

Etwas, das wir nicht kennen – zu Heiner Goebbels' Installationsperformance *Stifters Dinge* und der Eisgeschichte aus Adalbert Stifters *Mappe meines Urgroßvaters*

(Jana Schuster)

Stifters Dinge von Heiner Goebbels, das 2007 am Théâtre Vidy-Lausanne uraufgeführt wurde, ist ein Stück für fünf Klaviere ohne Spieler – und für Wasser, in dessen ca. 70minütigem Verlauf eine ausgeklügelte Bühnenmaschinerie weitestgehend ohne menschliche Intervention „agiert“. Neben rituellen Gesängen aus verschiedenen Weltgegenden und Ausschnitten aus Bachs *Italienischem Konzert*, aus einer Lesung von William S. Burroughs, einem Interview von Claude Lévi-Strauss und einem von Malcom X wird darin auch eine längere Passage einer Erzählung Adalbert Stifters eingespielt: eine Passage der so genannten Eisgeschichte aus der Erzählung *Die Mappe meines Urgroßvaters* in deren dritter Fassung, die Stifter im Kontext seines Spätwerks im Jahr 1864 erstellt hat.

Der Stifter-Bezug der Performance hat sich (so Goebbels) erst während des Entstehungsprozesses ergeben; gleichwohl zeugt der Titel *Stifters Dinge* von einer Notwendigkeit dieser trans- und intermedialen Verbindung zweier künstlerischer Werkzusammenhänge, die mit je eigenen Mitteln an der kritischen Hinterfragung und experimentellen Erprobung von Bedingungen und Kategorien der Wahrnehmung arbeiten, indem sie gezielt deren Automatismen irritieren und eine andere, akategoriale Wahrnehmung befördern bzw. beschreiben. Im Zuge dieser Recherche loten beide konsequent auch die Grenzen ihres jeweiligen Genres aus, indem sie gerade die Mittelbarkeit, Medialität und Materialität ihrer künstlerischen Verfahren ausstellen und an diesen selbst neue Dimensionen von Räumlichkeit und Zeitlichkeit eröffnen. So operiert Stifters Erzählen in den 1860er Jahren an der Verschiebung paradigmatischer, metaphorischer Sprechweisen in eine syntagmatische, metonymische Ordnung, deren deskriptiver Gestus beharrlich die unhintergehbare *sprachliche* Formung der menschlichen Wahrnehmung und Umweltrelation exponiert; die komplexen szenischen Arbeiten von Heiner Goebbels wiederum verstehen sich (mit dem Theaterwissenschaftler André Eiermann) als „postspektakuläres Theater“¹, das die Beziehung von Zuschauer und Bühnengeschehen durch die unsichtbare *dritte* Instanz symbolischer Verhältnisse vermittelt weiß und kritisch auf diese Vermittlung reflektiert. Der Bezug zum Anderen, das bei Goebbels wie bei Stifter begegnet, wird von beiden als ein Bezug *durch Sprache*, durch Signifikantensysteme, ausgespielt: Was sich als ein Anderes zeigt, hat die Vermittlung des Symbolischen schon durchlaufen.

¹ André Eiermann: Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste. Bielefeld: transcript 2009.

Bei Stifter ist es nun *erstens* die ‚Natur‘, die sich in einem Spannungsverhältnis von biologischer Verwandtschaft und irreduzibler Differenz als Sphäre einer *sprachlich-symbolisch vermittelten* Alterität darstellt und damit den vermeintlichen Gegensatz ‚Natur‘/‚Kultur‘ unterläuft. Sprachliche Chiffre für die *Un-Heimlichkeit* dieses Anderen ist *zweitens* ein Begriff des „Dings“, der zwischen Konkretem und Abstraktem spielt, Konkretes (Personen, Gegenstände, Phänomene) abstrahiert und Abstraktes (Zustände, Begriffe, Gefühle) konkretisiert. Stifters Rede vom Ding *setzt* das Bezeichnete dabei jeweils als eine eindruckliche und zugleich unverfügbare, undurchsichtige, unergründliche Wirklichkeit im Sinne von Wirkmächtigkeit. Der Signifikant ‚Ding‘, der im Mittelhochdeutschen Rede und Rechtssache bedeutet, markiert im Diskurs der Prosa Stifters ein Widerständiges im Zug der sprachlich-symbolischen Weltbewältigung. Was Goebbels also aufgreift, ist das Schlüsselwort einer Phänomenologie des Fremden, die Stifter auch und gerade an Erscheinungsformen und Vorgängen der Natur entwickelt, um deren Eigengesetzlichkeit und *phänomenale Komplexität* kritisch – gesellschaftskritisch und vor allem erkenntnisstheoretisch – herauszustellen.

In der Binnenerzählung von Stifters *Mappe meines Urgroßvaters* – der fiktiven Autobiographie eines Landarztes im 18. Jahrhundert – ist es die Meteorologie, ein früh einbrechender Winter, der den *anderen Raum* einer durch Schnee und Eis verfremdeten Kulturlandschaft eröffnet.

Zunächst absorbiert die „undurchdringliche Schleierwand“ eines „fortdauernde[n] graue[n] Gestöber[s]“ alle Farben und Formen, bis auf allem nur noch „das weiche dichte sanfte unergründliche *Weiß*“ liegt. Eine weitere „Wandlung“ tritt mit dichtem, überfrierendem Regen ein, der über alles das „blasse Glänzen eines Überzuges [...] []legt“ und „die Dinge mit einem Schmelze überz[ieht]“. Zu diesem *visuellen* Szenario von Schneeweiß und Eisesglanz kommen nun – und das ist einzigartig in Stifters Eis- und Schneegeschichten – *akustische* Phänomene hinzu:

[...] *etwas* [...], das wir Anfangs nicht kannten, das wir uns aber doch nach und nach, da wir freiwillig hinhorchten, enträthseln konnten, nemlich von Zeit zu Zeit *etwas wie* ein zartes Klingeln oder gleichsam ein zitterndes Brechen. Es rührte von den Stückchen Eises her, die sich an die dünnsten Zweige und an das langhaarige Moos der Bäume angehängt hatten, losbrachen, und herabfielen. Wir horchten eine Zeit, und es war *das Ding* fast lieblich zu hören. [Herv. J.S.]

Vom Ausgangsbefund ‚*etwas* hören‘ über die vergleichsweise Charakterisierung als ‚*etwas wie* ein Klingeln‘ zu der Qualifizierung ‚*das Ding* war *lieblich* zu hören‘ wird hier die schrittweise Konstitution eines akustischen Phänomens als ein Stifter’sches „Ding“ nachvollziehbar; diese *auditive* Szene entspricht einer Urszene der menschlichen Weltwahrnehmung und –deutung, wie Hegel sie in seinen *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* für den Anfang der

Naturwahrnehmung bei den Griechen veranschlagt hat. Im „[H]orch[en]“ und „[L]auschen auf die Naturgegenstände“ drängte sich den Griechen nach Hegel die Frage auf, was diese „zu bedeuten“ hätten.² Bei Stifter besteht das Irritationspotential der Naturphänomene gerade in dem *Auseinanderklaffen* von sinnlicher Erscheinung und naturwissenschaftlicher Erklärung, die weder deren ästhetischen Reiz noch deren Schrecken aufzulösen vermag. Hier liegt das Residuum des *Mythischen* noch in der entzauberten Moderne. Die *andere* Ordnung des *Phänomenalen* besteht und beharrt *diesseits* einer logischen Herleitung der überfrierenden Nässe und diesseits von Ähnlichkeitsbeziehungen, die der Text in konjunktivischen Vergleichen anbietet:

An mehreren Planken waren die Zwischenräume verquollen, als wäre das Ganze in eine Menge eines zähen Stoffes eingehüllt worden, der dann erstarrte. Mancher Busch sah aus wie viele in einander gewundene Kerzen oder wie lichte wässrig glänzende Korallen.

Ich hatte dieses Ding nie so gesehen wie heute.

Der pseudo-konkrete Begriff des Dings im Verbund mit einem Demonstrativpronomen („dieses“) behauptet hier die Eindeutigkeit einer singulären, distinkten Referenz, die in den Sätzen zuvor in der Verschiebung von zählbaren „Planken“ zu „das Ganze“ und vom einzelnen „Busch“ zu einem Gemenge von „ineinander gewundene[n] Kerzen“ und „Korallen“ gerade aufgelöst worden ist. Zielt Stifiers abstrakter Dingbegriff auf die unaufhebbare Rätselhaftigkeit der Phänomene, so ist das eigentlich unerhörte, unsichtbar-durchsichtige *Ding* dieser Wintergeschichte das Eis, dessen Überzug die Gegenstände zugleich mortifiziert und im schillernden Glanz bzw. im krachenden Brechen zu einem neuen, künstlichen Leben erweckt. Das *Oberflächenphänomen*, das die Vereisung bildet, reflektiert auch auf die Illusionskraft der Wahrnehmung bzw. auf die Suggestivkraft der Beschreibung: So *sieht* der Ich-Erzähler einen Gemeindebrunnen, „den sie mit Brettern verschlagen und mit wärmenden Dingen umhüllt hatten, *wie* einen einsamen Eisberg stehen“ – der Brunnen, das Nutzobjekt einer künstlichen Wasserquelle, verwandelt sich unter seinen vereisten Schutzhüllen zu einem Naturding zweiter, künstlicher Ordnung. Die Idee der Verhüllung – der Brunnen ist „mit wärmenden Dingen *umbüllt*“, und die Schneedecke füllt Zwischenräume, „*als wäre* das Ganze [...] in [...] zähen Stoff [...] *eingehüllt* worden“ – betont vor allem eines: die wesentliche Fremdheit, den irreversiblen Entzug der darunter liegenden Dinge. Das schillernde Hyperding Eis zeitigt zudem *akustische* Wirkungen, deren Ursache nicht *ersichtlich* ist. Der Ich-Erzähler berichtet von einer Pferdeschlittenfahrt mit seinem Begleiter Thomas (dessen Name auf den Jünger verweist, der sehen musste, um glauben zu können):

² Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte

Da wir endlich gegen den Thaugrund kamen [...] hörten wir plötzlich in dem Schwarzholze [...] ein Geräusch, das sehr seltsam war, und das keiner von uns je vernommen hatte. Es war, als ob viele Tausende oder gar Millionen von Glasstangen durcheinander rasselten, und in diesem wirren Laute in die Ferne zögen. [...] Als wir an die Stelle kamen, wo wir unter die Wölbung des Gehölzes hinein fahren sollten, blieb Thomas stehen. [...] Das Rauschen, welches wir früher in den Lüften gehört hatten, war uns jetzt bekannt; es war nicht in den Lüften, jetzt war es bei uns. In der ganzen Tiefe des Waldes herrschte es ununterbrochen fort, und entstand, wie die Äste und Zweige krachten, und zur Erde fielen. Es war um so fürchterlicher, da alles Andere unbeweglich stand. Von dem ganzen Geglizzer und Geglänze rührte sich kein Zweig und keine Nadel, außer wenn nach einem Eisfalle irgend ein Ast empor schlug. Dann war es wieder ruhig. Wir harreten, und schauten hin, ich weiß nicht, war es Bewunderung oder Furcht, in das Ding hinein zu fahren.

Unter dem irisierenden Glanz des Eises und dem fortwährenden Geräusch von herab brechenden Ästen mutiert der Wald zu einem widerständigen „Ding“, das Faszinosum und Horrendum zugleich ist. Was Stifters Prosa hier evokativ beschreibt, ist das Hörstück einer vereisten Waldes, mithin eine bewegliche Installation des Eises:

Ein helles Krachen, gleichsam wie ein Schrei, ging vorher, dann folgte ein kurzes Wehen Sausen oder Streifen, und dann der dumpfe dröhnende Fall, mit dem ein mächtiger Stamm auf der Erde lag. Der Knall ging wie ein Brausen durch den Wald und durch die Dichte der dämpfenden Zweige, es war auch noch ein Klingeln und Geschinner, als ob unendliches Glas durcheinander geschoben und gerüttelt würde. [...] Es war merkwürdig, wenn ganz in unserer Nähe [...] ein Stück Eis fiel; man sah nicht, woher es kam, man sah oft kaum das Niederblizen, oft das nicht einmal, sondern hörte nur das Aufschlagen, und das Starren währte wie früher fort.

Die Dissoziation von Visuellem und Akustischem ist kalkuliertes Strukturmoment des Theaters von Heiner Goebbels, für das gilt, was Goebbels zu dem Projekt *Call Cutta* der Gruppe *Rimini Protokoll* ausführte: Ein Theater, das sich bei „große[r] akustische[r] Präsenz“ durch eine „konsequente szenische Zurückhaltung und ein leeres Zentrum“ auszeichnet, bietet die Chance „für die Wahrnehmung von etwas, das wir noch nicht kennen“.³

In der Performance *Stifters Dinge* ist zunächst ein durchgängiges Geräusch zu hören, das – wie erst bei genauem Hinsehen deutlich wird – von einer Steinplatte herrührt, die längs der Bühne von einem Seil auf anderen Steinplatten entlang gezogen wird. Aus drei Kanistern fließt Wasser in drei Becken auf dem Bühnenboden (dieser Vorgang wird als einziger von Bühnentechnikern

³ Heiner Goebbels: Was wir nicht sehen, zieht uns an – Vier Thesen zu *Call Cutta*. In: Miriam Dreyse/Florian Malzacher (Hg.): Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll. Berlin: Alexander 2007, S. 122.

reguliert, die in völlig unspektakulärer Weise auf die Bühne treten und wieder abgehen). Sind es in Stifters Text Schnee und Eis, die eine andere Wahrnehmung des Raumes und der Dinge initiieren, so ist es hier neben dem Geräusch des Steins das Wasser, das einen eigenen visuellen Raum schafft. Im Lauf der Performance steigt Bühnennebel auf, Trockeneis löst sich unter Aufwerfen kleiner Gaswolken auf; Kanister und Becken leuchten, Licht- und Farbprojektionen (unter anderem eines Autographen von Stifters Erzählung) fallen in die Wasserbecken und auf Leinwände, hinter Vorhängen blendet ein grelles Licht auf. Das Spiel mit der Sichtbarkeit im phänomenalen Wandel von Oberflächenstrukturen entfaltet eine *Ästhetik des Materiellen*. Bei all dem sind die technischen Apparaturen der Bühne nicht nur beiläufig sichtbar, sondern stehen selbst buchstäblich im Rampenlicht. Die Multiplikation der Schauplätze und Geräusche in deren jeweiliger Eigenzeitlichkeit hat kein einheitliches Zentrum mehr, lässt aber durch die Modulation von Reizen und Tempi noch freien Raum und unbespielte Zeit.

Dabei wird die kalkulierte Verunsicherung der Wahrnehmung ironisch reflektiert, wenn auf die senkrecht aufeinander getürmten Klaviere im Bühnenhintergrund ein Gemälde projiziert wird: das um 1460 entstandene Renaissance-Gemälde *Jagd bei Nacht* von Paolo Uccello, das sich auf diesem stark strukturierten, dunklen Untergrund vielfältig bricht und verzerrt und jeweils nur ausschnitthaft auf einer vor den Klavieren umherwandernden kleineren Leinwand klar und scharf zu sehen ist. Die Wege dieser an Seilen von oben geführten Leinwand widerstreben nun gerade denen eines Betrachterblicks, der in dem Gemälde nach Zusammenhang sucht und der Ausrichtung der jagenden Figuren folgen will. Das strategische Verwirrspiel mit einem *Abwesenden* eröffnet hier in der Tat die Chance, etwas *anderes* wahrzunehmen als das Gesuchte, den Fokus zu vervielfachen und die gesamte Szene als ein unerhörtes, so noch nie gesehenes „Ding“ wirken zu lassen.

Mit dem Satz „Ich hatte dieses Ding nie so gesehen wie heute“ – mit dem Signal einer anderen Wahrnehmung also – beginnt in der Performance die Einspielung eines Vortrags von Ausschnitten aus Stifters Eisgeschichte durch eine männliche Stimme. Währenddessen wird auf eine vor die Klaviere herabgelassene Leinwand ein Gemälde Jacob van Ruisdaels aus dem Jahr 1660 projiziert, das in barocker Linienführung und Formgebung eine braun gehaltene Sumpflandschaft mit hohen Bäumen vor wolkeigem Himmel zeigt. Die Projektion verändert zunächst unmerklich ihre Farbe, bis zuletzt das Negativbild golden leuchtet. Dabei endet die Rezitation an einer Stelle, da der Ich-Erzähler über die Erscheinung des Eises und das eigene Zeitempfinden rätselt und damit eine wahrnehmungsästhetische Fragestellung aufwirft, die in gleicher Weise für das Publikum der Performance gilt:

Es war uns, als wachse jetzt das Eis viel schneller an als am Vormittage, war es nun, dass wir früher die Erscheinung weniger beachteten, und im Hinschauen darauf ihr Fortgang uns langsamer vorkam, als Nachmittag, wo wir andere Dinge zu thun hatten, und nach einer Weile erst sahen, wie das Eis sich wieder gehäuft hatte – oder war es kälter und der Regen dichter geworden. Wir wußten es nicht.

Mit diesem Wort vom Nicht-Wissen in Bezug auf die eigene *Wahrnehmung* von Erscheinungen in der *Zeit* endet die Rezitation. Die Leinwand vor den Klavieren hebt sich, und die Instrumente treten auf: mit beweglichen Klangerzeugungselementen versehen und ohne deckendes Gehäuse. Zwischen ihnen sind Schlagwerk, ein senkrecht aufgestelltes Rohr und abgesägte Äste angebracht. Im weiteren Verlauf fahren diese kuriosen Dinge auf unterschiedlichen Ebenen mit unterschiedlicher Geschwindigkeit automatisch spielend frontal aufs Publikum zu. Perspektivisch verschieben und entzerren sich die einzelnen Gegenstände dabei zu einem mehrdimensionalen Tiefenraum. Mit der Umkehrung der Bewegungsrichtung im Vergleich zu Stifters Eiswald – der Ich-Erzähler spricht dort von der „Furcht, in das Ding hineinzufahren“ – subvertiert diese Schlüsselszene der Performance Statuszuschreibungen von Subjekt und Objekt im Theater auf durchaus unheimliche Weise.

→ Einspielung

Wie die Aufnahmen zeigen, liegt das Residuum des *Magischen* in diesem postspektakulären Theater in der Technik – und steht auch über diese hinaus, insofern das (elektronisch kalkulierte, technisch orchestrierte) Zusammenspiel des Heterogenen durch die gesamte Performance hindurch einen neuen, hochkomplex vermittelten, hochartifizialen Zauber entfaltet. *Darin* trifft es sich mit der späten, hochgradig selbstreflexiven Prosa Stifters, der die Fragen von Alterität und Identität konsequent auf der Szene der Wahrnehmung verhandelt und dabei die Unhintergebarkeit von deren sprachlich-symbolischer Vermittlung ausstellt. Die Naturräume, die Stifters Wahrnehmungs- und Beschreibungsszenarien im Zuge dieser Recherchen entfalten, sind ebenso artifiziell und komplex vermittelt wie die szenischen Zeiträume von Goebbels' Performance.