

## DIE WEISSE HÖHLE

Kunst ist Polemik, Streit wider unseren Verstand, unsere Sinne oder unsere Gesellschaft. Gleich dreimal macht Claudia Bosses Projekt *Belagerung Bartleby* im Hebbel Theater Berlin im April 2004 auf diese Aussage die Probe aufs Exempel, erstens durch die Auswahl des Theaterraums, in dem das Projekt stattfand, zweitens durch die Auswahl des Textes, dem die „theatrale Installation“ gewidmet wurde, und drittens durch diese Installation selbst.

Erstens. Erinnern wir uns daran, was der Architekt Oskar Kaufmann 1907/08 erreichen wollte, als er seinen Bau des Hebbel-Theaters, damals noch in der Königrätzer Straße, dem Publikum vorstellte. Niemand hat darüber präziser Auskunft gegeben als er selbst.<sup>1</sup> Er hat einen Tempel gebaut, der im Bewusstsein um das Dilemma, dass der Theaterbau bis dato entweder ein griechisches Amphitheater mit freiem Einblick des Publikums von allen Seiten oder ein Renaissance-Theater mit perspektivischer, Tiefe und Illusion betonender Guckkastenbühne war, die Kunst und nicht die Gewohnheiten des Publikums zum Maßstab nahm. Nichts war ihm wichtiger als die scharfe Betonung der Trennung von Bühne und Zuschauerraum, dies jedoch nicht, um *zwei* Räume, sondern um *einen* Raum zu schaffen, in dem *beides* seinen aufeinander bezogenen Platz hat.

Sein Maßstab war nicht die Beobachtung zweiter Ordnung (Beobachtung von Beobachtern), die das Theater seit den Griechen mit einer Erziehungsfunktion im Umgang mit den fatalen Mechanismen der Auslösung von Gewalt ausgestattet hatte.<sup>2</sup> Und sein Maßstab war auch nicht die Erfindung des Individuums, das sich seit der Renaissance in Perspektive gerückt und auf seinen Blickwinkel ebenso wie auf die Ordnung aller anderen Blickwinkel in einem wohlbestimmten Raum verwiesen sah.<sup>3</sup> Sondern sein Maßstab war der Streit mit einem Bürgertum, das das Theater längst zu seiner Sache gemacht hatte, zur Feier seiner wirtschaftlichen Erfolge, des „Triumphs der Knappheit über die Gewalt“, um mit Niklas Luhmann zu reden,<sup>4</sup> und zur Feier seiner kulturellen Standardisierung des Individuums im Imitationskonflikt mit dem Adel. Kaufmann wollte, dass die Kunst selbst zur Geltung kam, nicht nur als das, was ein Publikum in Kauf nahm, dem es um sich selbst ging, sondern als das, womit dieses Publikum die größten Schwierigkeiten haben würde – immerhin darauf zählend, dass es auch dafür ein Publikum würde geben können.

Kaufmanns Lösung seines Problems besteht darin, dass er die Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum zum wiederkehrenden Ge-

#### Die weiße Höhle

staltungselement auf allen Ebenen seines Theaterraums werden ließ, wie es nur je eine fraktale, um das Prinzip der Selbstähnlichkeit kreisende Geometrie es sich träumen lassen kann. Von der Fassade über die Treppen zum Vestibül und die Treppen zum Foyer bis zu den Rundungen über den Garderoben, in den Treppenhäusern und in der Gestaltung des Foyers im 1. Stock zitiert der Bau die Unterscheidung der Bühne vom Zuschauerraum, nicht die Bühne selbst, wohlgemerkt, geschweige denn den Zuschauerraum, in späterer, ‚demokratischer‘ Tradition, sondern die Unterscheidung selbst in ihrer trennenden Wirkung, wie sie erst von der Mathematik George Spencer-Browns als Herstellung eines Zusammenhangs des Unterschiedenen auch beobachtet, gedacht und reflektiert werden kann.<sup>5</sup> Kaufmann will den Rahmen, der den Blick des Publikums von sich selbst ablenkt und auf ein Geschehen lenkt, das nur so den Rahmen auch wieder sprengen kann.<sup>6</sup> Ihm geht es um die autonome, die in sich selbst begründete Kunst, wie sie uns damals und seither immer wieder verdächtig ist, wie sie zugleich aber auch die Bedingung für das ist, was sich Kunst nennen lässt, nämlich die Überraschung der Beobachter mit Formen (Gesten, Farben, Worten, Geschichten, Klängen, Zusammenhängen), mit denen man so nicht gerechnet hätte, die aber stimmig sind in dem Moment, in dem sie vorgeführt werden.<sup>7</sup>

Zweitens. Herman Melvilles Erzählung *Bartleby, the Scrivener*, wie sie Italo Calvino gelesen hätte, wenn ihm nicht der Tod zuvorgekommen wäre,<sup>8</sup> thematisiert das Drama der Konsistenz, der Schlüssigkeit, des Zusammenhangs, der Abgeschlossenheit (im Sinne der Ableitung jedes Elements eines Zusammenhangs aus jedem anderen). Der Schreiber Bartleby antwortet auf jede Bitte seines Chefs, die über die Grenzen einer sehr eng, mit strikter Auslegung des Anstellungsvertrages definierten „Indifferenzzone“ hinausgeht,<sup>9</sup> nur, „I would prefer not to“, und gibt auf die Bitte, diese Antwort zu begründen, wiederum dieselbe Antwort. Das Drama der Konsistenz, um bei dem von Calvino gewählten Begriff zu bleiben, entwickelt sich bei Melville als ein Drama der Modallogik, innerhalb derer jedes Element auf jedes andere Element verweisen sollte, genau dies aber hinten und vorne nicht gelingt. Melvilles Kunstgriff zur Inszenierung dieses Dramas ist minimal. Er besteht nur darin, einige wenige Worte seiner Erzählung kursiv zu setzen:

- *that* (S. 59)<sup>10</sup> – ein Verweis darauf, dass alles, was der Ich-Erzähler, ein Advokat an der Wall Street, über Bartleby erfuhr, *das* war, was seine eigenen Augen zu sehen bekamen;
- *why* (S. 69) – die Frage danach, *warum* er sich weigert, einer Bitte nachzukommen;

- *you* (S. 70) und *lunny* (S. 71) – eine Nachfrage, was *du*, Ginger Nut, vom Verhalten Bartlebys hältst, der daraufhin sagt, er halte ihn für ein bisschen *verrückt*;
- *will* (S. 73) – *willst* oder *wirst* du meine Bitte nicht erfüllen;
- und hier zum ersten Mal kursiv: *prefer* (S. 73) – I *prefer* not;
- *he was always here* (S. 75) – er verließ das Büro nicht mehr;<sup>11</sup>
- *anything* (S. 80) – „Will you tell me *anything* about yourself?“ ,I would prefer not to.“;
- *prefer* (S. 81) – hier gleich mehrfach, einmal in der Variante „*prefer not*, eh?“;
- wieder *that* (S. 82) – nämlich: „*That's* the word, Turkey“, said I – *that's* it.“ ,Oh, *prefer*? Oh yes – queer word. (...)“;
- *must* (S. 84) – du *musst* gehen, obwohl du es vorziehen würdest, nicht zu gehen;
- *assume* (S. 85) – „I *assumed* the ground that depart he *must*“;<sup>12</sup>
- noch einmal *assume* (S. 86) – was kann man in einer solchen Angelegenheit *annehmen*?;
- *not* (S. 87) – gleich zweimal;
- *should* (S. 90) – „what does conscience say I *should* do with this man, or, rather, ghost“;
- *not*, *as* und *does* (S. 91) – er ist *kein* Stadtstreicher, aber er verhält sich *wie* ein solcher, nein, tatsächlich *unterstützt* er sich selbst.

Als Kulminationspunkt der Geschichte, als Verknüpfung *und* Lösung des Knotens,<sup>13</sup> würde ich die Seiten 84 bis 91 lesen, in denen das *Müssen* auf die Struktur der *Annahme* stößt, die dort ein *Müssen* unterstellt, wo andere ganz andere Präferenzen haben, am *Nein* scheitert, vergeblich ein *Sollen* herbeibeschwört (aber nur auf ein *Gewissen* trifft, das sich eingesteht, es mit einem *Gespenst* zu tun zu haben) und schließlich in einem Faktum – er ist *kein* Stadtstreicher, er kann für sich selber sorgen – zu einer Ruhe kommt, die nichts erklärt.

Welchen Streit sucht die Kunst Melvilles? Vielleicht bringt kaum eine Erzählung das Skandalon des 19. Jahrhunderts, die Entdeckung nicht nur der Unwiderlegbarkeit der individuellen Präferenz, sondern auch der Fundierung einer ganzen sozialen Ordnung, der Ordnung eines wirtschaftenden Liberalismus, auf diese individuellen Präferenzen, genauer und zugleich ratloser auf den Punkt als diese Geschichte vom Schreiber Bartleby. Wenn jemand sagt, ‚so aber entspricht es meinem Geschmack‘, ‚so aber will ich es‘, so waren dies Sätze, die in der Adelsgesellschaft, die bis ins 18. Jahrhundert dominierte, in einen umfangreichen, ‚decorum‘ genannten Kanon standesgebundener Sittlichkeit einge-