

*Thomas Forrer*

# Schauplatz | Landschaft

Orte der Genese  
von Wissenschaften und Künsten  
um 1750



Wallstein

*Thomas Forrer*  
*Schauplatz/Landschaft*



Thomas Forrer  
Schauplatz / Landschaft

*Orte der Genese  
von Wissenschaften und Künsten  
um 1750*



WALLSTEIN VERLAG

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds  
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung und des Seminars für  
Kulturwissenschaften und Wissenschaftsforschung der Universität Luzern.

# Inhalt

|                                                                                           |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Einleitung . . . . .                                                                      | 7   |
| Erster Teil: Schauplätze der Naturgeschichte . . . . .                                    | 29  |
| 1. Spectacle, Schauplatz, théâtre . . . . .                                               | 31  |
| 2. Erwachen zu Theorie und zu Geschichte . . . . .                                        | 48  |
| <i>Ursprungsszenen</i> . . . . .                                                          | 66  |
| <i>Die Genese der Gegenstände</i> . . . . .                                               | 80  |
| <i>Analysieren, Überblicken – Ergötzen</i> . . . . .                                      | 102 |
| <i>Räume der Konvenienz</i> . . . . .                                                     | 108 |
| <i>Das Gemälde in der Skala der Naturen</i> . . . . .                                     | 122 |
| 3. ›Schauplätze‹ in Buchform . . . . .                                                    | 130 |
| Zweiter Teil: Schauplatz/Landschaft:                                                      |     |
| Die Entstehung der Künste und des Menschen . . . . .                                      | 153 |
| 1. Schöne Aussichten I: Das ›Feld‹ als Schauplatz<br>der kantischen Vermögen . . . . .    | 155 |
| <i>Übergänge: Außerordentliche Gegenden</i> . . . . .                                     | 155 |
| ›Zweckmäßigkeit‹ und ›Feld‹ . . . . .                                                     | 160 |
| <i>Von Mannigfaltigkeiten sprechen: ›N – 1‹ schreiben</i> . . . . .                       | 174 |
| <i>Das ›Feld‹ im Spiel der kantischen Vermögen</i> . . . . .                              | 184 |
| 2. Schauplatz/Landschaft: Ein Nachleben . . . . .                                         | 195 |
| <i>Landschaft und die Theorie des Erhabenen</i> . . . . .                                 | 195 |
| <i>Freie Landschaft: Eine Übertragung</i> . . . . .                                       | 205 |
| <i>Vom ›Schauplatz‹ zum ›Schauspiel‹ der Natur</i> . . . . .                              | 214 |
| <i>Landschaft: Ein »Theatrum«, um »so zu reden«</i> . . . . .                             | 223 |
| ›Szenen‹ und ›Auftritte‹ der Natur . . . . .                                              | 242 |
| 3. »... auf dem Wege zum Kunstwerk« . . . . .                                             | 248 |
| <i>Die »glückliche Wahl«</i> . . . . .                                                    | 257 |
| <i>Verdichten und Reparieren</i> . . . . .                                                | 263 |
| <i>»Angenehmes Unebenmaas«</i> . . . . .                                                  | 267 |
| <i>»Statt einer Landschaft, tausend«:</i><br><i>Einfassung und Deutlichkeit</i> . . . . . | 273 |
| 4. Schöne Aussichten II: »Für mich nichts« . . . . .                                      | 280 |
| <i>»Pünktlichkeit«: Das Verschwinden der Regeln</i> . . . . .                             | 281 |
| <i>Ereignis: Belebte/belebende Darstellung</i> . . . . .                                  | 287 |
| <i>Entstellte ›schöne‹ Aussichten</i> . . . . .                                           | 294 |
| 5. Heterogenese: Die Entstehung des Menschen . . . . .                                    | 303 |

|                                                            |     |
|------------------------------------------------------------|-----|
| Dritter Teil: Dichten in der Landschaft. . . . .           | 327 |
| 1. Idyllische Umwege: Zurück – zur Kultur . . . . .        | 329 |
| 2. Raum und Zeit der Idylle . . . . .                      | 336 |
| 3. Der ›kleine‹ idyllische Tod und das Dichten. . . . .    | 376 |
| 4. Echo und die Schauplätze von Laut und Schrift . . . . . | 406 |
| Schluss: Die Wiederholung der Natur . . . . .              | 427 |
| Bibliographie . . . . .                                    | 449 |
| Dank . . . . .                                             | 469 |
| Register . . . . .                                         | 470 |

Das Chaos der Eindrücke beginnt sich zu ordnen, die einen schwinden, andere treten bestimmter hervor, prägen sich aus; Fragen, Erzählen beginnt, und sind die Menschen zu Bette, geht das Träumen an, eine neue Welt ist entstanden, ein bewegtes Leben reget sich, manchmal bleibts, manchmal stirbts wieder.

*Jeremias Gotthelf: Barthli der Korber*<sup>1</sup>

## Einleitung

Eine Störung zu bemerken heißt, etwas angefangen zu haben. Wenn der »Dicke« in Franz Kafkas *Beschreibung eines Kampfes* sagt: »Die Landschaft stört mich in meinem Denken«, dann gibt er die Landschaft als einen Schauplatz aus, an dem das Denken für einmal nicht *sein* Denken gewesen und ein ›Ich‹ in Frage gestanden ist – wobei der erneute Einsatz zum Denken sich immer schon vollzogen hat, soll die Störung selbst bemerkt worden sein. Warum die Rede von einem Schauplatz und woher die Störung? Die Landschaft, so der Dicke weiter, »[...] ist schön und will deshalb betrachtet sein« / ›Ich schließe meine Augen und sage: Du grüner Berg am Flusse, der du gegen das Wasser rollendes Gestein hast, du bist schön. / Aber er ist nicht zufrieden, er will, daß ich die Augen zu ihm öffne.«<sup>2</sup>

Nicht so sehr die Anthropomorphismen<sup>3</sup> sind störend als vielmehr der Befund des Schönen. Wird die Rede nämlich mit geschlossenen Augen formuliert, unterhält sie eine Differenz zwischen Denken und Dingen, und so bedient sie eine Ökonomie der Zeichen und der Gedanken, welche die Abwesenheit der sichtbaren Dinge voraussetzt. Der Befund des Schönen indes, hier selbst ein Gedanke, kündigt die Einbruchstelle dieser blinden Ordnung an, denn was schön ist, fordert zum Hinschauen auf. Die Übertragung eines Willens auf die natürliche Umgebung findet ihre Herkunft also darin,

1 Jeremias Gotthelf: *Barthli der Korber*. In: ders.: *Die Hauptwerke in 18 Bänden*. Hg. v. Werner Jucker. Erlenbach-Zürich und Stuttgart 1966, Bd. 16, S. 207.

2 Franz Kafka: *Beschreibung eines Kampfes*. In: ders.: *Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte*. Hg. v. Roland Reuß und Peter Staengle. Basel und Frankfurt a.M. 1995-, S. 99f.

3 Barbara Neymeyer: *Konstruktion des Phantastischen. Die Krise der Identität in Kafkas ›Beschreibung eines Kampfes‹*. Heidelberg 2004, S. 103f.

dass die Rede vom Schönen das Denken nötigt, es mit einem fremden Anspruch konfrontiert. Die Schönheit der Landschaft erinnert das Denken an die Grenze einer stets zu erneuernden Differenz gegenüber dem Sinnlichen, und es ist deren Bodenlosigkeit, die »meine Überlegungen schwanken« lässt, wie der Dicke einmal sagt.<sup>4</sup> Als ›Ort‹, der wiederholt zur Schau auffordert, gewährt die Landschaft bei Kafka die unbedingte Möglichkeit des Denkens: Schön ist die Landschaft, wenn das Denken darüber angefangen hat; störend, wenn der Gedanke ihrer Schönheit den Anlass gibt, dieses Einsatzes zu gedenken. Daher »will« Landschaft immer wieder »betrachtet sein«.

Nicht allein bei Kafka ruft die Landschaft das Denken und Sprechen an seine Herkunft zurück. Als Feld der Störung und der Chance eines Neuansetzens gelangen Landschaften in literarischen und essayistischen Schriften des 20. Jahrhunderts wiederholt als Orte zur Sprache, an denen gerade die Möglichkeit des Erzählens, des Systematisierens und Reflektierens in Frage gestellt und gleichermaßen gestattet worden ist. Solcherart findet sich Landschaft an der entrückten ›Stelle‹ des »fliessenden Wasser[s]« und der »beweglichen Fundamente[ ]«, auf welchen, wie Friedrich Nietzsche es formuliert, dem »Menschen [...] als ein gewaltiges Baugenie [...] das Aufthürmen eines unendlich complicirten Begriffsdomes gelingt«. Wenn dieser Bau »wie aus Spinnefäden [...], so zart« sein müsse, »um von der Welle mit fortgetragen« zu werden,<sup>5</sup> so kann man vom ›Dicken‹ bei Kafka sagen, dass er ein Leidender dieser fließenden Fundamente geworden ist.<sup>6</sup> Nicht nur darin, dass die Landschaft seine »Überlegungen schwanken« lässt »wie Kettenbrücken bei zorniger Strömung«, ebenso verlieren die Dinge alsbald ihre »schöne Begrenzung« und mithin ihre Benennung. Diese »Seekrankheit auf festem Lande« erfährt ihre wörtliche Inszenierung, wenn der Dicke sich von seinen Trägern durch das »biegsame[ ] Wasser« des Flusses tragen lässt, und damit wird auch Nietzsches Metaphorik beim Wort

4 Kafka, Beschreibung eines Kampfes, S. 99.

5 Friedrich Nietzsche: Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. In: ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Neuausgabe. München 1999, Bd. 1, S. 882.

6 Vgl. Lukas Trabert: Erkenntnis und Sprachproblematik in Franz Kafkas ›Beschreibung eines Kampfes‹ vor dem Hintergrund von Friedrich Nietzsches ›Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne‹. In: DVjS 61, 1987, S. 298-324.

genommen: Die Strömung treibt den Dicken davon, wie ein »Götterbild aus hellem Holz, das *überflüssig* geworden« ist.<sup>7</sup>

Auch Rainer Maria Rilke findet in der Landschaft einen Schauplatz, um diesen menschlichen Überfluss zu verhandeln. In seiner Aufsatzsammlung *Worpswede* heißt es: »Wir sind gewohnt, mit Gestalten zu rechnen, – und die Landschaft hat keine Gestalt, wir sind gewohnt aus Bewegungen auf Willensakte zu schließen, und die Landschaft *will* nicht, wenn sie sich bewegt. Die Wasser gehn und in ihnen schwanken und zittern die Bilder der Dinge.« Als Bilder, die die Menschen an die Natur übertragen haben, erweisen sich Benennung, Erkenntnis und Kalkül immer wieder als Supplemente. Die »Landschaft ist ein Fremdes für uns«, notiert Rilke, dem wir »wie zufällig kommende Gäste, die eine andere Sprache sprechen, zusehen«.<sup>8</sup> So wie es bereits im griechischen *xénos* bedeutet wird, verhält sich der Mensch gegenüber der Landschaft als »Gast« und »Fremder« zugleich – womit das Verhältnis von Mensch und Landschaft gewissermaßen als eine einseitige »Berührung ohne Berührung« umschrieben wird,<sup>9</sup> in der sich das Problem der Übersetzung vom sinnlich Gegebenen (Landschaft) zum Gedanken als ein Problem der Genese, der Deutung und des Begreifens stets von Neuem stellt. »Wir spielen mit dunklen Kräften, die wir mit unseren Namen nicht erfassen können«, schreibt Rilke über diesen »einseitigen« Verkehr. »Immer und immer wieder in Jahrtausenden schütteln die Kräfte ihre Namen ab und erheben sich, wie ein unterdrückter Stand, gegen ihre kleinen Herren, ja nicht einmal *gegen* sie, – sie

7 Kafka, Beschreibung eines Kampfes, S. 99, 103, 111, 131; Hervorhebung T.F.

8 Rainer Maria Rilke: *Worpswede*. In: ders.: Werke. Hg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a.M. 1987, Bd. 5, S. 10f.

9 Zu *xenia* (Gastfreundschaft) als einem tangentialen Verhältnis des Übersetzens siehe: Felix Christen: Eine andere Sprache. Friedrich Hölderlins »Große Pindar-Übertragung«. Basel 2007, Kap. »Xenos. Figuren des Fremden«, S. 107–118. Für die Figur der Berührung verweist Christen auf: Antje Kapust: Berührung ohne Berührung. Ethik und Ontologie bei Merleau-Ponty und Levinas. München 1999, S. 10: »Es muß »Transzendenz« geben, doch kann ihr Sinn nicht in *radikaler Trennung* zur Entfaltung kommen, sondern nur in einer bestimmten »Rückbindung« – und zwar im *Paradox* einer *Gleichzeitigkeit von Trennung und Verbindung*, die wir im Paradigma einer *Berührung ohne Berührung* andeuten: Der Andere wird vom Selben (an)berührt, wie auch der Selbe vom anderen berührt und getroffen wird.« – Für die moderne Begegnung mit Landschaft ist dieses Verhältnis für einseitig zu nehmen: Es wird nur der Mensch von der Landschaft berührt oder, wie es bei Rilke, *Worpswede*, S. 12, heißt: »Sie weiß nichts von uns.«

stehen einfach auf, und die Kulturen fallen von den Schultern der Erde«. <sup>10</sup>

In den Landschaften schreibt sich die Moderne im 20. Jahrhundert eine reale Virtualität vor, ein Feld des uneigentlich Gegebenen, auf dem sich Sprach-, Erkenntnis- und kulturelle Probleme kritisch verhandeln lassen und auf dem sich deren Abgrund wiederholt herausstellt. Für Gilles Deleuze und Félix Guattari ist Landschaft »nicht nur ein Umfeld [...], sondern eine deterritoralisierte Welt«, <sup>11</sup> und Jean-François Lyotard erwähnt eine »süße Gewalt, die die Unbestimmtheit auf das Bestimmte ausübt, damit es sein QUOD freigibt«, <sup>12</sup> das heißt mitunter jede Bedingung, um überhaupt nach einer Bestimmung zu fragen. Derart wird Landschaft nicht nur als ein Feld der Entgrenzung ausgegeben, sondern auch als Schauplatz einer ereignishaften Reterritorialisierung, in der Sprechen und Denken eine neue Fassung gefunden haben, oder wie Lyotard kulturhistorisch deutet: »Landschaften, *pagus*, die Grenzen, wo sich die Materien im Rohzustand anbieten, bevor sie dressiert werden« – in einer Art von flüchtiger Begegnung. In ihr, so Lyotard, richte sich »der Geist [...] bereits wieder auf [...] (*redresser*), indem er diese Landschaft dressiert (*dresser*)«, doch gleichzeitig habe sich etwas ganz anderes ereignet, indem »diese Landschaft sich ›zuerst‹ vor ihm [dem Geist] aufgebaut (*dresser*) hat und dieses Angesprochen-Werden (*adresse*) ihn zerbrochen, ›abgesetzt‹ hat (wie man einen Herrscher absetzt)«. <sup>13</sup>

Damit verweist Lyotard die Landschaften an verschwindende Orte zwischen und jenseits des Endens und Anfangens, womit deutlich wird, dass auch ihre Schilderungen weder das vorausgehende Ereignis einzuholen noch es zu hintergehen vermögen. Was Immanuel Kant fürs Mathematisch-Erhabene formuliert hat, jene unfassbare Suspension ›zwischen‹ dem Versagen der Auffassungskraft vor dem Unermesslichen und der Resurrektion des Denkens in seiner neu entdeckten Möglichkeit, auf ein *Übersinnliches* zu gehen, <sup>14</sup> dieses

<sup>10</sup> Rilke, Worpsswede, S. 12.

<sup>11</sup> Gilles Deleuze und Félix Guattari: Tausend Plateaus. Übersetzt von Gabriele Rieke und Ronald Voullié. Berlin 1992, S. 236.

<sup>12</sup> Jean-François Lyotard: Scapeland. In: ders.: Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit. Aus dem Französischen von Christine Pries. 2. Aufl. Wien 2001, S. 209.

<sup>13</sup> Ebd., S. 211, 213.

<sup>14</sup> Immanuel Kant: Kritik der Urtheilskraft. In: ders.: Werke. Akademie-Textausgabe. Berlin 1968, Bd. 5, S. 255 f.

Moment wird in Texten der späteren Moderne grundsätzlich auf die Begegnung mit Landschaft übertragen; die Unterbrechung kann nun jede Form einer intelligiblen Kontinuität betreffen, sei diese narrativ, diskursiv oder systematisch organisiert. In einer solch ›auratischen‹ Entrückung verunmöglicht die moderne Landschaft den Versuch, sie in Beschreibungen zu fassen; es bedarf also der Schreibweisen, welche die Unmöglichkeit reflektieren, jenen Schauplätzen der »einstigen Abwesenheit des Geistes«<sup>15</sup> beizukommen.

Walter Benjamin gibt diese besondere Art der Begegnung als das schlechthin Unreproduzierbare aus und umschreibt die Aura – als Begriff dieser Begegnung – mit bewusster Zurückhaltung als »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«.<sup>16</sup> Vor dem ›Einmaligen der Gegebenheit‹ nimmt der Schauende durchaus die Rolle des *xénos* (Gast und Fremder) ein, und so ist es dann auch das Nächste und Fernste der landschaftlichen Erscheinung, das Benjamin zur Darstellung der »Aura von natürlichen Gegenständen« dient: »An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen. An der Hand dieser Beschreibung ist es ein Leichtes, die gesellschaftliche Bedingtheit des gegenwärtigen Verfalls der Aura einzusehen.«<sup>17</sup> Die Leichtigkeit rührt aus dem Umstand, dass man die Aura der natürlichen Dinge aufgrund ihrer mehrfachen Entstellung in der Beschreibung gerade nicht einsehen wird, sondern höchstens eine Ahnung bekommt vom Ereignis dieser ›Berührung ohne Berührung‹. Benjamin umschreibt dieses Moment auch als ein ›Atmen‹ – eine im theoretischen Kontext emphatische Übertragung, die nicht nur durch die Differenz zwischen gegebener Naturerscheinung und vermittelnder Schrift motiviert wird, sondern genauso durch die drucktechnische Reproduktion der Letzteren, welche die auratische Einmaligkeit noch weiter entrückt. Diese Distanz gelangt an der obigen Beschreibung zum Ausdruck, die gerade keinen Begriff der Aura als ›Unnahbarkeit«<sup>18</sup> gibt, und so ist es ein »Leichtes«,

15 Lyotard, *Scapeland*, S. 213.

16 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. [Dritte Fassung]. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1972–99, Bd. I.2, S. 479.

17 Ebd.

18 Ebd., S. 480 (Anm.).

den kulturgeschichtlichen Verfall des Auratischen – als eine Veränderung der Sinneswahrnehmung – einzusehen. »Die Poesie«, schreibt Lyotard, »entsteht aus dem Verstehen dieser Misere«, sie »versucht, die Formen, die Sprache zu bilden, nicht zu dressieren, keine Einschreibung zu liefern, die das Ereignis (die Landschaft) festhält.«<sup>19</sup> Die Formulierung trifft Benjamins Schreibweise des unmöglichen Beschreibens – nach Lyotard eine »*décriture*« – im Kern und auch diejenige der anderen hier angeführten Autoren. Dass Landschaft indes einen hervorragenden Stoff einer solch modernen Schreibweise hergibt, dafür kann weder logisch noch anhand von Charakteristiken dieser Erscheinung argumentiert werden, denn das hieße gerade, sie zu einem *Gegenstand* zu machen, der sie nicht ist. Ausmachen lässt sich hingegen ihre einseitige Situierung – meist als unbestimmter Ort – in Beschreibungen und innerhalb von Erzählungen, wobei Schreibweisen und Narrative die Spuren eines Verhältnisses legen können zu jenem Feld des einmalig und einst Gegebenen.

Eine Fortschreibung des modernen Landschaftsproblems findet sich in Heiner Müllers Gedicht *Motiv bei A. S.*, das mit den Zeilen endet: »In der Zeit des Verrats / Sind die Landschaften schön.«<sup>20</sup> Während bei »A. S.« – Anna Seghers – die Landschaft die Erzählung *Das Licht auf dem Galgen* unterbricht und ein Drittes in der Dialektik von revolutionärem Auftrag und Verrat beschreibt,<sup>21</sup> wendet Müller dieses Dritte auf die Dialektik der Revolution: »Immer bleiben die Engel aus am Ende«. Demnach bilden Landschaften andere

19 Lyotard, *Scapeland*, S. 213.

20 Heiner Müller: *Motiv bei A. S.* In: ders.: *Werke*. Hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a.M. 1998-, Bd. 1, S. 45.

21 Das landschaftliche »Motiv«, auf das Müller sich bezieht, findet sich in Anna Seghers' Erzählung *Das Licht auf dem Galgen*: Als der Revolutionsauftrag, den die drei französischen Emissäre in Jamaika auszuführen haben, aufgrund eines Regierungswechsels in Paris in Frage gestellt wird, löst sich die Gruppe im Widerspruch über dessen Fortsetzung auf. Vom großbürgerlichen Debuissou, dem Kopf des Trios, heißt es darauf: »Eine Minute lang, vielleicht war es die erste Minute, seitdem er in Jamaika gelandet war, tat er nichts anderes, als den Anblick des Tales zu genießen. Wenn diese Minute nur zu verlängern gewesen wäre, die Minute, in der er mit Freude und Genugtuung, ohne Aufgabe, ohne Plan, ohne Auftrag über das weite fruchtbare Tal sah!« Vor der Landschaft setzt das Dilemma für/gegen die Fortsetzung des Auftrags aus. Kurz darauf entscheidet in Debuissou »eine listige, schwache, aber durchdringende Stimme, die durch [...] seine republikanischen Gedanken wie durch eine Mauer schlüpfte«, die Sklavenplantage seiner Eltern – gegen den revolutionären Auftrag – weiterzuführen. – Anna Seghers: *Das Licht auf dem Galgen*. In: dies.: *Karibische Geschichten*. Berlin 1994, S. 188.

Orte, an denen der aufklärerische Gedanke vom historischen Fortschritt aussetzen kann. Dass sich im echten ›Verrat‹ Abkehr und Umkehr überlagern, wird in Müllers Stück *Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution* deutlich, in dem das Problem des Gedichts weiter verhandelt wird.<sup>22</sup> Landschaften werden darin als Herkunft eines ›blinden Aufstands‹ der »Dritten Welt« ausgegeben, die sich zur Dialektik der bürgerlich-revolutionären Ideologie indifferent verhält. Beim echten Verrat handelt es sich um keine Negation, sondern um die Rückkehr an die unbestimmten Ursprünge von Hoffnung bzw. Gewalt, für die Müller den Ausdruck vom »Krieg der Landschaften« prägt,<sup>23</sup> womit Landschaft erneut als Schauplatz von Schönheit und Zerstörung gehandelt wird: als ein natürliches Feld, von dem Rilke schreibt, dass die Abstammung alles Menschlichen »sehr bald sich im Dunkel verliert«, im »grausamste[n] und fremdeste[n]« ›Wesen‹ von allen.<sup>24</sup>

In wenigen künstlerischen Erzeugnissen des 20. Jahrhunderts gelangt ein solches ›Wesen‹ so eindringlich zur Darstellung wie in Andrej Tarkovskys *Stalker*.<sup>25</sup> Der Film folgt einem Schriftsteller und einem Physiker, angeführt vom Stalker (dt. Pirschjäger), auf ihrer Expedition in die »Zone«, in ein verbotenes Land, wo nicht nur auf die gesellschaftlichen Erfahrungswerte kein Verlass ist, sondern auch die naturwissenschaftlichen Gesetze keine Gültigkeit beanspruchen. Allein durch die Grenzen von außen definiert, handelt es sich um ein geographisches, geschichtliches und epistemisches Randgebiet, was auch dadurch angedeutet wird, dass die postindustrielle Welt, aus der die Figuren herkommen, in Weiß-Sepia gefilmt ist, womit die Form (die Zeichnung) der Erscheinungen betont wird; die Zone hingegen ist in Farbe gehalten, deren Erkenntniswert in der

22 Heiner Müller: *Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution*. In: ders.: *Werke*. Hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a.M. 1998-, Bd. 5, S. 38: »Debuissou: [...] Warum stehen wir nicht einfach da und sehen dem Krieg der Landschaften zu.« Und später, S. 40f.: »Ich habe Angst, Galloudec, vor der Schönheit der Welt. Ich weiß gut, daß sie die Maske des Verrats ist.«

23 Ebd., S. 40: »Sasportas: [...] Der Aufstand der Toten wird der Krieg der Landschaften sein, unsre Waffen die Wälder, die Berge, die Meere, die Wüsten der Welt.«

24 Rilke, *Worpswede*, S. 11.

25 Andrej Tarkovsky: *Stalker*. UdSSR 1979. Drehbuch: Arkady und Boris Strugatzki, nach Motiven aus ihrer Erzählung *Picknick am Wegesrand*.

Geschichte wiederholt in Abrede gestellt worden ist.<sup>26</sup> Industrieruinen, verwitterte Kriegsmaschinen weisen die Zone nicht nur als einen Schauplatz des Gedächtnisses, sondern auch als ein Feld aus, auf dem der wilde Wuchs der Natur für Auslöschung sorgt:<sup>27</sup> »We are dealing with a miracle«,<sup>28</sup> sagt der Physiker vor der Unmöglichkeit, dem Wesen der Zone mit naturwissenschaftlichen Methoden beizukommen, wie dann auch die überkommenen – »off-the-peg« – Modelle versagen, auf die der Schriftsteller zur Deutung individueller und zwischenmenschlicher Aspekte zurückgreift. Zwar mag die Zone – wie es Hartmut Böhme unternimmt – im »Zeichen der Vergängnis« als Ort einer Fortschreibung der allegorischen, elegischen Tradition betrachtet werden.<sup>29</sup> Doch es handelt sich, gerade im ersten Teil des Films, nicht allein um eine Schädelstätte, deren Bruchwerk zur allegorischen Lektüre veranlasst, sondern viel mehr noch um ein unheimliches Terrain von »dunklen«, nicht-identischen »Kräften«. In den Worten des Stalkers:

The Zone is a highly complex system ... of traps, as it were, and all of them are deadly. I don't know what happens here when

26 Vgl. Kant, KU, S. 224: »Allein man wird doch zugleich bemerken, daß die Empfindungen der Farbe sowohl als des Tons sich nur sofern für schön zu gelten berechtigt halten, als beide *rein* sind; welches eine Bestimmung ist, die schon die Form betrifft, und auch das einzige, was sich von diesen Vorstellungen mit Gewißheit allgemein mittheilen läßt.« – Ebenso: Johann Georg Sulzer: Unterredungen über die Schönheit der Natur. Moralische Betrachtungen über besondere Gegenstände der Naturlehre. Nachdruck der 2. Ausgabe (1770). Frankfurt a.M. 1971, S. 15 f.: »Es ist mit der Natur wie mit einem guten Gemälde beschaffen. Auch derjenige, der gar keine Einsicht hat, findet etwas schönes daran, das Colorit gefällt ihm [...]. Ein Kenner aber [...] sieht viel mehr darin: nicht nur das Colorit, sondern die geschickte Wahl und Verbindung aller Theile, die Proportion eines jeden Theiles zum Ganzen, die Zeichnung.« – Vgl. auch: Carl von Linné: *Philosophia botanica in qua explicantur fundamenta botanica*. Stockholm 1751, § 93: Nicht nur aus drucktechnischen Gründen sind die naturhistorischen Abbildungen bei Carl von Linné in Schwarz-Weiß gehalten, unter den Merkmalen, welche die Pflanzenstruktur ergeben, kommt die Farbe nicht vor.

27 Hartmut Böhme: Ruinen – Landschaften. Zum Verhältnis von Naturgeschichte und Allegorie in den späten Filmen von Andrej Tarkowskij. In: ders.: *Natur und Subjekt*. Frankfurt a.M. 1988, S. 347: »Tarkowskij zeigt das langsame Zurücksinken der Zivilisation in die Natur, wenn die Menschen nicht in einem endlosen Energiestrom ihre Kunstwelt gegen Natur behaupten.«

28 Arkady und Boris Strugatzki, Andrej Tarkovsky: *Stalker*. In: Andrej Tarkovsky: *Collected Screenplays*. Translated by William Powell and Natascha Synessios. London 1999, S. 403.

29 H. Böhme, *Ruinen – Landschaften*, S. 369f.

we've gone ... But people have only to appear for the whole thing to be triggered into motion. Our moods, our thoughts, our emotions, our feelings can bring about change here. And we are in no condition to comprehend them. Old traps vanish, new ones take their place; the old safe places become impassable, and the route can be either plain and easy, or impossibly confusing. That's how the Zone is. It may even seem capricious. But in fact, at any moment it is exactly as we devise it, in our consciousness ...<sup>30</sup>

Wird die Trennung zwischen Bewusstsein und einem Außen aufgelöst, kann von einem *Verhältnis* in diesem ursprünglichsten Zustand der Begegnung nicht mehr die Rede sein: Die Zone *wird* erst zu etwas durch die instabilen Verhältnisse, welche die Figuren wiederholt einrichten und erproben, ohne über dieses Moment Rechenschaft ablegen zu können. Entsprechend (re-)agiert dieses Außen je nach Art der menschlichen Erhebung und deren Gesichtspunkt anders. Die Zone bildet daher nicht nur ein Feld der Desintegration, sondern ebenso einen Schauplatz für Projektionen und Entscheidungen, deren Ursprung indes nicht auszumachen ist: »I never make decisions myself, I'm always too afraid«, gibt der Stalker zu verstehen.<sup>31</sup> Das äußert sich mitunter im wiederholten Auswerfen einer Schraubenmutter: Sie weist den Männern den Weg auf diesem *terrain vague* und wird, alsbald eingeholt, erneut ausgeworfen. Die intermittierende Rhythmik dieses Irrweges kann als Allegorie eines wiederholten, unwillkürlichen Entwerfens gelesen werden, als eine passive ›Ent-Scheidung‹, wie sie Slavoj Žižek nach Jacques Derrida beschreibt:

Die passive Entscheidung, Bedingung des Ereignisses, ist, strukturell, immer eine Andere Entscheidung in mir, eine äußerst schmerzliche Entscheidung als die Entscheidung des Andern. Des absolut Anderen in mir, des Anderen als des Absoluten, der über mich in mir entscheidet.<sup>32</sup>

Dahin gehen auch die erwähnten Ausführungen des Stalkers, welche die Zone als *Schauplatz* umschreiben, d.h. als dunkle, sichtbare Herkunft von Ent-Scheidungen *und* als Bühne, gegen die sich die

30 Strugatzki/Strugatzki/Tarkovsky, *Stalker*, S. 395.

31 Ebd., S. 408.

32 Slavoj Žižek: *Das fragile Absolute. Warum es sich lohnt, das christliche Erbe zu verteidigen*. Berlin 2000, S. 154.

Entscheidungen erhoben haben werden. Die Allgegenwart des Wassers in der Zone gibt die Entscheidungen gleichwohl als immer *überflüssige* aus, womit Tarkovsky an dem Gang in die unwegsame Gegend dieselbe Aporie zur Darstellung bringt, wie sie zu Beginn des Jahrhunderts bereits in Verbindung mit Landschaften auftaucht: die stets unmögliche Möglichkeit, vor ihnen zu bestimmen, zu deuten und zu begreifen.

Weist diese Aporie die Landschaft als andere Stätte einer fundamentalen, modernen Kritik von Vernunft, Gesellschaft und Industrie<sup>33</sup> aus, so findet dieses Problem seinen historischen Index in der Aufklärung, wo Landschaften und Naturschauplätze in der Matrix von Natur und Künstlichkeit wiederum an der Stelle eines Dritten auftauchen, nicht zuletzt als Orte, welche die Möglichkeit bieten, dem großen Dualismus von Natur und Kunst an seinem Ursprung beizukommen. Die naive, meditative Stimmung, die Jean-Jacques Rousseau im fünften und siebten Spaziergang seiner *Träumereien* beschreibt, soll sich der Künstlichkeit einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit Natur genauso entziehen wie dem gesellschaftlichen Leben. In der Natur, so heißt es, genießen wir »nur uns selbst und unser eigenes Dasein, nichts jedenfalls, das außerhalb von uns wäre.«<sup>34</sup> Das heißt fürs Äußerliche: nichts Bestimmtes, denn an anderer Stelle ist von einem *spectacle*<sup>35</sup> der Natur die Rede – keinem ›Schauspiel‹, wie gängig übersetzt wird, sondern einem ›Schauplatz‹<sup>36</sup> –, auf dem sich der Betrachter seinem Entzücken (*l'extase*) hingeben könne: »Selig trunken verliert er sich in der Unermesslichkeit dieses schönen großen Zusammenhangs, mit dem er sich eins fühlt. Einzelheiten verschwinden vor seinem Blick; er sieht und empfindet nur noch im Ganzen.«<sup>37</sup> Was in der späteren Moderne die Ratio mit Ungeheurem konfrontiert, kann in der Aufklärung als ein Ort der Flucht ge-

33 Zur Industrie siehe: Rilke, Worpsswede, S. 11 f. – In Tarkovskys *Stalker* führt der Gang in die »Zone« zugleich aus einer postindustriellen Welt heraus.

34 Jean-Jacques Rousseau: *Träumereien* eines einsamen Spaziergängers. Übersetzt von Ulrich Bossier. Stuttgart 2003, S. 93.

35 Jean-Jacques Rousseau: *Les rêveries du promeneur solitaire*. In: ders.: *Œuvres complètes*. Hg. v. Bernard Gagnebin und Marcel Raymond. Paris 1959–1991, Bd. 1, S. 1062.

36 Kap. *Spectacle, Schauplatz, théâtre* und Kap. *Vom ›Schauplatz‹ zum ›Schauspiel der Natur*.

37 Rousseau, *Träumereien*, S. 119, ebenso: S. 133: Wenn Einzelheiten verschwinden, wird auch die »Grille« des autobiographischen Ichs, das Botanisieren, unmöglich: »Der Eindruck der Dinge ringsum war so überwältigend, dass ich,

handelt werden, an dem der Mensch – fernab der Zivilisation – in der Natur wieder heimisch werden soll: darin, dass er im indifferenten »Entzücken« zur natürlichen Herkunft seiner selbst und seiner künstlichen Errungenschaften zurückfindet. Ist Distanzierung von Überkommenem eine Bedingung dafür,<sup>38</sup> so führt diese an Naturschauplätze, Landschaften hinaus, in denen keine isolierten, bestimmten Gegenstände sich präsentieren, sondern, wie bei Rousseau, eine Mannigfaltigkeit von erscheinenden Dingen.

Dahin geht auch die idyllische Sehnsucht: Zwanzig Jahre vor der Niederschrift der *Träumereien* ist in der Vorrede zu Salomon Geßners *Idyllen* von 1756 zu lesen: »Oft reiße ich mich aus der Stadt los, und fliehe in einsame Gegenden; dann entreißt die Schoenheit der Natur mein Gemyth allem dem Ekel und allen den niedrigen Eindryken, die mich aus der Stadt verfolgt haben; ganz entzykt, ganz Empfindung yber ihre Schoenheit, bin ich dann glyklich wie ein Hirt im goldnen Welt-Alter.«<sup>39</sup> Wenn Stadt und Gesellschaft in ihrer Künstlichkeit immer schon »überflüssig« sind, so bilden die natürlichen Schauplätze, von denen die *Idyllen* wiederholt handeln, keine Orte, an denen diese Künstlichkeit sich nochmals zu erweisen hat und so in eine Melancholie – ob der Entfremdung von der Natur (Moderne) oder der Vergänglichkeit alles Irdischen (Barock) – münden würde: In der Aufklärung – die hier als eine Zeit von 1720 bis etwa 1770, mit Exponenten bis gegen das Ende des Jahrhunderts (Hirschfeld, Kant, Garve, Heydenreich) behandelt wird – gewährt der Gang an die lieblichen Schauplätze die Möglichkeit der Befreiung wie auch des unbedingten Wiederanfangens und Wiedergewinnens des Menschlichen, das nun irdisch sich zu vollziehen hat. Das Begehren nach einer Minimierung der Differenz zwischen Kunst (menschlich Gemachtem) und Natur schließt die Götter vom Ursprung des menschlichen Neueinsetzens aus: In ihrer Welt unmittelbar nach dem Sündenfall wissen Geßners Hirten von übersinnlichen Kräften wenig. Begeisterung, Belebung zu Höherem vollziehen sich allein angesichts der bukolischen Gegenden in subjektivem »Entzyken«, und auch Johann Georg Sulzer wagt in seinem Artikel

ohne es recht zu bemerken, Botanik und Pflanzenreich nach und nach vergaß.«

38 Kurt-H. Weber: Die literarische Landschaft. Zur Geschichte ihrer Entdeckung von der Antike bis zur Gegenwart. Berlin 2010, S. 168.

39 Salomon Geßner: *Idyllen*. In: ders.: *Sämtliche Schriften*. Reprint. Hg. v. Martin Bircher. Zürich 1972-74, Bd. 2, IIItr. Theil, S. VI f.

›Landschaft‹ in der *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* (1771–74) die These: »Ohne Zweifel hat der ununterrichtete Mensch die ersten Begriffe der Gottheit aus solchen Szenen geschöpft« – und mithin auch den Begriff einer wirkenden Natur. Von welcher Bedeutung diese begriffsschöpfenden Akte sind, wird deutlich, wenn Sulzer sie als »das gemeine Schicksal der größten Wahrheiten« bezeichnet: Sie konfrontieren die aufklärerische Vernunft mit einem Anderen, dessen irdischer Immanenz sie nicht beikommen kann, sondern sich vielmehr verdankt. Die schönen Szenen der Natur »unterrichten den im Denken noch ungeübten Menschen, daß er kein bloß irdisches aus bloßer Materie gebildetes Wesen sey«. Als Schauplätze einer ersten menschlichen »Wirksamkeit« finden sich Landschaften bei Sulzer gleichwohl am Ausgang zu den Wissenschaften, zu den schönen Künsten und zur Theorie.<sup>40</sup>

Das eröffnet die Aussicht auf eine andere kulturanalytische und literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Problem der Landschaften: Als Orte der ›Ent-Scheidung‹, das heißt in der Aufklärung: einer Genese, die den Verlust zu ihrer Bedingung hat und so das Moment eines unbedingten Anfangens für sich beansprucht, können Naturschauplätze und Landschaften auch im Kontext der Wissensgebiete betrachtet werden, die sich von ihnen herschreiben. In der Zeit um 1750 gelangen insbesondere in den Naturgeschichten und den Kunsttheorien andere Orte zur Sprache, deren Einsätze immer wieder unter dem Vorzeichen einer natürlichen Entstehung des Wissens stehen. Michel Foucault macht für diese »Idee einer Genese« im Zeitalter der Repräsentation zwei Richtungen aus, die beide für die Beschäftigung mit anderen Räumen des Wissens ausschlaggebend sind. Ist das Wissen auf eine »einfachste Form« angewiesen, »in der das erscheint, was zu erkennen ist und was von der Erkenntnis selbst am weitesten entfernt ist«, <sup>41</sup> so finden sich in der Naturgeschichte und in den Theorien der Kunst und der Ästhetik des 18. Jahrhunderts zwei mögliche Arten der Präsentation und der Bearbeitung dieses Materials: In der Imagination geben die Empfindungen einen ersten undeutlichen Stoff, dem noch grundlegendere Regungen wie

40 Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Nachdruck der 2. Aufl. (1792–94). Hildesheim und Zürich 1994, Bd. 3, S. 146.

41 Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. Frankfurt a.M. 1974, S. 103.

das Ergötzen, das Erquickern oder das Entzücken vorausgehen. Mit diesen ursprünglichen Momenten wird eine intelligible Tätigkeit ins Leben gerufen, die sich von der Verworrenheit dieser anfänglichen Gefühle gleichwohl zu distanzieren hat, indem sie Begriffe und Unterscheidungen analytisch ausbildet. Diese ›innere‹ Genese – die im Grunde einen Sprung von der unbestimmten Bestimmbarkeit zur ersten Bestimmung beschreibt – wird von einer ›äußeren‹ begleitet, ohne die sie in der Regel nicht auskommt: Das belebende Moment des Ergötzens vollzieht sich niemals ganz aus sich selbst, sondern bedarf eines ›äußeren‹ Anlasses, mit dem es korrespondiert und der nicht nur undeutlich und ungeordnet erscheint, sondern einer anschließenden Beschäftigung – sei sie wissenschaftlich oder künstlerisch – ein Material zur Erfassung und Analyse bietet. In den Ursprungsfiktionen von Wissenschaften und Künsten, wie sie etwa bei Buffon und Sulzer vorkommen, gibt die freie Natur ein Feld, dessen ungeordnete Erscheinungen gleichzeitig nach einer Bearbeitung rufen: nach einer Transformation zu *Gegenständen* des jeweiligen Wissens und einer *Disposition* entsprechend den jeweiligen Ordnungsprinzipien. Da diese Techniken jedoch streng genommen nicht gegeben sein können, ist es mehr als eine materialspendende Funktion, welche den Schauplätzen des jeweiligen Wissens zukommt, sie gestatten gleichwohl das Ereignis seines Entspringens, d.h. immer auch eine ›Ent-Scheidung‹, von welcher die Differenz zwischen natürlicher Gegebenheit und menschlich-künstlicher Tätigkeit ihren Ausgang nimmt.

Finden sich an den fiktiven Ursprüngen Adamiten, unbedarfte Jünglinge, frühe Menschen, so deutet sich über das Moment des ontogenetischen Erwachens zum Wissen eine Korrespondenz zur bukolischen Dichtung an, die ihre Hirten nun phylogenetisch an den menschlichen Ursprüngen, in der Zeit des »gülden Weltalters; [...] vor und nach der Sündfluth«, <sup>42</sup> situiert. Wieder gibt die Natur – als landschaftliche, weitem erscheinende – das Feld, auf dem das Entspringen von Begriffen, Geschichte, Gesang und Dichtung sich vollziehen soll. Wobei gerade in Geßners *Idyllen* dieser unhaltbare, prähistorische Zustand des kulturellen Erwachens bewahrt werden soll, was in die Beschreibung eines stets zu erneuernden Ansatzens und Anbahnens ohne historische Fortsetzung mündet. Gleichzeitig

42 Johann Christoph Gottsched: Versuch einer critischen Dichtkunst. 4. vermehrte Aufl. (1751). Nachdruck. Darmstadt 1962, S. 582.

zeigt sich die Aufklärung im Moment dieses naiven Anfangens von ihrer anderen, ungeheuerlichen Seite: Der Anspruch auf Natürlichkeit der menschlichen Erzeugnisse idealisiert nicht nur das Hirtenleben, sondern setzt mitunter das Subjekt in seiner Autonomie und mit ihm die kulturellen Errungenschaften aufs Spiel. Das ›Losreißen‹, das Geßner in der Vorrede der *Idyllen* zur Sprache bringt, betrifft nicht nur die Abkehr vom städtischen Leben, es markiert immer auch ein Moment des Verlusts, eines ›kleinen Todes‹: Es findet sich vor den schönen Schauplätzen in der »Entzykung« der Hirten wieder beschrieben, einer Regung, in der das Bewusstsein ›entzückt‹ (sich entzogen) ist. Die Autonomie des Menschen bedarf in ihrem unverfälschten Ursprung der Bedingungslosigkeit, und so vollzieht sich ihre Entstehung gerade als Heterogenese, für welche die natürliche Umgebung einen anderen Schauplatz hergibt: Es ist die Natur in ihren ›schönsten Szenen‹, welche nach Sulzer im Menschen eine höhere »Wirksamkeit« rege macht.

Wenn sich diese Arbeit das Konzept *Landschaft* um 1750 zum Untersuchungsgegenstand genommen hat, so findet die Wahl dieses Zeitabschnitts ihren Anlass zunächst in den historischen Korrespondenzen zu den modernen und postmodernen Auseinandersetzungen mit diesem Anschauungsfeld, wie sie eingangs skizziert worden sind. Die Korrespondenzen geben nämlich zu erkennen, dass die ›klassische‹ Vorstellung von freier Landschaft als einem harmonisch idealisierten Wahrnehmungsraum mit durchaus bildhafter Qualität auch den Aspekt einer heterogenen Mannigfaltigkeit umfasst. Das macht es überhaupt möglich, dass im 20. Jahrhundert die Landschaftsvokabel als Metapher eines Aggregats von Elementen und Bewegungen in ganz anderen Kontexten als natürlich-topologischen wiederkehrt (z.B. in der Rede von Polit- oder Bildungslandschaften), aber auch, dass das Konzept Landschaft, das vorwiegend einst auf ländliche Gegenden bezogen wurde, auf moderne urbane und suburbane Regionen übertragen wird. Besonders die US-amerikanischen *Cultural Landscape Studies*, die seit einigen Jahren auch im deutschen Sprachraum Fuß gefasst haben,<sup>43</sup> tendieren dahin, sich

43 Hierzu die in jüngerer Zeit erschienenen Sammelbände: Brigitte Franzen und Stefanie Krebs (Hg.): *Landschaftstheorie*. Köln 2005; Irene Nierhaus, Josch Hoenes und Annette Urban (Hg.): *Landschaftlichkeit zwischen Kunst, Architektur und Theorie*. Berlin 2010; Donata Valentien (Hg.): *Wiederkehr der Landschaft/Return of Landscape*. Berlin 2010; Stefanie Krebs und Manfred

von historischen, alteuropäischen Landschaftskonzepten zu distanzieren,<sup>44</sup> unter dem Hinweis auf divergierende Interessen zwischen den verschiedenen einzeldisziplinären Zugängen zum einen und auf topographische Veränderungen im Zuge der modernen Verstädterung zum andern. Dabei rückt in den Hintergrund, dass gerade ältere Landschaftskonzepte, wie diejenigen des 18. Jahrhunderts, denen die vorliegende Untersuchung gilt, sich einer solchen Neuorientierung keineswegs entgegenstellen,<sup>45</sup> denn sie erschöpfen sich nicht in der Vorstellung etwa einer befriedeten, idyllischen Natur, sondern präfigurieren zugleich jene Dekomposition des Raumes, welche die *Cultural Landscape Studies* für sich in Anspruch nehmen und auf Formeln wie der ›Einheit ohne Synthese‹ bzw. der ›Synthese ohne Einheit‹ bringen. Es wird hier im Zusammenhang der klassischen Naturhistorie, aber auch der Gemälde-Theorien und der deutschsprachigen Idyllen-Literatur im 18. Jahrhundert gerade zu zeigen sein, dass der Systematisierung und der ästhetischen Harmonisierung der natürlichen Umgebung ein Moment der *Konvenienz* der Dinge, d. h. ihrer haltlosen Versammlung, zugrunde liegt, das die wissenschaftlichen und ästhetischen Ordnungen stets von Neuem unterwandert, erlaubt und einfordert. Insofern kommt den Landschaften und Naturschauplätzen auch eine darbietende Funktion zu; sie stellen ein Material *vor Augen*, von dem jede menschliche oder natürliche ›Absicht‹ und jede Ordnung zunächst abgezogen erscheint – Material, das einer Verfügung harrt.

Daran erinnert die doppelte Herkunft des modernen Konzepts Landschaft, wie sie als historische Konstellation sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts abzeichnet: Landschaft wird nicht mehr nur als eine Gattung der Malerei verhandelt, sondern sie erfährt gleichsam eine Übertragung auf die ›gegebene‹ Natur, etwa wenn diese für ›malerisch‹ gelten soll. So wird Landschaft alsbald auch unabhängig, nicht zuletzt als Vorbild und Schauplatz der Künste, beschreibbar.

Seifert (Hg.): Landschaft quer Denken. Theorien – Bilder – Formationen. Leipzig 2012.

44 Guido Fackler, Norbert Fischer, u. a.: Dresdner Manifest zur Landschaftstheorie. In: Landschaft quer Denken. Theorien – Bilder – Formationen. Hg. v. Stefanie Krebs und Manfred Seifert. Leipzig 2012, S. 17–19.

45 Hierzu: Ludwig Fischer: Landschaft – überall und nirgends. Nachdenklichkeiten zu ›alten‹ und ›neuen‹ Vorstellungen von Landschaft. In: Landschaft quer Denken. Theorien – Bilder – Formationen. Hg. v. Stefanie Krebs und Manfred Seifert. Leipzig 2012, S. 23–36.

Neben der *piktoralen* Herkunft hat sich in der Rückkehr zum 18. Jahrhundert jedoch auch eine *theatrale* Herkunft der ›freien‹ Landschaft abgezeichnet. Denn neben der noch seltenen, expliziten Erwähnung der ›freien‹ Landschaft in der Dichtung und in den Theorien der Malerei existieren um 1750 andere, ältere Konzepte, welche die erscheinende Natur betreffen. Sie sind zum einen topographischer oder geographischer Art, wie *Land*, *Gegend*, *Gefilde* oder *Flur*, und finden sich in Opposition zur Stadt als einem bebauten und kulturell dicht strukturierten Raum, zum andern – und das ist hier von besonderer Bedeutung – gewähren die theatralen Konzepte von *Schauplatz* und *Szene* eine Möglichkeit, die natürliche Umgebung am Ausgang zu ihrer diskursiven Bearbeitung zu thematisieren. Sie rücken die Aspekte des Sehens, Versammelns, Präsentierens und ferner der Deutbarkeit in den Vordergrund und geben damit eine Spur eines nicht-dramatischen Theaterbegriffs, dessen Herkunft in die Antike zurückreicht. In der Übertragung auf die Natur, so die These, die in der Mitte dieser Arbeit dargelegt werden soll, findet das theatrale Konzept des (Natur-)Schauplatzes an der Landschaft ein modernes Nachleben – wovon sich bis ins 20. Jahrhundert immer wieder unverhoffte Spuren zu erkennen geben, so etwa, wenn es in Robert Walsers Gedicht *Sonntagsspaziergang* heißt: »Die Gegend schaute mich wie ein Theater an. / Wie hat es das Naturschauspiel mir angetan«. <sup>46</sup> In den Zeilen gelangen die beiden Übersetzungsmöglichkeiten des französischen *spectacle* oder des lateinischen *theatrum* zum Ausdruck, wie sie im 18. Jahrhundert anzutreffen sind: Zunächst räumlich, als natürlicher Ort der Präsentation, wofür in der Aufklärung der Ausdruck ›Schauplatz‹ kursiert. Er verschwindet in diesem Gebrauch gegen Ende des Jahrhunderts und wird vom Ausdruck ›Schauspiel‹ abgelöst, der eine Dynamik des Naturgeschehens betont.

Die Konstellation von Landschaft und Schauplatz gewährt die Möglichkeit, das Problem der Genese auch aus einer theatralen Disposition heraus zu beschreiben, in der nicht zuletzt die Theoria einen wichtigen Aspekt bildet – wie sie Joachim Ritter mit Landschaft in Verbindung gebracht hat. <sup>47</sup> Es wird jedoch nicht darum

46 Robert Walser: Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Hg. v. Jochen Greven. Frankfurt a. M. 1978, Bd. 13, S. 101.

47 Joachim Ritter: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. In: ders.: Subjektivität. Sechs Aufsätze. Frankfurt a. M. 1974, S. 141-163 und 172-190.

gehen, Ritters große These von der Geburt der Landschaft aus dem Geiste der Theorie aus einer anderen Perspektive historisch nachzuvollziehen, sondern darum, mitunter zu zeigen – was nicht zuletzt einem undramatischen Theaterbegriff geschuldet ist –, dass die Möglichkeit einer theoretischen Anschauung, so wie sie etwa über das erhabene Gefühl zur Geltung gelangt, nur eine der ästhetischen Funktionen von moderner Landschaft sein kann.<sup>48</sup> Rückt das Konzept des Schauplatzes dabei in den Mittelpunkt, so ist es zugleich die Konzentration auf Texte der deutschen Aufklärung oder, nach Foucault: des klassischen Zeitalters, durch die sich die Perspektive dieser Untersuchung gegenüber anderen jüngeren literatur- und kulturgeschichtlichen Arbeiten zur Landschaft im 18. Jahrhundert unterscheidet. Diese finden ihr literarisches Material vor allem in Reisebeschreibungen um 1800, in einer Textgattung, an der sich die ›Entdeckung‹ der Alpen nachzeichnen lässt und ihre ›Literarisierung‹ und ›Romantisierung‹ im Zuge eines seit Mitte des Jahrhunderts sich anbahnenden ›Naturgefühls‹<sup>49</sup> – oder es ermöglicht, »Entwicklung und Erprobung neuer Sehformen und Darstellungsmittel« zu verhandeln, die sich zum einen vom statischen, rationalistischen Rahmenblick und zum andern von einem dokumentierenden Schildern ablösen.<sup>50</sup> Stehen dabei die Aspekte der Subjektivität (Gefühl), des ›Bildes‹ und der ›Beschreibung‹ im Vordergrund,<sup>51</sup> so richtet sich hier die Aufmerksamkeit zwar auch auf die jeweiligen Zuschreibungen und sprachlichen Verfassungen von Landschaften, vielmehr jedoch auf deren *Möglichkeit* – so wie sie in der Moderne bei Rilke oder Kafka von Grund auf in Frage gestellt wird. Wenn Landschaften oder Naturschauplätze als Orte des Verlusts und der Genese ausgegeben werden, so findet dabei zwar ebenso eine Zuschreibung

48 Dass es sich bei der Landschaft um ein »theorieaffines« Konzept handle, wurde in jüngster Zeit wieder hervorgehoben, siehe: Nierhaus/Hoernes/Urban, *Landschaftlichkeit*, S. 13.

49 Petra Raymond: *Von der Landschaft im Kopf zur Landschaft aus Sprache. Die Romantisierung der Alpen in den Reiseschilderungen und die Literarisierung des Gebirges in der Erzählprosa der Goethezeit*. Tübingen 1993.

50 Erdmut Jost: *Landschaftsblick und Landschaftsbild. Wahrnehmung und Ästhetik im Reisebericht 1780-1820*. Freiburg i.Br. 2005, S. 18.

51 Einen Überblick über die Forschungslage bis in die 1970er Jahre zum Thema Landschaft in der Literatur gibt: Alexander Ritter (Hg.): *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Darmstadt 1975, S. 1-16. Ritter macht vier Grundaspekte aus, die in der Forschung zur Landschaft bis in die 1970er Jahre besondere Berücksichtigung fanden: Naturgefühl, Landschaftskulisse, erlebter Raum und Raumdarstellung.

statt, und entsprechend können diese Orte nur im jeweiligen Kontext, in dem sie zur Sprache gelangen, betrachtet werden. Doch stellt eine solche Verortung nicht nur die Frage nach dem Gehalt und der Art des Sprechens und Schreibens über sie, sondern mehr noch vor das Problem seiner Herkunft, an deren Stelle sich wiederum ›Landschaft‹ finden kann.

Insofern können Landschaften und Naturschauplätze als Orte, die dem Menschen und seiner höheren »Wirksamkeit« vorgelagert werden, keine Definition beanspruchen. In ihren spärlichen Erwähnungen um die Mitte des 18. Jahrhunderts sind sie kaum ausgiebig beschrieben, was nicht zuletzt ihrem verschwindenden Charakter am Ausgang zum Wissen geschuldet ist. Eckhard Lobsiens Diktum gilt historisch und systematisch, wenn er schreibt: »Was Landschaft bedeutet, und das heißt, auf welche historischen oder theoretischen Kontexte sie jeweils bezogen werden kann, bleibt offen, es kann folglich immer wieder neu und ganz unterschiedlich festgelegt werden.« Nach Lobsien handelt es sich um ein »Projektionsfeld aller nur denkbaren Bedeutungen«.<sup>52</sup> Damit rückt Landschaft in dieselbe Kategorie von regulativen Phänomenen, welcher Albrecht Koschorke den Horizont zuschreibt: Handelt es sich beim Horizont um ein Grenzphänomen, das Absenz und Überschreitung in historisch jeweils anderer Weise strukturiert,<sup>53</sup> so erscheint Landschaft als ein Feld des Gegebenen, auf dem sichtbar präsentiert wird, was zur Repräsentation und damit erst indirekt und vermittelt zu einer Präsenz gelangen kann. In dieser Funktion des ›Vor-Augen-Stellens‹ oder ›In-Szene-Setzens‹ sind Landschaften nicht mit ›Kulissen‹ oder ›Handlungsschauplätzen‹ zu verwechseln, wie sie im Zusammenhang des *topographical turn*<sup>54</sup> in verschiedenen Einzeluntersuchungen zu literarischen Werken oder auch im Rahmen des Projekts zu einer Literaturgeographie behandelt worden sind.<sup>55</sup> Bei den

52 Eckhard Lobsien: Landschaft in Texten. Zu Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung. Stuttgart 1981, S. 7; vgl. Nierhaus/Hoenes/Urban, Landschaftlichkeit, S. 11 f.

53 Albrecht Koschorke: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Frankfurt a.M. 1990.

54 Sigrid Weigel: Zum ›topographical turn‹. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften. In: KulturPoetik 2, 2002, S. 151–165.

55 Barbara Piatti: Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien. Göttingen 2008. Im Fokus von Piattis Untersuchung steht zum einen die Transformation von ›außerliterarischen‹ Schauplätzen im Rah-

›Schauplätzen‹, als welche Landschaften hier untersucht werden, handelt es sich in erster Linie um Plätze des Sehens und ferner um Plätze der Überbietung des Sehens. In dieser Hinsicht geben sie auch keinen ›Spiegel der Seele‹, nicht nur weil die Zuschreibung moralischer Gefühle erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts einer subjektiven Erfahrung von Landschaften weicht, sondern vielmehr weil die Möglichkeit des Zuschreibens mit ihnen erst gewährt wird.

Es geht daher in dieser Arbeit nicht darum, einen Begriff von Landschaft oder einen Begriff von Schauplätzen zu entwickeln, der sich anderen Landschaftskonzepten entgegensetzen würde, sondern vielmehr darum, entlang den Aussagen einer bestimmten Zeit, in der Landschaft zum ersten Mal in einer gewissen Unabhängigkeit von der Malerei auftaucht, die vielfachen und teilweise verstreuten Diskursfelder anhand von Fragen zu durchwandern, um Aussagen zu bündeln und gleichzeitig zu entbinden – um daran Momente und Figuren aufzuzeigen, die der gegenwärtigen literatur- und kulturwissenschaftlichen Analyse fruchtbar sein können. Gerade die naturhistorischen, kunsttheoretischen und philosophischen Texte, welche hier zur Sprache gelangen, verlangen auch eine systematische Lektüre, doch erforderte die Problemstellung es weniger, den Deklarationen der Schriften zu folgen, als vielmehr sie gegen ihre Intention zu lesen, die Beschreibungen nach anderen Momenten, anderen Orten, die ihnen vorausgegangen sein mögen, zu befragen, um gleichzeitig nach den expliziten und impliziten Grenzen zu forschen, an denen das Denken, das Systematisieren und Historisieren, aber auch die Künste und vor allem die Poesie ihren Ausgang immer schon genommen haben.

Folgt die Lektüre den anderen Strukturen, welche die Texte mit-schreiben, so galt es gleichwohl davon abzusehen, die behandelten Probleme mit einer ihnen fremden Kontinuität zu durchsetzen. Das

men ihrer Übertragung in die Literatur, zum andern die Auswirkung dieser Literarisierung auf die geographische Wirklichkeit. Aufschluss darüber soll in erster Linie die kartographische Darstellung von literarischen oder literarisierten Schauplätzen geben. Während die Literaturgeographie nach Piatti »exakt die heikle Schnittstelle zwischen inner- und außerliterarischer Wirklichkeit« besetzt, in der »ein Kontakt zwischen Fiktionen und einer wie auch immer gearteten ›Realität‹ zustande komme (S. 19), so geht es in der vorliegenden Untersuchung unter anderem um die topologische Herkunft solch dualistischer Differenzen bzw. um die Orte, an denen ihre Genese im Zuge des Naturalismus im 18. Jahrhundert beschrieben worden ist.

äußert sich am Verfahren in dreifacher Weise: Zum einen wird darauf verzichtet, die Probleme – insbesondere dasjenige der Genese – aus dem Kontext der modernen und postmodernen philosophischen Theorien zu erörtern, anstatt sie anhand der behandelten Schriften der Aufklärung zu entwickeln. Gerade die postmodernen Auseinandersetzungen zu den Problemen des Ereignisses und des Werdens hätten sich für eine Zeit angeboten, in der sich Entstehung nicht als ein Bilden oder Herausbilden, sondern allein als ein augenblickliches Entspringen oder Bejahen begreifen lässt. Dieses Vorgehen erfordert zweitens, wiederholt an einer anderen Stelle anzusetzen, d.h. Lektüren mitunter auch abbrechen zu lassen und sie anderswo, an korrespondierenden Stellen, fortzusetzen, um drittens die gewonnenen Einsichten ergänzend oder konfrontativ miteinander zu konstellieren. Aufgrund der historischen Distanz zum früheren 18. Jahrhundert, erschien es ratsam, zuvorderst die Schriften aus der Zeit zum Sprechen zu bringen.

Dieses Verfahren und die Heterogenität der behandelten Schriften machten aus Gründen der Orientierung eine Anlage erforderlich, die sich nach Wissensgebieten – Naturhistorie, Kunsttheorie und Ästhetik, Dichtung – gliedert. Es wird sich indes immer wieder zeigen, dass sich die Trennung dieser Gebiete angesichts der Schauplätze ihrer Entstehung nicht einfach aufrechterhalten lässt, und so wird es auch darum gehen, in der Engführung verschiedener Texte Analogien und Interferenzen aufzuzeigen und weiter zu verfolgen.

Ausgehend von der Erörterung eines antiken nicht-dramatischen Theaterkonzepts unternimmt es der erste Teil dieser Arbeit, *Schauplätze der Naturgeschichte*, ein Konzept des Naturschauplatzes von seinen äußeren Grenzen her in der klassischen Naturgeschichte zu konturieren. Dabei gilt es, diese anderen Räume innerhalb der Wissenschaft der Klassifikation zu verorten, um dabei die Genese der wissenschaftlichen Gegenstände zu untersuchen, den verschiedenen Blickweisen oder -techniken nachzugehen und zu fragen: ›Was‹ ist der Naturhistorie auf ihren Schauplätzen gegeben, damit sie ihr Geschäft der Analyse, der Identifikation und der Disposition entfalten kann? Das hat den Blick auch auf eine frühere wissenschaftliche Textsorte gelenkt, die sogenannten Schauplatz-Bücher, die in ihrer Anlage als Kompendien die Möglichkeit bieten, eine vor-wissenschaftliche Ordnungs- und Präsentationsweise zu diskutieren.

Im zweiten Teil, *Schauplatz/Landschaft: Die Entstehung der schönen Künste und des Menschen*, werden Schauplätze und Landschaften

aus dem Zusammenhang der Theorien der schönen Form, des Landschaftsgemäldes und des Landschaftsgartens betrachtet. Dabei wird das im ersten Teil umrissene Konzept des Schauplatzes an dasjenige der Landschaften in Kunst und freier Anschauung gehalten. Zunächst wird anhand der doppelten Richtung der Genese (Foucault) an Schriften Johann Georg Sulzers und an Kants *Kritik der Urtheilskraft* aufgezeigt, dass die Schauplätze von Kunst und Wissenschaft sich überlagern und gleichwohl nicht identisch sein können. Anhand der kantischen Periphrase des ›Feldes‹, das als Schauplatz der Vermögenstätigkeiten gelesen werden kann, wird diese Interferenz von Ästhetik und Wissenschaft theoretisch vertieft. Korrespondiert das ›Feld‹ mit den »schönen Aussichten auf Gegenstände«, Kants einzige Erwähnung einer landschaftsähnlichen Anschauung in der KU, so bildet deren Diskussion eine Voraussetzung zur Kritik der theoretischen Literatur zum Landschaftsproblem, die sich ab Mitte des 20. Jahrhunderts vor allem an der kantischen Theorie des Erhabenen orientiert hat: Es wird dagegegehalten, dass die moderne Landschaft eine Herkunft im Konzept der Schauplätze findet und dass insofern ihre *theoretische* Überbietung, so wie sie Joachim Ritter vorschlägt, nur eine mögliche Form der Begegnung mit Landschaft beschreibt. Das zeigt sich an der Literatur zum Landschaftsgemälde und zum Landschaftsgarten des 18. Jahrhunderts: Sie gibt die freie Landschaft als ein disparates Feld aus, als ein Magazin, das nicht nur die immer kontingente Wahl von nachzunehmenden Elementen gestattet, sondern bei seiner Nachahmung der transformierenden und regulierenden Techniken bedarf, womit die freie Landschaft als Vorbild der Künste in deren Produktion gleichsam verschwindet. In einem anschließenden Exkurs zu Kants Theorie des Kunstwerks werden die Probleme der Regularität, der ›glücklichen Wahl‹ und der Belebung zur Kunst philosophisch behandelt, um dagegen die ›schönen Aussichten‹ und das ›Feld‹ bei Kant über die Struktur eines Unbewussten zu profilieren. Zum Schluss werden die beiden Teile zur Naturhistorie und zur Kunst an Johann Georg Sulzers Theorie der Belebung und der Erweckung zum Menschen zusammengeführt, in welcher die Landschaft wiederum als Schauplatz dieser Ereignisse auftaucht.

Der dritte, letzte Teil dieser Arbeit, *Dichten in der Landschaft*, konzentriert sich auf idyllische Dichtung und beleuchtet deren natürliche Gegenden – als ›Quellen‹ der »frischen Lebenssäfte« (Hal-ler) – gegenüber dem barocken Konzept des ›schriftreichen Natur-

schauplatzes«, wie es Walter Benjamin dargestellt hat – als Orte eines immanenten Glücksversprechens, an dem sich die Figuren keiner Transzendenz, sondern der Möglichkeit eines irdischen und autonomen (Wieder-)Anfangens vergewissern. Das korrespondiert nicht nur mit den Momenten der Belebung und des Erwachens zur Kunst und zur Wissenschaft; die natürlichen Schauplätze bilden auch die ausnehmenden Orte in der poetischen Reflexion. Daher gilt es zunächst, Raum und Zeit der Landschaftsbeschreibungen zu untersuchen und über die Rhythmik in Gedichten Hallers und Brockes' sowie über die Sprache in Geßners *Idyllen* die Möglichkeit der (indirekten) Darstellung eines Feldes zu betrachten, das den Einsatz der Dichtung immer schon gewährt haben wird. Daran kann gezeigt werden, dass die idyllischen Schauplätze und Landschaften keine Kontinuität – sowohl in zeitlicher wie räumlicher Hinsicht – beanspruchen: Ihre Struktur gibt sich an der intermittierenden Rhythmik ihrer Beschreibungen zu lesen, die in Geßners *Idyllen* gleichwohl die Möglichkeit gewährt, eine prähistorische Welt, unmittelbar nach dem Sündenfall und also im Anbrechen der Zeit zu schildern. Dieses Moment hat auch eine ontogenetische Dimension und findet sich im ›Entzücken‹ der Hirten wieder, einer Regung, in der sich eine ursprüngliche Belebung und das Moment eines ›kleinen Todes‹ in der Begegnung mit irdischen Schauplätzen durchdringen. Das gibt den Anlass, auf die poetischen Reflexionen in Ewald von Kleists Gedichten, insbesondere im *Frühling*, einzugehen, in dem das eigentlich poetische Moment als ein solches der Desintegration und des immanenten Wiedererwachens gehandelt wird. In einem letzten Kapitel dieses Teils gilt die Aufmerksamkeit schließlich der Differenz von schriftlicher Poesie und der schriftlosen, idyllischen Welt. Im Echoruf, d. h. auch im Ruf in den Schauplatz, findet sich in der idyllischen Dichtung eine Figur, anhand derer sich eine andere Herkunft der Sprache ausmachen lässt. Die Möglichkeit ihrer Darstellung kehrt in der um 1750 eigentümlichen Ortho- und Typographie der idyllischen Drucke wieder. Derart kompensieren diese die Differenz zum dichterisch Dargestellten als eigentliche Schauplätze der Schrift.

Erster Teil:  
Schauplätze der Naturgeschichte



## 1. Spectacle, Schauplatz, théâtre

»Die Historie der Natur, wenn sie in ihrem ganzen Umfange betrachtet wird, ist eine unermessliche Historie, und sie begreift alle Dinge in sich, so uns die Welt vor Augen stellet. Die ungeheure Menge von vierfüßigen Thieren, von Vögeln, von Fischen, vom Ungeziefer, von Pflanzen, von Mineralien etc. etc. zeigt der Neugierigkeit des menschlichen Verstandes einen weitläufigen Schauplatz, der im Ganzen so groß ist, daß die genaue Kenntniss im Kleinen unerschöpflich zu seyn scheint, und es auch wirklich ist.« – So beginnt die erste Abhandlung in Georges Louis LeClerc de Buffons *Histoire naturelle*, deren deutsche Übersetzung 1750, nur gerade ein Jahr nach dem französischen Text, erschienen ist.<sup>1</sup> In den zwei Sätzen umreißt Buffon die Weitläufigkeit seines Vorhabens sowie den Raum innerhalb *und* angesichts dessen es stattfinden soll. Die wissenschaftliche Beschäftigung kann einsetzen, sobald das Material »vor Augen« gestellt worden ist oder, wie in Orientierung am französischen Text zu formulieren wäre, indem *präsentiert* wird (*les objets que nous présente l'univers*) und indem *dargeboten* wird (*cette multitude [...] offre à la curiosité de l'esprit humain un vaste spectacle*).<sup>2</sup>

Mit der Doppelung dieses vorstellenden Gestus werden zwei Instanzen eingeführt. Die Dinge und der Raum, die in ihrer Korrelation einen Anfang beschreiben. Zum einen werden die Dinge durch eine

1 Georges Louis LeClerc de Buffon: Allgemeine Historie der Natur nach allen ihren besondern Theilen abgehandelt. Nebst einer Beschreibung der Naturalienkammer Sr. Majestät des Königes von Frankreich. Mit einer Vorrede v. Albrecht von Haller. Hamburg und Leipzig 1750-85, Theil 1, Bd. 1, S. 3. – Französische Erstausgabe: Buffon: *Histoire naturelle, générale et particulière. Avec la description du Cabinet du Roy*. Paris 1749-67. – Im Folgenden wird der französische Text aus der Werkausgabe zitiert: Buffon: *Œuvres complètes*. Hg. v. Achille Richard. Paris 1845. Für die deutsche Wiedergabe von Buffons Schriften wird auf die Übersetzung von H. J. Schaltenbrand zurückgegriffen: Buffon: *Sämmtliche Werke*. Köln 1837-40; die Bände 1 und 4 werden jeweils unter dem Kurztitel: Buffon, *Naturgeschichte*, angeführt.

2 Die Eingangspassage lautet im Französischen: »L'histoire naturelle, prise dans toute son étendue, est une histoire immense; elle embrasse tous les objets que nous présente l'univers. Cette multitude prodigieuse de quadrupèdes, d'oiseaux, de poissons, d'insectes, de plantes, de minéraux, etc., offre à la curiosité de l'esprit humain un vaste spectacle, dont l'ensemble est si grand, qu'il paroît et qu'il est en effet inépuisable dans le détails.« – Buffon, *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 37.

Welt (*l'univers*) präsentiert, zum anderen bieten sie mit dem *vaste spectacle* selbst etwas an, das wiederum mit dem Weltenraum interferiert. Dies in zweifacher Weise: Die Betonung der Weite zeigt die räumliche Dimension am Begriff des *spectacle* an, der Gestus des Vorstellens den Aspekt des Theatralen am Raum der Welt. Wenn aber solcherart die Welt und das *spectacle* sich überlagern, dann stellt sich die Frage nach dem Primat der Dinge oder des Raums. Wer stellt hier wen vor? Sind nicht die Dinge genauso konstitutiv für den spektakulären Raum, in dem sie auftreten, wie dieser ihr Erscheinen gestattet? Bei einer derart wechselseitigen Bedingtheit mit den Dingen kann es sich bei diesem anfänglichen Raum um keinen homogenen handeln, der unabhängig existierte und in den die Dinge als körperliche quasi eingefügt wären.

Zu einer ähnlichen Feststellung führt der theoretische Konflikt des absoluten Raumes, wie ihn Ernst Cassirer dargestellt hat: Er besteht darin, dass das absolute Sein des Raumes und dasjenige der »Dinge« spezifisch verschieden sein müssen. In dieser ontologischen Fassung ruft das Problem nach einem äquivoken Begriff des Seins, oder wie Cassirer es formuliert: Es führt zu einem »Genus des Seins«, das »fortan nur noch eine Scheineinheit bedeutet«.<sup>3</sup> Um die Homogenität des Raumes zu wahren, müsste also der Begriff des Seins für heterogen erklärt werden – oder aber man behandelt den Raum als eine »Ordnung«, wie das Cassirer in Orientierung an der Leibniz'schen Philosophie unternimmt: Statt von Raum (und Zeit) wie von Substanzen oder Dingen zu reden, führt sie Leibniz, wie später Hume übrigens auch,<sup>4</sup> den Relationen zu, womit ihnen durchaus eine »wahrhafte Objektivität« zukommen kann, nicht aber eine absolute Wirklichkeit.<sup>5</sup> Solcherart als Ordnungen begriffen, sind Raum (und auch Zeit) von den einzelnen Dingen zwar unterschieden, sie können jedoch trotz dieser Differenz nicht unabhängig von den Dingen existieren.

Die Heterogenität des spektakulären Raumes ist bei Buffon allerdings von noch grundlegenderer Art, was sich allein der Stellung am Eingang der *Histoire naturelle* entnehmen lässt. Zwar findet sich in der wechselseitigen Bedingtheit von Spektakel-/Weltenraum und

3 Ernst Cassirer: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum. In: ders.: Gesammelte Werke. Hg. v. Birgit Recki. Hamburg 1998-, Bd. 17, S. 414.

4 David Hume: Ein Traktat über die menschliche Natur. Übersetzt von Theodor Lipps (1904). Hamburg 1989, Bd. 1, Kap. 1.5 und 2.

5 Cassirer, Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum, S. 415.

den Dingen ein relationaler Raum beschrieben, doch kann es sich dabei um keine Ordnung handeln, da er einer Ordnung vielmehr vorausgeht: Er wird der Wissenschaft der Naturgeschichte gestattet haben, ihre eigenen Räume, Ordnungen oder Tableaus einzurichten. Außerdem fügt der Aspekt des Sehens, den das französische *spectacle* mitführt, diesem anfänglichen Raum Risse zu. Während die wechselseitige Dependenz von Raum und Dingen bei Cassirer den Ordnungsraum zur durchaus kontinuierlichen Größe erklärt, trägt der Aspekt des Sehens eine inhärente Differenz ein, die den anfänglichen Raum bei Buffon aufricht: Er kann deshalb als heterotopisch<sup>6</sup> gelten, weil er als *spectacle* nicht nur die Möglichkeit seiner eigenen Sichtbarkeit mitführt, sondern damit auch eine Instanz des Sehens vorschreibt, welche er als anfänglicher gleichwohl umfassen muss. Diese räumliche Unmöglichkeit, die sich am *eigenen* Gesehen-Werden bei gleichzeitiger Umfassung einer sehenden Instanz aufschließt,<sup>7</sup> wiederholt sich bei Buffon in der zweifachen Benennung des anfänglichen Raumes, als *univers* einerseits, in dem alles ›in eins gekehrt‹ ist, und als *spectacle* andererseits, das den Raum in seiner Sichtbarkeit auseinandersetzt. Die beiden verwandten Bewegungen aber, die heterogenetische Bildung des Raumes wie seine heterotopische Brechung, erweisen sich als Momente des Theatralen, das in Buffons Eingangspassage an allen diesen Instanzen des Anfangens

6 Foucault, Ordnung der Dinge, sowie: ders.: Andere Räume. In: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Hg. v. Karlheinz Barck u. a. Leipzig 1990, S. 34-46. – Foucault kennzeichnet Heterotopien in *Die Ordnung der Dinge* explizit nicht anhand der Unmöglichkeit der Nachbarschaft gewisser Dinge, sondern über die Unmöglichkeit des Ortes, an dem sie *tatsächlich* miteinander auftreten (S. 19-20). Im späteren Text *Andere Räume* bezeichnet er sie als »Gegenplatzierungen« oder »Orte außerhalb aller Orte«, weil Heterotopien darin gerade die Möglichkeit von Örtlichkeit bestreiten (S. 39). So bildet die von Borges zitierte chinesische Enzyklopädie eine Heterotopie (OdD, S. 17), aber auch der Spiegel, der wie der »spektakuläre« Raum bei Buffon unvereinbare Plätze gleichzeitig erlaubt, so »daß er den Platz, den ich einnehme, während ich mich im Glas erblicke, ganz wirklich macht und mit dem ganzen Umräum verbindet, und [...] ihn zugleich ganz unwirklich macht«. (Andere Räume, S. 39). Eine ähnliche Struktur entdeckt Foucault bei seiner Bildlektüre der *Hoffräulein*, wo der Spiegel einen Ort bezeichnet, »der dem Bild und dem ihm Äußerlichen gemeinsam ist« (OdD, S. 38).

7 Samuel Weber: Psychoanalyse und Theatralität: Das Unersetzliche. In: Riss 46/III, 1999, S. 136, 138: In Orientierung an Freud und Lacan beschreibt Weber den »Schauplatz« bzw. die »Szene« als Ort, »in dem oder auf den man zuschaut«. Als theatraler Raum ist der Schauplatz »geteilt und dennoch zusammengehörig. Der Zuschauer gehört dazu und diese Zugehörigkeit, die eine der Bedingungen seines Zuschauens ist, hält den Theaterraum offen«.

zur Sprache gelangt, zum einen an den Gesten des Vorstellens (*présenter*) und Darbietens (*offrir*), zum andern im Ausdruck des *spectacle* selbst. Wenn sich darüber ein anfänglicher Raum eröffnet, was für ein räumliches Konzept wird mit *spectacle* bezeichnet?

Die Geschichtlichkeit eines Ausdrucks wird kaum deutlicher als an seiner Übersetzung: Während *spectacle* in der deutschen Ausgabe der *Sämtlichen Werke* Buffons von 1837 bis 1840 als ›Schauspiel‹ übersetzt wird,<sup>8</sup> gibt es die früheste Übertragung von 1750 als ›Schauplatz‹ wieder. Beide Varianten berücksichtigen den Bedeutungsaspekt des Schauens; während aber die Übersetzung aus dem 19. Jahrhundert den Akzent auf ein dynamisches, sichtbares Geschehen legt<sup>9</sup> oder auf die Vorführung einer dramatischen Handlung,<sup>10</sup> so betont die frühere Übersetzung die räumliche Dimension, wobei mit dem Ausdruck des *Schauplatzes* gleichzeitig ein größerer Bedeutungsspielraum eingeführt wird,<sup>11</sup> der ihn als eine der deutschsprachigen Bezeichnungen für eine Heterotopie ausweist. Denn während der spätere Ausdruck des *Schauspiels* ein Geschehen bezeichnet, das – auf der Bühne oder in der Natur – in einer räumlichen Distanz zum Betrachter sich vollzieht, lässt der Ausdruck des *Schauplatzes* in seiner früheren Verwendung keine eindeutige räumliche Differenzierung erkennen.

Das zeigt sich bereits in der Lutherbibel, wo der Ausdruck als Übersetzung für das altgriechische *theátron* auftaucht: mit »Schaw-

8 Buffon, Naturgeschichte, Bd. 1, S. 81.

9 Deutsches Wörterbuch. Hg. v. Jacob und Wilhelm Grimm. Leipzig 1845–1969, Bd. 14, Sp. 2375 f.: »Schauspiel – 1) im allgemeinen von jeder art öffentlich vor zuschauern aufgeführter spiele«: Wettkämpfe, Tierkämpfe, szenische Aufführungen. – Entsprechend sind auch unter dem Stichwort des ›Spektakels‹ nur Bedeutungen im Sinne eines theatralen oder Aufsehen erregenden Geschehens aufgeführt (Bd. 16, Sp. 2132).

10 Diese Bedeutung findet sich bereits in: Großes vollständiges Universal-Lexikon Aller Wissenschaften und Künste. Hg. v. Johann Heinrich Zedler. Halle und Leipzig 1732–54, Bd. 34, Sp. 1034: »Schau-Spiel, *ludus scenicus*, ist eine theatralische Vorstellung entweder wahrhaftig geschehener Geschichte oder aber erdichteter Handlungen, durch lebendige Personen, die sowohl auf die Erbauung als Ergötzung der Zuschauer abzielet.«

11 Erst ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erfährt der Gebrauch von Theater-Ausdrücken eine Spezifizierung, und zwar parallel zur Ausbildung einer Theaterfachsprache. – Helmar Schramm: Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts. Berlin 1996, S. 51–53; Thomas Kirchner: Der Theaterbegriff des Barocks. In: Maske und Kothurn 31, 1985, S. 131 f.; Urs H. Mehl: Die Fachsprache des Theaters. Düsseldorf 1969, S. 17–21.

platz« könnte ein Bauwerk, ein Versammlungsplatz oder grundsätzlich ein Ort des Schaustellens und des Schauens bezeichnet sein.<sup>12</sup> Von da an werden die Ausdrücke ›Schauplatz‹ und ›Theater‹ häufig eingeführt, vor allem aber im 17. Jahrhundert, wo sie sogar gleichgesetzt werden können. Noch gegen Mitte des 18. Jahrhunderts wird in Zedlers *Universal-Lexikon* unter dem Stichwort *Schauplatz* direkt auf den Eintrag *Theater* verwiesen, welches im Gegensatz zum Schauspiel ausschließlich topologisch bestimmt wird: Es handle sich beim Theater um »ein[en] erhabene[n] Ort, auf welchem von darzubestellten Personen allerhand Trauer- Freuden und Singe-Spiele [...] und andere zur öffentlichen Schau gehörige Dinge aufgeführt oder aufgestellt werden«.<sup>13</sup> Diese Bestimmung als Schaubühne verliert jedoch an Deutlichkeit, sobald der Bedeutungsaspekt des Sehens in den Vordergrund rückt, wenn es im *Zedler* heißt: »Das Wort: Theater, kommt von dem Griechischen Worten θεάομαι, video, ich sehe, her, und zeigt also überhaupt einen Ort an, an welchem etwas zu sehen ist.«<sup>14</sup> Allein in dieser kurzen Angabe lassen sich mehrere Positionen ausmachen, die jede wieder eine andere Örtlichkeit ausweist: Als Erstes, wie bereits gesehen, die Schaubühne, als ein Ort, an dem sich etwas zu sehen gibt; dann der Ort des Sehenden, an dem/von dem aus etwas zu sehen ist; und schließlich *überhaupt* ein Ort, in dem gesehen wird. Das heißt zunächst: der Schauplatz als

12 Unter Ap.-Ges. 19.29 heißt es im *Novum Testamentum Graecum*: »Kai eplés-the he pólis tes sygyhýseos ormesán te homothymadón eis tó théatron.« Was Luther folgendermaßen wiedergibt: »Und die gantze Stad ward vol getümls/ Sie stürmeten aber einmütiglich zu dem Schawplatz.« – *Novum Testamentum Graecum*. Hg. v. Jacobus Wettstein, Nachdruck der Ausg. 1752. Graz 1962, Bd. 2, S. 585; Biblia: Das ist: Die gantze Heilige Schrift/ Deudsch/ Auff's new zugericht. [v.] Martin Luther (1545). Faksimile-Ausgabe. Stuttgart 1967 (s.p.).

13 Großes vollständiges Universal-Lexikon (Zedler), Bd. 34, Sp. 1031; Bd. 43, Sp. 458. – Vgl. Johann Christoph Adelung: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart. 2. Aufl. Leipzig 1793-1801, Bd. 3, Sp. 1389: *Schauplatz* und *Theater* sind nun in gesonderten Einträgen aufgeführt, wobei »Schauplatz« als Schaubühne beschrieben wird, als »ein jeder Platz, auf welchem eine Handlung vorgestellet wird, welche von jedem oder doch von vielen gesehen werden soll; in engerer Bedeutung, derjenige Platz, auf welchem von den Schauspielern ein Schauspiel vorgestellet wird, welcher Platz auch die Schaubühne, das Theater heißt. In noch weiterer Bedeutung, ein jeder Ort, auf welchem eine Handlung vorgenommen wird«. Ganz ähnlich lauten die Ausführungen zu den Ausdrücken »Theater« und »Schauplatz« in: Wörterbuch der Deutschen Sprache. Hg. v. Joachim Heinrich Campe. Braunschweig 1807-1811, Bd. 4, S. 91.

14 Großes vollständiges Universal-Lexikon (Zedler), Bd. 43, Sp. 458.

Ort, der die ersten beiden Positionen des Sehens gestattet oder umfasst, womit sich erneut eine räumliche Heterogenität ankündigt: Als Raum, *auf* den gesehen wird, ist der Schauplatz auch der Raum, *in* dem gesehen wird.<sup>15</sup> Weiter aber bezeichnet ›Schauplatz‹ einen Begriff für alle entsprechenden Plätze des Sehens, wobei sich ein anderer Modus des Sehens ankündigt, der wieder durch das Adverb *überhaupt* angegeben wird. Es weist den Schauplatz als einen Ort aus, an dem die Sicht vom Partikulären abrücken und zur Übersicht gelangen kann.

Diesen Sprung legt nicht nur die Etymologie des Ausdrucks *überhaupt* nahe, als eine Sichtweise, die *über die Häupter* und damit übers Einzelne hinausgeht.<sup>16</sup> Mit der Erwähnung des griechischen Verbs *theáomai* wird im *Zedler* jene Wortgruppe aufgerufen, welcher, wie vielfach bemerkt, auch die griechischen Wörter *théatron* und *theoria* angehören: Sie alle sind mit dem Nomen *théa* verwandt, das sowohl ›Schau‹ wie das ›Angeschaute‹, aber auch den ›Ort des Schauens‹ (das Theater als Platz) bedeuten kann.<sup>17</sup> Auch das Verb *theáomai* bezeichnet zum einen unterschiedliche Arten des (optischen) Sehens, zum andern ein Schauen, das über das Sichtbare

15 Ebd., Bd. 34, Sp. 1035: Die Bedeutung eines Austragungsorts, der beide Positionen des Sehens umfasst, taucht im *Zedler* unter dem Stichwort *Schau-Spiel* auf, wenn von der Sitzordnung in den öffentlichen »Schauplätzen« die Rede ist, »wo jedem sein Ort, wie es Stand und Geschlecht erforderte, angewiesen war, und Weibsvolk allein, auch Mannsvolk wieder allein sitzen musste, dem Spiel zuzusehen«.

16 Das Adverb *überhaupt* stammt aus dem Viehhandel: *über houbet* kaufen oder verkaufen hieß ab dem 14. Jahrhundert »pauschal, ohne die einzelnen Stücke (Häupter) zu zählen«. – Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 24. Aufl. Berlin 2002, S. 939. – Im *Zedler* wird unter dem Stichwort *Uiberhaupt* direkt auf den Eintrag *Pausch und Bogen* verwiesen, wo es heißt: »wird [...] bey derjenigen Gelegenheit gebraucht, wenn eine Sache nach keiner gewissen Zahl, Maaß oder Gewichte behandelt oder verkauffet wird; sondern da nur nach blossen Gutdüncken, und ohne einige sonderliche Untersuchung, überhaupt beyderseitige Contrahenten wegen einer Sache einig werden.« Dieser Gebrauch von *überhaupt* taucht unter dem Stichwort *Schauen* wieder auf: »Sehen und Schauen, hat diesen Unterschied, daß jenes durch einen Blick und überhaupt, lediglich, daß das Daseyn wesentlich befindet: Dieses hingegen die eigentliche Beschaffenheit des Dinges nach den Umständen untersucht, daher ein Theater nicht schlecht eine Sehbühne, sondern eine Schaubühne verdeutschet worden, worauf eine Sache umständlich vorgestellt wird.« – Großes vollständiges Universal-Lexikon (*Zedler*), Bd. 48, Sp. 670; Bd. 26, Sp. 1650; Bd. 34, Sp. 1000.

17 Hermann Menge: Großwörterbuch Altgriechisch-Deutsch. 30. Aufl. Berlin und München 2001, S. 326.

hinausgeht, im Sinne des Erkennens, aber auch des Staunens. Diese Überbietung des Sinnlichen erfährt im Ausdruck der *theoria* eine Steigerung: An ihm verbindet sich der Aspekt des Schauens nicht nur mit dem Beiwohnen von religiösen Festen, im Sinne einer Festschau oder eines Schauspiels, sondern auch mit intelligiblen Tätigkeiten, wie geistiges Betrachten, Forschen oder Spekulieren.<sup>18</sup>

Bevor dieser vielseitigen Verbindung von Sehen, *theoria* und Theater weiter nachgegangen wird, gilt es festzuhalten, dass der Begriff des Theaters, der sich auf dieser Fährte angekündigt hat, eine räumliche Dimension herausstellt, die seit Aristoteles immer wieder unterschlagen worden ist, jedoch in der Übersetzung von *spectacle* als Schauplatz einen frühneuzeitlichen, deutschen Ausdruck gefunden hat.<sup>19</sup> Samuel Weber hat darauf hingewiesen, dass in Aristoteles' *Poetik* eine Auffassung von Theater stark gemacht wird, die »alles, was mit der Szene und mit der Inszenierung [griech. *opsis*] zusammenhängt, instrumentalisiert und marginalisiert«. Die medienpezifischen Eigenschaften des Theaters sollen in der *Poetik* zurücktreten, zugunsten dessen, was bei Aristoteles als das Wesen der Tragödie gilt: der *mythos*, das ist die »Struktur einer Erzählung« mit Anfang, Mittelteil und Schluss.<sup>20</sup> Neben der Rehabilitierung des Theaters als Drama gegenüber dem Verdikt Platons im zehnten Buch der *Politeia* leistet die aristotelische Entwertung des Szenischen Folgendes: In der Konzentration auf die Handlung wird die mediale Eigendynamik der Inszenierung gebündelt, indem gegenüber der *opsis* – d. i. die Inszenierung und das Sehen dieser Inszenierung – ein anderes, theoretisches Schauen profiliert werden soll, welches das Unsichtbare betrifft. Denn »schon die bloße Lektüre«, schreibt Aristoteles, könne zeigen, ob es sich um ein gutes Drama handle. Entsprechend

18 Hannelore Rausch: *Theoria*. Von ihrer sakralen zur philosophischen Bedeutung. München 1982, S. 9. – Hierzu auch: Joachim Ritter: Die Lehre vom Ursprung und Sinn der Theorie bei Aristoteles. In: Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Heft 1, 1953, S. 32–54.

19 Dieses räumliche Verständnis findet einen weiteren Ausdruck darin, dass die Dramaturgie des früheren 18. Jahrhunderts »vorzugsweise Termini der Malerei übernommen [hat], um das neue System der Schauspielkunst zu definieren: Die Skala reicht vom »lebendigen Gemälde« des Schauspiels bis zum Autor als *peintre des vices*.« – Thomas Koebner: Zurück zur Natur. Ideen der Aufklärung und ihre Nachwirkung. Heidelberg 1993, S. 188 f.

20 S. Weber, *Psychoanalyse und Theatralität*, S. 142 f.; ebenso: ders.: *Theatricality as Medium*. New York 2004, Kap. 3: Scene and Screen. – Zur aristotelischen Entgegensetzung von *mythos* und *opsis* siehe auch: Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M. 1999, S. 60–64.

komme es »auf die schauspielerische Darstellung nicht an: diese braucht überhaupt nicht vorhanden zu sein«.<sup>21</sup> Damit wird die Inszenierung und mit ihr das Theater als Ort des Aufführens und Sehens buchstäblich aus dem Blick gerückt und zum Ort einer fakultativen Vermittlung des *mythos* degradiert. Weber zur *Poetik* des Aristoteles: »Nicht einfach der Blick zählt bei der Tragödie, sondern nur der *Überblick*. Anders gesagt, die *opsis* muss *synopsis* werden«,<sup>22</sup> was unmittelbar den *mythos* betrifft: Er soll nach Aristoteles gut überschaubar sein, auf Griechisch: *eusynoptos*.<sup>23</sup> Darin kündigt sich das ›Sehen *überhaupt*‹ an, wie es zwei Jahrtausende später im *Zedler* wieder auftauchen wird. Weber umschreibt es als »the act of taking in the spectacle ›with a single view‹«. <sup>24</sup> Was aber wird dabei erfasst oder gebündelt? Der Ausdruck der *synopsis* deutet es an: die Multiperspektivität des *théatron* zum einen und zum andern das, was mit ihr Hand in Hand geht: seine heterotopische und überhaupt räumliche Dimension. Die sinnlosen »Inhaltsbrocken«, welche die theatrale Szene als Medium anbietet, so liest es Weber analog zu Freuds *Traumdeutung*, sind in ihrer ›sekundären Bearbeitung‹ immer schon der sukzessiven Struktur der Handlung unterworfen. Das Brüchige, Multiple und räumlich Verteilte, das dem Szenischen in dieser Bestimmung *ex negativo* zukommt, wird in der Konzentration auf eine Handlungsstruktur verstellt. In seiner idealen Form zeichnet sich der *mythos* durch zwei Eigenschaften aus, er soll ganz und einheitlich sein und zugleich artikuliert. Der Schauplatz indes, als Ort des Sehens und In-Szene-Setzens (beides: *opsis*), erweist sich in dieser Unterscheidung als das räumliche und sichtbare Pendant zu einer linear strukturierten Geschichte.<sup>25</sup>

Diese Gegenstellung hat besonders Sigrid Weigel an dem Konzept des Schauplatzes hervorgehoben, das sie ausgehend von Schriften Sigmund Freuds, Walter Benjamins und Jacques Derridas für die gegenwärtige Kulturforschung in ihren Lektüren profiliert hat: Gegenüber dem Narrativ und vor allem gegenüber den modernen Ent-

21 Aristoteles: *Poetik*. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1999, Kap. 26, S. 97.

22 S. Weber, *Psychoanalyse und Theatralität*, S. 141.

23 Aristoteles, *Poetik*, Kap. 7, S. 27.

24 S. Weber, *Theatricality as Medium*, S. 99.

25 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 29: »Wenn der Ablauf einer Geschichte mit ihrer internen Logik nicht mehr das Zentrum bildet, [...] so steht das Theater konkret vor der Frage nach Möglichkeiten jenseits des Dramas.«

wicklungserzählungen beschreibt Weigel ›Schauplätze‹ als topographische Konstellationen von Umbrüchen und Übergängen, und das heißt auch von der »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen« – so wie es sich am Widerspruch des Sehens und Übersehens am aristotelischen Theater zu erkennen gibt. Daran artikulieren sich die »Gemeinsamkeiten von Anschauung und Denken«, an welche Schauplätze nach Weigel immer wieder erinnern.<sup>26</sup> Es handelt sich also, bei aller Dispersion der versammelten Elemente und Aspekte zugleich um räumliche Verdichtungen, an denen zwischen dem Widersprüchlichen genauso vermittelt wird, wie sich dieses im Schauspiel auseinander setzt und konstituiert. Eröffnet sich mit der Differenzierung und Auseinandersetzung auch eine temporale Dimension, so legt Weigel den Akzent besonders auf die »Vor- und Nachgeschichte von Begriffen, Theorien und Konzepten«, die sich an den Schauplätzen abzeichnen.<sup>27</sup> Es handelt sich um Gedächtnisräume, um *Topographien*, womit die Schrift zum leitenden Medium eines *modernen* Begriffs von Schauspiel wird: Als Bild *und* Spur beschreibt die Schrift selbst einen Ort von Verräumlichung und Verzeitlichung, von Übersehen und Erinnern, oder wie Walter Benjamin für die barocken Trauerspiele formuliert hat: »Wenn [...] Geschichte in den Schauspiel hineinwandert, so tut sie es als Schrift.«<sup>28</sup> Als Orte des Umbruchs handelt es sich bei solchen »Schrift-Orten« zugleich um »Nicht-Orte«,<sup>29</sup> die einerseits an eine andere Herkunft von Begriffen und Theorien erinnern, andererseits aber auch die ›Bühne‹ einer Genese von strukturierenden, die Sinnlichkeit überbietenden Konzepten bilden. Wenn Weigel unter anderem auf Michel Foucaults Überlegungen zu Entstehung und Herkunft eingeht, in denen er den »Entstehungsheerd« (Nietzsche) als einen theatralen Ort umreißt, so macht sie auf die Analogie zum Schauspiel aufmerksam,<sup>30</sup> wenn es bei Foucault heißt: »Die Entstehung ist also das Heraustreten der Kräfte auf die Szene, ihr Sprung aus den Kulissen auf die offene

26 Sigrid Weigel: Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin. München 2004, S. 7, 63 f.

27 Ebd., S. 64.

28 Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. I.1, S. 353.

29 Sigrid Weigel: Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise. Frankfurt a. M. 1997, S. 28, 208.

30 Ebd., 208 f.; Weigel, Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte, S. 64.

Bühne.«<sup>31</sup> Der emphatische Gebrauch des Theatervokabulars weist nicht zuletzt darauf hin, dass je nach Medium, über das die besondere Topologie von Schauplätzen verhandelt wird, eine ganz andere Perspektive gegenüber den Umbrüchen eingenommen werden kann, die sich ausgehend und gegenüber von Schauplätzen vollziehen können: Während die Schrift vor allem die Struktur des *Gedächtnisses* betont, tritt über das Theatrale die Überbietung des Sinnlichen als *Genese* in den Vordergrund. Daran zeichnet sich ab, dass Schauplätze, wie Weigel schreibt, »nichts Gegebenes« sein können, sondern vielmehr als Nicht-Orte zu begreifen sind, welche die Möglichkeit der Auseinandersetzung von Gedächtnis und Genese sowie von Theater und Schrift gewähren: Schauplätze »ergeben sich aus der Einstellung« eines forschenden Blicks, der sich auf die Personen, Gegenstände, Narrative und Begriffe sowie auf die Techniken, durch welche sie hervorgebracht werden, konzentriert und sich darin zugleich desjenigen annimmt, »was der Szene vorausgegangen ist und was in den Kulissen bleibt«.<sup>32</sup> Das ist hier das *Theatrum* als Ort der Entstehung und der Herkunft selbst.

Auch bei der theatralen *opsis* – der Inszenierung und dem Sehen der Inszenierung –, wie sie Aristoteles in der *Poetik* erwähnt und alsbald unterschlägt, handelt es sich um einen Schauplatz, der zum einen die räumliche Auseinandersetzung zwischen den Instanzen des Sehenden und des Gesehenen gewährt, zum anderen die Übertretung des Sinnlichen erlaubt. Denn nicht nur der tragische *mythos*, auch die Inszenierung könne beim Publikum Schaudern und Jammern erzeugen, wobei Aristoteles betont, dass dabei »nicht jede Art von Vergnügen hervorzurufen« sei.<sup>33</sup> Das macht deutlich, dass das Theater den Ort für grundsätzlich jedes Gefühl abgeben kann, weshalb das Medium der Schrift an diesem *antiken* Konzept des Schauplatzes für eine andere Dimension als diejenige des Gedächtnisses figuriert. Als dasjenige, was *gegenüber* der Inszenierung immer abwesend und unsichtbar ist, bildet die Schrift das Medium der Kontrolle und der Begrenzung der im Theater hervortretenden Wirkungen. Wenn nämlich »schon die bloße Lektüre« zeigen könne, »von

31 Michel Foucault: Nietzsche, die Genealogie, die Historie. In: ders.: Von der Subversion des Wissens. Übersetzt von Walter Seitter. Frankfurt a.M. 1987, S. 76.

32 Weigel, Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte, S. 7.

33 Aristoteles, Poetik, Kap. 14, S. 43.

welcher Beschaffenheit« eine Tragödie sei,<sup>34</sup> so liegt es an der Schrift, Aufschluss über Struktur und Übersichtlichkeit des Plots zu gewähren, aber auch die Wirkungen anzuzeigen, die durch den Plot erzeugt werden sollen. Als Medium der *Übersichtlichkeit* tritt die Schrift hinter die Sichtbarkeit der Inszenierung zurück, von wo aus sie jedoch als unsichtbare die Inszenierung und das Sehen mit Struktur durchsetzt. Insofern umschreibt das aristotelische Drama einen Schauplatz der Verdichtung und der Auseinandersetzung der sichtbaren theatralen Aufführung zum einen und zum andern einer übersichtlichen, narrativen Ordnung, die zwar über die Aufführung zur Geltung gelangen soll, dieser aber immer auch vorauszuweichen hat.

Man könnte diese zwei Dimensionen des abendländischen Theaters durchaus mit den eng verwandten Ausdrücken ›Szenerie‹ und ›Szenarium‹ bezeichnen. Spuren ihres antiken Verhältnisses tauchen noch in *Grimms Wörterbuch* auf, wo die Szenerie als »schauplatz der handlung einer scene«, das Szenarium jedoch als »übersicht über den inhalt der szenen eines theaterstücks« beschrieben wird.<sup>35</sup> Wenn an der Rede von der Übersicht erneut ein ›Sehen überhaupt‹ zum Ausdruck gelangt – genauso wie in der Sichtweise der *synopsis* –, dann deutet der Kontext des Theaters, in dem diese Sichtweise auftaucht, zugleich darauf hin, dass unbedingt weder Theater und Theorie, noch weniger aber ihre antiken Vorläufer, das *théâtron* und die *theoria*, einander ausschließen. Im Gegenteil: Theater und Theorie scheinen sich in einer gewissen Weise sogar zu bedingen.

Welcher Art aber sind die Beziehungen zwischen dem heterogenen Raum des Theaters und den divergenten Sichtweisen (Sehen und Übersehen), welche durch den Ausdruck der *theoria* bezeichnet werden? Wie verhält sich das sinnliche Schauen, vor allem aber das ›Schauen überhaupt‹ zum *théâtron* oder zum Schauplatz? Wenn etymologische Betrachtungen versucht sein mögen, einen ›gemeinsamen Grund‹ von *théâtron* und *theoria* vorauszusetzen,<sup>36</sup> dann übergehen sie vor allem die Zäsur zwischen der vorphilosophischen

<sup>34</sup> Ebd., Kap. 26, S. 97.

<sup>35</sup> Deutsches Wörterbuch (Grimm), Bd. 20, Sp. 1445 f.

<sup>36</sup> Zum Problem etymologischer Schlüsse hinsichtlich der Beziehung von Theater und Theorie siehe: Marco Baschera: Das dramatische Denken. Studien zur Beziehung von Theorie und Theater. Heidelberg 1989, S. 9, und: Rodolphe Gasché: *Theatrum Theoreticum*. In: After Poststructuralism. Writing the Intellectual History of Theory. Hg. v. Tilottama Rajan und Michael J. O'Driscoll. Toronto 2002, S. 130 f.

Verbindung der beiden in den antiken sakralen Festen und ihrem späteren, philosophischen Verhältnis. Handelt es sich bei Letzterem um ein solches der ausschließenden Disjunktion, so gestaltet sich das vorphilosophische Verhältnis zwischen Theorie und Theater assoziativ, als ein wechselseitiges Bedingen.

Die vorphilosophische Verbindung lässt sich über die Bedeutungen des Ausdrucks *theoria* begreifen, wie sie Hannelore Rausch für die religiösen Feste der griechischen Antike aufgezeigt hat; die Momente der Schau (*théa*) und der Göttlichkeit (*theós*), beides Aspekte von *theoria*, fanden in der erwarteten Epiphanie der Götter ihren Zusammenhang.<sup>37</sup> Dabei bezeichnet *théatron* den festlichen Platz,<sup>38</sup> auf dem eine göttliche Schau aus dem gegenseitigen Sehen der festlichen Teilnehmer hervorgehen konnte. Wie Karl Kerényi schreibt, kann sich in dieser Schau nicht nur das Göttliche offenbaren, es können die Schauenden selbst auf einen göttlichen Standpunkt erhoben werden.<sup>39</sup> Denn der Schauplatz gestattet eine Situation nicht nur des Sehens und Gesehen-Werdens, sondern auch des Sehens des eigenen Gesehen-Werdens – womit er sich als Möglichkeitsraum einer anderen Sichtweise erweist, die über das unmittelbar Sinnliche hinausgeht. Über das Sehen des eigenen Gesehen-Werdens eröffnet sich die Möglichkeit einer nicht mehr sinnlichen Reflexion. Insofern kann das *théatron* als Ort des ›Schauens überhaupt‹ gelten, wie es sich dann auch um einen »Ort der Schau für göttliche Zuschauer« handelt. Wenn Kerényi zu bedenken gibt, dass dieser antike Ort nicht zu verwechseln ist mit dem, »was für uns das Wort ›Theater‹ bedeutet«,<sup>40</sup> dann ist der Vorrang des Räumlichen gegenüber dem Geschehen dafür genauso entscheidend, wie die Emphase des Schauens gegenüber dem Dargestellten.

Assoziativ aber verhalten sich der Raum des *théatron* und die Schau der *theoria* insofern, als sie sich nicht nur in wechselseitiger Wirkung konstituieren, sondern sich in diesem ihrem vorphilosophischen Verhältnis auch jeweils selbst überbieten. Zunächst: Als Platz des Schauens bildet sich der Raum des *théatron* über die

37 Rausch, *Theoria*, S. 27–37.

38 Ebd., S. 34; vgl. Andreas Kotte: Theaterbegriffe. In: Metzler Lexikon Theatertheorie. Hg. v. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat. Stuttgart 2005, S. 337.

39 Karl Kerényi: *Die antike Religion*. Neue, verbesserte Aufl. Berlin 1952, S. 105, 116; ebenso: Rausch, *Theoria*, S. 31.

40 Kerényi, *Die antike Religion*, S. 119; ebenso: Rausch, *Theoria*, S. 34, 180.

verschiedenen Sichtweisen heraus, so wie er diese gleichermaßen umfasst und gestattet. Wenn aber auf diesem Ort der Schau der göttlichen Ankunft auch irdische Zuschauer einen göttlichen Standpunkt einnehmen können, dann gestattet er gleichsam, dass die sinnliche Schau in die Reflexion ›überspringt‹ – was dazu führt, dass auch der Raum um eine Position erweitert wird, die er im Grunde nicht umfassen kann. Gemeint ist die Position desjenigen, der sein Gesehen-Werden sieht und derart auch sein eigenes Sehen. Diese Überbietung des Sehens vom reziproken zum reflexiven betrifft also auch den Raum, der sich solcherart als Heterotopie erweist. – Eine ähnliche Bewegung des Sehens, gebunden an einen Konflikt des Raums, zeichnet Kerényi an der antiken religiösen Erfahrung von *aidos* nach. Es handelt sich dabei um eine Verbindung von Ehre und Scham im »Empfinden, daß man eine Schau darbietet, die in ein bestimmtes Bild der Welt nicht hineinpaßt«. <sup>41</sup> Dieses ›Bild‹ markiert den Angelpunkt in dieser religiösen Erfahrung und lässt durchaus den Vergleich mit dem Symbol im Sinne Goethes zu. Es ist nach Kerényi »lebensvoll und sinnvoll zugleich«, was er an der Szene von Hektors Abschied aus der *Ilias* ausführt: Die Brust, die Hekabe entblößt, um ihren Sohn zurückzuhalten, zeigt sich nicht allein in leiblicher Wirklichkeit, sondern genauso als Symbol einer Ordnung der Mütterlichkeit. Es bewirkt, dass Hektor bei seinem Aufbruch in den Kampf gegen Achill sich in Divergenz zur Ordnung der Mutter wahrnimmt. Darin, dass er doch in den Kampf zieht, weil er sich sonst »vor den Troern und Troerinnen schämen« würde, deutet sich *aidos* nochmals an. Über den Anblick der Brust und der Troer wechselt die Schau ins Reflexive: Hektor sieht sich in zweifacher, jedoch widerstreitender Weise als Gesehenen. <sup>42</sup>

In dieser reflexiven Überbietung der visuellen Schau entdeckt Kerényi die Grunddisposition der griechischen religiösen Erfahrung: »Der Hellene ist nicht nur ›zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt‹, *er steht da, um geschaut zu werden*.« <sup>43</sup> Allerdings beschreibt dies noch keinen Widerspruch, wie er sich an *aidos* bemerkbar macht. Der Konflikt besteht nicht zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, Körper und Geist, er betrifft vielmehr den Raum, in dem die widersprüchlichen Symbole auftreten. Die Erfahrung, dass

<sup>41</sup> Kerényi, *Die antike Religion*, S. 90.

<sup>42</sup> Ebd., S. 91-94.

<sup>43</sup> Ebd., S. 97.

man eine Schau gibt, die im Widerspruch zu einer Ordnung steht, bedarf wie in Hektors Fall mehrerer Bilder. ›Mutterbrust‹ und ›Troer‹ werden durch dieselbe Welt geboten; ihr gleichzeitiger Anblick jedoch provoziert zwei Positionen des Gesehen-Werdens, die sich widersprechen, womit deutlich wird, dass die Brechung des Raumes unmittelbar mit der Überbietung der Sinnlichkeit einhergeht. Nicht nur gestattet der Platz des Schauens, das eigene Gesehen-Werden zu sehen, er provoziert auch widersprüchliche Positionen desselben, indem er verschiedene Bilder darbietet. Daher ist das vorphilosophische Verhältnis von *théatron* und *theoria* als ein assoziatives zu begreifen, denn Raum und Schau überbieten sich in dieser ihrer Verzahnung.

Anders die Beziehung in ihrer philosophischen Form. Rodolphe Gasché hat sie in seinem Aufsatz *Theatrum Theoreticum* als disjunktive beschrieben, als einen bedingenden Ausschluss von Theater und Theorie. Gasché geht davon aus, dass sich die theoretische Schau der Philosophie zwar in mehrfacher Weise von einer göttlichen Schau herschreibt, es ihr jedoch verwehrt bleiben muss, diese jemals einzuholen. Verantwortlich für diese Unmöglichkeit ist die philosophische Forderung, dass es sich bei der Theorie nicht nur um ein Schauen handelt, das sich auf die Götter oder auf Göttliches richtet, ebenso hat sich dieses Schauen in derselben Weise wie dasjenige der Götter zu vollziehen.<sup>44</sup> Das bedeutet einerseits eine Emulation des Göttlichen als ein Schauen *überhaupt*, andererseits hat sich dieses Schauen, in seiner Selbstverständigung als Theorie, auch *selbst* zu schauen. Es bleibt jedoch der göttlichen Schau vorbehalten, in ihrer Reflexion restlos in sich aufzugehen. Die menschliche Theorie gleicht in ihrer Struktur vielmehr dem Schauen im Zusammenhang von *aidos*: Wie dem Hellenen das Schauen seiner selbst durch ein fremdes Schauen erst erfahrbar wird, ist letztlich auch der philosophische Theoretiker auf ein Geschaut-Werden angewiesen, um über sein theoretisches Schauen Rechenschaft abzulegen. Die Theorie der Theorie verlangt indes, dass das Sinnliche restlos ausgeschlossen und der Raum, welcher der reflexiven Differenz stattgibt, aufgelöst wird.

Insofern handelt es sich beim philosophischen Verhältnis von Theater und Theorie um ein disjunktives, wobei die Unmöglichkeit einer vollkommenen theoretischen Reflexion dafür verantwortlich ist, dass die philosophische Theorie sich niemals ganz vom Theater,

44 Gasché, *Theatrum Theoreticum*, S. 146–148.

d.h. von einem Raum der leiblichen Sichtbarkeit, loslösen wird. Dieser nämlich eröffnet der menschlichen Theorie zwar jene Differenz, die es grundsätzlich ermöglicht, ein Sehen zu sehen, aber er verhindert auch, dass dieses Sehen sich selbst *unmittelbar* sehen könnte. Die Theorie der Theorie wird nur über den Umweg der Sichtbarmachung möglich, über ihre Inszenierung, so wie Gasché sie zweimal in Platons *Theaitetos* vorfindet.<sup>45</sup> Zunächst in der Anekdote des Thales: Das Lachen der Thrakerin, die zusieht, wie Thales in den Brunnen stürzt, während er zu den Sternen schaut,<sup>46</sup> rückt das theoretische Schauen buchstäblich in den Blick. Damit die Theorie sich selbst sehen kann, bedarf sie einer Szene.<sup>47</sup> Das wird auch zu Beginn des Dialogs deutlich, wo Sokrates sich anschickt, die Ähnlichkeit zu prüfen, die Theodoros zwischen ihm und dem jungen Theaitetos ausgemacht haben will. Da diese nicht äußerlicher Natur sein kann, muss sie zwischen ihrer beider Seelen bestehen, wobei Sokrates auffordert: »So ist demnach, lieber Theaitetos, an dir die Reihe, dich darzustellen, an mir aber, dich zu beschauen.«<sup>48</sup> Die Distanz, die Sokrates damit einrichtet, gewährt dem Philosophen, das philosophische Schauen *über* Theaitetos in philosophischer Weise zu betrachten, d.h., sich als philosophisch Schauenden zu schauen. Theaitetos soll vor Sokrates nämlich auftreten, »damit ich mich auch einmal beschaue, was für ein Gesicht ich wohl habe«, wie dieser sagt.<sup>49</sup> Doch gerade diese Distanz verunmöglicht auch, dass die vom Philosophen angestellte Schau jemals ganz zu sich kommen kann. Für Gasché liegt genau darin der Rest an Theatralität, dessen sich die Theorie nicht entledigen kann.<sup>50</sup>

Bei diesem unauflösbaren Raum, der sich über das Sehen und Gesehen-Werden abzeichnet und also über den Umweg der Sinnlichkeit, den die Theorie für ihre eigene Theorie nehmen muss, bei

45 Ebd., S. 139.

46 Platon: *Theaitetos*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Übersetzt von Friedrich Schleiermacher. Reinbek bei Hamburg 1994, Bd. 3, 174a, b.

47 Hans Blumenberg: *Das Lachen der Thrakerin. Eine Urgeschichte der Theorie*. Frankfurt a.M. 1987, S. 9: Blumenberg bestimmt die Theorie als »etwas, das man nicht sieht«; ihre Handlungen seien nur »mit ihrer Außenseite als ›Verrichtungen‹ sichtbar«.

48 Platon, *Theaitetos*, 145b.

49 Ebd., 144d.

50 Gasché, *Theatrum Theoreticum*, S. 147: »The theatricality of theory derives from its impossibility to speculatively complete the closure of seeing's being seen by itself.«

diesem Raum handelt es sich um den Schauplatz oder, in den Worten *Zedlers*: *überhaupt* um den *Ort* des Schauens. Nicht nur bildet er die Stätte jener Differenz, die es ermöglicht, eine Schau der Schau zu betreiben, er gestattet auch die unterschiedlichsten Standpunkte und Sichtweisen, vom philosophischen Schauen des Sokrates auf Theaitetos über das Geschaut-Werden des Philosophen selbst zur Schau auf die Schau *überhaupt*. Das heißt mitunter auch eine Schau, die vom Partikulären (Theaitetos) zum Allgemeinen abrücken soll.

Allerdings – und daran erweist sich ein weiterer Aspekt dieses Schauplatzes – liegt das Allgemeine zunächst weniger in einer Identität der Seelen von Sokrates und Theaitetos, sondern vielmehr in deren Komparabilität begründet.<sup>51</sup> Indem Sokrates über die Schau auf Theaitetos sein eigenes Schauen in Betracht rückt, wird zunächst und ohne überhaupt eine Ähnlichkeit zu konstatieren, eine Vergleichbarkeit zwischen den beiden hergestellt. Es ist zwar ein Dritter, nämlich Theodoros, der den Vergleich nahelegt, doch zustande kommt er erst, als Sokrates den Jüngling bittet aufzutreten: »[Hierher], Theaitetos, damit ich mich auch einmal beschaue«. Die Vergleichbarkeit entsteht *gleichzeitig* mit der Wiederholung: *Theaitetos – ich – mich*. Theaitetos ist in jenem Moment nicht einfach ein ähnlich aussehender Jüngling, sondern derjenige, der *als* intellektuell Begabter betrachtet werden soll.

In dieser platonischen Inszenierung wiederholt sich die philosophische *theoria* von Anfang an als Simulakrum, da sie selbst noch keinen Begriff von sich haben kann, sondern diesen erst vorgibt zu gewinnen. Das geschieht in zwei weiteren Wiederholungen: Sie bestehen darin, dass die anfängliche Schau (des Sokrates) *als* diejenige im Theaitetos wiederholte ausgegeben wird, womit sie sich nicht nur verdoppelt hat, sondern sich nun auch teilen kann: Die sinnliche Schau *auf* Theaitetos wird auf dem Umweg *über* Theaitetos' Sehen zur philosophisch-theoretischen, die solcherart zu sehen vorgibt, *als ob* sie sich selber sähe. Bedeutend dabei ist, dass es die philosophische Schau *für sich* nicht gibt, dafür eine Reihe von Wiederholungen, über die sich die Schau multipliziert, ohne jemals bei sich gewesen zu sein oder bei sich anzukommen. In diesen Wiederholungen hat sich gleichzeitig mehreres vollzogen: a) die Instanzen Theaitetos und Sokrates treten auf, b) eine Komparabilität der beiden wird erzeugt, womit c) ein Raum aufgespannt wird, dabei stellen sich d) ver-

51 Zum Begriff der Komparabilität siehe Kap. *Räume der Konvenienz*.

schiedene Sichtweisen ein, deren Reflexion e) die Vorstellungen von Identitäten, Differenzen und Relationen fördern kann (die äußerliche Differenz zwischen Theaitetos und Sokrates oder die seelische Identität von Sokrates' philosophischer Schau und ihrer Wiederholung in Theaitetos) f) gleichzeitig wird der Raum des Sehens potenziert: zur Heterotopie des Schauplatzes.

Die Serie von Wiederholungen macht deutlich, dass das Verhältnis von Theorie und Theater sich gegenüber seiner vorphilosophischen Form vor allem darin unterscheidet, dass die Theorie durch die Tendenz, sich in sich abzuschließen, den Raum des Theaters von sich ausschließen soll. Auch in der vorphilosophischen Schau von *aidos* multiplizieren sich die Sichtweisen in einem Verhältnis von Sehen und Sehen des eigenen Gesehen-Werdens. Hier ist es die Heteroreflexivität des Sehens, welche den Raum um eine zusätzliche Dimension erweitert und ihn in diesem assoziativen Verhältnis zerreißt. *Théatron* und *theoria* korrelieren jedoch in ihrem vorphilosophischen Verhältnis.