

**S I C H T**

**ANDREAS WOLFSTEINER**

**B A R K**

**SICHTBARKEITSMASCHINEN**

**E I T S M**

**ZUM UMGANG MIT SZENARIEN**

**A S C H**

**καδμος**

**I N E N**



Andreas Wolfsteiner  
Sichtbarkeitsmaschinen

Kaleidogramme Bd. 160

Andreas Wolfsteiner

# Sichtbarkeitsmaschinen

Zum Umgang mit Szenarien

Kulturverlag Kadmos Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2018,

Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: [www.kulturverlag-kadmos.de](http://www.kulturverlag-kadmos.de)

Umschlaggestaltung: Readymade Buchsatz, Berlin.

Gestaltung und Satz: Readymade Buchsatz, Berlin

Druck: Booksfactory

Printed in EU

ISBN: 978-3-86599-367-0

# Inhalt

|     |  |    |
|-----|--|----|
|     | Vorwort . . . . .                                    | 7  |
| 1.  | Einleitung: Zum Umgang mit Szenarien . . . . .       | 9  |
| 1.1 | Kleine Genealogie des ›Szenariums‹ . . . . .         | 13 |
| 1.2 | Szenarien als Probehandeln . . . . .                 | 23 |
| 1.3 | Szenarien als Wissenskategorie . . . . .             | 26 |
| 1.4 | Methode . . . . .                                    | 27 |
| 1.5 | Untersuchungsleitende Fragen. . . . .                | 30 |
| 2.  | Handlungstypen der Szenarien: Versuch/Irrtum . . . . | 33 |
| 2.1 | Bricolage . . . . .                                  | 35 |
| 2.2 | Inskription . . . . .                                | 38 |
| 2.3 | Sichtbarmachung . . . . .                            | 40 |
| 2.4 | Szenariotechnik . . . . .                            | 41 |
| 2.5 | Handlungsgefüge . . . . .                            | 43 |
| 2.6 | Inszenieren . . . . .                                | 45 |

## TEIL I

|       |   |    |
|-------|---|----|
| 3.    | Sandkasten . . . . .                            | 53 |
| 3.1   | Kriegs-Spiele . . . . .                         | 55 |
| 3.2   | Blackbox . . . . .                              | 65 |
| 3.3   | Szenario, epistemisch steril. . . . .           | 72 |
| 4.    | Hand/Handlung . . . . .                         | 74 |
| 4.1   | Unsichtbare Hand (Smith) . . . . .              | 75 |
| 4.2   | Handlungsszenarien/Verhaltensökonomie . . . . . | 80 |
| 4.2.1 | ›Künstlich Feuerwerck‹ (Boillot) . . . . .      | 83 |
| 4.2.2 | ›Regina instrumentorum‹ (de Caus) . . . . .     | 84 |
| 4.2.3 | ›Fernrohr‹ (Leibniz I) . . . . .                | 87 |
| 4.2.4 | ›Lebendige Rechenbanck‹ (Leibniz II). . . . .   | 88 |
| 4.3   | Instrument/Organ . . . . .                      | 89 |

|     |   |     |
|-----|---|-----|
| 5.  | Appräsentation . . . . .  | 93  |
| 5.1 | Wahrnehmungsentzug/Planungshandeln ( <i>Materialfilme</i> ) . . . . . | 95  |
| 5.2 | Zögern/Entwurfsfehler ( <i>Pi</i> ) . . . . .                         | 103 |
| 5.3 | Blindheit/Schwärze ( <i>Ungrund</i> ) . . . . .                       | 106 |

## TEIL II

|     |  |     |
|-----|--|-----|
| 6.  | Think Tank Theatre . . . . .   | 111 |
| 6.1 | Szenarien, statistisch . . . . .   | 114 |
| 6.2 | Szenarien, improvisatorisch . . . . .                                    | 118 |
| 6.3 | Cold War Gaming . . . . .  | 122 |
| 6.4 | Szenarien: Stegreifpolitiken . . . . .                                   | 125 |
| 7.  | Paradigmen/Wechsel . . . . .   | 127 |
| 7.1 | Szenarien/Temporalität . . . . .   | 127 |
| 7.2 | Scientific revolutions: turn I (Geistes-/Kulturwissenschaften) . . . . . | 130 |
| 7.3 | Umbrüche: turn II (Theater/andere Künste) . . . . .                      | 141 |
| 7.4 | Zeitmuster . . . . .   | 147 |
| 8.  | Wie man den toten Hasen als Aufführung analysiert . . . . .              | 151 |
| 8.1 | Der Performer als Prokurist (Beuys) . . . . .                            | 153 |
| 8.2 | Handlungen als Bildtypen . . . . .                                       | 156 |
| 8.3 | <i>Faux frais</i> als Performance . . . . .                              | 160 |
| 8.4 | Wo das Werk war, soll Arbeit werden (Abramović) . . . . .                | 162 |
| 8.5 | Reenactment und/als Medieneffekt . . . . .                               | 165 |
| 9.  | Modelle/Muster . . . . .   | 168 |
| 9.1 | Die Natur löffelt nicht (Cusanus/Lichtenberg/Babbage) . . . . .          | 169 |

## AUSBLICK

|     |                                    |     |
|-----|------------------------------------|-----|
| 10. | Zur Arbeit des Szenarios . . . . . | 177 |
| 11. | Abstract (engl.) . . . . .         | 186 |
|     | Abbildungsnachweis . . . . .       | 187 |
|     | Literatur . . . . .                | 189 |



## Vorwort

Das vorliegende Manuskript stellt die Ausarbeitung meiner Habilitationsschrift dar, die am 17. Dezember 2015 vom Fachbereich für Kulturwissenschaften und Ästhetische Kommunikation der Stiftung Universität Hildesheim unter dem Titel *Sichtbarkeitsmaschinen. Zum Umgang mit Szenarien* angenommen wurde. Einige Segmente wurden von mir bereits in mehr oder weniger stark abgewandelter Form veröffentlicht. Dies betrifft die folgenden Textteile:

Für den Abschnitt 2 diente als Vorlage die Einleitung (Teil I), in: *Trial and Error. Szenarien medialen Handelns*, hg. v. Andreas Wolfsteiner und Markus Rautzenberg, München: Fink 2014, S. 7–21.

Grundlage für Abschnitt 3 war der Aufsatz: »Sandkasten/Schwarzer Kasten. Zum Gebrauch von Szenarien«, in: *Trial and Error. Szenarien medialen Handelns*, hg. v. Andreas Wolfsteiner und Markus Rautzenberg, München: Fink 2014, S. 173–189.

Abschnitt 4 stellt eine Umarbeitung des nachstehenden Beitrags dar: »Die historische Hand des Denkens ist nicht die ›invisible hand‹ der Handelsökonomie«, in: *Unsichtbare Hände. Automatismen in Medien-, Technik- und Diskursgeschichte*, hg. v. Hannelore Bublitz, Irina Kaldrack, Theo Röhle und Hartmut Winkler, München: Fink 2011, S. 41–59.

Abschnitt 5 ist die veränderte Version des Artikels: »Szenario als Ungrund. Zur medialen Appräsentation von Wahrnehmungsentzügen«, in: *Ungründe. Perspektiven prekärer Fundierung*, hg. v. Juliane Schiffers und Markus Rautzenberg, München: Fink 2015, S. 115–126.

Abschnitt 7 erschien in abgewandelter Form als: »Szenarien, Zeitmuster. Umbrüche paradigmatischer Zeitperspektiven in Künsten und Wissenschaften«, in: *Paradigmenwechsel. Wandel in den Künsten und Wissenschaften*, hg. v. Andrea Sakoparnig, Andreas Wolfsteiner und Jürgen Bohm, Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2014, S. 201–221.

Dem Wilhelm Fink Verlag sowie dem Walter de Gruyter Verlag danke ich für die freundliche und unkomplizierte Genehmigung zum Wiederabdruck.

| Requisiten.  | Scen. | <p style="text-align: center;"><b>Fiesco.</b><br/>Trauerspiel in 5 Acten von Schiller.</p>  | Bemerkungen.  |
|--|-------|---|---|
| <b>I. Act.</b>   |       |   |   |
| (Saal bei Fiesco mit 2 M. Thüren)  |       |   |   |
| 2 Armlencher a. b. Tischchen<br>Stechspiegel K.  | 1.    | <b>Leonore. Rosa. Arabella. M. K.</b><br>„Mein Anblick könnte ihm einen trüben Augenblick machen.<br>(Alle M. K. ab)  | K. 1 rundes Tischchen mit rothgoldener Decke<br>Stechspiegel<br>1 rother Armstessel<br>L. 1 rundes Tischchen wie K.<br>1 rother Armstessel<br>h. 4 do. Armstessel |
| Brieftasche mit Banknoten f. Gianettino.<br>1 Fackel f. Mohr.<br>1 Medaillon an blauem,<br>1 do. an roth. Band f. Fiesco u. Julia. | 2.    | <b>Gianettino. Mohr. M. L.</b><br>(Gianettino M. L. ab)<br>„Der Herr traut meiner Gaunerparole ohne Handschrift.<br>(Mohr M. L. ab)   |   |
|  | 3.    | <b>Julia. Fiesco. M. K.</b><br>(Beide M. L. ab)   |   |
| <b>Verwandlung.</b>  |       |   |   |
| (Ballsaal, Säulensaal mit Bogen)   |       |   |   |
| Gedrenztische mit Flaschen,<br>Gläser, Kannen u. Becher,<br>Blumenvasen, Armlencher<br>u. s. w.<br>h. K. und L.                    | 4.    | <b>Gianettino. Comellin. Zibo. Benturione u. Masken</b><br>stehen K. <b>Berrina. Sacco. Kalfagno. Verschworene</b><br>stehen L. <b>Damen. Nobili u. Masken</b> im Hintergrunde.<br>Tänzer. Diener u. Pagen warten auf.<br>„heute war Prinz Doria lustig. — Die Reubild! — . . .<br>„Gewalt ist die beste Beredsamkeit etc. — Wo ist die Gräfin? | Tanzmusik.<br><br>Tisch.  |
| Larven f. d. Masken  | 5.    | <b>Vorige. Fiesco. L.</b><br>„Fiesco ist eingeladen. Komm, Procurator. — Musik! Lichter!<br>(Diener mit Lichter treten vor)<br>„Platz dem Namen des Herzogs — In der Hölle! Niemals in<br>Genua!<br><b>Alle Gäste:</b> „Der Prinz bricht auf. Gute Nacht, Lavagna!<br>(Alle L. ab; bis auf  | Musik schweigt.   |
| Fackeln f. Diener  | 6.    | <b>Drei schwarze Masken. — Fiesco.</b><br>u. s. w.<br>(Act 1. spielt 35 Minuten)  |   |

Abb. 1.a: Theaterinstrument ›Scenarium‹ aus dem Jahre 1841 zu Schillers zweitem Drama *Fiesco* (1782)

# 1.

## Einleitung: Zum Umgang mit Szenarien

Der erste Blick in dieser Studie heftet sich an ein profanes Formular: das ›Scenarium‹ (Abb. 1.a). Die Rede ist dabei von einem papierenen Instrument, das in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum integralen Bestandteil der Theaterarbeit wird. Es dient der personalen, materialen und v.a. zeitlichen Organisation, kurz, der gesamten Logistik von Bühnenabläufen. Der Anwendungsbereich solcher Direktiven ist demgemäß – und zunächst – rein sachlicher Natur. Konkret regelt diese theaterphilologisch marginale Textsorte inszenatorische Prozeduren, wie z.B. welches Mitglied der Gewerke in welcher Kleidung zu welchem Zeitpunkt anrückt, um in einer Szene Requisiten im Bühnenraum von Ort A nach Ort B zu verschieben. Auf dieses ominöse Formblatt stößt man, wenn die Frage nach einem theaterwissenschaftlichen Grundbegriff, nämlich dem ›Szenario‹, gestellt wird. Bereits an diesem frühen Typus zeichnen sich Eigenheiten auch heutiger Kriegs-, Klima- und Konzern-Szenarien deutlich ab.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Die Literatur, die sich mit Szenarien im gegenwärtigen Sinne befasst, ist kaum überschaubar. Es lassen sich allerdings seit den 1960er Jahren konjunkturelle Umschwünge feststellen. Ausgehend von militärstrategischen Planungskonzepten, später mikro- und makroökonomischen Vorhersage-Modellen und futurologischen Programmen in den 1970er Jahren geht der Trend anschließend in Richtung (versicherungsrelevanter) Klima- und Katastrophenvorhersagen, um dann ab den 1980er Jahren in einer Unmenge an Management- und generell Unternehmensliteratur aufzugehen. Die Veröffentlichungen zu Szenarien halten ungebrochen an, da sich durch verbesserte Rechenmethoden heute höhere Auflösungen von Ereignis- und Risikowahrscheinlichkeiten erzielen lassen. Ein wichtiger Vordenker der Szenario-Methode ist der US-amerikanische Militärstratege Herman Kahn. Eine historisch-kritische Bearbeitung des Phänomens steht bis dato aus. Vgl. Herman Kahn, *Thinking about the Unthinkable*, New York 1962. Ders., *On Escalation. Metaphors and Scenarios*, New Brunswick (NJ), 1965. Pierre Wack, »Scenarios: Uncharted Waters Ahead«, in: *Harvard Business Review* 63.5 (1985), S. 73–89. Johann Frank, *Szenario-Technik in der Praxis*, Wien 1985. Ute von Reibnitz, *Szenario-Technik*, Wiesbaden 1992. Uwe Götze, *Szenario-Technik in der strategischen Unternehmensplanung*, Wiesbaden 1993. Alexander Fink, Oliver Schalke und Andreas Siebe, *Erfolg durch Szenario-Management*, Frankfurt am Main 2001. Hans Georg Graf und Gereon Klein, *In die Zukunft führen. Strategieentwicklung mit Szenarien*, Chur und Zürich 2003. Susanne Ulbrich Zürni, *Möglichkeiten und Grenzen der Szenarioanalyse. Eine Analyse am Beispiel der Schweizer Energieplanung*, Berlin 2004. Falko Wilms, *Szenariotechnik. Vom Umgang mit der Zukunft*, Bern, Stuttgart und Wien 2006. Christian Neuhaus, *Zukunft im Management. Orientierungen für das Management von Ungewissheit in strategischen*

Aufgrund der sich überlagernden Semantiken von »Scenarium«, »Szenario«, »Szene«, »Szenerie« und »Szenographie« ist es noch vor dem ersten Hauptteil der vorliegenden Studie erforderlich, eine Typologie szenariologischer Praxen zu entwerfen. In sechs Schritten werden zunächst folgende Handlungs- und Wissensphänomene analysiert: (a) Versuch/Irrtum, (b) Bricolage, (c) Spekulation, (d) Sichtbarmachung, (e) Szenariotechnik, (f) Handlungsgefüge und (g) das Inszenieren.<sup>2</sup> Diese Benennung von *Handlungstypen der Szenarien* dient einer terminologischen und theoretischen Aufschlüsselung des ersten großen thematischen Blocks in praxeologischer Hinsicht (→ Abschnitt 2.)

Anschließend setzt die erste Abteilung der Studie – Teil I – bei der Geschichte und Theorie militärstrategischer Manöverplanung an, wie sie heute in einer Vielzahl von Disziplinen als Simulation begegnet. In dieser Hinsicht ist der Text – aus seiner theaterwissenschaftlichen Verankerung heraus – auch als Beitrag zur Archäologie von Simulationsspielen anzusehen. Ausgehend vom Aufkommen des Inszenierungsbegriffs in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (fokussierter Untersuchungszeitraum 1815/1848–9) und dem eklatanten Einfluss auf die Instrumente der Manöverplanung greift die Analyse an bei (a) dem Theaterwerkzeug des »Scenariums«, spezieller: dem »Setz-Szenarium«, das August Lewald 1838 rückblickend für das Jahr 1818 beschreibt, (b) dem »Taktischen Sandkasten«, den Karl von Müffling im Jahre 1821 beim Militär einführt und (c) dem »Kriegs-Spiel-Apparat« Georg Heinrich Rudolf Johann Freiherr von Reißwitz', der 1824 ebenfalls zur Truppenausbildung herangezogen wird. Diese Gegenstände lassen sich als frühe Varianten von Planspielen beschreiben, die allesamt einem spezifischen Verständnis von »Szenario« als einer Wissens- und Entwurfspraxis verpflichtet sind. Um die historische Umwandlung des *terminus technicus* zu veranschaulichen, werden die Wechselbeziehungen theater-, militär- und

*Prozessen*, Heidelberg 2006. Ulf Pillkahn, *Trends und Szenarien als Werkzeuge zur Strategieentwicklung. Wie Sie die unternehmerische und gesellschaftliche Zukunft planen und gestalten*, Erlangen 2007. Hannah Kosow und Robert Gauner, *Methoden der Zukunfts- und Szenarioanalyse. Überblick, Bewertung und Auswahlkriterien*, Berlin 2008. Hans von Storch, *Das Klimasystem und seine Modellierung. Eine Einführung*, Berlin und Heidelberg 1999. Armin Heinen, Vanessa Mai und Thomas Müller (Hg.), *Szenarien der Zukunft. Technikvisionen und Gesellschaftsentwürfe im Zeitalter globaler Risiken*, Berlin 2009. Alexander Fink und Alexander Siebe, *Handbuch Zukunftsmanagement*, 2. Aufl., Frankfurt am Main 2011. Albert Heinecke, *Anmerkungen zur Szenariotechnik*, Braunschweig 2012.

<sup>2</sup> Eine ähnliche Typisierung nehme ich auch in der Einleitung zu folgendem Band vor: Vgl. Andreas Wolfsteiner und Markus Rautzenberg (Hg.), *Trial and Error. Szenarien medialen Handelns*, Paderborn 2014, S. 7–29, insbesondere: S. 7–21.

ökonomiespezifischer Verwendungsweisen von »Szenarien« in Primärdokumenten dieser Zeit betrachtet. Demgegenüber werden im gleichen Textteil die im Jahr 1949 mit den strategischen Manifestationen des Kalten Krieges einsetzenden Veränderungen des Terminus »Szenario« diskutiert (fokussierter Untersuchungszeitraum 1960/70). Ausgehend von den resultierenden militärischen Konzeptionen und dem legendären Stegreiftheater der RAND-Corporation verwandeln sich Szenarien in »methodische Instrumente«, die zuerst Herman Kahn beschreibt. Es geht um die Darstellung und planerische Vorwegnahme verschiedener Arten künftiger Entwicklungen. Nicht einzelne Akteure handeln in diesen Szenarien, sondern Kollektive wie Staaten, Gemeinden und andere soziale Großeinheiten; diese geraten zu bloßen Faktoren innerhalb eines statistischen und algorithmischen Rahmens datengestützter Zukunftsentwürfe. Im zweiten Teil des zweiten Abschnitts werden die Auswirkungen dieser Funktionsweise von »Szenarien« auf die aktuelle Bühnenkunst in den Blick genommen, die gleichfalls beginnt, planerische Systemzustände der Welt von morgen durchzuspielen (→ Abschnitt 3.)

Diese virtuose Pragmatik ist als Handlungstypus trotz ihres Paktes mit der Sichtbarmachung auf konkrete Logistik und instrumentelle Nutzung hin ausgerichtet. Dabei kulminiert diese Art des Tuns im Modell der »unsichtbaren Hand« – jener Metapher kollektiven Handelns in der Wirtschaftstheorie Adam Smiths, die 1776 erstmals in Gebrauch kommt. Dieser Terminus entsteht, indem eine starke Dichotomisierung von »Instrument« und »Organ« erfolgt. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts werden »organon« und »instrumentum« oder auch »Werkzeug« noch nahezu synonym gebraucht. Erst nach und nach setzen sich die Wortbedeutungen voneinander ab und driften auseinander (→ Abschnitt 4.)

Insbesondere der Textabschnitt zur wahrnehmungsseitigen Mitgegenwärtigung (d.h. Appräsentation im Sinne der eidetischen Methode Edmund Husserls), soll dann Auskunft darüber geben, wie Szenarien wahrnehmungsseitig und nicht nur handlungsmäßig funktionieren. In dieser Passage wird des Weiteren überleitend dargestellt, inwieweit »Szenarien« unfertige und unabgeschlossene Gebilde sind, die erst im Wahrnehmungsvollzug erscheinen (→ Abschnitt 5.)

Die zweite Abteilung der Studie – Teil II – widmet sich der Hypothese, dass sich der Entwurf eines »Cold War Game«, wie dieser von Herbert Goldhamer und Hans Speier in den 1950er Jahren für die RAND-Corporation erarbeitet wird, neben statistischen, probabilistischen und algorithmischen Verfahren in einem nicht geringen Maße auf

Methoden des Stegreiftheaters, der Soziometrie und des Psychodramas stützt. Diese drei Konzepte wurden in den 1920er und 1930er Jahren von Jacob Levy Moreno konzipiert. Auf der Suche nach spielerischen Modellen zur Simulation von Konfliktsituationen bieten nun »Cold War Games« die Möglichkeit auf, kriegerische und/oder diplomatische Szenarien auf Probe ›durchzustellen‹. Zu diesem Zweck erfahren die Konzepte Morenos freilich Abwandlungen (durch etwa die Redefinition einzelner Aspekte). So werden nicht, wie etwa im Psychodrama, familiäre Konflikte zwischen Individuen durchgespielt, vielmehr treten nun Einzelakteure in der Rolle überindividueller Kollektivakteure an – z.B. als Staaten, Truppenverbände oder Diplomatenkorps (→ Abschnitt 6.)

Der anschließende Teil lotet mit Thomas S. Kuhn den Begriff des »Paradigmenwechsels« aus: Dieser erscheint von einer wissensbezogenen Perspektive aus als die Zeitdimension von epistemischen Vorgängen. Im Zuge der Argumentation wird der Terminus sowohl in wissenshistorischer als auch kulturgeschichtlicher Hinsicht mit Bezug auf die Theaterwissenschaft wie auch das Theater selbst bearbeitet. Es soll in diesem Zusammenhang nachgewiesen werden, inwiefern Arbeits-, Wahrnehmungs- und Handlungsweisen, die szenariospezifisch sind, gleichfalls in die Handlungsmodelle der Geistes-/Kulturwissenschaften einsickern konnten. Darüber hinaus wird anhand von Ernst Cassirers beziehungsweise Erwin Panofskys Konzeption der »Perspektive als symbolische Form« das Theorem einer ›symbolischen Zeitperspektive‹ erarbeitet, wie sie nur in theatralen Szenarien zu finden ist. Imagination und Praxeologie der konkreten Umsetzbarkeit sind im Szenario auf einen Fluchtpunkt bezogen: die Zukunft (→ Abschnitt 7.)

Daraufhin folgt die aufführungsanalytische Anwendung dieses Theorems, und zwar in der vergleichenden Zusammenschau von Joseph Beuys' Aktion *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965) und deren Reenactment durch Marina Abramović in den *Seven Easy Pieces* (2005). Es kommt in diesem Kontext ein Geschichts- und Zeitverständnis ins Spiel, das für Szenarien insofern von großem Interesse ist, als Historie nicht länger einfach wiederholt wird, sondern ein projektives Potenzial zu bergen beginnt. Bojana Kunst etwa hat dies als »projective temporality«<sup>3</sup> bezeichnet (→ Abschnitt 8.)

<sup>3</sup> Bojana Kunst hat mit dieser Bezeichnung den ›Projekthorizont‹ beim ›Herstellen‹ von Kunst beschrieben: Vgl. Bojana Kunst, »The Project Horizon: On the Temporality of Making«, in: *Maska. Performing Arts Journal*, Nr. 149–150, Ausgabe XXVII (Herbst 2012), o. S.

Dass diese Form der präzidierenden (d. h. in diesem Falle: vorausdeutenden) Temporalität sich der Sichtbarkeitsmaschine des Modells bedient und gleichsam zum epistemischen Werkzeugkasten gehört, stellt keine neue Nachricht dar. Dies wird in einer kontrastiven Modellgeschichte zur Frage von Handlungsmustern skizziert, welche kulturhistorisch betrachtet bereits in der Philosophie des 15. Jahrhunderts vorzufinden sind. Als Vorlage dient dabei das ›Löffelgleichnis‹ des Cusanus (→ Abschnitt 9.)

Die an symptomatischen Fällen gewonnenen Elemente der Szenariotechnik als Sichtbarkeitsmaschine werden im Fazit weiterführend in Bezug auf die drei Kategorien Arbeit (*ponos*), Herstellung (*poiesis*) und Handeln (*praxis*), wie Hannah Arendt dieselben entwickelt, differenziert und erschlossen. Der speziell durch ein Denken in Szenarien umgeformte Arbeitsbegriff von Theater/Performance wird in diesem abschließenden Textteil herauspräpariert (→ Abschnitt 10.)

In einleitender Absicht wird nun (vor der Methodenreflexion) der Szenario-Begriff hinsichtlich seiner drei Hauptcharakteristika – Theater, Praxis, Wissen – vorgestellt

## 1.1 Kleine Genealogie<sup>4</sup> des ›Scenariums‹

Bei einer eingehenden Suchbewegung in Hinsicht auf die Arbeitspraktiken des Theaters fällt mit dem verstärkten Aufkommen des Terminus ›Inszenierung‹ nach 1815 die Koordination szenischen Geschehens mittels der anfänglich kurz umrissenen ›Scenariae‹ auf. Am Donnerstag, dem 10. Juni 1819, schreibt Johann Friedrich von Cotta in einer Beilage der *Allgemeinen Zeitung* über die *Große Lotterie des k. k. privilegierten Theaters*. Dort berichtet der Autor von den jüngsten Bewilligungen von Sachmitteln für dieses Theater:

Das Scenarium ist schön, reich und vollständig. Ueber alle zum Theater gehörigen Gegenstände bestehen Inventarien, und eigene Beamte haben sie unter ihrer Dafürhaltung in Verwahrung.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Unter Genealogie werden in diesem Zusammenhang epistemisch-normative Praktiken gefasst, wie diese jüngst in der Wissen(schaft)sgeschichte entwickelt wurden: »Verfahren und Prozesse, in denen es zur Herausbildung, Abwertung und Überschreibung von Werten kommen kann [...]« (Anna Echterhölter, *Schattengefechte: Genealogische Praktiken in Nachrufen auf Naturwissenschaftler (1710–1860)*, Göttingen 2012, S. 44).

<sup>5</sup> Johann Friedrich von Cotta, *Allgemeine Zeitung*, Beilage Nr. 92, 10. Juni 1819, S. 365 (unpaginiert).



Was der große Publizist, Industrielle und nicht zuletzt Gründer der Cotta'schen Verlagsbuchhandlung in dieser Passage mit dem Begriff ›Scenarium‹ bezeichnet, nämlich den ausgestatteten Bühnenraum, wird in den 1820er Jahren reorganisiert. Die Pluralität der Requisiten und Illusionswerkzeuge geht nun in einer programmatischen Liste auf, die dazu dient, Bühnenhandlungen zu takten und zu algorithmieren. ›Algorithmieren‹ heißt in diesem Kontext: Erstens die Formulierung skizzenartiger Sets von Handlungsvorschriften zur Wiederholung und zweitens das logistische Planen der Bühnenhandlung. Das Scenarium verzeichnet all das geprobte Wissen und stellt es als Handlung für die Aufführung zur Verfügung. Es ist ein repetitives Verlaufsprotokoll der Dinge und Bewegungen, wie es im Anschluss an eine beliebige Gremiensitzung angefertigt wird, um darauf zurückgreifen zu können. Anders als beim Protokoll jedoch geht es beim Scenarium nicht um Rückgriffe, sondern um Vordeutungen. Während der Zeitpfeil protokollarischer Niederschriften auf einen kommunikativen Handlungsverlauf in der Vergangenheit zeigt, weist dieser im Scenarium auf Handlungsabsichten in der Zukunft.

Das algorithmische Instrument gewährleistet die Durchspielbarkeit sowohl hinsichtlich der Requisiten als auch der Akteure. Szenarien bieten Planung und Imagination pragmatischer Abläufe zugleich. In Bezug auf die Verwirklichung einer Inszenierung durch die je singuläre Aufführung verhält sich das Formular demnach im basalsten zeichentechnischen Sinne deiktisch: Es weist an, indem es anzeigt, was zu kommen hat, und was zu tun oder nicht zu tun sein wird: »Die Möbel bleiben wie vorher«, heißt es in der rechten Spalte der Abbildung (Abb. 1.a). Der recht unscheinbare und heute größtenteils vergessene tabellarische Sachweiser entfaltet seine Wirkung bühnenseitig im temporalen Sinne. Theaterhistorisches Scenarium wie auch Szenarien im erweiterten Sinne seien deshalb in der vorliegenden Studie als Deixis szenischer Handlungen qualifiziert. Dies soll der oftmals nicht ausreichenden Abgrenzung von ›Szenarien‹, ›Szenen‹ oder auch ›Szenerien‹ dienen.

Sonderbarerweise werden diese Termini häufig als gleichbedeutend erachtet. Aus diesem Anlass wird die ›Szene‹ in der vorliegenden Studie als eine Einheit von Handlungen angesehen, die in einen größeren dramaturgischen Kontext eingebettet ist – und ein untergeordnetes Element von Szenarien darstellt. Geht man nach dem Formblatt des ›Scenariums‹, werden ja auch darin Szenen als Untergruppen des Ganzen organisiert und sequenziert. ›Szenerien‹ umfassen hingegen (a) die



Abfolge und Zusammensetzung szenenspezifischer Bühnenbilder sowie (b) den Aufbau der Bühne selbst.<sup>6</sup> Diesen Festlegungen entsprechend setzen sich Szenarien also sowohl aus Sequenzen von Szenen in der Zeit als auch Aufbauten von Szenerien im Raum zusammen – und nicht etwa umgekehrt. Die Tätigkeit des ›Inszenierens‹ richtet sich in diesem Zusammenhang gleichermaßen auf das zeitliche wie auch räumliche Arrangieren von Gegenständen und Handlungen, die in Szenarien qua Szene und Szenerie zum Tragen kommen. Es soll indessen nicht aus dem Blick geraten, dass Szenarien einen grundlegenden Bezug zur Imagination aufweisen.<sup>7</sup>

Welche Ausfaltungen der oben genannten deiktischen Funktion des »Scenariums« diskursiv wirksam sind, lässt sich anhand historischer Erwähnungen des Instruments in theaterpraktischen Enzyklopädien, Lexika, Handbüchern und Manualen exemplifizieren. Im Jahre 1837 etwa wird es von Ignaz Jeitteles im *Aesthetischen Lexicon: Ein Alphabetisches Handbuch zur Theorie der Philosophie des Schönen und der Schönen Künste* definiert als »eine Art Katalog der Auftritte, in welchem kurz skizziert Inhalt und Aufeinanderfolge der Szenen angegeben werden.«<sup>8</sup> Unter der Überschrift *Gesetze den Souffleur betreffend* schreibt im selben Jahr Hans Wilhelm Bärensprung in seinem *Versuch einer Geschichte des Theaters in Meklenburg Schwerin* über diese Berufsgruppe:

Für jede von ihm vergessene Requisite oder Brief, wenn der Fehler sich bei den Vorstellungen äußert, bezahlt er 8 Taler [...]. § 7 er schreibt von Stücken, worin stumme Personen vorkommen, zweimal das Scenarium aus dem Hauptbuch und hängt auf jeder Seite der Flügel eine Abschrift.<sup>9</sup>

Wie »Ausführungen, Spiel und Sprache« mittels des ›Scenariums‹ unter inszenatorische Kontrolle gebracht werden sollen, wird in den *Blättern für literarische Unterhaltung* aus dem Jahre 1839 hinsichtlich des Schauspielers präzisiert:

<sup>6</sup> Für eine Variante dieser Definition, die sich auf ein partizipatives Wechselspiel von Sehen, Sichtbarkeit und Anblick stützt: Vgl. Adam Czirak, *Partizipation der Blicke. Szenerien des Sehens und Gesehenwerdens in Theater und Performance*, Bielefeld 2014.

<sup>7</sup> Vgl. Martin Buber, »Das Raumproblem der Bühne« [1913], in: Klaus Lazarowicz und Christopher Balme (Hg.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart 1991, S. 428–433; Anne Übersfeld, »Der lückenhafte Text und die imaginäre Bühne«, in: Klaus Lazarowicz und Christopher Balme (Hg.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart 1991, S. 394–400.

<sup>8</sup> Ignaz Jeitteles, *Aesthetisches Lexicon: Ein Alphabetisches Handbuch zur Theorie der Philosophie des Schönen und der Schönen Künste*, Bd. 2, Wien 1837, S. 287.

<sup>9</sup> Hans Wilhelm Bärensprung, *Versuch einer Geschichte des Theaters in Meklenburg Schwerin. Von den ersten Spuren theatralischer Vorstellung bis zum Jahre 1835*, Schwerin 1837, S. 217.

[W]ie und was ihm zu sagen oblag, deutete ihm das Scenarium an, welches Scene für Scene dem Inhalte nach bestimmte; die Ausführungen, Spiel und Sprache, blieb aber seinem Genie überlassen und [dies] bedingte allerdings eine Fertigkeit in der Sprache, eine Lebendigkeit der Phantasie, von welcher die allermeisten Schauspieler unserer Zeit keinen Begriff haben.<sup>10</sup>

Die Inszenierung des Bühnenhandelns durch die Schauspieler – deren Abwesenheit der anonyme Autor in diesem Zitat beklagt – wird in der Folge noch weiter zurückgedrängt. Die »Lebendigkeit der Phantasie« der Akteure weicht nun dem bürokratischen »Verzeichnis« all jener Elemente, derer es zur Inszenierung bedarf. Im *Allgemeinen Theater-Lexikon oder Enzyklopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde* aus dem Jahre 1846 wird dementsprechend wortreich erläutert, was unter einem ›Scenarium‹ zu verstehen sei:

Scenarium (Techn.), das Verzeichniß alles Beiwerkes, dessen man zur theatral. Aufführung eines dram. Gedichtes bedarf. Das Wort wird von dem ital. Scenario (s. Argumento) abgeleitet. Zur Zeit der Entstehung der Commedia dell'arte war es gebräuchlich, dass den Schausp. nach dem Vorlesen des Argumento in dem Scenario das Skelett der Scenen gegeben wurde, nach denen sie aufzutreten oder die Bühne zu verlassen hatten. Es enthielt mit möglichst kurzen Worten das, was jedenfalls gesagt werden musste, ohne dem Schausp. über das Wie irgend eine Schranke zu stecken.<sup>11</sup>

Zur vollen Entfaltung dieser technischen Erfindung äußern sich Philipp Jakob Düringer (Regisseur) und Heinrich Ludwig Barthels (Inspector) bereits 1841 im *Theater-Lexikon: Theoretisch-Practisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freunde des deutschen Theaters* in extenso. Insbesondere der Zusammenhang zwischen der Improvisation (dem »Extemporiren«) und der Notwendigkeit sachlicher Verzeichnisse wird in den Vordergrund gestellt:

Scenarium (ital. Scenario, von Scene, s. d.) nannte man früher zur Zeit der extemporirten Komödien, das Verzeichnis der aufeinanderfolgenden Scenen, in welchem der wesentliche Inhalt der Scenen angegeben war [...]. Bei den Pantomimen, Ballets, und wohl auch großen Opern, pflegte man, wie auch jetzt noch zuweilen, das Scenario auf den Anschlagzettel zu drucken.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Anonym, *Blätter für literarische Unterhaltung*, Leipzig 1839, S. 227.

<sup>11</sup> Robert Blum, Karl Herloßsohn und Hermann Marggraff (Hg.), *Allgemeines Theater-Lexikon oder Enzyklopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde: Niccolini bis Sisyphus*, Bd. 6, Altenburg und Leipzig 1846, S. 234.

<sup>12</sup> Lemma »Scenarium«, in: Philipp Jakob Düringer und Heinrich Ludwig Barthels (Hg.), *Theater-Lexikon: Theoretisches-Practisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freunde des deutschen Theaters*, Leipzig 1841, S. 958–964, hier S. 958 f.

Diese habe man in der Folge »in Opern- und Pantomimen-Programme verwandelt«,<sup>13</sup> so die Autoren weiter. »Die Acte, die Auftritte mit den nöthigen Stichworten, die Requisiten und die Bemerkungen nebst Stichworten zu dem Scenenlärm für den Inspicienten, da sich jene ihre besonderen Auszüge aus dem Regiebusche machen.«<sup>14</sup> Bei Düringer und Barthels werden 1841 (zusammenfassend für die Theaterentwicklungen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts) in der Folge »Inspicientenscenarien«, »Hauptscenarien«, »Setz-Scenarien«, »Meuble-Scenarien«, »Coulissen-Scenarien«, »Chor-« sowie »Komparsenscenarien« unterschieden.<sup>15</sup> Diese treten in je unterschiedlichen Ausfertigungsarten und Druckformaten auf: mal handschriftlich; mal als technisch vervielfältigte Zettel, die während der Proben ausgelegt werden; mal auch für die Zuschauer sichtbar auf die Programmzettel gedruckt; mal kommen die Scenarien in Buchform daher oder wie im Falle der Chor- und Komparsenscenarien gar als Plakat – letzteres wird seinerseits zuweilen ersetzt, denn:

[f]ür die Statisten (in Masse) Scenarien aufzuhängen, ist völlig nutzlos und unpraktisch. Sie werden militärisch behandelt, geordnet, eingeübt, von dem Statisten-Aufseher und Anführer zu Stelle geschafft [...].<sup>16</sup>

Eben der militärische (auf Handlungssequenzierung durch Einübung hinzielende) Aspekt wird in diesem Paragraphen nicht von ungefähr auffällig. Es geht um die Wiederholung von Handlungen, bis diese ›sitzen‹. Vielfach stehen institutionalisierte Theater (National-, Staats- oder Stadttheater) zu dieser Zeit unter sogenannter ›Kavaliersintendanz‹, d.h. die jeweilige Obrigkeit setzt zur Leitung der Häuser hohe Militärs ein, die, so lauten oftmals die Klagen von Seiten der damaligen Theaterpraktiker, keine Ahnung von der Theaterei hätten. Aufgrund dieser inmitten des Theaterapparats klaffenden Lücke zwischen militärischer Disziplinierung und disziplinierter Inszenierung bedarf es umso mehr eines vermittelnden Instruments, das sowohl die Inventarisierung als auch Programmierung von Handlungen möglichst knapp, aber auch übersichtlich und nachvollziehbar hält.

Das eingangs abgebildete – entweder als Zettel ausgefertigte, in Buchform ausgehändigte oder auf der Hinterbühne für das Komparsen-

<sup>13</sup> Ebd., S. 959.

<sup>14</sup> Ebd., S. 959.

<sup>15</sup> Vgl. ebd., S. 958–964.

<sup>16</sup> Ebd., S. 964.

und Choristenvolk gut sichtbar ausgehängte – tabellarische Formblatt wird im Zeitraum zwischen 1815 und 1848 zu einem der wesentlichen Mittel theatraler Gestaltung. Das Scenarium ist zugleich der Planung wie auch Imagination zugehörig. Es organisiert Bühnenhandlungen in der Zeit, Verwandlungen der Szene, Wechsel der Requisiten und Technik, Einsätze von Orchester und Gesang, Redebeginn, Stichworte, Abtritte, Auftritte etc.

Diese Verwaltungsinnovation ereignet sich im Zuge des grundlegenden organisationalen Wandels und der Festigung eines Institutionalisierungsprozesses des Theaters während der industriellen Revolution und den damit einhergehenden wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Umwälzungen. Augenfällig ist des Weiteren, dass nahezu synchron die zuvor marginale Beamtenfigur des Regisseurs – langsam aber sicher – zum zentralen Arrangeur szenischer Künste aufzusteigen vermag.<sup>17</sup> Die Verwaltung greift auf die Bühne über.

Die Veränderung des Organisationswesens des Theaters bewirkt erwartungsgemäß kapitale Umgestaltungen was die Ästhetiken anbetriefft – hiervon zeugt u. a. das Aufkommen der Praxis des »Inszenierens« im deutschen Sprachraum. Mit dieser Rekonzeptionalisierung Bühnenästhetischer Arbeit geht eine Transformation des Theaterapparates einher.<sup>18</sup> Öffentlichkeit und Kultur konstellieren sich inmitten von Werkstätten, Manufakturen und betriebswirtschaftlich geführten Fabriken.

Das Formular namens »Scenarium« ist in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht in erster Linie als eine Art Überbleibsel aus der Blütezeit der *Commedia dell'arte*, sondern zuallererst als ein Atavismus der bürokratischen Herkunft von Regie zu verstehen:<sup>19</sup> Aus dieser werden eine ganze Reihe von Plänen, Programmen und anderen Zetteln in die Arbeit des »In-die-Szene-Setzens« hinübergerettet (Stellpläne, Probenpläne, Inventar- und Inspizientenlisten). In diesem Sinne ist das

<sup>17</sup> Vgl. Jens Roselt (Hg.), *Regietheorien: Geschichte – Theorie – Praxis*, Berlin 2015.

<sup>18</sup> In der Theaterwissenschaft konnten in den letzten Jahren gerade die Methoden der Inszenierungs- und Aufführungsanalyse aufgrund einer fundierten Theoretisierung der Probe geschärft werden. Vgl. Annemarie Matzke, »Proben«, in: Jens Badura et al. (Hg.), *Materialien zur aktuellen Debatte um Künstlerische Forschung*, Berlin und Zürich 2015, S. 189–192. Dazu ferner die Monografie: Dies., *Arbeit am Theater: Eine Diskursgeschichte der Probe*, Bielefeld 2012. Hier wird zudem der aufgrund der Flüchtigkeit der Aufführung problematische Charakter des Arbeitsbegriffs im Theater diskutiert.

<sup>19</sup> Vgl. Aleksej K. Dshiwelegow, *Commedia dell'Arte: Die italienische Volkskomödie*, Berlin 1958; Rudolf Münz, *Das »andere« Theater. Studien über ein deutschsprachiges teatro dell'arte der Lessingzeit*, Berlin 1979; Henning Mehnert, *Commedia dell'arte. Struktur – Geschichte – Rezeption*, Stuttgart 2003.