Modulierungen, welche die jeweiligen philosophischen, kulturtheoretischen sowie fiktiv-literarischen Reflexionen über visuelle Wahrnehmung stets mitgeprägt haben. Die diskursanalytischen Abhandlungen über die sowohl vielfältigen wie auch widersprüchlichen Auffassungen des Sehens füllen mittlerweile Bibliotheken, indem sie von den zentralen Interessen medienhistorischer, anthropologischer und kulturwissenschaftlicher Forschungen untrennbar geworden sind. Eine Theorie des Sehens hängt demgemäß von disziplinären Fragestellungen, historisch-diskursiven Koordinaten und methodischen Untersuchungsoperationen ab; genauso wie eine Geschichte des Sehens stets mit dem Wandel medialer Dispositive, mit kulturellen und gesellschaftlichen Praktiken sowie mit den Dimensionen epistemologischer Sinnproduktion verschränkt ist.¹⁸

Die Verwendung des Begriffes ›Blick‹ (engl. *gaze*, fr. *regard*) konnotiert im Gegensatz zum ›Sehen‹ zunächst eine Relationalität von Sehendem und Gesehenem, indem er die Position des Sehenden dezentralisiert und ihn nicht nur mit seiner Umwelt in Beziehung setzt, sondern ihn gleichsam in ein Gewebe von Abhängigkeiten einbettet. Entsprechend etabliert der Blick einen transitorischen Konnex, der

¹² »Das Auge ist das Licht des Leibes.« *Lutherbibel*, Matthäus, 6:22.

¹³ Diese Konnotation basiert auf der cartesianischen Gleichsetzung des selbstbewussten Ichs mit dem wahrnehmenden Auge, ja der Koinzidenz von ›I‹ und ›Eye‹.

¹⁴ Vgl. die tief greifende und bahnbrechende Abhandlung *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* von Martin Jay, der sein kritisches Augenmerk auf die weit reichende Tradition dieses Verständnisses und dessen Modulierungen von der Antike bis zur Gegenwart legt.

¹⁵ Während in der ägyptischen Mythologie die Sonne als ein Auge aufgefasst wird, das die Allgegenwärtigkeit des Sonnengottes Hor (Horus) bezeugt, symbolisiert das Auge in der christlichen Glaubenstradition die transzendente Gegenwärtigkeit der göttlichen Dreifaltigkeit. Vgl. Hans Biedermann, »Auge«, S. 42-43.

¹⁶ Vgl. Gert Mattenklott, *Der übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers*, S. 51-58.

¹⁷ Vgl. Rudolf Reitler, »Zur Augensymbolik«, S. 160. Sándor Ferenczi konstatiert außerdem, dass sexuelle Wünsche und Befürchtungen, die sich auf die Genitale richten, auf die Augen als Substitute verschoben werden können. Vgl. Sándor Ferenczi, »Zur Augensymbolik«, S. 162-164.

¹⁸ Eine umfassende Zusammenfassung abendländischer Konzeptualisierungen des Sehvorgangs hat Eva Schürmann in dem ersten Kapitel ihres einschlägigen Buches *Sehen als Praxis* vorgelegt. Schürmann führt die Aporien dualistischer – strikt empirisch bzw. konstruktivistisch konzipierter – Theorieentwürfe des Sehens in der westlichen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte aus. Diese grundsätzlich inkommensurablen Diskurse bringt sie mit der Perspektivierung des Sehvorgangs als einer performativen Praxis einander näher. Vgl. Eva Schürmann, *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*, S. 29-61. Das Widersprüchliche in Schürmanns Argumentation besteht jedoch darin, dass sie mit der Einführung des Praxisbegriffes den Subjekt-Objekt-Dualismus der Sehkonstellation zu umgehen versucht, aber in ihren Ausführungen einer Polarisierung zwischen Sehendem und Sichtbarem nicht zu entkommen vermag.

Auswirkungen auf das Ich und die Welt bzw. auf das Ich und den anderen entfaltet. Doch weil der Blick die physische Reichweite des Körpers auszudehnen vermag, schafft er – wie zahlreiche Theoretiker des Blicks betonen – immer einen paradoxen »Kontakt auf Distanz«,¹⁹ denn die etablierte Nähe zwischen den Blickenden wird stets mit der Erfahrung der Ferne verschränkt. Insofern die Blickbeziehung ein Spannungsverhältnis von Unmittelbarkeit und Entfernung birgt, korrelieren Blickwechsel mit körperlichen, räumlichen, affektiven, begehrensstrukturellen und machtpolitischen Dimensionen des Selbstbezugs und der Beziehung zu anderen. Diese Annahme illustrieren auch die Geschichten aus der abendländischen Mythen- und Legendentradition, in denen Blicke über Leben und Tod entschieden haben, und deren Blickszenerien in vielzähligen westlichen Kunstdarstellungen reproduziert werden: Die Sujets von Narziss, Ödipus, Orpheus und Pygmalion erzählen von Blicken emotionaler und existenzieller Betroffenheit, von Episoden, in denen sich die physischen und mentalen Dispositionen der Helden in ihren Sehrelationen kondensieren.

Blicke führen *qua* Gerichtetheit, Bewegungsrhythmus und Fixierungsdauer die Sehaktivität des Blickenden in der Öffentlichkeit auf: Sie können flüchtig oder starrend sein, etwas kursorisch, scannend oder kontemplativ betrachten sowie eine andere Person erhaschend, inspizierend oder animierend erfassen. Demgemäß sind Blicke nie neutrale Epiphänomene des Sehens, sondern sie erlangen je nach ihrer Aushandlung – um es mit Roland Barthes zu sagen – eine »Signifikanz«,²⁰ d. h. eine spezifische, sich teilweise einer Symbolisierung widersetzende Bedeutsamkeit. Indem Blicke jedwede Neutralität suspendieren, gelten sie stets als aktiv oder aktivierend und erhalten Attribute wie ›begehend‹, ›irritierend‹ oder ›böse‹,²¹ um entsprechende Wirkungen im Angeblickten auszulösen.

Ein Rekurs auf den etymologischen Bedeutungsursprung des Wortes lässt exakt diese Relationalität und die sich unter Reziprozität emergierende Ereignishaftigkeit des Blicks hervortreten: Im althochdeutschen Sprachgebrauch waren die Bedeutungen von ›Blick‹ und ›Blitz‹ noch miteinander verschmolzen²² und deuteten auf eine aktivierende Instanz mit einer Appellkompetenz hin, die den Betroffenen bedrohen oder zum Handeln treiben konnte. »Das deutsche Wort ›Blick‹, so resümiert Bernhard Waldenfels, bedeutet »ursprünglich einen ›Strahl‹ [...], der aus den Augen hervordringt, bezeichnet ein Geschehen, das sich zwischen Seh-

¹⁹ Christoph Wulf, »Das gefährdete Auge. Ein Kaleidoskop der Geschichte des Sehens«, S. 21. »Das Auge scheint uns ähnliche Verlegenheiten zu bereiten wie der Leib insgesamt, der uns nahe rückt bis zur Ununterscheidbarkeit und uns in dieser Nähe dennoch fern bleibt.« Bernhard Waldenfels, »Anderssehen«, S. 150.

²⁰ Roland Barthes, »Auge im Auge«, S. 315.

²¹ In der Kulturgeschichte hat sich die abergläubische Idee des ›bösen Blickes‹, einer personifizierten Verkörperung des Unglücks also, sowohl im Westen als auch im Orient nachhaltig etabliert. Zur Analyse dieses kulturwissenschaftlichen Topos, dem wir in der vorliegenden Arbeit nicht nachgehen werden können, vgl. u. a. Siegfried Seligmann, *Der Böse Blick und Verwandtes. Ein Beitrag zur Geschichte des Aberglaubens aller Zeiten und Völker*; Thomas Hauschild, *Der böse Blick. Ideengeschichtliche und sozialpsychologische Untersuchungen*; Emilio Servadio, »Die Angst vor dem bösen Blick«; Alexander Schuller, »Der böse Blick«.

²² »Wie das Grimm'sche Wörterbuch ausführt, ist ›blich‹ zunächst, wie ›fulgur‹, ein schneller Lichtstrahl, ein leuchtender Schein am Himmel und ganz Naturerscheinung, die erblickt wird, bevor er sich an den Blickenden heftet. Wir erinnern noch heute an diesen Kontext, wenn wir davon sprechen, dass uns etwas wie ein *Blitz* trifft, denn wir sagen auch, dass uns ein *Blick* trifft.« Hans Belting, »Zur Ikonologie des Blicks«, S. 53. Kursivierung im Original.

dem und Gesehenem abspielt, ohne daß es sich in die engen Gesetze einer Optik pressen ließe.²³

Wenn der Blick die Gesetze einer Optik sprengt und die Matrix der rein visuellen Erkenntnisproduktion überschreitet, so muss das Blicken als eine soziale Handlung konzeptualisiert werden, als eine Performanz, die körperliche, mentale bzw. affektive Transformationsprozesse innerhalb eines kulturellen sowie gesellschaftlichen Gefüges generiert. Ein Blickakt ist also keineswegs als eine subjektiv-individuelle Operation zu begreifen, sondern vielmehr als relationale Handlung, als Index sozialer Existenz und als Ausdruck intersubjektiver Teilhabe. Blicke sind somit nicht nur soziale Konstrukte, sondern sie konstituieren soziale Strukturen immer auch mit. »Der Blick ist Handlung, Intervention, Ausdruck, Performanz«,²⁴ argumentiert Hans Belting und weist damit auf die doppelte performative Eigenschaft des Blicks hin: Der Blick etabliert nämlich einen Kurzschluss zwischen intersubjektiven Aktionen und Reaktionen, er vermag sowohl Zeichen wahrzunehmen als auch Bedeutungen kundzugeben, indem er Appell- und Responsefunktionen miteinander verschaltet und einen Konnex zwischen Ich und anderem stiftet.

Wie das anfangs skizzierte Beispiel *dein reich komme* demonstriert, ist die Aktivität des Blickens im sozialen Feld mit Partizipationsprozessen verschränkt, mit körperlichen und emotionalen Dispositionen, mit gegenseitiger räumlicher Lokalisierung, mit macht- und begehrensstruktureller Einbettung, mit kultureller Identitätsbildung (hinsichtlich auf *gender*, *race* und *class*) also, die bei der analytischen Beschäftigung mit Blickwechseln keineswegs ausgeklammert werden können. Diese Bestimmung des Blicks als rezeptive Operation mit sozialem Surplus, dessen Funktionalität über die individuellen Sehmechanismen hinausweist, impliziert eine Fülle theatertheoretisch relevanter und *bis dato* unausgeloteter Fragestellungen: Inwieweit sind Blicke normativ reglementiert? Wenn man sie als konventionalisiert oder sanktioniert betrachtet, inwiefern vermag dann der Blickende, bestehende visuelle sowie soziale Ordnungen potenziell zu destabilisieren? Welche qualitativen Verschiebungen lassen sich für die Partizipationsökonomie von Blickwechseln registrieren, wenn Blicke durch technische oder elektronische Medieneinsätze entkörperlicht und entfremdet, digitalisiert und gespeichert oder reproduziert werden? Wenn Blickakte mit komplexen physischen und affektiven Implikationen und Resonanzen verschränkt sind, welche blicktheoretische Modellierung trägt all den sozialen Implikationen des Blickens Rechnung? Lässt sich überhaupt eine klare theoretische Tradition des Blickens konturieren oder sollte man vielmehr von einer Pluralität wissenschaftlicher ›Blick-Diskurse‹ ausgehen?

Eine Bestandsaufnahme von Blickbegriffen in den geistes- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen enthüllt definitorische Divergenzen sowie unausdifferenzierte Verwendungskontexte und Analyseterrains dieses Terms. In der Film-

²³ Bernhard Waldenfels, »Der beunruhigte Blick«, S. 124-125.

²⁴ Hans Belting, »Zur Ikonologie des Blicks«, S. 50.

Foto- und Bildtheorie, in der Philosophie, Anthropologie und Psychologie wird der Blick – und sein englischsprachiges Begriffs Pendant ›gaze‹ – je unterschiedlich konzeptualisiert und angewendet, ohne dass über die soziale Erfahrungsdimension von Blickinteraktionen²⁵ systematisch nachgedacht worden wäre. Selbst wenn die Analysekategorie des ›Blicks‹ in den phänomenologischen, erkenntnistheoretischen, psychoanalytischen und feministischen Forschungsansätzen Furore gemacht hat und als Interpretationsinstrument für die ästhetischen und sozialen Dimensionen visuellen Wahrnehmens fungiert, muss man davon ausgehen, dass all die etablierten Analyseszenarien ihre Akzente auf je unterschiedliche Phänomene des Blickens setzen und dabei andere signifikante Faktoren stets ausklammern. Um die Problematik der konzeptuellen Vielfalt der Blickanalyse nachzuzeichnen, seien hier die prägnantesten und umfassendsten Versuche der Theoretisierung des Blickens in Geschwindsschritt vorgestellt.

Im Terrain der *Bildwissenschaft* lieferte Norman Brysons Unterscheidung zwischen ›gaze‹ und ›glance‹ weitgehende Erkenntnisse über temporale und körperliche Aspekte des Sehens.²⁶ *Gaze* bezeichnet einen kontemplativen und distanzierten Rezeptionsvorgang, der die Dauer der Betrachtung ausblendet bzw. den Körper des Betrachters im Akt des Sehens zum Verschwinden bringt. Im Kontrast dazu zeichnet sich die Sehform des *glance* als eine subversive, unkontrollierbare und flüchtige Sehoperation aus, die das Begehren und den Körper des Betrachters sowie die zeitliche Dimension der Perzeption erfahrbar bzw. thematisch werden lässt. Das Begriffspaar von *gaze* und *glance* unterliegt jedoch einer starken historischen Verankerung und hat bisher ausschließlich in der Reflexion der Malerei Verwendung gefunden.²⁷ Ein weiteres Analyseparadigma der Blicherfahrung hat der Kunsthistoriker Hans Belting vorgelegt. Er begründet sein bildwissenschaftliches Konzept seit einigen Jahren mit einer Theorie vom Blick. Belting erweiterte seine terminologische Trias der Bildwahrnehmung – Bild, Medium und Körper²⁸ – mit dem Begriff des Blickes und versucht die performativen Aspekte seiner anthropologisch verankerten Bildtheorie neu zu denken.²⁹ Die Denkfigur des Blicks erlangte hingegen beim Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman eine psychoanalytische Grundlegung. Hier fusionieren die Sehrelation von Betrachter und Kunstwerk mit dem Lacan'schen Konzept der Mangel Erfahrung.³⁰

Während die Bildwissenschaft ihre Akzente auf die Rezeption von visuell geprägten Artefakten legt, weitet die *Phänomenologie* die skopische Relation zwischen

²⁵ Interaktion wird im Rahmen der gesamten vorliegenden Arbeit im ursprünglich lateinischen Sinne als Wechselwirkung zwischen mehreren handelnden Personen verstanden und nicht als ein Term verwendet, der den Rezeptionsvorgang im Umgang mit jedwedem Medium bezeichnet. Zu einer Klassifikation der Interaktionsdiskurse in den verschiedenen Sozialtheorien vgl. Carl F. Gethmann, »Interaktion«, S. 264-266.

²⁶ Vgl. Norman Bryson, *Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks*, S. 117-162. Zu den politischen und sozialen Implikationen der Bryson'schen Blicktheorie vgl. Norman Bryson, »The Gaze in the Expanded Field«.

²⁷ Hans Belting und Mieke Bal führen dieses Modell in der Kunstgeschichte weiter. Vgl. Mieke Bal, »Reading the Gaze: The Construction of Gender in ›Rembrandt‹«; Hans Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*. Das Begriffspaar *gaze* und *glance* hat Peter Bolla zu einer Trias von ›gaze‹, ›glance‹ und ›look‹ erweitert. Vgl. Peter de Bolla, »The Visibility of Visuality: Vauxhall Gardens and the Siting of the Viewer«, S. 285.

²⁸ Sein theoretisches Modell der Bilderzeugung und -wahrnehmung erläutert Hans Belting ausführlich in seiner Monografie *Bildanthropologie. Entwürfe zu einer Bildwissenschaft*.

²⁹ Vgl. Hans Belting, »Blickwechsel mit Bildern. Die Bilderfrage als Körperfrage«.

³⁰ Vgl. Georges Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*.

dem Ich und der visuellen Textur auf synästhetische Erfahrungen der Welt und des anderen aus.³¹ Die diskursiven, d. h. kulturellen sowie sozialen Parameter des Blickens, die in den phänomenologischen Modellierungen des Sehens jedoch häufig unbeachtet bleiben, erlangten bei *Medienhistorikern* und *Kulturwissenschaftlern* eine fundamentale Relevanz. Entsprechend konzipierte zum einen Jonathan Crary seine Blicktheorie in Bezug auf die Geschichte der Medien seit dem 17. Jahrhundert und deren Transformationswirkungen auf die sozialen Prozesse des Sehens. Zum anderen entfaltete Thomas Kleinspehn eine Geschichte des identitätsstiftenden und sich gleichsam immer mehr verflüchtigenden Blicks aus dem engen Spannungsbezug zwischen den Prozessen der Selbstkonstituierung und dem Eingebettetsein in öffentliche Dependenzstrukturen seit der Renaissance.³² Eine klare Historisierung liegt auch Michel Foucaults Blickanalysen zugrunde, die den Blick im Rekurs auf Wissensproduktion³³ und Machtproduktion³⁴ diskutieren.

Der Blick fungiert in den aktuellen *Foto- und Filmtheorien* als »interpretatives Prinzip«,³⁵ das die visuelle Wahrnehmung als eine permanente Reproduktion von hegemonialen Sehnormen zu beschreiben versteht. Die einschlägigen Theorien gehen davon aus, dass die Konstituierung von *sex*, *gender*, *race* und *class* in kulturellen Praktiken des Blickens und Angeblicktwerdens verfestigt und mehr oder weniger in diese eingeschrieben ist. Feministische Forschungsansätze heben insbesondere die These hervor, dass das seit Georges Bataille³⁶ verbreitete Verständnis von der Macht des Blickens und der Ohnmacht des Angeblicktseins mit der klaren Konstellation von männlichen Subjekten und weiblichen Objekten des Blickens koinzidiert. Zu dieser Einsicht kam zunächst Laura Mulvey: Ihre epochale Abhandlung – *Visual Pleasure and Narrative Cinema* – über visuelle Lust im Kino kann als Meilenstein gendertheoretischer Diskussionen betrachtet werden, da ihr Aufsatz eine Reihe von feministischen Auseinandersetzungen mit den männlich geprägten Sehparadigmen der Moderne einerseits und deren phallozentrischen Theoretisierungen andererseits inspiriert hat.³⁷ Eine relativ junge und originelle Relativierung der festgeschriebenen Genderpositionen des Blickens haben *Literaturwissenschaftler* vorgelegt, die in der Immanenz der literarischen Fiktionalität die Subvertierung der weiblichen Objektposition bei Emily Brontë und J. W. Goethe aufgezeigt haben.³⁸

³¹ Vgl. u. a. Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*; Bernhard Waldenfels, »Der beunruhigte Blick«. Auf die phänomenologischen Blicktheorien von Maurice Merleau-Ponty und Jean-Paul Sartre werden wir im Kapitel II/3 ausführlicher zu sprechen kommen.

³² Vgl. Thomas Kleinspehn, *Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*.

³³ Vgl. Michel Foucault, *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*.

³⁴ Vgl. Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, insbesondere das Kapitel »Der Panoptismus«.

³⁵ Michael Ann Holly, »Past Looking«, S. 68. Zum Blick als Analysekategorie in den Kulturwissenschaften vgl. ebd. Zur Einführung in die Diskurse des Blicks in den Foto- und Filmtheorien vgl. Marita Sturken / Lisa Cartwright, *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*.

³⁶ Vgl. Georges Bataille, »Die Geschichte des Auges«.

³⁷ Vgl. Laura Mulvey, »Visual Pleasure and Narrative Cinema«. Zur Weiterführung des Mulvey'schen Gedankenkomplexes vgl. dies., »Afterthoughts on ›Visual Pleasure and Narrative Cinema‹ inspired by *Duel in the Sun*»; Mary Anne Doane, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*; dies., »Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers«; Constance Penley, *The Future of an Illusion: Film, Feminism, and Psychoanalysis*.

³⁸ Vgl. Beth Newman, »The Situation of the Looker-On: Gender, Narration, and Gaze in *Wuthering Heights*«; Thomas Lehmann, *Augen zeugen. Zur Artikulation von Blickbezügen in der Fiktion. Mit*

Im Kontrast zu der diachronen Betrachtung von Blicknormen in der Kunstgeschichte basiert ein Gutteil der Foto- und Filmtheorien auf dem »transhistorischen«³⁹ Blickmodell Jacques Lacans, das zwischen Blicken und Sehen differenziert, um die transindividuelle Erfahrung eines fremden Blickes (*gaze*) vom humanen Sehvorgang (*look*) zu unterscheiden.⁴⁰ Kaja Silverman, Rosalind Krauss und Slavoj Žižek gelten als Hauptvertreter der Lacan'schen Theorietradition des Blicks, obwohl sich ihre Forschungsergebnisse kaum auf einen gemeinsamen Nenner bringen lassen. Die Inkongruenzen und Widersprüchlichkeiten der psychoanalytischen Filmtheorie werden bereits bezüglich der Basisdefinition des Blickes unübersehbar: Während Žižek den Blick als einen »inhumanen«, »außersymbolischen« und »realen« Kern des Subjekts definiert,⁴¹ fasst ihn Silverman als ein »soziales« und »strukturierendes« Konstrukt, das das Subjekt gesellschaftlich einrahmt.⁴²

Diese schlaglichtartige Rekapitulation kanonisierter kulturwissenschaftlicher Blickkonzepte lässt zwei Schlussfolgerungen zu: Einerseits ist es unverkennbar, dass sie weitgehend die Aspekte des Sehens betonen und diese sogar implizit gegenüber der Erfahrung des Gesehenwerdens priorisieren, sodass eine systematische Erfassung des Verhältnisses von Blicken und Angeblicktwerden noch aussteht. Andererseits geht aus diesem Überblick der Theoriediskurse hervor, dass Blickinteraktionen nicht ohne intersubjektive Bezugnahme bzw. soziale Fundierung konzeptualisiert werden können. Selbst wenn Bilder, Filme oder andere visuell kodierte Artefakte in den Blick treten, verwebt sich der Rezeptionsakt – und darauf verweisen sämtliche Theoretiker des Blicks – mit sozialen und diskursiven Dimensionen, die selbst im Umgang mit Objekten unsere Blickerfahrungen affizieren. Die Unzulänglichkeiten und Widersprüchlichkeiten der theoretischen Ansätze legen es jedoch nahe, die konzeptuelle Vielfalt zu systematisieren und diese im Kontext der Theaterwissenschaft auf ihre Tauglichkeit zu überprüfen. Ihr Gegenstand, die Theateraufführung, macht die Erfahrung des Blicks regelrecht in seiner intersubjektiven Reziprozität möglich, ohne mediale Übertragungstechniken zu erfordern.

Die vorliegende Arbeit sucht nach Antworten, indem sie den Fokus auf zeitgenössische Aufführungen richtet, in denen Blickinteraktionen zwar inszeniert und reglementiert sein können, aber unter der Bedingung leiblicher Kopräsenz immer auch einer kontingenten Aushandlung unterliegen. In Anlehnung an den Aufführungsbegriff von Erika Fischer-Lichte⁴³ gilt, dass visuelle Perzeption im Theater regelrecht zur Partizipation avanciert und, dass die Prozesse von Interpretation

Analysen zum Sehen in J. W. Goethes Roman »Die Wahlverwandtschaften« (1809) und in Peter Greenaways Film »The Draughtsman Contract« (1982).

³⁹ Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World*, S. 131. Zur Frage, inwieweit Lacans Blickkonzept transhistorisch zu denken ist und in seiner identitätsbildenden Geltung doch an spezifische historische und kulturelle Parameter gebunden ist vgl. ebd. sowie Mieke Bal, »Looking at Love: An Ethics of Vision«, S. 64.

⁴⁰ Zu Jacques Lacans Blicktheorie vgl. das Kapitel II/3 der vorliegenden Arbeit.

⁴¹ Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, S. 132. Eine Zusammenfassung von Žižeks Blickkonzept bietet Tom Cohen in seinem Aufsatz »Beyond »The Gaze«: Žižek, Hitchcock, and the American Sublime«.

⁴² Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World*, S. 135.

⁴³ Zum Aufführungsbegriff vgl. Erika Fischer-Lichte, »Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff«.

und ästhetischer Erfahrung in der Aufführung immer mit Interaktionen einhergehen.⁴⁴ Unser Ziel ist es daher, die hervorstechenden Merkmale sowie die ästhetischen und sozialen Erfahrungsdimensionen der Blickwechsel aus einem vielfältigen Spektrum an Exempeln des Gegenwartstheaters⁴⁵ zu entfalten und im Spiegel der aktuellen Techniken visueller Aneignung zu reflektieren.

Bei der theoretischen Fundierung des Blicks wollen wir vermeiden, eine Hierarchisierung der Sinne oder die essenzielle Aufwertung des Gesichtssinns zu suggerieren – wobei diese Ideen für das historische Verständnis des Sehens durchaus charakteristisch waren. Unsere Argumentation will geradezu einer konträren Logik folgen: Sie nähert sich an die polyphon und intermedial organisierte Kommunikationsstruktur einer Aufführungssituation aus der Perspektive eines »dialogischen«⁴⁶ Sinns, um eine spezifische Analysekatgorie für Interaktionsprozesse zu konturieren und die Mikrostruktur theatralen Kommunizierens im Bereich der visuellen Erfahrungsdimensionen und all deren sozialen Implikationen zu untersuchen. Anstatt Wahrnehmungs- und Partizipationsprozesse im Theater im komplexen und vielschichtigen Zusammenspiel der Sinnesregister zu thematisieren bzw. eine totalisierende Beschreibung der Aufführungskommunikation anzustreben, wollen wir am Beispiel des Blickens jene *Möglichkeiten und Grenzen der Identitätskonstitution und sozialen Partizipation* untersuchen, die im zeitgenössischen Theater auf der Ebene der Blickkommunikation virulent werden und durch ihre Konfigurationen neue, d. h. von den bisherigen Modellierungen des Sehens differierende Analysemethoden erfordern. Somit gilt das primäre Interesse weder dem Vorgang des Sehens selbst noch ausschließlich den Qualitäten des Angeschautseins, sondern deren Relation, Interferenz und Prozesshaftigkeit in der Aufführungspartizipation, ohne dass dabei die Abhängigkeit der Blickkommunikation von anderen Sinnesreizen vollkommen ausgeklammert werden müsste.

Selbst wenn Blicke als Operatoren der Bildwahrnehmung und -erzeugung verstanden werden können, lässt sich die Blickerfahrung im Theater keineswegs mit dem Prozess der Bildbetrachtung in Analogie bringen und das Angeblickte auf ein theatrales »Bild« reduzieren. Das Ästhetische einer Aufführung besteht geradezu im medialen Überschuss von körperlicher Anwesenheit und Ephemeralität, den man mit der Ausweitung des Bildbegriffes für das Theater suspendieren müsste. Selbst wenn in jüngster Zeit theater- und tanzwissenschaftliche Unterfangen expandieren, die das Szenische bzw. dessen posenhafte oder gerahmte Darstellungsstruktur mit einem erweiterten Bildbegriff zu analysieren versuchen, so verfolgen sie jedoch – insbesondere im Rekurs auf Aufführungen seit der Theateravantgar-

⁴⁴ Erika Fischer-Lichte betont, dass »[t]he path of the spectator's gaze, the points where it rests, and the length of these rests are decided by the interaction of the material presented onstage with the spectator's individual, subjective capacities to perceive, to memorize, and to fantasize, with the spectator's own particular structure of needs. [...] It allows individual subjective spaces and individual subjective times.« Erika Fischer-Lichte, *The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective*, S. 110.

⁴⁵ Es ist wichtig zu beachten, dass eine historische Untersuchung von theatralen Blickpraktiken eine grundverschiedene methodologische Analysepraxis erfordern würde als die hier bevorzugte Methode der Aufführungsanalyse, denn erstere müsste eine theaterhistoriographische Annäherung mit diskursanalytischen, technik- und mediengeschichtlichen Forschungsansätzen verbinden.

⁴⁶ Alexander Schuller, »Der böse Blick«, S. 289. Es gibt Kompetenzen des Auges, die anderen Sinnesorganen nicht eignen, wie etwa der Öffentlichkeitsanspruch des Blickens im Gegensatz zum Tast- und zum Geschmackssinn, die dialogische Qualität des Gesichtssinns gegenüber dem Ohr, dessen Kompetenz auf die Wahrnehmung ohne Signalfunktion beschränkt ist.

de⁴⁷ – mehr oder weniger einen theoretischen Umweg, der, sei er auch originell und fruchtbar, immer zum aporetischen Schluss führt, dass der *Live*-Charakter der Theateraufführung ihre eigene Bildstruktur zwangsläufig überschreiten oder konterkarieren muss. Wir werden anders argumentieren und visuelle Wahrnehmung weniger als einen Vorgang der Bildrezeption, sondern von vornherein als einen intersubjektiven und körperlichen Akt definieren, um gleichsam die Kommunikationsökonomien der leiblichen Kopräsenz etwas differenzierter zu beschreiben.

Die vorliegende Arbeit versucht weder eine umfassende Theorie noch eine systematische Typologie von Blickverhalten und -interaktionen zu bieten, sondern stellt die Funktionalitäten, Eigenschaften und Effekte des Sehens als interpersonellen Handlungsmodus in den Vordergrund. Der Fokus der Untersuchung wird auf ausgewählte Aspekte von Blickinteraktionen gelegt, welche das leiblich verkörperte Sehen in kopräsentischen Situationen charakterisieren und die in mannigfachen Blicktheorien relevant sind. In Anlehnung an aktuelle Theaterinszenierungen werden namentlich – heuristisch herausdestillierte – Themen wie *Körperlichkeit*, *Emotionalität*, *Räumlichkeit*, *Macht* und *Begehren* in Bezug auf Blickwechsel diskutiert. Auffällig ist hierbei die thematische Suspension sowohl des *gender*-Aspekts als auch der Frage nach der technisch-medialen Visualisierung, welche die aktuellen Blickdiskurse und – praktiken weitgehend mitprägen. Diese Theoriefelder – die mit den gesellschaftlichen und soziokulturellen Implikationen des Blickens allgemein im Zusammenhang stehen – sind in allen Kapiteln von Relevanz.

Im folgenden Kapitel wird zunächst versucht, den Blickbegriff vom herrschenden Sehparadigma abzulösen und ihn nicht nur in Akten des Sehens, sondern vielmehr in Situationen des ›Sehens und Gesehenwerdens‹ zu theoretisieren. Die anschließenden Kapitel folgen einem analogen Gliederungsprinzip: Eingewoben zwischen einer kurzen Einführung in das jeweilige Thema (1. Teilkapitel) und den resümierenden Gedanken (4. Teilkapitel) spannen sich je zwei umfangreichere Analysekapitel, von denen das Erstere vorwiegend den Erfahrungen des Blickens, das Zweite maßgeblich den Erfahrungen des Angeblichkeitseins gewidmet ist. Diese gliederungslogische Trennung liegt nicht nur einer heuristischen Differen-

⁴⁷ Vgl. u. a. Helge Meyer, *Schmerz als Bild. Leiden und Selbstverletzung in der Performance Art*. Helge Meyers Versuch, der darin besteht, Performances und somit die phänomenalen Qualitäten der Aufführung mittels eines Bildbegriffs zu fassen, scheint trotz einer starken Visualitätswirkung der Darstellungsebene noch lange nicht plausibel zu sein. Eine Auffassung des »Künstler[s] als eine Bildinstanz« (S. 182) klammert nämlich m. E. exakt jenen Überschuss des rein Körperlichen aus, der im Gegensatz zur Bildhaftigkeit des leblosen Körpers in der durch *Liveness* auszeichnenden Performancekunst akzentuiert wird. Diese in der zeitgenössischen Kunstkritik zunehmende, aber nicht unproblematische Überblendung von Bild und Performance problematisiert auch Christian Janecke in seinem ausführlichen diskursgeschichtlichen Abriss des ›lebenden Bildes‹. Vgl. Christian Janecke, »Performance und Bild/Performance als Bild«. Janecke sieht die Gültigkeit eines metaphorisch auf das Theater verwendeten Bildbegriffs – historisch betrachtet – in der Diderot'schen Theatertheorie und der damit verbundenen Idealisierung des Tableau-Charakters der Darstellung begründet. Er unterstreicht nicht zuletzt auch den Bildcharakter von Valie Export, Vito Acconci oder Yves Kleins Fotoperformances, deren Bilder der Performance Art zugerechnet werden müssen, weil sie nicht als Dokumente einer Aufführung gelten, sondern »selbst das Werk« (S. 78. Kursivierung im Original.) darstellen. Nichtsdestotrotz hebt er gleichsam die spannungsgeladene Beziehung von Bildhaftigkeit und Theaterkunst beständig hervor. Auf die Problematiken ebendieser Relation werden wir im Kapitel V/2.1 der vorliegenden Arbeit im Bezug auf die Regieästhetiken des Gegenwartstheaters zurückkommen, welche eine Reduktion des Szenischen auf ein Bild gerade dezidiert *ad absurdum* führen.

zierung zwischen Sehen und Gesehenwerden zugrunde, sondern leitet sich von der starken qualitativen Diversität zeitgenössischer Partizipationsformen in Aufführungen ab. Sie orientiert sich einerseits an der Rolle des Blickens im Regie- und Guckkastentheater, in dem die Blickkommunikation einer rezeptiven und mehr oder weniger einseitigen Sehhaltung unterliegt, und andererseits an der Bedeutung des Blickens in der Performancekunst bzw. in ›Theaterformen der Begegnung‹, wo Sehhandlungen mit Momenten des Angeblicktseins verschaltet werden können. Diese sowohl heuristische als auch empirische Trennung soll nicht suggerieren, dass die Reziprozität im Theater nicht immer gegeben ist, sondern lediglich dazu verhelfen, zwei aufmerksamkeitsökonomisch und partizipationspolitisch unterschiedliche Konstellationen der Blickkommunikation analytisch zu differenzieren und zu spezifizieren.

Das Hauptanliegen der gesamten Analysearbeit wird darin bestehen, die einschlägigen Theorien der Blickwechsel in Aktion treten zu lassen und die soziale Signifikanz des Blickens als Handlung sowie die theaterwissenschaftliche Tragweite eines Blickbegriffes als aufführungstheoretische Beschreibungskategorie in einzelnen Beispielanalysen zu ermitteln. Anstatt umfassende Aufführungsanalysen anzustreben, werden disparate Situationen und vielzählige Aufführungsmomente beschrieben und interpretiert, welche allesamt den fundamentalen intersubjektivitätsaspekt des Blickens exponieren. Bei der Deskription und Untersuchung der Blickwechsel wird von individuellen Erfahrungen ausgegangen, die zur Grundlage der jeweiligen theoretischen Reflexionen dienen. Diese Vorgehensweise sowie der Verzicht auf nachweisbare empirische Befunde könnten zwar den Eindruck suggerieren, als würde unsere Argumentation einen singulären Betrachter in einen exemplarischen bzw. idealen Betrachter transformieren. Doch weil wir eine gewisse Metaperspektivierung anstreben, rekurrieren wir jeweils auch auf Diskussionen mit anderen Zuschauern, auf die Abstrahierung eigener Teilnehmerschaft bzw. auf die Wahrnehmung anderer Wahrnehmender in der Aufführung.

Indem wir die flexible Methodik der Aufführungsanalyse mit gezielten Fragestellungen und einem theoretisierenden Beschreibungsmodus kombinieren, zielen wir auf eine Untersuchungspraxis von Blickwechseln ab, welche sich zur Reflexion subjektiver Wahrnehmung in ephemeren Rezeptionssituationen eignet. Im Unterschied zur Beschreibung von Bild- oder Filmerfahrungen, deren Gegenstände allgemein zugänglich und tradierbar sind, wird beim Umgang mit Aufführungsbeispielen die Rezeption durch ein einmaliges partikulares Erlebnis gefiltert, das ebenso flüchtig ist wie das Objekt der Betrachtung selbst. Die Aufdeckung und Beschreibung von Prozessen des Blickens und des Angeblicktwerdens sind auf besondere Weise der Transitorik und der Individualität der Wahrnehmung ausgeliefert und können lediglich durch aufführungsanalytische Techniken erfasst werden, welche die Reflexion von Phänomenen, die jeglicher Fixierung widerstehen, möglich machen. Insoweit diese elastische Methode es erlaubt, wollen wir nun versuchen, Blickerfahrungen und -wechsel solcher Art ins Auge und in Worte zu fassen.

›entführen zu lassen.⁴²¹ Der abgewendete Blick, der Moment des *looking away*⁴²² übersteigt die rezeptive Funktion des Auges: Sowohl in der Ausstellung als auch in der Theateraufführung vermag der Blick von der ›Totalität‹ der Darstellung abzuschweifen und in eine Handlungs- und Partizipationsdimension des Sehens zu wechseln, die unvorhersehbar ist und Sphären der Potenzialität konstituiert, die sozial und zwischenleiblich, aber nicht notwendig dialogisch organisiert sind. Auf welche Weise die visuelle Aufmerksamkeit in der Interaktion mehrerer Partizipanten Erfahrungssphären des Miteinander-zusammen-Seins generiert, wollen wir im Folgenden anhand der inszenatorisch arrangierten Theaterinstallation *You are here* und an dem im öffentlichen Raum durchgeführten Kunstprojekt *Niemandsländ* von Dries Verhoeven erkunden.

3.1 Blickräume der Unvorhersehbarkeit

Bezieht Dries Verhoevens Performance *dein reich komme* ihren theatralen Reiz aus der Etablierung von wechselwirksam ausgerichteten Begegnungen zwischen Ich und anderem, steht in seiner Installation *You are here*⁴²³ die körperliche Isolierung einzelner Zuschauer im Mittelpunkt. Jene konnten sich zunächst lediglich durch Geräusche und akustische Signale gegenseitig wahrnehmen und erst im Nachhinein durch Blicke registrieren. Die etwa fünfundzwanzig ›Hotelbesucher‹, die in einem verdunkelten Studiosaal eintrafen und an einem schwach beleuchteten Rezeptionstisch anstanden, erhielten ihre Zimmerschlüssel und begaben sich der Reihe nach in einen labyrinthischen Flur, der zu den nummerierten Türen einzelner Hotelzimmer führte. Nach dem Aufschließen der Türen, betrat man ein quadratisch gebautes fensterloses Zimmer und legte sich mangels anderer Optionen auf das bezogene Bett, dem einzigen Möbelstück im halbdunklen Raum. Von hier aus war die Reflexion des eigenen Körpers an der total verspiegelten Decke zu erblicken. Die Szenerie des verdoppelten Körperganzen erinnerte an die Konfiguration des Lacan'schen Identifikationsmodells, doch die narzisstische Begegnung des Besuchers mit sich selbst war nun ausschließlich aus der motorisch

⁴²¹ Zum Rogoff'schen Begriff des ›Sich-Entführen-Lassens‹ als kritische Handlungspraxis vgl. Pirko Husemann, *Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen*, S. 55. Den Prozess des Abschweifens von ›aufgezwungenen‹ Ordnungen der Repräsentation beschreibt Rogoff im Museum wie folgt: »[Das Museum] macht mich passiv und versucht mich dazu zu bringen, in einer bestimmten Abfolge bestimmte Schritte zu tun. Ich scheine dagegen einen großen inneren Widerstand zu haben... gegen diese Art der Rahmung und der Entmündigung. [...] Genealogien zu umgehen, die das Museum geboten hat, das ist es, was mir zur Zeit wichtig ist. Ich nenne das Partizipation, denn ich denke, dass es auch die Möglichkeit in sich birgt, eine Theorie politischen Handelns zu entwickeln.« Irit Rogoff, »Subjektlos im Members' Room«, ein Interview mit Irit Rogoff von Clemens Krümmel«, o. S.

⁴²² *Looking away* versteht Rogoff als »an alternative mode of taking part in culture in which we affect a creative *bricolage* of art works and spaces, and modalities of attention and subjectivities, that break down the dichotomies of objects and viewers and allow for a dynamic manifestation of the *lived* cultural moment«. Irit Rogoff, »Looking Away: Participations in Visual Culture«, S. 133.

⁴²³ Die Premiere von Dries Verhoevens Theaterinstallation *You are here* fand im Mai 2007 beim Festival a/d Werf in Utrecht statt und sie hatte im August 2009 bei den Salzburger Festspielen ihre deutschsprachige Erstaufführung. Zu einzelnen Zuschauerberichten und Analysen dieser Performance vgl. den Sammelband über die Theaterarbeiten des Regisseurs: Dries Verhoeven (Hg.), *80 cm away from you. performances 2002 – 2009*.

›ohnmächtigen‹ Position eines flach liegenden Blickenden möglich. Wird die subjektkonstituierende Wirkung im Spiegelstadium durch die Illusion des aufrecht stehenden Ebenbildes garantiert, findet in *You are here* aufgrund der diametralen Umkehrung in die Horizontale dessen ›Entkonventionalisierung‹ statt.

Verhoevens Hotelgebäude stellte gleichsam ein Panopticon ohne Durchblick dar, das zwar jeden Betrachter durch dünne Holzwände individualisierte und in uniformisierten Zimmern verteilte, doch keinen Einblick von Außen gewährte, sodass die Anwesenheit von anderen ausschließlich durch Geräusche vernehmbar wurde. Man hörte Schritte, das Ankommen der Nachbarn und schloss auf die Bewegungen und das Verhalten der imaginären anderen, die trotz ihrer leiblichen Nähe nicht zu sehen waren. Lediglich die kleine Türöffnung über der Schwelle erwies sich als Kommunikationskanal, da sie den Verkehr einer schriftlichen Korrespondenz mit einem unsichtbaren anderen ermöglichte und so Blick- bzw. Körperkontakte zeitlich aufschob. Der schriftliche Dialog entfaltete sich aus der Beantwortung eines Fragebogens, dessen Ausfüllen die Basis für ein gegenseitiges Frage-Antwort-Spiel ergab. Die lakonischen und doch assoziationssteuernden Fragen, wie »Woran hat es Dir heute gefehlt?«, »Was hast Du letzte Nacht geträumt?«, »Woran erinnerst Du Dich gerne?«, »Was tust Du, wenn Du nicht schlafen kannst?«, regten die Besucher an, zumindest nach der zweiten Replik sehr vertrauliche, beinahe intime Antworten zu geben, ohne durch die persönliche Preisgabe verunsichert zu werden. Die anonymen Antworten verhinderten die Zuordnung der Aussagen zu dem individuellen Gesicht, daher war man geneigt, aufrichtig und inhaltsreich Auskunft zu geben. Das Gefühl der Anonymität basierte im Wesentlichen auf der Tatsache, dass die Zuschauer nicht angeblickt wurden. Sie konnten ihre eigenen Aussagen für negierbar halten, da sie nicht vor den Augen des anderen agierten. Im Inkognito entstand eine Lust an der unsichtbaren und scheinbar unkontrollierten Selbstinszenierung. So entfachte die Erwartung weiterer Fragen und Reaktionen auf die preisgegebenen Geschichten nicht nur eine Neugier nach dem imaginären Adressaten der Briefe, es steigerte sich auch die Motivation und Freude an der narzisstischen Selbstdarbietung und der Fortdauer eines Dialogs, der im gegenseitigen und konfrontativen Blickwechsel kaum möglich gewesen wäre.

Die im Bett liegenden und anonym korrespondierenden Zuschauer erhielten bald eine schriftliche Anweisung unter der Tür eingeschoben: »Danke für die Antworten«, so hieß es, »Du kannst Dich hinlegen«. Aus dem Lautsprecher über dem Kopf erklang eine weibliche Stimme, die über die körperliche Nähe ihrer Urheberin erzählte und einen Monolog improvisierte, der an einen imaginären anderen adressiert war und aus den zuvor im Briefwechsel gegebenen konkreten Antworten der Zuschauer hervorging. Währenddessen erhob sich die Spiegeldecke, die

bis dahin das gesamte Gebäude und alle Hotelzimmer begrenzte, in einer kaum bemerkbaren Langsamkeit und eröffnete somit den Ausblick auf alle benachbarten Räume und deren Besucher.

Auf dem Rücken liegend vermochte sich der Zuschauer einen Überblick über die 39 mehr oder weniger in konzentrischen Kreisen angeordneten Zimmer der einzelnen Akteure und Zuschauer zu verschaffen. Die Möglichkeit eines potenziellen Alles-Sehens wurde in Dries Verhoevens Hotelgebäude jedoch dadurch beeinträchtigt, dass hier – im Unterschied zu Jeremy Benthams architektonischem Modell des Panopticons⁴²⁴ – Sehen und Gesehenwerden miteinander Hand in Hand gingen. Verhoeven nivellierte jene »brutale Asymmetrie der Sichtbarkeit«,⁴²⁵ die Benthams hierarchisierende räumliche Anordnung von *einem* unsichtbaren Blickenden und *einer Vielzahl* jener, denen dieser panoptische Blick verweigert wird, charakterisiert. Da die Architektur des Panopticons nicht nur zu einer utilitaristischen Idealstruktur neuzeitlicher Institutionen, wie Schule, Gefängnis, Spital etc., avancierte, in denen körperliche Kontrolle installiert und kontinuierlich aktiviert werden musste, sondern zu einem allgemeinen Prinzip, ja zu einem Dispositiv der Macht geworden ist, die die Gesellschaft der Moderne zu einer »Gesellschaft der Überwachung«⁴²⁶ transformiert(e), wollen wir zunächst die räumliche Konfiguration dieses Machttyps rekapitulieren, um anschließend die architektonische Rekursivität auf das Panopticon in *You are here* auszuloten.

Bevor Michel Foucault seine berühmte Analyse optischer Relationen *als* Machtrelationen entwickelt hat,⁴²⁷ fasste der Psychoanalytiker Jacques-Alain Miller die auf einer architektonischen List basierende Maschinerie disziplinierender Überwachung wie folgt zusammen: Die panoptische Maschine »ist ein Gebäude. Das Gebäude ist kreisförmig. Auf der Umrundung befinden sich die Zellen, auf jedem Stockwerk. In der Mitte, ein Turm. [...] Jede Zelle hat ein Fenster nach draußen, das so gebaut ist, daß zwar Licht und Luft eindringen können, doch die Sicht nach außen verschlossen ist.«⁴²⁸ Die List dieser optischen Maschinerie ist mit Miller auf die systematische Trennung von einem Observierenden und den Beobachteten, d. h. einem Kontrolle ausübenden Betrachter und den durch ihn kontrollier-

⁴²⁴Zur Bentham'schen Konzeption des Panopticons im 18. Jahrhundert vgl. Jeremy Bentham, »Panopticon« sowie ders., *The Panopticon Writings*.

⁴²⁵Jacques-Alain Miller, »Jeremy Benthams panoptische Maschinerie«, S. 8.

⁴²⁶»Unsere Gesellschaft ist nicht eine des Schauspiels [spectacle], sondern eine Gesellschaft der Überwachung [surveillance]. [...] Wir sind nicht auf der Bühne und nicht auf den Rängen. Sondern eingeschlossen in das Räderwerk der panoptischen Maschine, das wir selber in Gang halten.« Michel Foucault, *Überwachen und Strafen*, S. 278-279. Mit dem Begriff des Spektakels bzw. des Schauspiels rekurriert Foucault jedoch nicht auf die gesellschaftskritischen Darlegungen Guy Debords, sondern auf die *antike* »Zivilisation des Schauspiels« (ebd.), welche auf eine klare Trennung von vielen Beobachtern und wenigen Beschauten – im Tempel, im Theater etc. – abzielte, deren Konfiguration zur Zeit der Verbreitung des panoptischen Prinzips zu einer radikalen Umkehrung kam und die Konstellation eines einzigen Überwachers und zahlloser Überwacher hegemonialisierte. Vgl. ebd.

⁴²⁷Die Architektonik des Panopticons, die auf einem einzigen Instrument, namentlich auf dem Blick und seiner Unterwerfung evozierenden Wirkung basiert, werden wir in Anlehnung auf die machtheoretische Tradition Michel Foucaults ausführlich behandeln und weiterführen. Vgl. das Kapitel VI/2.1 der vorliegenden Arbeit.

⁴²⁸Jacques-Alain Miller, »Jeremy Benthams panoptische Maschinerie«, S. 7. Zur Reflexion der Tatsache, dass »das Benthamsche Ideal-Gefängnis in Wirklichkeit nie realisiert« wurde vgl. Dietmar Kammerer, *Bilder der Überwachung*, S. 122-124, hier: S. 122.

ten Beschauten zurückzuführen: »Von den Turmzimmern aus kann man [...] in die Zellen sehen. Diese dagegen sind durch Fensterläden verdeckt und können von den Zellen aus nicht gesehen werden.«⁴²⁹ Die Architektur der panoptischen Unterwerfungsmaschinerie, die sowohl Miller als auch Foucault in einer Theatermetaphorik beschrieben haben,⁴³⁰ wurde in *You are here* als raumstrukturelles Zitat mit Analogien und einer signifikanten Differenz aufgegriffen: Einerseits wurden alle Zuschauer – analog zum Panopticon – parzelliert, voneinander getrennt und in uniformisierten Zellen untergebracht, doch das Spielfeld der Aufführung wurde in ein vollkommen transparentes Areal transformiert, in dem alle Anwesenden sichtbar waren. Andererseits verzichtete man in der konzentrischen Anordnung von Hotelzimmern auf einen zentralen Bentham'schen Trick, genauer gesagt, auf die Vortäuschung eines zentralen Auges, das alles permanent anblickt, ohne wahrgenommen oder kalkuliert werden zu können. In der Spiegelung waren entsprechend alle Anwesenden, ihre Gesten, Posen und Relationen zueinander sichtbar und überwachbar, ohne dass die Blicke im Dienste eines ökonomisch-politischen Zwecks gestanden wären. Die Auflösung der radikalen Asymmetrie zwischen Sehendem und Gesehenen erschütterte geradezu die Idee eines absoluten und totalitär inspizierenden Aufsehers sowie einer singulären Position der vollkommenen Observation. Verhoeven verweigerte den empirischen Subjekten die tradierte Zentralposition eines allmächtigen Überwachers und entschied sich dagegen, die Vorstellung eines unhintergehbaren und abstrakten Omnivoyeurs »fortzuschreiben«. Somit kippte er den »hohe[n] Turm von Wissen und Macht«,⁴³¹ die vertikale Hierarchie des Panopticons in die Horizontale. Verhoeven ließ die Fragen virulent werden, ob Überwachen bzw. Überwachtwerden als bereits verinnerlichte Haltungen zu betrachten sind bzw. inwieweit sie in einer enthierarchisierten Konfiguration mit Schaulust korrelieren.

Partizipiert man an der Installation *You are here*, so wird erkenntlich, dass es in der besagten Aufführung um wesentlich mehr geht als um Thematiken des Überwachens und der Augenlust. Mit der immer weiteren Entfernung des Spiegels wurden nämlich die Blicke, das Lächeln oder weitere gestische Zeichen der anderen nicht mehr wahrnehmbar. Mehr noch: Die spiegelverkehrte Sicht auf den Raum sowie die in Entfernung gerückten und bis zur Verwechselbarkeit ähnlich gestalteten Zimmer verhinderten sogar, dass man sich selbst und die eigene Raumpositionierung im Spiegelbild reflexhaft und schlagartig erkannte. Jeder Hotelgast konnte zwar potenziell von allen Seiten und Winkeln observiert werden, doch keiner war in der Lage, genau auszumachen, ob und aus welcher Richtung

⁴²⁹ Jacques-Alain Miller, »Jeremy Benthams panoptische Maschinerie«, S. 7.

⁴³⁰ Miller charakterisiert die Animierung der Beschauten als theatralisch, weil sie den externen Besuchern des Panopticons als Schauspieler erscheinen mögen. Vgl. ebd., S. 22-27. Im scheinbaren Anklang daran bezeichnet Foucault jeden Käfig als »ein kleines Theater, in dem jeder Akteur allein ist, vollkommen individualisiert und ständig sichtbar«. Michel Foucault, *Überwachen und Strafen*, S. 257.

⁴³¹ Michel Foucault, *Überwachen und Strafen*, S. 268.

Blicke auf ihn gerichtet waren. Hier wurde die normative Raumlogik des Theaters auf eine radikale Weise subvertiert. Die räumlichen Strukturen der Blickachsen zeichneten sich durch eine Parallelität aus und die Augen der liegenden Zuschauer waren letztendlich auf dieselbe Spiegelfläche fokussiert. Damit verwischte Verhoeven die luzide räumliche Differenzierung zwischen Zuschauern und Akteuren, Blickenden und Angeblickten, ›Urhebern‹ und Objekten der Blicke, sodass sich jeder Blickende in eine Art ›Diesseits‹ von sich verfestigten identifikatorischen und objektivierenden Blickordnungen getrieben fühlte. In *You are here* wurde – um Erika Fischer-Lichtes allgemeine Beobachtung aufzugreifen – »eine Form von Geselligkeit« erfahrbar, ohne dass die Partizipation mit einer klaren und nachhaltigen Differenzierbarkeit zwischen einer »Subjekt- und Objektposition«⁴³² einherging. Im Sinne der von Gernot Böhme in seiner *Asthetik* entwickelten Beobachtung wurde dem Betrachter die Wahrnehmung und Partizipation mehr oder weniger im ›Diesseits‹ einer ausdifferenzierenden Spaltung zwischen Wahrnehmungssubjekt und Wahrnehmungsobjekt möglich,⁴³³ in einem atmosphärischen Gewebe der Blicke also, in dem die distanzierende bzw. animierende Appellfunktion des Blickens (›noch‹) nicht erfolgreich an den anderen adressiert war. ›Blicken‹ hieß in Verhoevens Installation, sich in der visuellen Ordnung zu verlieren, vergebens nach dem Überblick über den Raum, den anderen bzw. das Selbst zu suchen. Man fokussierte per dynamischen Zufallsprinzip, ohne mit dem Blick wechselwirksame soziale Effekte erzielen zu können. *You are here* ist demnach einer der avanciertesten Versuche, die mächtige und konsolidierte Raum- bzw. Rollenstruktur theatraler Repräsentation auf den Kopf zu stellen und darüber hinaus soziale Interaktion als unvorhersehbare Partizipation im Sinne Irit Rogoffs bzw. als die kontingente Autopoiesis der Kopräsenz im Sinne Erika Fischer-Lichtes herauszufordern.

Was Verhoeven mit seiner Installation ins Wanken zu bringen und zu erschüttern sucht, ist wiederum das Konstrukt der Perspektive, welches sich sowohl in den bildenden als auch in den darstellenden Künsten als eine *vertikale* Struktur verfestigt hat. Das filmische Bild auf der Kinoleinwand, das Gemälde im Museum und das Schauspiel in der Aufführung werden konventionell senkrecht präsentiert und wahrgenommen. Darüber hinaus sind nicht nur die Ordnungen der Repräsentation und der Darstellung von dem Vertikalitätsprinzip organisiert, sondern selbst das Lacan'sche Schema der Identitätsbildung fundiert auf der Idee eines ›aufrechten Spiegels‹,⁴³⁴ eine Vorstellung also, die eine vertikale Wahrnehmungs-

⁴³² Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 297, 301. Fischer-Lichte beweist anhand zahlreicher Aufführungsbeispiele, dass ein signifikantes Transformationspotenzial der theatraler Partizipation darin besteht, dass herkömmliche dichotomische Begriffspaare der Ästhetik – wie Subjekt und Objekt, Kunst und Leben etc. – im Vollzug der Aufführung kollabieren können. Vgl. ebd., S. 294-304.

⁴³³ Vgl. Gernot Böhme, *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, S. 45.

⁴³⁴ Vgl. Rosalind Krauss, »Gestalt«, S. 90-92.

disposition als Idealkondition der Identitätsbildung unentwegt fortschreibt. Es war Walter Benjamin, der in seinem Fragment über *Malerei und Grafik* das Problem der Blickrichtung in der Kunst angesprochen und – um seine These grob zu paraphrasieren – zwischen der Vertikalität der Malerei und der Horizontalität der Zeichnung unterschieden hat.⁴³⁵ Diese Benjamin'sche Differenzierung zwischen der Logik des Sehens und der des Lesens, zwischen der Ordnung der Repräsentation und der der Zeichen wurde von Rosalind Krauss aufgegriffen und für die Definition der Formlosigkeit in der Kunst herangezogen: Im Kontrast zu den Räumen der Vertikalität, die in der Begegnung aufrechter Körper konstituiert werden, scheint die Sphäre der Horizontalität mit der Subvertierung von Bewusstsein, Form, Phallogokratie und Kultur einherzugehen.⁴³⁶

Wie André Lepecki im Zusammenhang mit den Aktionen *It's a Draw / Live Feed* von Trisha Brown und *Panoramix* von Maria La Ribot festgestellt hat, können horizontal verlaufende Bewegungen eines liegenden oder fallenden Körpers darauf abzielen, dass eine »nicht-phallogozentrische Räumlichkeit« mittels der Geste einer »nicht-kolonialistische[n] Territorialisierung«⁴³⁷ konstituiert wird. Die Installation *You are here* nimmt ebenfalls explizit kritisch Bezug auf den »hierarchiegeprägten Apparat des Theaters«,⁴³⁸ den Verhoeven mit der asymmetrischen Architektur des Panopticons verlinkt und auf diese Weise die konventionalisierte Trennung zwischen blickenden Zuschauern und angeblickten Akteuren in der Aufführung zu überwinden sucht. Dadurch, dass Verhoevens Panopticon den phallisch-vertikalen Turm des Aufsehers suspendiert, die senkrechte Fensterstruktur der Zellen in ein waagerechtes Spiegelfeld transformiert und die hierarchische Machtstruktur der Überwachung unterläuft, attackiert er die tradierten Rezeptionsachsen von ›Körperlichkeit‹ und ›Kultur‹ im Krauss'schen Sinne.⁴³⁹ Die horizontale Spiegelung sublimierte die durch Zimmerwände etablierten Grenzen und Entfernungen zwischen den Hotelgästen und sie enthierarchisierte die visuellen und intersubjektiven Relationen auf einer ebenen Fläche der Reflexe. Obwohl der horizontale Spiegel alles sichtbar werden ließ, totalisierte er die räumliche Anordnung keineswegs, denn er bot für den Zuschauerblick keine vorstrukturierte Achse, die eine perspektivische Raumillusion hätte zugänglich machen können. Die Sphäre der »perspektivlose[n] Horizontalität«⁴⁴⁰ zeichnete sich gleichsam als Sphäre der Diskontinuität und Kontingenz aus, die einerseits eine totalitär

⁴³⁵ Vgl. Walter Benjamin, »Malerei und Graphik«, S. 602-603.

⁴³⁶ Krauss bezieht sich in ihren Ausführungen u. a. auf Jackson Pollocks Unterfangen, das seit 1947 darin bestand, die vertikale Produktionsdevise der Malerei zu hinterfragen und das Segel von der Staffelei auf den Boden zu kippen, um es in der horizontalen Platzierung zu »bespritzen« [*dripping*]. Vgl. Rosalind Krauss, »Horizontalität«, S. 93-94. Krauss hebt die Widersprüchlichkeit von Pollocks rebellischer Geste hervor. Sie betont, dass das Gemälde nach seiner Genese wieder in die Vertikalität »gehoben« und in der senkrechten Position für die Konsumierung angeboten wurde. Vgl. ebd. S. 97.

⁴³⁷ André Lepecki, *Option Tanz*, S. 102.

⁴³⁸ Ebd., S. 114.

⁴³⁹ Vgl. Rosalind Krauss, »Horizontalität«, S. 95.

⁴⁴⁰ André Lepecki, *Option Tanz*, S. 103.

gebündelte Darstellungsstruktur sowie eine programmatische Inszenierbarkeit destabilisierte und andererseits den Blick in die Orientierungslosigkeit leitete sowie – mangels vorgegebener räumlicher Kodierungen – sein defizitäres Erfassungs- und Konzentrationsvermögen bewusst machte.

Bei Verhoevens Demontage der herkömmlichen Idealstruktur theatraler Räume spielte die Umkehrung oder Auflösung der zugewiesenen Rollen von Akteuren und Zuschauern nicht die entscheidende Rolle. Ausschlaggebend hierfür war hauptsächlich das radikale räumliche Re-Arrangement der bipolaren Hierarchie theatraler Kommunikations- und Aufmerksamkeitsökonomie sowie die Privilegierung einer spiegelverkehrten und enthierarchisierten Blickkommunikation. Der theatrale Raum in *You are here* verfügte nicht über ein Zentrum, das in Form einer Bühne zur Zielscheibe aller Augen hätte avancieren können. Im Gegenteil, die Zuschauerblicke wurden dynamisiert und folgten einer ateleologischen Fokussierungspolitik. Folglich wundert es auch nicht, wenn beispielsweise die Akteure, die sich aufrecht im Raum bewegten, die die Hotelgäste besuchten, sie zudeckten oder sie abholten bzw. in fremde Zimmer begleiteten, eher als rein amorphe, gestaltlose Spuren ihrer aufrechten Körperlichkeit im Spiegel wahrnehmbar und kaum als ›Darsteller‹ identifizierbar waren. Mit der horizontalen Ausdehnung des ›Spiels‹ wurde »Räumlichkeit«, um es mit Lepecki zu pointieren, »durch Dimensionalität ersetzt«, ⁴⁴¹ d. h. die soziale Mikrostruktur der Performance rückte in den Vordergrund. Sie manifestierte sich merkwürdigerweise nicht nur in der gegenseitig ausgehandelten (Blick-)Relation zwischen Zuschauer und Akteur. Als eine partizipatorische Praxis vollzog sie sich bereits in Momenten des Unvorhergesehenen, in der zerstreuten Aufmerksamkeit und in der unscharfen Fokussierung.

Die ›Hotelgäste‹ konnten diese Dimensionalität sowohl in der Wahrnehmung noch-nicht-aktualisierter Möglichkeiten der Blickfixierung als auch in einer ›Geselligkeit‹ der Anwesenden erleben, weil eine Kausallogik von visueller Lust- bzw. Erkenntnisproduktion hier nicht griff. In *You are here* bestand die Partizipation der Blicke in jenen Erfahrungsmomenten der Teilhabe, in welchen Räumlichkeit in ihrer Flüchtigkeit und Instabilität wahrgenommen wurde. Sie basierte demzufolge kaum auf der Konstituierung zweckorientierter Handlungsräume. Daher ging die Raumbildung mit der Produktion von Rissen, Brüchen und Lücken Hand in Hand, die für den Blick wiederum Möglichkeitsdimensionen eröffneten und Sozialität somit unabhängig von der Logik zwischen Sehen *oder* Gesehenwerden, Fixieren *oder* Posieren, Fokussieren *oder* Abschweifen erlebbar machten. Das Blicken ereignete sich als partikulares Sich(t)-Bewegen am Horizont der Potenzialitäten, ohne dass seine phatische Funktion, im Sinne der Herstellung

⁴⁴¹ Ebd., S. 119.

von Kontakten, hätte erfüllt werden müssen. Im Unterschied zu Dries Verhoevens erster Performanceinstallation *Hartstocht* [Lust],⁴⁴² die ebenfalls mit Spiegelprojektionen arbeitete, erkundete *You are here* das Moment sozialer Partizipation in einer kopräsentischen Gemeinschaft, in der Überwachen und Appellieren, Unterworfensein und Reagieren als Effekte des Blickens aufgeschoben waren.

Auf den zurückliegenden Seiten ist ersichtlich geworden, dass Raumkonstituierung im Theater immer auch mit der Genese intersubjektiver Relationen einhergeht, welche nicht nur im Augenblick territorialisierender Setzungen, sondern auch als utopische, weil a-topische, Möglichkeitsdimensionen erfahrbar werden können. Im Gegensatz zur Vertikalität des Regietheaters ist die Ordnung von räumlichen, sozialen und machtpolitischen Gefügen, die in vielen Beispielen der Performance- und Aktionskunst präferiert werden, *horizontal* zu denken.⁴⁴³ Diese Horizontalität korrespondiert gleichsam mit einer Blickhaltung, die der Besucher in Dries Verhoevens Installationen dezidiert einnimmt, denn jener ist »einerseits ganz auf sich selbst zurückgeworfen und mit den eigenen Gedanken und Assoziationen allein gelassen, andererseits nimmt er sich als Teil einer Gemeinschaft wahr«, wie es die Jury des Young Directors Project 2009 formulierte. Sie sah die ambivalente Qualität der Partizipation in *You are here* exakt in der »Gleichzeitigkeit von Intimität und Öffentlichkeit«,⁴⁴⁴ in jenem beständigen Spannungsverhältnis zwischen Eigenem und Kollektivem also, das sich in ›horizontalen‹ und mehr oder weniger ›egalitären‹ Formen kopräsentischer Partizipation realisieren kann und dem wir im Folgenden anhand eines Kunstprojekts im öffentlichen Stadtraum nachgehen werden.

3.2 Blickräume der Öffentlichkeit

Ebenso wie Dries Verhoevens Theaterinstallation *You are here* konterkariert auch sein Audiowalk *Niemandland*⁴⁴⁵ durch die radikale Aufhebung der konventionalisierten ›Architektur‹ der Theateraufführung die visuelle Erfassung und Totalisierung der raum-atmosphärischen Umgebung. Beide Arbeiten erschüttern die theoretisch wie empirisch festgesetzten Konfigurationen des Sehens und Gesehenwerdens und erzielen somit eine Unterbindung sowohl voyeuristisch-identifizierender als auch objektivierender Blickhaltungen. Verhoeven organisierte

⁴⁴²Die ›theatrale Busfahrt‹ *Hartstocht*, die Dries Verhoeven mit Roos van Geffen entwickelte, hatte am 1. April 2002 in Brügge, der Kulturhauptstadt des Jahres Premiere. In dieser Aktion nahmen die Zuschauer in einem Volkswagen Minibus Platz, dessen Decke geöffnet war. Mit einem auf dem Schoß liegenden Spiegel konnten sie ein *menschenloses* und auf den Kopf gestelltes Stadtbild erfassen.

⁴⁴³Inwieweit kopräsentische Partizipation in Momenten der Horizontalität und der Unvorhersehbarkeit mit Differenz- und Machtstrukturen zusammen zu denken ist bzw. inwiefern der kontingente Aufschub oder die Subversion hegemonialer Machtrelationen in der Performancekunst mittels Blickaktivitäten vollzogen werden können, wird uns im Weiteren im Kontext des Verhältnisses von Blick und Macht beschäftigen. Vgl. v. a. das Kapitel VI/3.2 der vorliegenden Arbeit.

⁴⁴⁴Begründung der Jury bei der Preisverleihung im Rahmen des Young Directors Project bei den Salzburger Festspielen 2009; zitiert nach Reinhard Kriechbaum, »Konsens der Anspruchslosen«, o. S.

⁴⁴⁵Dries Verhoevens Theaterprojekt *Niemandland* aus dem Jahre 2008 war im deutschsprachigen Raum zuerst im Rahmen des Festivals Theaterformen im Juni 2008 in Hannover zu erleben.

die unvorhersehbare Zusammenkunft eines jeden Zuschauers mit einem Akteur im Zentrum der Stadt, durch die sich beide bewegten. Im Audiowalk konnte die Konstituierung des performativen Raumes als Korrelat intersubjektiver Blickakte sondiert werden. Zudem wurden Blickwechsel im Spannungsfeld von Inszenierbarkeit und Kontingenz, standardisierten Verhaltensmustern und Unvorhersehbarkeiten initiiert.

Den Zuschauer war es möglich, auf den Straßen von Hannover Raumerfahrungen zu sammeln, die sich aus dem Wirkungsgefüge vielzähliger anonymer Blicke entfalteten. Dieses System des Sehens generierte sich aus fokussierenden oder abschweifenden, nahen oder fernen, jemanden tatsächlich oder nur potenziell fixierenden, appellierenden oder lediglich rezipierenden Blicken. In *Niemandsland* wurde der Stadtraum – wie Georg Simmel bereits zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts proklamiert hat – als eine »Anhäufung so vieler Menschen mit so differenzierten Interessen«⁴⁴⁶ anhand von flüchtigen Blickbeziehungen wahrnehmbar. Obwohl jeder Zuschauer am genau disponierten und getimten Ablauf einer Inszenierung partizipierte, befand er sich gleichzeitig mitten in einer Großstadt oder – wie de Certeau es ausdrückt – in der »räumliche[n] Ordnung [...] von Möglichkeiten«⁴⁴⁷ schlechthin. Das städtische Milieu zeichnet sich, laut Simmel, dadurch aus, dass sich hier die Menschen »gegenseitig anblicken [...] können oder [...] müssen, ohne miteinander zu sprechen«,⁴⁴⁸ sodass der urbane Raum seit der Industrialisierung zu einer Zone komplexer sozialer Beziehungen geworden ist, in der das Auge »wohl von allen Organen des Menschen den größten Teil der Last der Urbanisierung zu tragen«⁴⁴⁹ hat.

Der Argumentation von Simmel folgend, welche den Blickinteraktionen die signifikanteste Rolle in öffentlichen Kommunikationsformen beimisst, wollen wir Blickhandlungen ausloten, die in der anonymen Menschenmenge verhandelt werden und die bipolare Logik von Blickendem und Angeblichem als eine Idealkonstellation entlarven und ins Wanken bringen. Bis auf die Beschreibung von *You are here* haben wir nämlich in der Analyse aller Aufführungsbeispiele dort angesetzt, wo eine intersubjektive Relation entweder von einem externen Blickenden durch Objektivierung oder vom Subjekt durch Objektivierung bzw. Identifizierung hervorgebracht und aufrecht erhalten wurde. Dies war immer dann der Fall, wenn die Wahrnehmung des anderen auf einen Schlag erfolgte oder wenn sich die Interaktionsökonomie einer Aufführung stabilisiert hatte. Auf den nächsten Seiten wollen wir versuchen, ein wahrhaftiges Desiderat von Blicktheorien wenigstens einigermaßen zu beheben und die Frage erkunden, wie soziale Blickräume diesseits stabiler und festgesetzter Intersubjektivitätsrelationen wahrge-

⁴⁴⁶ Georg Simmel, »Die Großstädte und das Geistesleben«, S. 231.

⁴⁴⁷ Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 190.

⁴⁴⁸ Georg Simmel, »Exkurs über die Soziologie der Sinne«, S. 486.

⁴⁴⁹ Alfred Krovoza, »Gesichtssinn, Urbanität und Alltäglichkeit«, S. 51.

nommen und etabliert werden. Wir beschäftigen uns folglich mit Räumen, die wie das beschriebene Foyer in *Visitors Only* aus der Pluralität von Blickachsen entstehen und in denen *kein* ›Akteur‹ an die Aufmerksamkeit aller Anwesenden appelliert, um den Raum der ›zerstreuten Aufmerksamkeit‹ in einen Raum der (Re)Präsentation zu verwandeln bzw. die räumliche Multiplizität von mikrosozialen Begegnungen in eine hierarchische Gemeinschaft von Zuschauern und Akteuren zu transformieren.

Den in der Eingangshalle des Hauptbahnhofs wartenden fünfzehn Zuschauern kam das Vorzeigen der Theaterkarte wie ein Check-In-Prozedere vor, bei dem Name und Fremdsprachenkompetenz abgefragt und notiert wurden. In *Niemandsland* erhielt jeder Zuschauer einen mp3-Player samt Kopfhörer, durch welche die akustische Atmosphäre des Bahnhofs, dessen Geräusch- und Stimmengewirr verstärkt zu vernehmen war. Da das Aufsetzen der Kopfhörer die Gespräche der einzelnen Zuschauer unterband, war es die auditive Isolation der Teilnehmer, die den Anfang der Performance markierte. Nachdem alle Zuschauer ein mit einem fremdländisch klingenden Namen beschriftetes Schild in die Hand gedrückt bekamen, mit dem sie sich unter die riesige Informationstafel am Eingang der Bahnhofshalle begaben, wartete jeder auf das unverkennbare Zeichen jener Person, an die der jeweilige Eigenname auf dem Schild appellierte. Im Menschengewimmel des Bahnhofs, in dem die größte Aufmerksamkeit den Uhren, Informationsschildern und Wegweisern gilt, entstand ein sich sowohl zeitlich als auch räumlich permanent reorganisierendes Gewebe von Passanten und ihren Perspektiven, ja ein dynamisches Menschenkollektiv, in dem jeder Blick nur einen flüchtigen und partiellen Bruchteil des Umfeldes erfassen konnte, wo kaum ein Blick erwidert, kein Voyeur ertappt und nahezu keiner zum starren Objekt degradiert wurde oder als Exhibitionist auffiel.

Die Ausgangssituation in *Niemandsland* demonstriert, dass jeder Anwesende als »Mitarchitekt der atmosphärischen Räumlichkeit« gilt, weil – so Sabine Schouten – »die Atmosphäre erst durch seine Wahrnehmung hervorgebracht und zugleich von seiner Anwesenheit und seinem situativen Verhalten modifiziert wird.«⁴⁵⁰ Im Gegensatz zu einer sozialen Schwarmfiguration überwog im Bahnhofgedränge individualistisches Partizipationsverhalten, ›atomisierte‹ Einzelhandlungen also,⁴⁵¹ aus denen keine Bewegungsorganisationen oder programmatischen Affizierungs-vollzüge emergierten. Die Teilhabe an diesem heterogen strukturierten Kollektiv ging mit der Erfahrung von Pluralität, Orientierungsvielfalt und Potenzialität der

⁴⁵⁰ Sabine Schouten, *Sinnliches Spüren*, S. 45.

⁴⁵¹ Vgl. Kai van Eikels, »Schwärme, Smart Mobs, verteilte Öffentlichkeiten. Bewegungsmuster als soziale und politische Organisation?«: »Wo sich keinerlei schwärmende Aktivität (vor-)findet, bleiben die Tätigen atomisiert. Das heißt, der Schwarm ist in einem neuen Sinn buchstäblich nichts als die Tatsache, dass ein paar Vögel zusammen fliegen.« Ebd. S. 52. Kursivierung im Original. Inwiefern Entstehungs- und Bewegungskonditionen von Tierschwärmen auf gesellschaftliche Phänomene übertragbar sind und wie kollektives Handeln in sozialen Schwärmen zu charakterisieren ist vgl. ebd. S. 33-63.

Blick- und Körperhandlungen einher und ließ die Zuschauer an einem diffusen, aber nicht differenzlosen »Subjekt-Wir« partizipieren, an einer sozialen Konfiguration, in der Sartre zufolge »niemand Objekt [ist]«. ⁴⁵²

Da sich der belebte Bahnhofssaal als ein regelrechter Übergangsort auszeichnete, schienen die Blicke der Passanten weder auf ein Gesicht noch auf einen Gegenstand dauerhaft fixiert zu sein. Sie richteten bzw. bewegten sich insofern ›horizontal‹, als dass sie sich nicht an feste, stabilisierte Sehmuster anpassten und sich unaufhaltbar dynamisch und voranschreitend orientierten, um immer neue Räume wahrzunehmen respektive zu generieren. In der Multiplizität der Blickachsen konnte der Blickwechsel nicht intentional geregelt werden. Daher konstituierten die Akte des Sehens und Gesehenwerdens keine Rollen von Betrachtern und Beschauten, die im Sinne der Sartre'schen Modellierung oder gemäß der Theaterkonvention in eine gegenseitige Dependenzrelation integriert gewesen wären. Obgleich das Bahnhofsgebäude in seiner wohlorganisierten und strukturierten Architektur erkennbar blieb, entstanden für die sich in ihm orientierenden und bewegenden ›Touristen‹ Räume der kontinuierlichen Wandlung und Fragmentierung, multiple Sozialsphären also, die heterogen, fremdbestimmt und flüchtig waren.

Die Zuschauer, die sich in einem Raum der unkalkulierbaren Dynamiken befanden bzw. minutenlang auf das Auftauchen der Akteure warteten und somit nach einem sinnkonstitutiven Anhaltspunkt in einer Repräsentationsordnung suchten, wurden plötzlich auf eine weibliche Stimme aufmerksam, die aus den Kopfhörern erklang. Man hörte eine singende Stimme, die mit den Lippenbewegungen einzelner Passanten synchronisiert werden konnte und die dann eine Identifizierung der Akteure ermöglichte. Wanderten die Zuschauerblicke zuvor von Gesicht zu Gesicht der schnell aneinander vorbeischießenden Fußgänger, wurden sie nun durch die Zuordnung der Stimme in ein etabliertes System von Zuschauern und Akteuren, Szenischem und Außerszenischem eingeführt. Man sah sich mit immer mehr ›Akteuren‹ konfrontiert, deren Kleidung, Hautfarbe oder andere phänotypische Merkmale traditionell kulturelle Fremdheit indizierten. Obwohl sie womöglich seit längerem sichtbar waren, fielen sie erst durch ihre stehende Haltung und das lautlose Singen auf. Für die vorbeieilenden Bahnhofspassanten waren sie trotz ihrer stummen Lippenbewegungen kaum bemerkbar, sodass der anonyme öffentliche Raum ausschließlich für die Akteure und Zuschauer, für die lautlos ›Sin-

⁴⁵² Jean-Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts*, S. 720. Wenn Sartre die Kategorie des ›Subjekt-Wir‹ einführt und theoretisch begründet, dann versucht er interindividuelle Beziehungen zu beschreiben, in denen die Faktizität des anderen ohne den Effekt des Angeblicktseins – des Objekt-für-andere-Seins – erfahrbar ist. Doch Sartre begreift die vielzähligen Partizipanten einer Gemeinschaft als schlicht äquivalente Anwesende, die ihre Differenzen zueinander aufgeben (müssen). Vgl. Jean-Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts*, S. 720-752 sowie Arnim Regenbogen, *Sartres Theorie der Intersubjektivität*, S. 161-171. Vor diesem Hintergrund scheint die Anfangsszene von *Niemandsland* die Sartre'schen Logiken sowohl der Objektivierung als auch der ›differenzlosen Wir-Erfahrung‹ zu sprengen.

genden« und »Zuhörenden« in einen Begegnungsraum verwandelt wurde, in dem man Blicke miteinander wechselte und den Blickakt nicht nur individuell vollzog. Die Zuschauer versuchten ihren zukünftigen *Fremden*-Führer, dessen Name auf den ausgehängten Schildern stand, in der Masse ausfindig zu machen. Dabei wandten sie sich unbekannt Personen zu und fahndeten mit ihren Blicken nach einem unverkennbarem Signal ihres Guides, nach einer Geste der reziproken Annäherung. Doch im kollektiven Austausch der Blicke schob sich jede intersubjektive Setzung von sinnfälligen Körperzeichen minutenlang auf.

Erst nachdem die Singstimme verklungen war und Klaviermusik ertönte, baten die Akteure mit einer einladenden Handgeste jeden Zuschauer, ihm zu folgen. Ihm ging man durch das Menschengedränge und den frequentierten Straßenverkehr solange nach, bis beide in immer engere Gassen und in unbewohnte Höfe gelangten. Währenddessen behauptete eine Stimme über die Kopfhörer, dass der Akteur kein Deutsch spreche und deshalb eine ihm verliehene Schauspielerstimme »seine« Migrationsgeschichte erzähle. Ohne dass der Führende ein einziges Mal sein Gesicht gezeigt hätte, wurde in Ich-Form die stilisierte und typisierte Geschichte eines ausländischen Fremden geschildert und über dessen Vergangenheit und Flucht aus einem »exotischen Anderswo« nach Deutschland berichtet.

Obwohl die Schauspielerstimme einen diegetisch geschlossenen Raum der Erzählung etablierte, war jener für die anderen Passanten unauffällig und unzugänglich. War die auditive Kommunikation also hermetisch geschlossen und zwischen »Sprecher« und Zuhörer einseitig organisiert, avancierte der Blick zu jenem kommunikativen Organ, das durch Bewegung uneingeschränkt am unmittelbaren sozialen Umfeld partizipierte. Auf diese Weise oszillierte die Zuschauerwahrnehmung zwischen der kontemplativen Konzentration auf die Erzählstimme einerseits und dem multiplen Geschehen sowie den Handlungen im Möglichkeitsraum der Straße andererseits. Dies führte dazu, dass weniger die Räume der Inszenierung (akustischer Raum), sondern die Grenzen der intentionalen Verfügbarkeit (öffentlicher Raum) für die ästhetische Erfahrung signifikant und relevant wurden. Die körperliche (Ver-)Folung des Fremden bot keine Gelegenheit, seine Identität in der Großstadt auszuloten. Vielmehr war der Zuschauer mit der ephemeren, instabilen und unvorhersehbaren Verlaufstruktur öffentlicher Begegnungen konfrontiert, die klare Zu- bzw. Festschreibungen von Fremdheit und Alterität unterlaufen.

Verhoevens Arbeit zielte nicht darauf ab, die Situation des Fremden in der Großstadt zu schildern oder sein Verhältnis mit den »Einheimischen« zu authentifizieren bzw. zu ideologisieren. Der Audiowalk exponierte die Großstadt trotz ihres territorialen, sozial und rassenspezifisch vorstrukturierten Charakters als utopisches »Niemandland«, in dem die Kategorien von Privatem und Öffentlichem ihre

Trennschärfe verlieren und die tradierten Rollen von Sprecher und Hörer, Zuschauer und Akteur (Rogoff) sowie die Gegensätze Subjekt/Objekt, Kunst/Leben, Intentionalität/Unvorhersehbarkeit (Fischer-Lichte) destabilisiert werden. Verhoeven initiierte keinen Schwarm, d. h. eine mehr oder weniger synchronisierte Gruppierung von Akteuren. Die Zuschauer bewegten sich auch nicht wie Flaneure im urbanen Raum. Hier kehrte sich hingegen die konsolidierte Rollenordnung von wegweisenden ›Inländern‹ und orientierungslosen ›Ausländern‹ um und verkomplizierte damit einerseits die dem urbanen Stadtraum eigentümlichen Hierarchisierungen. Andererseits verwandelte sich der Stadtraum samt ›seiner‹ Protagonisten durch die Akzentuierung der Sehhandlungen in eine ›andere Form von ›WIR‹«. ⁴⁵³ Somit erwies sich der öffentliche Raum als ein kulturell und gesellschaftlich markiertes Territorium, das trotz seiner Grenzziehungen und Hegemonien für einige Augen-Blicke auch Erfahrungsspähren horizontaler Relationen bereithielt und als transitorisches und loses Amalgam miteinander unkontrollierbar verwobener Blicke erfahren werden konnte. Die von Verhoeven installierte Begegnungsszene in der Öffentlichkeit machte dem Zuschauer bewusst, dass der Blick nicht nur ultimativ auf das Spektakuläre und Zeichenhafte, sondern auch regelrecht auf das Phänomenale, das Zufällige fokussiert bzw. von unsichtbaren Dimensionen des Potenziellen ›gesteuert‹ werden kann. Die Aufmerksamkeit galt geradezu jenen Passanten, die sich unaufhaltbar fortbewegten, nur für einige Sekunden wahrnehmbar waren und die Blickenden nicht einmal zu bemerken schienen. In der Prozessualität des ›Aneinander-vorbei-Gehens‹, ›Sich-Verfehlens‹ und ›Verlierens‹ vermochte der Blick niemanden zum Bild zu transformieren oder zu animieren, sodass sich der in eine narrative Erzählung auditiv involvierte Zuschauer immer wieder in diverse Schwellenzustände versetzt fühlte: Er befand sich *zwischen* einer diegetischen Ordnung und einer ›chaotischen Umwelt‹, *zwischen* ›On-Stage‹ und ›Off-Stage‹, ja *zwischen* Szene und ›Ob?Scene‹ ⁴⁵⁴, *zwischen* den Figurationen und Prä-Figurationen der Fremdheit und changierte *zwischen* Zuschauer-Sein und ›indifferentem‹ Passant-Bleiben. Daher ist die Bewegung permanenz des Zuschauerblickes, dessen Fokus zwischen Fiktionalität und Faktizität schwankte, in *Niemandland* mit dem Fischer-Lichte'schen Modell der Schwellenerfahrung treffend zu beschreiben. Der Betrachter befand sich tatsächlich auf der Schnittstelle von Aufführungsort und öffentlichem Raum, ›in einem Zustand des ›Zwischen‹«, ›zwischen unterschiedlichen Wahrnehmungsmodi, zwischen unterschiedlichen Möglichkeiten seiner Praxis‹. ⁴⁵⁵ Die Erfahrung der

⁴⁵³ Irit Rogoff, »We – Collectivities, Mutualities, Participations«, o. S.

⁴⁵⁴ Krassimira Kruschkova verwendet den Begriff der ›Ob?Scene‹ im doppelten Sinne von Obszönität und ›Off-Szenität‹ und bezeichnet das unauslotbare Aufscheinen von etwas Außerszenischem innerhalb der Ordnungen der Repräsentation. Vgl. Krassimira Kruschkova, »Einleitung [in den Band *OB?SCENE. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film*]«, 2005, S. 9-29.

⁴⁵⁵ Erika Fischer-Lichte, »Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung«, S. 143. Der aus der Theaterwissenschaft stammende Begriff der Schwellenerfahrung akzentuiert den permanenten ›Übergang‹ zwischen Wahrnehmungsordnungen und richtet gleichsam das analytische Augenmerk auf die ästhetische Dimension der zwischenmenschlichen Partizipation. Die Schwellenerfahrung als

Fremdheit, mit der die Inszenierung von Verhoeven experimentierte, resultierte dementsprechend nicht so sehr aus der Wahrnehmung eines Migranten oder aus der ungewöhnlichen Perspektive, die man auf die bekannten Straßen einer Stadt einnahm. Sie basierte eher auf Verunsicherung, Irritation oder »Unterbrechung vertrauter Zuordnungen«. ⁴⁵⁶ In diesem Schwellenzustand dominierte »eine Wirklichkeit der Instabilität, der Unschärfen, Vieldeutigkeiten, Übergänge, Entgrenzungen«, ⁴⁵⁷ sodass keine stabilen Konstellationen von Blickenden und Angeblickten etabliert werden konnten. Der Wahrnehmungsfokus glitt jenseits von intakten Sehanordnungen und oszillierte zwischen diversen räumlichen Ephemeralitäten, ohne dabei zu einem bereits verlassenen Blickobjekt je wieder zurückfinden zu können.

Doch im Verlauf der Aufführung erfolgte plötzlich ein schlagartiger Bruch. Mit dem Verklingen der Klaviermusik drehte sich der vorauseilende Reisebegleiter um, blieb stehen und brachte den ihm hinterher eilenden Zuschauer zum Innehalten, indem er ihm in die Augen schaute. In der weder vertraulichen noch ignorierbaren Entfernung von ca. einem Meter stellte sich blitzschnell die Szenerie von zwei gegenüberstehenden, einander in die Augen blickenden Passanten ein, die von diesem Moment an durch ihre scheinbar symmetrische Figuration für die vorbeilaufenden Fußgänger auffällig und ›blickwürdig‹ wurden. Die wechselseitige Geste der Zuwendung war jedoch lediglich für die externen Beobachter als eine ›egalitäre‹ und ›vereinende‹ Aufeinanderbezogenheit zu erfahren. Den kontemplativen Blicktausch haben die Blickenden hingegen als eine besonders intensive und dissonante, zwischen intrinsischer Konzentration und öffentlicher Preisgabe oszillierende Sozialbeziehung erfahren, die die Signifikanz der akustisch vermittelten fiktiven Geschichte sekundär und trügerisch werden ließ. In der etwa eine Minute andauernden Auge-in-Auge-Fixierung exponierte sich jeder als ein opaker und unauslotbarer Horizont der Alterität, als eine Sartre'sche »Transzendenz«, die paradoxerweise mit der Dauer der gegenseitigen Wahrnehmung immer ›unermesslicher‹ wurde.

In der Kontinuität des Wechselbezugs trat weniger die Erkenntnisproduktion, als vielmehr die phänomenale Erfahrung des organischen Körpers und der Appellcharakter der fremden Blicke in den Vordergrund. Nicht zuletzt machte er den Zuschauer auf seine eigenen Blickhandlungen und Erscheinungsqualitäten aufmerksam. Die kulturelle Kodiertheit von Blickorientierungen wurde dem Betrachter bewusst, weil er sich nach eigenem Ermessen entscheiden musste, ob

sche Dimension der zwischenmenschlichen Partizipation. Die Schwellenerfahrung als Beschreibungskategorie zielt jedoch nicht nur auf die Analyse von ästhetischen Prozessen, sondern auch auf die Untersuchung potenziell auftretender und sozial signifikanter Transformationsmechanismen ab.

⁴⁵⁶ Ulrich Bielefeld, »Exklusive Gesellschaft und inklusive Demokratie. Zur gesellschaftlichen Stellung und Problematisierung des Fremden«, S. 25. Zur »Diskontinuität« und »Fragmentiertheit« der eigenen Wahrnehmung in so genannten *walking performances* vgl. Patrick Primavesi, »Zuschauer in Bewegung – Randgänge theatraler Praxis«, S. 103.

⁴⁵⁷ Erika Fischer-Lichte, »Auf der Schwelle. Ästhetische Erfahrung in Aufführungen«, S. 245.

er dem anderen direkt in die Augen schaut, auf seine Kleidung, seinen Bauch oder seine Hand fokussiert. Er musste folglich permanent reflektieren, dass seine Reaktionen wie Lächeln, Erröten, Blinzeln oder Wegschauen sichtbar und sozial relevant waren.

Nach diesem Blickwechsel erfolgte kein unmittelbarer Blickkontakt zwischen Akteur und Zuschauer mehr, womit sich das Augenmerk der Teilnehmer wieder auf die unbekanntes und verlassenens Terrains der Großstadt richtete. Die Öffentlichkeit konnte erneut als ein dynamisches Geflecht von unvorhersehbaren und emergenten Räumen der Zwischenleiblichkeit erlebt werden, als ein ›Niemandsländ‹, in dem eine stabile Begegnung von Ich und anderem bzw. Eigenem und Fremdem kontinuierlich utopisch blieb, und in dem der Blick neben den Ansprüchen auf Identifizierung oder voyeuristische Objektivierung vor allem von Brüchen, Leerstellen und Unterbrechungen der Sozialkontakte geleitet war. Entsprechend befand sich die intersubjektive Blickpartizipation »zwischen Potenzialität und Aktualität in der Schwebel« und tangierte stets die »prekäre Grenze zwischen Gewolltem und Widerfahrem, Aktivität und Passivität, Fortsetzung und Unterbrechung«. ⁴⁵⁸ Die performative Konstituierung des Raumes in Verhoevens Spaziergängen erfolgte somit als eine unentwegte Neuorientierung des Zuschauerblicks: Obwohl das Sehvermögen zweifelsohne einer verkörperten Perspektive, einem singulären Blickpunkt zugrunde lag, vermochte der Zuschauer seine visuelle Aufmerksamkeit nicht an feste Wahrnehmungsordnungen anzupassen. Sein Fokus changierte im Zwischen der Sehmodalitäten und war letztlich um keinen Preis zu hegemonialisieren, zu totalisieren oder dauerhaft zu stabilisieren.

4 Resümee

In der analytischen Auseinandersetzung mit performativen Räumen hat sich ein Grundzug der Raumkonstitution herauskristallisiert, der sich wie ein roter Faden durch all unsere Aufführungsbeispiele hindurchzog und der darin besteht, dass sich theatrale Räume des Gegenwartstheaters – im Vergleich zu filmischen und zentralperspektivischen Bildräumen – als Sphären der Kontingenz und Pluralität auszeichnen, in denen der Zuschauerblick insofern konstitutiv ist, dass er die verfestigten – geometrischen oder repräsentationsnormativen – Wahrnehmungsordnungen destabilisiert und Räumlichkeit für jeden Partizipierenden auf partikulare und oft unvorhersehbare Weise erfahrbar werden lässt. Zum einen werden identifikatorische Blickstrategien dadurch ›okkupiert‹, dass sich der Zuschauerblick keine vorgegebene und totalisierende Idealposition anzueignen vermag und

⁴⁵⁸ Gabriele Brandstetter / Bettina Brandl-Risi / Kai van Eikels / Ulrike Zellmann, »Übertragungen. Eine Einleitung«, S. 8.

sich trotz der asymmetrischen Architektur des Guckkastentheaters permanent reorientieren muss, ohne eine Stabilisierung der Zuschauerposition oder eine Gratifikation der Identitätsbildung herbeiführen zu können. Zum anderen zielen Rauminszenierungen und -installationen des Gegenwartstheaters darauf ab, dass sie die Blickwechsel selbst in Situationen der Reziprozität und der unmittelbaren Wahrnehmungsnähe dahingehend stören und subvertieren, dass räumlich konventionalisierte Blickkonstellationen und damit die Kämpfe, »wer zu wessen Bild wird«, ⁴⁵⁹ ihre ontologischen und hegemonialen Bestimmungen verlieren. Visualität und Sozialität schließen sich so zu einer Ordnung der Potenzialität des Zusammenseins kurz.

Die Vielfalt der Aufführungsbeispiele wirft jedoch die Frage auf, welche Bedingungen konstitutiv für einen performativen Raum in zeitgenössischen Theateraufführungen sind: Inwiefern sind Raumerfahrungen im Gegenwartstheater zu systematisieren, wenn anstatt einer perspektivischen Ausrichtung der szenischen Darstellung eine Pluralität von singulären Blickperspektiven installiert und begünstigt wird, die für jeden Teilnehmer einen subjektiven Raum der Wahrnehmung, der Bewegung und der zwischenleiblichen Partizipation eröffnet?

Wie Jens Roselt in Bezug auf schauspielerisches Handeln und rezeptionsästhetisches Betrachten nachdrücklich belegt hat, ⁴⁶⁰ so ist in dem vorliegenden Kapitel hinsichtlich der zeitgenössischen Raumaneignung ebenfalls ersichtlich geworden, dass die von Hans-Thies Lehmann angetragene Differenzierung zwischen zentripetalen und zentrifugalen Theaterräumen sowohl auf theoretischer Ebene als auch in der aufführungsanalytischen Instrumentalisierung problematisch und wenig brauchbar ist. Lehmann geht in seiner Unterscheidung davon aus, dass aus der »physische[n] und physiologische[n] Nähe« von Akteuren und Zuschauern »ein Raum von angespannter *zentripetaler* Dynamik« ⁴⁶¹ entsteht, dass also »körperliche Nähe und [...] voyeuristische[r] Nahblick« die Anwesenden »in den Bannkreis organischen Miterlebens« ⁴⁶² hineinziehen. Von der zentripetalen Raumkonfiguration sondert Lehmann den »*zentrifugal* wirkende[n] sehr große[n] Raum« ⁴⁶³ kategorisch ab, in dem die Simultaneität von Handlungen charakteristisch ist. Eine derartige Differenzierung verleiht der Aufführungsanalyse jedoch eine ontologische Fassung und führt die Koordinaten subjektiver Raumwahrnehmung und die Dynamik der performativen Raumerfahrung auf rein physisch-architektonische Gegebenheiten zurück. Anstatt dem theatralen Raum eine absolutistische Fundierung zu verleihen, wollen wir nun eine Modifikation in der Lehmann'schen Terminologie vollziehen und damit die konstitutive Rolle des

⁴⁵⁹ Gertrud Koch, »Zur Ansicht: Voyeurismus und Kino«, S. 226.

⁴⁶⁰ Vgl. Jens Roselt, »In Ausnahmeständen – Schauspieler im postdramatischen Theater«, S. 176.

⁴⁶¹ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 285.

⁴⁶² Ebd., S. 286.

⁴⁶³ Ebd.

Blicks und darüber hinaus die der phänomenalen bzw. semiotischen Wahrnehmung in zeitgenössischen Aufführungsräumen schärfen.

Zentrifugal- und Zentripetalkraft stellen zwei entgegengesetzte Dynamiken dar, die u. a. in Aristoteles' *Physik* eine richtungweisende Ausarbeitung gefunden haben. Im Kontrast zu vektorialen Positionsveränderungen zeichnen sich Drehbewegungen Aristoteles zufolge dadurch aus, dass sie aus dem Zusammenspiel von »Zug und Stoß« resultieren. Sie entfalten sich aus der gegenseitigen Konnexion von »ich« und »anderem«, ja »Stoßende[m]« und »Ziehende[m]«. ⁴⁶⁴ Wie wir im Hinblick auf die raumstrukturelle Installierung von Aufführungen festgestellt haben, entsteht der performative Raum – zwischen der wahrgenommenen Bühnenfigur und dem Zuschauer oder unter den einander potenziell wahrzunehmenden Akteuren und Zuschauern – immer aus einem kontingenten Zusammenwirken von Wahrnehmendem und dem potenziell Wahrnehmbaren. Die räumliche Wechselwirkung von Ich und anderem kann jedoch – und hierin besteht eine qualitative Differenz zwischen zwei unterschiedlichen Formen performativer Räume – für die Etablierung von Räumen entweder der Repräsentation oder aber der unvorhersehbaren Potenzialitäten konstitutiv sein. Werden die inszenatorischen und rezeptiven Operationen der Raumerzeugung als eine zentripetale Dynamik begriffen, konstituieren sich Räume der hermeneutischen Geschlossenheit, der perspektivischen Durchsicht, der Sichtbarkeit und Darstellbarkeit, der Hierarchisierung und Stabilisierung sowie der Reproduktion hegemonialer Relationalitäten. Während die Praxen abendländischer Aisthesis, Interpretation und Geschmackbildung eine zentripetale Raumkonstitution präferieren, tendieren Regisseure des Gegenwartstheaters in ihren ästhetischen Entscheidungen dazu, Räume der Brechungen und Absenzen, der Partikularitäten und Instabilitäten, der Vergänglichkeiten und Unvorhersehbarkeiten zu organisieren. Die so entstandenen Dimensionalitäten der zentrifugalen Dezentralisierung appellieren an den Betrachterblick nicht mehr als »*the good eye*«, ⁴⁶⁵ als Komplize von Konventionen. Im Gegenteil, der Blick des Zuschauers wird als ein skeptisches »*curious eye*« ⁴⁶⁶ herausgefordert und Visualität als singuläre Sehanordnung und nicht mehr als Totalität konsolidiert.

⁴⁶⁴ Aristoteles: *Physik*, Buch VII, Kap. 2, 244a. Kursivierung im Original.

⁴⁶⁵ Irit Rogoff, »Studying Visual Culture«, S. 27.

⁴⁶⁶ Ebd., S. 28.