

Evelyn Annuß

## SZENEN DES BANOPTICONS

Menschenleer setzt Eva Leitolds Foto-Serie *Postcards from Europe* die Außengrenzen Europas in Szene, an denen sich derzeit Flucht- und Reisebewegungen kreuzen.<sup>1</sup> Seit 2006 entstanden, verhandelt diese Serie die Frage nach der szenischen Darstellbarkeit von Flucht und hiesigem Grenzregime. Anstatt sehenswürdige Ausschnitte zu liefern, lassen Leitolds Arbeiten nach den im Bild Abwesenden fragen. Visuell erkunden sie die Voraussetzungen des In-Erscheinung-Tretens in einer Weise, die auch und gerade das Theater als Schnittstelle zwischen der Szene der Darstellung und sozialem Raum betrifft und im Kontext der gegenwärtigen politischen Situation zur genaueren Reflexion dessen provoziert, was Didier Bigo unter dem Stichwort Ban-opticon thematisiert: flexibilisierte Überwachungs- und Ausschlusspraxen, die der Kontrolle der Verwertbaren und dem Ausschluss der Surplusbevölkerung dienen.<sup>2</sup> Die Überwachung der vielen, die Michel Foucault mit Jeremy Benthams Entwurf des Panopticons als Bestimmungsmoment moderner Disziplinargesellschaften beschreibt, ist nicht nur durch kontrollgesellschaftliche, neoliberalisierte gouvernementale Praxen optimiert und ausdifferenziert, sondern wird zunehmend durch den Ausschluss jener flankiert, die es gar nicht zu disziplinieren lohnt.<sup>3</sup> Zygmunt Baumann bezieht Bigos *Banopticon*-Begriff im Kontext seiner These von der *liquid modernity* entsprechend auch und gerade auf die Ausschlusspraxen an den Grenzen Europas.<sup>4</sup> Von Leitolds Arbeit aus möchte ich in diesem Zusammenhang der Relation von Flucht und Szene nachgehen (I), den Bezug von Bild und Bühne diskutieren (II), die Raumfrage mit Blick auf theatrale Inszenierungen des Fliehens stellen (III) und schließlich exemplarisch auf eine Performance des *theatercombinats* um Claudia Bosse im Stadtraum eingehen, die dem Banopticon eine nomadische, das szenische Tableau liquidierende ästhetische Form entgegensetzt (IV).

### I. Push-Back

Wie emblematische ‚Ansichtskarten‘ sind die Fotografien Leitolds immer versehen mit einer Art *inscriptio*, die den Ort und die Zeit der Aufnahme bezeichnet, sowie einer *subscriptio*, die jeweils aus Zeitungen, Gerichtsurteilen, NGO-Verlautbarungen, Interviews oder Tagebuch-

## Szenen des Banopticons



Abb. 1: Eva Leitolf: PFE4081-IT-161212. *Guìgia, Lampedusa, Italien 2012*, aus: *Postcards from Europe. Work from the ongoing archive*, seit 2006

einträgen zitiert und den thematischen Bezug erst herstellt. In ihrer markierten Nachträglichkeit verweisen diese Bildunterschriften auf dasjenige, was die harmlos erscheinenden Fotografien nicht zu sehen geben. So werden die Betrachtenden provoziert, die fotografischen Ansichten allegorisch fortzuschreiben und ihren Kontext zu reflektieren. Denn Leitolfs *Postcards from Europe* wissen darum, dass die bloße Fotografie eines Grenzorts beinahe nichts über ihn besagt.

Im *Dreigroschenprozess* bemerkt Bert Brecht, dass Fabrikfotos die „Verdinglichung der menschlichen Beziehungen“<sup>5</sup> nicht herausgeben, mithin kontextualisiert werden müssen. Diese Einsicht übersetzt Leitolf

in die notwendige Beschriftung des visuell Dargestellten, indem sie die gegenwärtige Kehrseite unserer Mobilität und deren permanenter Selfie-Inszenierung ins Gedächtnis ruft – jene Verhältnisse, in denen menschliche Beziehungen nicht nur verdinglicht werden, sondern in denen die, die nicht dazugehören, in die Unsichtbarkeit abgedrängt, in ihrer Bewegungsfreiheit behindert und gegebenenfalls dem Sterben überlassen werden. Was Leitolf adressiert, ist das Banopticon, in dem wir heute leben. Dessen szenische Darstellbarkeit reflektiert sie durch die ästhetische Form hindurch [Abb. 1].

An unsere *viewer society*<sup>6</sup> adressiert, bringt Leitolf in einer ihrer emblematischen Arbeiten die Horizontlinie ins Spiel und konfrontiert den Bildausschnitt mit jenem liquiden Element, das dem Territorialprinzip widerstreitet. So wirft sie über die Arbeit an der Fotografie hinausweisend die Frage nach dem Verhältnis von Flucht und Szene in der Gegenwart auf: *Guitgia, Lampedusa, Italy 2012* ist quasi aus touristischer Perspektive, am Strand, aufgenommen. Das Bild, das ich hier exemplarisch vorstelle, um den szenischen Ausschnitt zum Ausgangspunkt meiner Überlegungen zu machen, zeigt nur Wasser, Horizont und einen bewölkten Himmel. Über die Bildunterschrift aber ruft es eine in ihrer Gerichtetheit nachhaltig unterbrochene und damit letztlich auf Dauer gestellte, suspendierte Bewegung ins Gedächtnis. Zitiert wird in der *subscriptio* ein Urteil des Europäischen Gerichtshofs für Menschenrechte von 2012, das damals als Wendepunkt in der Auseinandersetzung mit Grenzziehungspraxen gelesen wird und Push-back-Aktionen nach Libyen für rechtswidrig erklärt. Die italienische Küstenwache nämlich hatte zuvor im Mittelmeer Bootsflüchtlinge von der südlichen Außen- grenze Europas nach Nordafrika zurückgedrängt. Damit wurde, so die vom Gericht anerkannte Klage des internationalen Flüchtlingsrats, die Möglichkeit, in der EU Asyl zu beantragen, faktisch außer Kraft gesetzt:

About two hundred refugees from Eritrea and Somalia were picked up by the Italian coastguard off the island of Lampedusa on 6 May 2009. They were immediately deported to Libya on the basis of a bilateral agreement, without receiving any opportunity to apply for asylum. The Italian Refugee Council located twenty-four of them and took their cases to court. On 23 February 2012 the European Court of Human Rights ruled that the deportations had violated the European Convention on Human Rights, and ordered the Italian state to pay €15,000 in compensation to each of the twenty-two surviving applicants on the grounds that they had been exposed to the risk of inhumane treatment and torture in Libya and their countries of ori-

### Szenen des Banopticons

gin. The Court noted that more than 471 refugees had been deported to Libya under similar circumstances between 6 and 10 May 2009.

According to Amnesty International the verdict represented a turning-point for the protection of migrants on the high seas.

*European Court of Human Rights, press release ECHR 075, 23 February 2012; Spiegel Online, 23 February 2012; Tagesschau, 23 February 2012; Deutschlandradio, 24 February 2012.*<sup>7</sup>

2012 aufgenommen, 2014 veröffentlicht, kommt Leitolfs *Guitgia* gerade nach der weitgehend erfolgten Abriegelung der Balkanroute und der inzwischen outgesourceten Praxis, Boote auf dem Mittelmeer abzudrängen, heute besondere Aktualität zu: Zum Zeitpunkt der Aufnahme mögen Pushback-Aktionen für illegal erklärt worden sein, wie Leitolfs Zitat verdeutlicht; doch seitdem werden die Praxen zur europäischen Grenzsicherung massiv ausgebaut, militarisiert und flexibilisiert. Nicht nur die Befugnisse der Grenzschutzagentur Frontex sind ausgeweitet, während die Politik bisherige Seerettungsprogramme der national organisierten Küstenwachen depotenziert. Die offiziell von deutschen Soldaten ausgebildete und von der EU unterstützte libysche Küstenwache, die ihren Aktionsradius nun über das eigene Hoheitsgewässer auf dem Mittelmeer hinaus ausgeweitet hat, bedroht NGO-Schiffe mit Waffengewalt. So sind die Rettungsoperationen im Mittelmeer denn auch zum Erliegen gebracht und das aktuelle Sterbenlassen wie das arbiträre Aussperren von Flüchtenden zugleich erneut aus unserem medial vermittelten Blickfeld gerückt. Während Asylrecht und Flüchtlingskonvention ausgehöhlt, sichere Herkunftsländer neu definiert, „Migrationspartnerschaften“ betitelte Rücknahmedeals mit diktatorischen Regimen vereinbart, Lager ohne humanitäre, „Registrierzentren“ ohne rechtliche Standards in außereuropäischen Transitstaaten eingerichtet, afrikanische Staaten zum gigantischen Biometrisierungslabor erkoren werden und die Zuständigkeiten wie Interessen nur mehr bedingt nationalstaatlich bestimmbar sind, zeigt sich immer deutlicher, inwiefern Grenzziehungspraxen gewissermaßen liquide geworden sind. Die von Leitolf zitierte *Rechtsprechung* zeugt von heute betrachtet sowohl vom erfolgreichen Widerstand gegen eine bestimmte Ausschlusspraxis als auch davon, wie sich die abschottungspolitischen Bedingungen wiederum verändern. Durch die nachträgliche Beschriftung werden wir dazu provoziert, flexible Aushandlungsprozesse genauer zu bestimmen, die man – wie Gilles Deleuze in einem Interview mit Toni Negri über *Kontrolle im Werden* nahelegt – mit der Fundamentalkritik nationalstaatlicher Rechtsetzung allein nicht ausreichend ‚in den Blick‘ bekommt.<sup>8</sup>

Vor diesem Hintergrund gewinnt die im *Guitgia*-Bild betonte Horizontlinie, die den Weg nach Europa zu durchkreuzen scheint und verschiedene Fluchtlinien evoziert, ohne jemanden zu sehen zu geben, eine spezifische Lesbarkeit, die den Rahmen der Darstellung selbst reflektiert.<sup>9</sup> Sie macht auf die Küste als uneinsehbaren Ort der Kamera aufmerksam. Dabei legt Leitolds Bild nahe, dass die Platzierung dieses Aufnahmegepäcks in Serie gehen könnte.<sup>10</sup> In Erinnerung an banoptische Praxen, die das In-Erscheinung-Treten von Geflüchteten suspendieren und sie vor der europäischen Grenze zurückweisen, mithin zum Nomadismus zwingen, verweigert es Leitold, *einen* Fluchtpunkt zu setzen. Hierzu verschränkt sie die skizzierte barocke Beschriftungs- mit der romantischen Bildtradition. An deren Zitat nun zeigt sich die Schnittstelle zur Bühne.

## II. Tableau

Leitolds Akzentuierung der Horizontale korrespondiert mit einer modernen Bildkunst, die sich um 1800 entwickelt, bereits im Kontext der ersten visuellen Massenkultur verortbar ist und die Ausschnittswahl befragbar macht. Das *Guitgia*-Foto rekurriert auf das Panorama der romantischen Landschaftsmalerei, in dem sich die Absage ans Figurative in dem Moment ankündigt, in dem auch die Figur des Souveräns als Repräsentant klassischer Staatlichkeit ins Wanken gerät und sich die Entwicklung neuer Regierungstechniken bereits andeutet [Abb. 2].<sup>11</sup>

Beispielhaft für diese Bildtradition ist Caspar David Friedrichs zwischen 1808 und 1810 entstandenes Gemälde *Der Mönch am Meer* mit seiner betonten Horizontlinie. Ohne Tiefenillusion durch eine dominierende Vordergrundfigur zu erzeugen, verweigert schon diese Horizontlinie den einen Blickpunkt. Um die Figur links im Tableau als Rückenfigur darzustellen, deren Blick keinen singulären Fluchtpunkt hat, übermalt Friedrich ihre ursprüngliche Stellung ebenso wie ein Boot in ihrem Blickwinkel. Er verblendet alles, was die Lesart eines prägnanten Augenblicks ermöglichen würde. *Der Mönch am Meer* funktioniert ohne Bildkette und Vordergrund.<sup>12</sup> Friedrich malt sein Bild zu einer Zeit, zu der er den Plan fasst, selbst ein Rundpanorama zu gestalten und darin die zentralperspektivische Darstellung durch eine Reihung von Fluchtpunkten zu ersetzen. Vom Panorama borgt er also die Horizontalästhetik. Ins Tafelbild übertragen macht diese potentiell die Setzung des Ausschnitts erfahrbar, weil sie als kontingente wahrgenommen werden kann. So verweist Friedrichs Horizontlinie schon um 1800 auf eine unendliche Reihung von Fluchtpunkten und damit auch auf die Arbitrarität der Betrachterposition.

## Szenen des Banopticons



Abb. 2: Caspar David Friedrich: *Der Mönch am Meer* (1808 – 1810), Alte Nationalgalerie, Berlin

Heinrich von Kleist bestimmt die Bildwirkung in einem von ihm editorisch bearbeiteten Text Clemens Brentanos und Achim von Arnims unter dem Titel *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* als zwangsläufig rahmenloses Sehen, das Immersion hervor- und zugleich den vom Maler gewählten Ausschnitt reflexiv ins Gedächtnis rufe. Am 13. Oktober 1810 unter dem Kürzel cb in den auf ein breites Publikum angelegten *Berliner Abendblättern* veröffentlicht, schreibt er Friedrich das Verdienst zu, „eine ganz neue Bahn im Felde seiner Kunst gebrochen“ zu haben:

Das Bild liegt, mit seinen 2 oder 3 geheimnißvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da, als ob es Joungs Nachtgedanken hätte, und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären.<sup>13</sup>

Nach Kleist, der sich um 1810 ebenfalls mit dem damals populären Rundpanorama beschäftigt, dementiert die Darstellungsform also den Eindruck eines natürlich gegebenen Rahmens.

An der so beschriebenen reflexiven Potenz dieser visuellen Darstellungsform arbeitet Leitolf im Medium der Fotografie weiter. *Guitgia* widerstreitet jenem zentralperspektivischen Erbe des Tafelbilds, das Roland Barthes im Rekurs auf Denis Diderot auch dem Theater des Dramas zuschreibt. Barthes begreift das Theater als eine Kunst, die inkalkuliert, von *wo* aus gesehen wird.<sup>14</sup> Die architektonische Definition



Abb. 3: Philippe Quesne: *Caspar Western Friedrich*, Münchner Kammerspiele (2016, Foto: Martin Argyroglo)

der Guckkastenszene wird auf das zentralperspektivisch organisierte Tableau rückbezogen, das eine Abfolge prägnanter, auf die Figur fokussierter Augenblicke präsentiert. Demgegenüber tritt bei Friedrich, an den Leitolds Bild erinnert, die Landschaft und damit die Frage nach dem Umland in den Vordergrund.

Im Zitat Caspar David Friedrichs wird die Guckkastenszene entsprechend auch vom Gegenwartstheater reflektiert. Philippe Quesne, ursprünglich Bühnenbildner, geht in *Caspar Western Friedrich* (2016) an den Münchner Kammerspielen von einer Lagerfeuerszene aus, in der die Darstellenden nebeneinander an der Rampe sitzen und wie im Western mit seinen Panoramaaufnahmen die Horizontale betonen. Dann lässt er die Darstellenden die Bilder Friedrichs gemeinsam reinszenieren. Den noch zentralperspektivisch motivierten Einsatz der Rückenfigur etwa im *Wanderer über dem Nebelmeer* (1818) bringt er durcheinander, indem er das Bildzitat von den Mitspielenden ständig anders herrichten und umgestalten lässt, bis sie sich alle gemeinsam frontal zum Publikum für ein Kollektiv-Selfie im *Wanderer*-Setting ins Bild setzen. Anstatt eine Geschichte szenisch zu erzählen, werden sich wandelnde Konstellationen präsentiert, um die Relation von Szene, Dingen und Körpern in Bewegung auszuloten [Abb. 3].

*Der Mönch am Meer* – also jenes Bild, das meine Lesart der Formspezifik von Leitolds *Guitgia* verdeutlicht – bleibt auf dieser Szene abwesend und kann doch zugleich als *das* Bild ins Gedächtnis gerufen

### Szenen des Banopticons

werden, das die ästhetische Form von Quesnes Inszenierung *in absentia* bestimmt. Denn auch die Bezugnahme aufs Western-Panorama und die dem Fluchtpunkt der Darstellung widerstreitende Horizontalität einer aufgelockerten Kollektivfigur ist als Fortschritt der Friedrichschen Horizontlinie lesbar. Quesnes im weitesten Sinn chorische Arbeit exponiert ein Grundmoment von Theater heute, das die architektonisch definierte Guckkastenszene befragt und so auf deren bereits in der Malerei um 1800 reflektiertes bildästhetisches Erbe aufmerksam macht. Der Chor wird vom Gegenwartstheater in immer neuen, variablen Konstellationen inszeniert. Er konfrontiert nicht nur als geschlossene Gruppenfigur die protagonistische Darstellung im Fluchtpunkt, sondern löst die szenische Betonung der Vertikale durch die *dramatis persona* ab, um stattdessen szenische Relationen und flache Hierarchien zu präsentieren. In diesem Sinn setzt ihn auch Quesne als Horizontalfigur in Szene.<sup>15</sup> Diese exponiert die Fluchtlinien des Dargestellten und macht auf die Relation der Darstellenden zu dem aufmerksam, was sie umgibt.

Während Leitolfs *Guitgia* durch das Zusammenspiel von exponierter Horizontlinie und nachträglicher Beschriftung auf Praxen der Grenzsicherung Bezug nimmt, stellt Quesnes *Caspar Western Friedrich* den chorischen Versuchsanordnungen des Gegenwartstheaters entsprechend erst einmal die Rahmenbedingungen szenischer Darstellung im Guckkasten aus und verweist auf den über die Szene hinausgehenden Theaterraum. Die Schnittstelle der beiden Arbeiten aber, das Formzitat romantischer Landschaftsmalerei, wird auch in visuellen Darstellungen von Geflüchteten mobilisiert, die die Grenzziehung zwischen ‚uns‘ und ‚denen‘ im Bild verdoppeln [Abb. 4].

„Wieviele Flüchtlinge verträgt Deutschland? Die Zuwanderung spaltet unsere Gesellschaft“,<sup>16</sup> titelt das *Stern*-Magazin im Herbst 2015. Die Grafik montiert einen aus dem Nebelmeer auftauchenden Strom von Geflüchteten *en face* wie eine Horizontlinie in Caspar David Friedrichs *Der Wanderer über dem Nebelmeer*. Damit wird sein Fluchtpunkt und letztlich auch seine Tiefenwirkung durchgestrichen, mithin die im Vordergrund individualisierte Vertikalposition der Rückenfigur durch eine anthropomorphisierte Horizontale konterkariert. Auch der *Stern*-Titel exponiert also jenes Bestimmungsmoment der Friedrichschen Landschaftsmalerei, das in der ästhetischen Moderne – etwa in den Arbeiten Mark Rothkos – jenseits figurativer Formen aufgegriffen wird und sowohl in Quesnes Inszenierung als auch in Leitolfs Bildkomposition fortlebt. Doch setzt das Cover die Geflüchteten wie eine den Rahmen bedrohende Horizontlinie ins Bild. Demgegenüber setzen Leitolf und Quesne die Horizontale erst einmal ein, um die Praxis der Sichtbarmachung im Tableau zu befragen.

Evelyn Annuß



Abb. 4: Stern-Titel 42 vom 8. Oktober 2015

### III. Raum

Von *Guitgia* und *Caspar Western Friedrich* aus gerät auch der gegenwärtige Umgang mit der Flüchtthematik auf der Bühne in den Blick; denn das Theater setzt Geflüchtete immer wieder als chorische Horizontalfigur in Szene – das heißt, Flucht wird über die Betonung der Horizontale chorisch verhandelt. Seit der Grenzkrise 2015 haben fast alle Stadt- und Staatstheater, viele Bürgerbühnen und Theaterprojekte Flucht thematisiert oder mit Geflüchteten gearbeitet. In der Kritik europäischer Abschlusspraxen sind sie diskurspolitisch durchaus erfolgreich.<sup>17</sup> Das

### Szenen des Banopticons

Theater wird dabei vor allem als sozialer Raum verstanden, um unterschiedliche Leute zusammenzubringen und gesellschaftliche Verhältnisse zu verhandeln. In vielen Fällen treten die Geflüchteten selbst auf. Szenisch aber bleibt die Bezugnahme auf Flucht bislang meist darauf beschränkt, Refugees als Gruppe zu verkörpern. Wie im Titelbild des *Stern* wird die Trennung zwischen den dargestellten Geflüchteten und den Betrachtenden beibehalten oder gar verstärkt und szenisch verdoppelt, anstatt Grenzziehungspraxen ästhetisch zu reflektieren. Um das zu zeigen, blende ich die soziale Relevanz der genannten Projekte aus und konzentriere mich auf die Formproblematik prominenter, an ein bildungsbürgerliches Publikum adressierter Inszenierungen im Stadttheater.

Die theatralen Besonderungen von Geflüchteten zeigen sich etwa an den komplementären Inszenierungen von Elfriede Jelineks Stück *Die Schutzbefohlenen* durch Nicolas Stemann und Michael Thalheimer, die ungefähr zeitgleich auf die europäische Grenzkrise und den Widerstand gegen herrschende Ausgrenzungsmechanismen durch Platz- und Kirchenbesetzungen vor Ort antworten. Stemann castet für die Uraufführung 2014 im Hamburger Thalia Theater leibhaftige, wegen der Residenzpflicht bei späteren Gastspielen ausgetauschte Refugees und setzt sie als Chor ein; auf der Bühne wird ihnen das Problem der Theatermacher und Profischauspieler erläutert, den Geflüchteten auch nicht helfen zu können, weil sie ja gespielt werden müssten. Das Casting wiederum erscheint Michael Thalheimer als ‚Theaterzoo‘.<sup>18</sup> Am Wiener Burgtheater gegenüber der zuvor von Geflüchteten besetzten Votivkirche, auf die *Die Schutzbefohlenen* Bezug nimmt, lässt er 2015 stattdessen Schauspielerinnen und Schauspieler mit Plastiktüten über dem Kopf Jelineks Text im Schleifsound sprechen. Die eine Inszenierung setzt darauf, Geflüchtete zu authentifizieren, die andere das Moment der Darstellung zu exponieren. In unterschiedlicher Weise betonen beide Arbeiten jedoch über den Einsatz der chorischen Figuren das den seitlichen Rahmen sprengende Moment ihrer Arbeit und stellen wie Quesne die Raumfrage ans Theater. Bei Stemann funktioniert das über die frontale Erscheinung der beliebig nach beiden Seiten erweiterbaren Refugees, die ihre Demonstrationsparolen von der Straße auf die Bühne und an die Rampe bringen, hinter sich einen mit der horizontalen Figur korrespondierenden Stacheldrahtzaun. Thalheimer hingegen, der vor allem das Theater als Hörraum adressiert, zentriert seinen Chor visuell und lässt die Darstellenden durch ein hell erleuchtetes Kreuz an der Bühnenrückwand auf die verdunkelte Szene kommen. Das Kreuz nimmt nicht nur auf das Kirchenasyl beziehungsweise die gegenüberliegende Votivkirche Bezug; vielmehr reflektiert es das Verhältnis von vertikaler Einzel- und hori-

zontaler Chorfigur, das die Inszenierung erkundet. Wenn sich die Sprechenden aus der Gruppe herauslösen und nach vorne treten, verharren sie vor der Rampe in einem Wasserbecken. Stemann wie Thalheimer rufen durch das Stocken der Darstellenden jeweils das Bestimmungsmoment des Banopticons ins Gedächtnis: die Bewegung der Ausgeschlossenen stillzustellen.

Auf den ersten Blick scheinen diese Inszenierungen also mit Leitolds Einsatz verwandt. Doch in der szenischen Darstellung von Geflüchteten als eine die Rampe als Grenze exponierende Kollektivfigur, seien sie nun authentifiziert wie bei Stemann oder von Schauspielerinnen und Schauspielern präsentiert wie bei Thalheimer, geschieht etwas anderes. Während Leitold Abwesenheit ins Bild setzt und auf das Liquide heutiger Grenzsicherungspraxen verweist, tritt im Theater die physische Präsenz der Darstellenden in den Vordergrund. In einem Fall schaut man sich vermeintlich authentische Refuges an, im anderen deren offenkundige Darstellung im Modus des Als-ob. Dabei streicht zwar die chorische Erscheinungsform den szenischen Rahmen visuell durch und kann als metatheatrale Dekonstruktion der Szene gelesen werden, aber zugleich werden die Geflüchteten als Rahmen sprengende Figuration der anderen wie im *Stern*-Titel besondert und obendrein – vor allem von Stemann – zur Visualisierung der Grenze wie eine Sichtbarriere eingesetzt.<sup>19</sup> Und auch Thalheimers Wasserbecken lässt danach fragen, wie sich auf der Bühne mit dem Liquiden aktueller Grenzziehungspraxen durch die Form hindurch angemessener umgehen ließe. Was also könnte ein spezifisch theatraler Umgang mit flexibilisierten Ausschlusspraxen sein, der den Doppelcharakter von Kunst- und sozialem Raum mitbedenkt?

*Die Schutzbefohlenen* adressiert eigentlich genau diese Frage. Im Unterschied zu den beiden genannten Inszenierungen bringt Jelineks Text über die namenlose, unlokalisierbare Thematisierung des Liquiden bereits ein dem Territorialprinzip von Ausschnitt und Betrachterposition widerstreitendes Raumverständnis ins Spiel. Ohne zu fingieren, wer da spricht, heißt es:

Im Meer brauchen Sie kein Navi, dort kennt sich keiner aus [...]. Es ist einfach zu groß. Unübersichtlich. Ein Meer, daß Ihnen passen würde, gibts auf der ganzen Welt nicht. [...] Es hat uns selbst gefügt, das Meer, es wurde ja selbst auch fugenlos gebaut. Nein, nicht verfließt, das wäre unnötig gewesen, es ist für uns ohnehin bodenlos.<sup>20</sup>

Wie Leitold über das abgebildete Meer und die betonte Horizontlinie ruft Jelineks Stück die See als glatten Raum<sup>21</sup> ins Gedächtnis und hält

### Szenen des Banopticons

darüber das Liquide europäischer Abschottungsmaßnahmen ebenso erinnerbar wie jenes unfreiwillige Nomadentum, das diese Maßnahmen gegenüber der Surplusbevölkerung produzieren. Die namenlose Rede verweigert sich der Zurechen- und damit der szenischen Visualisierbarkeit in der Gruppenfigur. In Jelineks Text sind sprechende Gesichter immer nur vorübergehend auszumachen – als Auf- und Abtauchen figuraler Konturen im Prozess des Verstehens, die in den Wortspielen einem permanenten Morphing unterliegen. Jelineks Stück kommt so eine spezifisch nomadische Qualität im Sinne von Gilles Deleuze und Félix Guattari zu, die bei Stemann und Thalheimer fehlt.<sup>22</sup> Diese nomadische Qualität geht auch über die reflexive, das Drama dekonstruierende Redeform in den frühen Stücken hinaus. Wie sich von heute gelesen zeigt, nehmen diese das Fluchtthema bereits vorweg, reflektieren darüber aber zunächst den Auftritt der *dramatis persona* und deren Rahmung. Jelineks von Ibsen für ihr Theaterdebüt entwendete Titelfigur Nora etwa erläutert in *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* (1977) dem Personalchef einer Fabrik gegenüber ihr Erscheinen zu Beginn des Stücks: „Nora: Ich bin keine Frau, die verlassen wurde, sondern eine die selbsttätig verließ. Ich bin Nora aus dem gleichnamigen Stück von Ibsen. Im Augenblick flüchte ich aus einer verwirrten Gemütslage in einen Beruf.“<sup>23</sup> Arbeitet sich nun Jelinek in den siebziger Jahren Ibsen zitierend am Auftritt im Kammerspiel ab, indem sie die Flucht aus dem Familientableau als Sprengung des dramatischen Rahmens zur Sprache bringt, so verweisen *Die Schutzbefohlenen* etwa vierzig Jahre später auf eine andere Vorstellung vom theatralen Raum, die nicht nur der Verkörperung wie dem abgegrenzten Schauplatz widerstreitet, sondern die Szene selbst als nomadische verhandelt. Genau dies wird am zugrunde liegenden Formzitat der aischyaischen *Hiketiden*, der *Schutzfliehenden*, in der Übersetzung Oskar Werners deutlich.<sup>24</sup> Verwendet wird nicht einfach ein Plot, in dem es ums Fliehen geht. Zitiert wird eine frühe antike Tragödie, die das Verhältnis von Szene und Umraum in einer Weise betont, die territoriale Grenzlogiken unterminiert.<sup>25</sup> Durch das Formzitat hindurch zeugt Jelineks Stück so auch davon, dass das Nomadische im Sinne eines unabsehbaren Auf- und Abtauchens bei Aischylos bereits angelegt ist.

Aischylos' Chor der fliehenden Danaiden kommt in der Parodos vom Meer, um durch das Theater hindurch zur Polis zu ziehen und so die Szene als transitorische zu offenbaren. Dabei aber handelt es sich nicht einfach um eine Szene von Migrantinnen, die die Erinnerung an einen anderen Ort mit sich schleppen. Wie Susanne Gödde zeigt, lokali-

sieren die Eingangsanapäste der Parodos die Danaiden zunächst noch auf dem Meer und damit im paradigmatisch glatten Raum.<sup>26</sup> Dieser dem Territorialprinzip widerstrebende Raum transponiert sich in die Bedrohung der Polis durch die Fliehenden und ihre verwandten Verfolger. Noch der erpresserische Modus der Danaiden-Rede – die Drohung gegenüber der Polis, deren Heiligtum durch kollektiven Selbstmord zu beflecken und so die göttliche Rache auf den Plan zu rufen, falls ihnen kein Schutz gewährt wird – ist Angriff auf den Schauplatz.

Folgerichtig, so mein Vorschlag, adressiert Jelineks Text im Aischylos-Zitat das Meer als jenes bodenlose Element, in dem auch die Rede im Namen der Geflüchteten immer nur im Vorübergehen figuriert werden kann, das Auftreten als jemand in der Sprache also kein Bleiberecht hat, stattdessen durch die Verirrung der Referenzen permanent liquidiert wird und damit letztlich die Stabilität der Szene der Darstellung in Frage gestellt ist. So klingt in der Jelinekschen Rhetorik ein erweiterter Begriff des Auftretens im Sinne eines namenlos-nomadischen Auf- und Abtauchens an, der sich nicht wie der Auftritt Noras als Weg von A nach B, vom Puppenheim in die Fabrik, präsentiert und damit den Rahmen der Szene offenbart, sondern die Suspension wie Unhaltbarkeit des In-Erscheinung-Tretens über ein entkonturiertes chorisches Sprechen erkundet.<sup>27</sup> Insofern kann Jelineks Formzitat auch als Beitrag zur gegenwärtigen Forschungsdiskussion über das Auftreten gelesen werden.<sup>28</sup> Es exponiert nicht nur die räumlichen, zeitlichen und figurativen Voraussetzungen einer Aufführung, um dies mit der Fluchthematik zu verknüpfen. Vielmehr adressiert das unmögliche, zugleich kollektive Auftauchen, das Jelinek fingiert, das Theater als einen Raum des temporären Zur-Erscheinung-Kommens von Konfigurationen, die weder als singuläre noch als Gruppenfiguren agieren und sich entsprechend weniger an deren Rahmung abarbeiten, denn auf Relationen jenseits des Schauplatzes verweisen. Durch ihr entstellendes Formzitat hindurch kann Jelineks rhetorische Inszenierung des Nomadischen so auch als bestimmte Reaktion auf flexibilisierte kontrollgesellschaftliche Praxen gelesen werden. Wie Leitolf verhandelt sie über das Liquide den *Terror* unfreiwilligen Nomadentums im Zeitalter des Banopticons und führt in der Sprache zugleich vor, wie sich Exklusionsmechanismen potentiell unterlaufen lassen. Gerade theatrale Praxen aber ermöglichen es durch die gleichzeitige Anwesenheit der Performenden und des Publikums nicht nur, den Terror des Banopticons, sondern auch das temporäre Glück widerständigen Nomadentums in instabilen Kollektivkonstellationen erfahrbar zu machen.

## Szenen des Banopticons

### III. Exodus

Herrschende Grenzziehungspraxen sind nicht auf die Umriss unseres Kontinents beschränkt, wie Bigos Skizze des Banopticons zeigt. Sie setzen sich etwa in Profilingmaßnahmen zwischen Wien und Plattling oder auf dem Berliner Alexanderplatz fort. Und auch das Theater als institutionalisierter Kunstraum funktioniert keineswegs als offener Versammlungsort für alle. Sowohl die Vorstellung von der Festung Europa als auch die vom Theater als Agora greifen zu kurz. Es gibt keine unschuldigen Räume, so die in Wien ansässige Regisseurin und Leiterin des *theatercombinats* Claudia Bosse.<sup>29</sup> Anstatt einen vorgegebenen szenischen Rahmen zu dekonstruieren oder Grenzen im Guckkasten zu illustrieren, mithin von der Szene als Bild auszugehen, erkunden ihre Arbeiten Umgebungen, in denen wir uns vorübergehend unsere Spielorte erobern, und sich derart deren zunehmende Kerbung – etwa durch Videokameras, Sicherheitsdienste, Verregelungen und erkennungsdienstliche Behandlungen – zumindest vorübergehend unterwandern lässt [Abb. 5].

*ideal paradise. eine nomadische stadtkomposition durch verschiedene orte in wien* von 2016 ist der abschließende, sechste Teil einer Serie, die sich mit Vorstellungen von Europa im Spannungsfeld zwischen Paradies und Katastrophe auseinandersetzt.<sup>30</sup> Das *theatercombinat* arbeitet seit den neunziger Jahren mit der chorischen Bespielung nichtinstitutionalisierter Räume, in denen Performende, Publikum und Passanten zum Teil des Environments werden und unsere Vorstellung vom Chor als abgrenzbarer und stabiler Gruppenfigur durch die Präsentation temporärer Situationsgefüge unterlaufen wird. *ideal paradise* erkundet den urbanen Raum mit choreografischen und soundgestützten Interventionen im städtischen Alltagsleben. Ausgangspunkt ist der kollektive Auszug aus einem abgegrenzten Terrain, in dessen Folge sich die Konturen der Gruppenfigur immer wieder verflüssigen.

Das Ganze beginnt mit dem konsekutiven Auftritt von sechs maskierten Performenden in stilisierten Astronautenanzügen auf einer mit Bauzäunen abgezielten Brache im sechsten Wiener Bezirk. Sie kommen aus einem silbern verkleideten Container, der sowohl an ein Raumschiff als auch an einen in Wärmedecken gekleideten Guckkasten mit verblendeter vierter Wand erinnert. Von jenseits des Bauzauns gerufen, ziehen die Performer schließlich, nachdem sie das Territorium erkundet haben, mit den zunächst als solche nicht erkennbaren zwanzig Choreuten in den Stadtraum und beginnen die Trennung vom Publikum aufzulösen. Von Surroundlautsprechern übertragen, die wie Monstranzen an Latten befestigt sind und von den Beteiligten mitgeschleppt werden,



Abb. 5: Claudia Bosse/theatercombinat: *ideal paradise. eine nomadische stadtkomposition durch verschiedene orte in wien* (2016, Foto: Gina Penzkofer)

moderiert Bosse das Geschehen. Dabei inszeniert sie den Exodus aus dem begrenzten Schauplatz als eine Art urbanes Nomadentum, das sich weniger für die Dekonstruktion des Bildrahmens interessiert, sondern Orte in der Stadtlandschaft vorübergehend als offene Szenen okkupiert.<sup>31</sup> Das inszenierte Nomadentum funktioniert als demonstrationsbeziehungsweise flashmobartige Bewegung von einem temporär besetzten Ort zum nächsten, an dem jeweils wechselnde Konstellationen präsentiert werden und sich die jeweiligen Konfigurationen ständig ändern. Die Anordnungen befragen aus unterschiedlichen Perspektiven Gruppenbildungen und lösen sie wieder auf. Unterwegs adressiert Bosses Lautsprecherstimme Passanten und beschreibt übergreifig, inwiefern sie sich nicht als Teil dieser in ihrer Kontur unbestimmbaren Gefüge aus Performern, Choreuten und Publikum eignen. Während sie den Hörraum besetzt, bringt Bosse also permanent In- und Ausschlüsse zur Sprache und verweist darauf, wer unter welchen Bedingungen ins Blickfeld gerät und damit nicht einfach einen Auftritt hat, sondern auch zur Zielscheibe für Ausgrenzungen wird.

Das akustisch inszenierte Banopticon erscheint als Kehrseite der immer wieder stockenden kollektiven Bewegung, bis sich einzelne Stimmen der Choreuten im Vorübergehen herauslösen und in verschiedenen Sprachen scheinbar direkt und im autobiografischen Modus an die Mitlaufenden wenden, um ihnen das Unbeteiligtsein streitig zu machen: „Ich bin Haydar. Ich komme aus dem Irak. Ich bin Schauspieler“ etc. Hier nun bekommen die Choreuten ihren temporären Auftritt, figurieren sich als jemand auf der Straße, der Zuwendung einklagt. Irgendwann

### Szenen des Banopticons

aber erweist sich die vermeintlich persönliche Ansprache als serielle Wiederholungsschleife mit fremdbestimmtem Rahmen (Name, Herkunft, Theaterbezug), den alle Choreuten teilen – ob behütete Wiener Studentin oder geflüchteter irakischer Schauspieler. Und doch entsteht dadurch ein offenes Gefüge mit singulären Gesichtern, während die Choreuten mit dem Publikum vor das Schloss Belvedere, sozusagen vor den Palast, ziehen, auf den Schlosstreppen Platz nehmen und die Performenden auf dem als Orchestra fungierenden Vorplatz beobachten. Wird das Publikum für Straßenpassanten zuvor Teil einer Performance, agieren die Choreuten nun als Teil des Publikums, um sich nach und nach doch wieder unter die Performenden auf dem Chorplatz zu mischen. Schließlich breiten sie gemeinsam silberne Folien als Bodentuch aus, tragen wie beim Fastenbrechen Köfte, Baklava und so weiter auf und laden das Publikum mit einer gemeinsamen Geste des Wartens zum Picknick ein.

Bosse spielt in ihren Arbeiten am Schluss oft mit ambivalenten Vergemeinschaftungsangeboten, die zwischen Kitsch und dem Überschreiten festgefügtter Rollenzuschreibungen schwanken. In *ideal paradise* wird eine freilich nicht dauerhafte Bleibeperspektive vor einem ansonsten von Touristen heimgesuchten Palast erprobt, die auch als utopische Antwort auf die gegenwärtigen politischen Verhältnisse lesbar ist. Die Bleibeperspektive ist zwar nicht von Dauer; denn der Belvederepark muss etwa eine Stunde später pünktlich geräumt werden. Aber das Picknick legt zugleich die Möglichkeit nahe, mit den neuen Zufallsbekanntschaften weiterzuziehen und sich einen anderen Platz zu erobern, ohne die Geschlossenheit von Gruppenfiguren zu behaupten.<sup>32</sup> So wird die Stadt als Möglichkeitsraum reklamiert, um sich in flexiblen Kollektiva zueinander ins Verhältnis zu setzen. Damit ist auch die Frage nach dem Auftreten szenisch neu gestellt, weil sich die Grenze zwischen Spielort und öffentlichem Raum, zwischen Zuschauen und Spielen verflüssigt. Im Auf- und Abtauchen, im Ein- und Ausschließen wird sowohl der Terror als auch das Glück gegenwärtigen Nomadentums erinnerbar: das auf Dauer gestellte Nichtankommenkönnen, das zuvor in der Rede geflüchteter Theaterleute und Bosses Ausgrenzung von Passanten zur Sprache kommt, und die Möglichkeit, sich im Vorbeigehen – allen banoptischen Überwachungs- und Grenzsicherungspraxen zum Trotz – in unvorhersehbarer Weise begegnen zu können.

Denn die mitspielenden Geflüchteten werden eben nicht einfach bloß als Refugees besonders und als Gruppenfigur ins Bild gesetzt, um als leibhaftige Stellvertreter auf die zu verweisen, die von unseren Außengrenzen ferngehalten und im Mittelmeer dem Sterben überlassen werden; vielmehr ruft *ideal paradise* ins Gedächtnis, dass viele längst da

sind – unter uns: als Teil der hiesigen Bevölkerung, als Teil, der durchaus auch das aufgezwungene Nomadentum mit sich schleppt, die hiesigen Verhältnisse verändert und vor Ort durch Profiling, Residenzpflicht, Abschiebehaft etc. immer wieder ausgegrenzt wird; aber ebenso als Nachbarn, Passanten, als Leute, mit denen man eben im Vorübergehen in Kontakt kommen kann. Damit wird die szenische Rede im Namen der anderen, die wir uns im verdunkelten Theater als Opferfigur auf der Bühne vergegenwärtigen und zur Illustration unserer Vorstellungen von ‚der Grenze‘ einsetzen, durch das performative Verflüssigen von Grenzbeziehungen und das Spiel mit variablen Fluchtlinien im Stadtraum ersetzt. *ideal paradise* fragt, aus den geschlossenen Parallelgesellschaften unserer Kunstwelten spielerisch ausgezogen, wie wir zumindest vorübergehend neue Öffentlichkeiten herstellen, Theater und sozialen Raum anders aufeinander beziehen könnten, ohne bestehende Ungleichheitsverhältnisse und Kontrollregime einfach auszuklammern – jene Verhältnisse und Praxen, die ihrerseits flexibel und unüberblickbar definieren, wer drin und wer draußen ist. So wendet sich diese Ästhetik nomadischen Umherschweifens gegen jene von Leitolf fotografierten Szenen des Banopticons, in denen das Erscheinen derer, die ausgeschlossen bleiben sollen, *in suspense* gehalten wird.

- <sup>1</sup> Vgl. Leitolf, Eva: *Postcards from Europe. Work from the Ongoing Archive, since 2006* ([www.evaleitolf.de/works/postcards-from-europe-since-2006](http://www.evaleitolf.de/works/postcards-from-europe-since-2006) [zuletzt ges. 11. September 2017]) u. *Postcards from Europe 03/13*, Hamburg 2013; zu europäischen Grenzorten als Schnittstellen zwischen Reise- und Fluchtbewegungen vgl. Holert, Tom/Terkessidis, Mark: *Fliehkraft. Gesellschaft in Bewegung – von Migranten und Touristen*, Köln 2006. Zur aktuellen Politik, Geflüchtete „aus dem Blickfeld der Europäer verschwinden“ zu lassen, „indem die europäischen Außengrenzen de facto vollends nach Afrika verlagert werden“, vgl. Amnesty International anlässlich des europäischen Gipfeltreffens zur Flüchtlingspolitik in Paris vom 28. August 2017 ([www.amnesty.de/informieren/aktuell/vorschlaege-zur-eu-fluechtlingspolitik-sind-eine-farce](http://www.amnesty.de/informieren/aktuell/vorschlaege-zur-eu-fluechtlingspolitik-sind-eine-farce) [zuletzt ges. 11. September 2017]).
- <sup>2</sup> Vgl. Bigo, Didier: „Globalized (in)Security: the Field and the Ban-opticon“, in: ders./Tsoukala, Anastassia (Hrsg.): *Terror, Insecurity and Liberty. illiberal Practices of liberal Regimes after 9/11*, Oxon/New York 2008, S. 10 – 48. Zur Spannung zwischen Darstellungs- und sozialem Raum vgl. Wihstutz, Benjamin: *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*. Zürich, insb. S. 35 – 47.
- <sup>3</sup> Zum Panopticon vgl. Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a. M. 1977, S. 251 – 292, zur Gouvernementalität vgl. ders.: *Kritik des Regierens. Schriften zur Politik*, Frankfurt a. M. 2010; hinsichtlich der Relektüre von Foucaults Bestimmung des panoptischen Disziplinarregimes im Kontext dieser erst später veröffentlichten Vorlesungen und der Herausbildung neuer interaktiver, Wettbewerb generierender Modi der *self-surveillance* 2.0 vgl. Gane, Nicholas: „The Governmentalities of Neoliberalism: Panopticism, Post-panopticism and beyond“ in: *The Sociological Review* 60 (2012), S. 611 – 634, S. 614 – 619. Zum Banopticon vgl. auch Kirsch, Thomas: „On the Difficulties of Speaking out Against Security“, in: *Anthropology Today* 32 (2016), H. 5, S. 5 ff. Zur frühen Bestimmung kontrollgesellschaftlicher Verhältnisse vgl. Deleuze, Gilles: „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“, in: ders.: *Unter-*

## Szenen des Banopticons

- handlungen 1972 – 1990, Frankfurt a. M. 1993, S. 243 – 262; vgl. anknüpfend Raunig, Gerald: *Dividuum*, Wien, S. 149 – 156 (transversal.at/books/dividuum [zuletzt ges. 11. September 2017]).
- <sup>4</sup> Vgl. Baumann, Zygmunt/Lyon, David: *Daten, Drohnen, Disziplin. Ein Gespräch über flüchtige Überwachung*, Berlin 2013.
- <sup>5</sup> So Brecht, Bert: *Der Dreigroschenprozess*, in: ders.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 21, hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Berlin/Frankfurt a. M. 1992, S. 469.
- <sup>6</sup> Vgl. in Kritik an Foucaults *Überwachen und Strafen* die komplementären Überlegungen zum Blick der Vielen auf die Wenigen in der gegenwärtigen visuellen Kultur von Mathiesen, Thomas: „The Viewer Society. Foucault’s ‚Panopticon‘ Revisited“, in: *Theoretical Criminology 1* (1997), H. 2, S. 215 – 234.
- <sup>7</sup> Leitolf: *Postcards*, „Guitgia“.
- <sup>8</sup> Vgl. zur Frage der *Rechtsprechung* im Kontext eines über die Kritik des Souveräns hinausweisenden, flexibilisierten Machtverständnisses Deleuze, Gilles: „Kontrolle und Werden“, Gespräch mit Toni Negri, in: ders.: *Unterhandlungen 1972 – 1990*, S. 243. Zur Kritik nationalstaatlicher *Rechtsetzung* und deren Kehrseite, der Produktion von Staatenlosen, denen der Status von Rechtspersonen nicht zukommt, vgl. demgegenüber Arendt, Hannah: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, München 1986, Kapitel „Der Niedergang des Nationalstaats und das Ende der Menschenrechte“, S. 422 – 470 sowie im Kontext der EU-Gründung an Arendt anknüpfend Agamben, Giorgio: „Jenseits der Menschenrechte“, in: *Jungle World* 28, 4. Juli 2001 (<http://jungle-world.com/artikel/2001/27/25547.html> [zuletzt ges. 11. September 2017]).
- <sup>9</sup> Zur die suspendierte Bewegung reflektierenden *Fluchtlinie* als Gegenbegriff zum *Fluchtpunkt* und einer auf ihn fokussierten Kritik vgl. – im Anschluss an Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1992 – u. a. Balke, Friedrich/Vogl, Joseph (Hrsg.): *Gilles Deleuze – Fluchtlinien der Philosophie*, München 1996; Raunig, Gerald: „Fluchtlinie und Exodus. Zu einigen offensiven Figuren des Fliehens“, in: ders./Nowotny, Stefan (Hrsg.): *Instituierende Praxen. Bruchlinien der Institutionskritik*, Wien 2008, S. 209 – 218.
- <sup>10</sup> So lässt das Bild durch die gewählte Darstellungsform hindurch auch an einen der zentralen Wachstumsmärkte heute denken, der die gegenwärtigen Grenzziehungspraxen mitdikiert und dazu beiträgt, dass die banoptische Politik des Ausgrenzens zunehmend von privatwirtschaftlichen Interessen der Sicherheitsindustrie bestimmt wird. Zur „Sicherheitsindustrie aus Anlegersicht“ vgl. die aktuelle *HWWI/Berenberg-Studie* ([www.hwwi.org/presse/pressemitteilungen/pressemitteilung/hwwiberenberg-studie-sicherheitsindustrie-bleibt-ein-wachstumsmarkt.html](http://www.hwwi.org/presse/pressemitteilungen/pressemitteilung/hwwiberenberg-studie-sicherheitsindustrie-bleibt-ein-wachstumsmarkt.html) [zuletzt ges. 11. September 2017]). Im *Surveillance Industry Index SII*, den Privacy International 2016 vorgelegt hat, nimmt Deutschland nach den USA, Großbritannien und Frankreich den vierten Platz ein (<https://sii.transparencytoolkit.org> u. [https://privacyinternational.org/sites/default/files/global\\_surveillance.pdf](https://privacyinternational.org/sites/default/files/global_surveillance.pdf) [zuletzt ges. 11. September 2017]). Zur performativen Seite des industriellen Überwachungskomplexes vgl. Harding, James: „Outperforming Activism: Reflections on the Demise of the Surveillance Camera Players“, in: *International Journal of Performance Arts and Digital Media 11* (2015), H. 2, S. 131 – 147.
- <sup>11</sup> Zur Geschichte des Panoramas als erster visueller Massenkultur vgl. Oettermann, Stephan: *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt a. M. 1980; vgl. auch Grau, Oliver: *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien*, Berlin 2002, S. 25 – 100; Köhnen, Ralph: *Das optische Wissen: Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens*, Paderborn 2009, S. 268 – 308; Koschorke, Albrecht: „Das Panorama. Die Anfänge der modernen Sensomotorik um 1800“, in: Segeberg, Harro (Hrsg.): *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst* (= Mediengeschichte des Films 1), München 1996, S. 149 – 169; ders.: *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt a. M. 1990, S. 138 – 172. Zur Lösung von der repräsentativen Form im politischen wie im ästhetischen Feld um 1800 vgl. – in Kritik an Jacques Rancières *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihrer Paradoxien*, Berlin 2006 – Balke, Friedrich: „Einleitung: Die große Hymne an die kleinen Dinge. Jacques Rancière und die Aporien des ästhetischen Regimes“, in: ders./Maye, Harun/Scholz, Leander (Hrsg.): *Ästhetische Regime um 1800*, München 2009, S. 9 – 35. Zur Entgegensetzung von

- repräsentationskritischer Ästhetik und Politik vgl. demgegenüber mit Blick auf das Theater Lehmann, Hans-Thies: „Wie politisch ist postdramatisches Theater? Warum das Politische im Theater nur die Unterbrechung des Politischen sein kann“, in: *Theater der Zeit 10* (2001), S. 10 – 14.
- <sup>12</sup> Vgl. Begemann, Christian: „Brentano und Kleist vor Friedrichs *Mönch am Meer*. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Geisteswahrnehmung“, in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 64* (1990), S. 89 – 105.
- <sup>13</sup> Kleist, Heinrich von: „Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft“, in: ders.: *Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe*, Bd. 2/7: *Berliner Abendblätter*, hrsg. v. Roland Reuß, Peter Staengle, Basel u. a. 1997, S. 61 f.; Wiederabdruck der *Berliner Abendblätter* vom 13. Oktober 1810, eb.
- <sup>14</sup> Vgl. Barthes, Roland: „Diderot, Brecht, Eisenstein“, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a. M. 1990, S. 94 – 102; vgl. auch Haß, Ulrike: *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München 2005, S. 15; zu Diderots Reflexion des Auftretens in Auseinandersetzung mit dem Tableau vgl. allerdings Söntgen, Beate: „Ins Bild kommen, im Bild sein. Versuch über den Auftritt in unbewegten Bildern“, in: Vogel, Juliane/Wild, Christopher (Hrsg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*, Berlin 2014, S. 189 – 215, S. 198 – 205.
- <sup>15</sup> Zu neueren Kollektivformaten auch über die chorische Darstellung im Guckkasten hinaus vgl. Geheimagentur/Schäfer, Martin Jörg/Tsianos, Vassilis S. (Hrsg.): *The Art of Being Many. Towards a New Theory of Practice and Gathering*, Bielefeld 2016; Eikels, Kai van: *Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie*, München 2013. Zur korrespondierenden performativen Dimension gegenwärtiger politischer Erscheinungsformen vgl. Frankfurter Kunstverein/Exzellenzcluster „Die Herausbildung normativer Ordnungen“ der Goethe-Universität Frankfurt a. M. (Hrsg.): *Demonstrationen. Vom Werden normativer Ordnungen*, Frankfurt a. M. 2012 (darin zur Kritik am Arendtschen, am singulären Auftritt orientierten Begriff des In-Erscheinung-Tretens: Rebentisch, Juliane: „Erscheinen. Bruchstücke einer politischen Phänomenologie“, S. 364 – 373); vgl. auch Butler, Judith: *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, Berlin 2016, S. 16 sowie anknüpfend Staal, Jonathan: „Assemblism“, in: *e-flux Journal 80* (2017) (<http://www.e-flux.com/journal/80/100465/assemblism> [zuletzt ges. 11. September 2017]); Nachtwey, Oliver: *Abstiegsgesellschaft. Über das Aufbegehren in der regressiven Moderne*, Berlin 2016, S. 205 – 212.
- <sup>16</sup> *Stern*-Titelbild Nr. 42 vom 8. Oktober 2015.
- <sup>17</sup> Vgl. u. a. das Projekt EcoFavela Lampedusa Nord auf Kampnagel in Hamburg, mit dem ein temporärer Aktionsraum für Geflüchtete geschaffen wurde – vgl. hierzu „Menschenrechte für alle? Ein Gespräch mit Amelie Deuffhard und Nicolas Stemann“, in: *Theater heute 2* (2015) – oder den Open-Border-Kongress und die Internationale Schlepper- und Schleusertagung 2015 sowie die Einrichtung eines Welcome Cafés für Geflüchtete an den Münchner Kammerspielen. In beiden Fällen wird über die Bühnenproduktionen hinaus die Frage nach dem Verhältnis von Theater und Öffentlichkeiten gestellt; vgl. hierzu auch Balme, Christopher: *The Theatrical Public Sphere*, Cambridge 2014.
- <sup>18</sup> Vgl. „Die Bühne ist kein Zoo“, Michael Thalheimer im Gespräch mit Norbert Mayer in der *Presse* vom 21. März 2015 ([http://diepresse.com/home/kultur/news/4690954/Thalheimer\\_Die-Buehne-ist-kein-Zoo](http://diepresse.com/home/kultur/news/4690954/Thalheimer_Die-Buehne-ist-kein-Zoo) [zuletzt ges. 11. September 2017]).
- <sup>19</sup> Demgegenüber betont Sebastian Nüblings Inszenierung *In unserem Namen* am Berliner Maxim-Gorki-Theater 2015, die u. a. Jelineks *Schutzbefohlene* zitiert, das Auf- und Abtauchen der Stimmen aus einem akustischen Gewirr und hält Publikum und Darstellende entsprechend zunächst ununterscheidbar.
- <sup>20</sup> Vgl. unter der Rubrik „Theater“ Jelinek, Elfriede: *Die Schutzbefohlenen* ([www.elfriedejelinek.com](http://www.elfriedejelinek.com) [zuletzt ges. 11. September 2017]).
- <sup>21</sup> Vgl. zum glatten oder nomadischen, mobilen Raum, dessen Paradigma das Meer sei und den es vom gekerbten Raum zu unterscheiden gelte, Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 522 – 534.
- <sup>22</sup> Zum Meer und dessen Korrespondenz mit dem Nomadischen vgl. ebd., S. 533.
- <sup>23</sup> Jelinek, Elfriede: „Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften“, in: dies.: *Theaterstücke*, Reinbek bei Hamburg, S. 9; vgl. zu Jelineks Dekonstruktion des Dramas Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens*, München 2007, S. 17 – 57. Vgl. demgegenüber den 2013 entstandenen, mit der Form der

## Szenen des Banopticons

- Schutzbefohlenen* korrespondierenden Text *Nach Nora* ([www.elfriedejelinek.com](http://www.elfriedejelinek.com) [zuletzt ges. 11. September 2017]).
- <sup>24</sup> Aischylos: *Die Schutzlebenden*, in: ders.: *Tragödien*, übers. v. Oskar Werner, hrsg. v. Bernd Zimmermann, Zürich u. a. 1996; vgl. Gödde, Susanne: *Das Drama der Hikesie. Ritual und Rhetorik in Aischylos' „Hiketiden“*, Münster 2000; Kirsch, Sebastian: „Vermählt mit dem (Theater)Gott. Aischylos *Hiketiden* oder der Chor als Medium des Heiligen“, in: *Archiv für Mediengeschichte – Medien des Heiligen*, hrsg. v. Friedrich Balke, Bernhard Siegert, Joseph Vogl, Paderborn 2015, S. 21 – 29.
- <sup>25</sup> Zur chorischen Reflexion des Umraums in der antiken Tragödie vgl. Haß, Ulrike: „Woher kommt der Chor“, in: Enzelberger, Genia/Meister, Monika/Schmitt, Stefanie (Hrsg.): *Maske und Kothurn 58: Auftritt Chor. Formationen des Chorischen im gegenwärtigen Theater* (2012), H. 1, S. 13 – 30.
- <sup>26</sup> Vgl. Gödde: *Drama der Hikesie*, S. 150.
- <sup>27</sup> Vgl. demgegenüber Juliane Vogels Überlegungen zu den Wegen der Deixis in den euripideischen Prologen, die von Reisenden oder Fliegenden übernommen werden, um den Urraum aus der Perspektive der Nichtsesshaften zur Sprache zu bringen und den Auftritt zu reflektieren; diese können als metatheatral motivierte Raumnahme im territorialen Sinn gelesen und vom zukunftsblinden Redetypus der Fliehenden geschieden werden (Vogel, Juliane: „Boden bereiten. Strategien des dramatischen Prologs“, in: Haas, Claude/Polaschegg, Andrea (Hrsg.): *Der Einsatz des Dramas. Dramenanfänge, Wissenschaftspoetik und Gattungspolitik*, Freiburg i. Br. u. a. 2012, S. 159 – 171).
- <sup>29</sup> Vgl. Vogel/Wild: *Auftreten*; Matzke, Annemarie/Otto, Ulf/Roselt, Jens (Hrsg.): *Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*, Bielefeld 2015; Menke, Bettine: „im auftreten/verschwinden – auf dem Schauplatz und anderswo“, in: Engell, Lorenz/Siegert, Bernhard (Hrsg.): *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 7: Verschwinden* (2016), H. 1, S. 185 – 200; vgl. auch die von mir herausgegebenen Themenhefte *Maske & Kothurn 2: volksfiguren* (2014) – zum Begriff des Auftretens hier v. a. Kirsch, Sebastian: „Gibt es einen richtigen Chor im Falschen“, S. 43 – 54, S. 45 ff. – und „Forum Modernes Theater 28: kollektiv auftreten“ (erscheint 2017) – darin zur Kritik des Auftritts begriffs im Kontext chorischer Erscheinungsformen Menke, Bettine: „Grund‘ und ‚parerga‘. Der Chor“.
- <sup>29</sup> Vgl. Bosse, Claudia: „es gibt keine unschuldigen räume“, in: Eke, Norbert Otto/Haß, Ulrike/Kaldrack, Irina (Hrsg.): *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater*, München 2014, S. 63 – 81.
- <sup>30</sup> Vgl. [www.theatercombinat.com/projekte/katastrophen/KAT\\_IP\\_stadt.htm](http://www.theatercombinat.com/projekte/katastrophen/KAT_IP_stadt.htm) und [vimeo.com/182376475](https://vimeo.com/182376475) [zuletzt ges. 11. September 2017].
- <sup>31</sup> Zur Gedankenfigur des Exodus vgl. Raunig: „Fluchtlinie und Exodus“.
- <sup>32</sup> Die chorischen Konfigurationen in dieser Arbeit haben sich entsprechend längst von der von Einar Schleef (*Droge Faust Parsifal*, Frankfurt a. M. 1997) so genannten tragischen Konstellation – der szenischen Konfrontation von Protagonist und Chor als Gruppenfigur – verabschiedet.