

literatur für leser:innen

21

1

44. Jahrgang

Poetische Taxonomien.
Literarische (Un-)Ordnungen
der Natur

Herausgegeben von Felix Lempp,
Antje Schmidt und Jule Thiemann

Mit Beiträgen von Ludwig Fischer,
Laura Isengard, Andrea Schütte,
Anna Staab und Yvonne Pauly



PETER LANG

Inhaltsverzeichnis

Felix Lempp / Antje Schmidt / Jule Thiemann

Poetische Taxonomien. Eine Einführung mit Christian Morgenstern _____ 1

Ludwig Fischer

Poesie des Benennens. Über den Gebrauch von Namen und Zuschreibungen
in Nature Writing _____ 11

Laura Isengard

„Dinge[], die niemand kennt.“ – Adalbert Stifters *Kazensilber* (1853)
und die Kunst der Unterscheidung _____ 31

Andrea Schütte

Das Pflanzenreich ordnen. Paul Scheerbart im Botanischen Garten _____ 49

Anna Staab

Ordnungen im Nebel: Alexander Giesches Inszenierung von Max Frischs
Der Mensch erscheint im Holozän am Schauspielhaus Zürich (2020) _____ 67

Yvonne Pauly

Philologische Taxonomien: Literaturwissenschaftliche (Un-)Ordnungen
zeitgenössischer Naturlyrik. Ein Werkstattbericht _____ 87

literatur für leser:innen

herausgegeben von: Keith Bullivant, Ingo Cornils, Serena Grazzini, Carsten Jakobi,
Frederike Middelhoff, Bernhard Spies, Christine Waldschmidt, Sabine Wilke

Peer Review: Literatur für leser:innen ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden
Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber:innen weitergegeben und von
allen begutachtet. Jede:r Herausgeber:in hat ein Vetorecht.

Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Gontardstraße 11,
10178 Berlin
Telefon: +49 (0) 30 232 567 900, Telefax +49 (0) 30 232 567 902

Redaktion der
englischsprachigen Beiträge: Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130,
University of Washington, Seattle, WA 98195, USA
wilke@u.washington.edu

Redaktion der
deutschsprachigen Beiträge: Dr. Ingo Cornils, Professor of German Studies, School of Languages,
Cultures and Societies, University of Leeds, Leeds LS2 9JT, UK
i.cornils@leeds.ac.uk

Erscheinungsweise: 3mal jährlich
(März/Juli/November)

Bezugsbedingungen: Jahresabonnement EUR 69,50; Jahresabonnement für Studenten EUR 30,50;
Einzelheft EUR 33,95. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung.
Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt
werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck,
Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und
Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch aus-
zugsweise – bleiben vorbehalten.

PETER LANG



Die Online-Ausgabe dieser Publikation ist Open Access verfügbar und im Rahmen der Creative Commons Lizenz
CC-BY 4.0 wiederverwendbar. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Ordnungen im Nebel: Alexander Giesches Inszenierung von Max Frischs *Der Mensch erscheint im Holozän* am Schauspielhaus Zürich (2020)

Abstract

Der Beitrag diskutiert *poetische Taxonomien* als Klassifizierungsformen, die die allen Taxonomien inhärente Spannung zwischen empirischer Beobachtung und fiktiver Klassifikation selbst unter Beobachtung setzen. Am Beispiel der von ihrem Regisseur Alexander Giesche als *visual poem* bezeichneten Inszenierung von Max Frischs *Der Mensch erscheint im Holozän* am Schauspielhaus Zürich wird gezeigt, wie auf dieser Beobachterebene Ordnungen kollabieren und neue Ordnungsversuche auftreten, in denen nicht Materialität, Beständigkeit und Kohärenz, sondern Virtualität, Flüchtigkeit und Fragmentiertheit Wirklichkeitsbezug erlauben. Weil diese in der Inszenierung vorwiegend in nichtsprachlicher Form auftreten, wird zudem deutlich, dass poetische Taxonomien nicht notwendigerweise die Form von Nomenklaturen oder überhaupt sprachlichen Ordnungen voraussetzen oder annehmen.

Die folgenden Überlegungen versuchen, das Entstehen einer Ordnung zu beschreiben, die aus Störungen von Ordnungsversuchen emergiert. *Poetische Taxonomien* werden dabei als Klassifizierungsformen verstanden, die die allen Taxonomien inhärente Spannung zwischen empirischer Beobachtung und fiktiver Klassifikation¹ selbst unter Beobachtung setzen.² These ist zum einen, dass diese daher selbst als solche Störungen einer Ordnung verstanden werden können: Indem die Voraussetzungen, die eine Ordnung erst ermöglichen, beobachtet werden, wird die Natürlichkeit dieser Ordnung hinterfragt; sie wird nicht als vorhandene, sondern als hergestellte und damit auch anders mögliche erkennbar. Zum anderen soll gezeigt werden, dass die neuen Ordnungen nicht zwingend begriffliche sind, sondern auch ästhetische Formen annehmen können.³

Störungen von Ordnungsversuchen und ästhetische Formen selbst als Ordnungen beobachten zu können setzt Gelegenheiten zur Beobachtung der eigenen Wahrnehmung voraus; Gelegenheiten, die im Alltag unwahrscheinlich, im Medium der Kunst aber wahrscheinlich sind. Im Folgenden werden die Medialität und die

1 Zur Notwendigkeit, ein „natürliches System der Organismen“, das den „wahrscheinlichen Verlauf der Evolution“ repräsentiert, und eine „künstliche Klassifikation“, die eine „ganz willkürliche Vorstellung des Menschen über eine sinnvolle Gruppierung der Arten“ darstellt, zu unterscheiden, und dieser Differenz als Form der naturwissenschaftlichen Taxonomien vgl. Michael Ohl: *Die Kunst der Benennung*. Berlin 2015, S. 14.

2 Vgl. zu Begriff und Konzept der poetischen Taxonomie und der für die folgenden Überlegungen zentralen Annahme, dass man „die Leistung einer poetischen Taxonomie [wahrscheinlich sogar: die poetische Taxonomie selbst, A.S.] an der Ordnung, die daraus hervortritt“, erkenne Marion Poschmann: *Kunst der Unterscheidung. Poetische Taxonomien*. In: Dies.: *Mondbetrachtung in mondloser Nacht. Über Dichtung*. Berlin 2016, S. 113–132, hier S. 129; außerdem dies./Yvonne Pauly: *Unterscheidungskunst. Ein Gespräch über poetische Taxonomien*. In: *Sinn und Form* 1/2021, S. 73–85.

3 Vgl. zur historisch unterschiedlichen Bestimmung des Verhältnisses von Klassifikation und Benennung Georg Toeffer: *Taxonomie*. In: Ders.: *Historisches Wörterbuch der Biologie. Geschichte und Theorie der biologischen Grundbegriffe*. Bd. 3: *Parasitismus – Zweckmäßigkeit*. Stuttgart 2011, S. 469–493; zur engen Verschränkung von Taxonomie und (binärer) Nomenklatur Isabel Kranz: *Zur Poetik der Pflanzennamen in der Botanik: Carl von Linné*. In: *Poetica*, 50/2019, H. 1/2, S. 96–118.

Differenzen der Erzählung *Der Mensch erscheint im Holozän* von Max Frisch (1979) und der daraus entstandenen gleichnamigen Inszenierung von Alexander Giesche am Schauspielhaus Zürich (2020) als eine solche Gelegenheit genutzt. Sowohl Frischs Erzählung als auch Giesches Inszenierung zeichnen sich durch den Einsatz von Formen und ästhetischen Mitteln aus, die den Leser:innen und Zuschauer:innen Deutungsversuche abverlangen. Die (Un-)Ordnungsformen, die die Theaterinszenierung anbietet, ähneln insofern der fragmentierten, collageartigen Medialität von Frischs Erzählung, als auch sie Beobachtungen und Störungen von Ordnungen voraussetzen, die dann für neue Ordnungsbildungen benutzt werden. Zum einen werden durch beispielsweise akustisches oder visuelles Rauschen, Nebelwände und eine Windmaschine immer wieder Teile des Bühnengeschehens und der Interaktionen der beiden Schauspieler:innen unsichtbar, unscharf und unhörbar; eine kohärente Erzählung auf Grundlage des Textes oder einer Figurenpsychologie ist nicht möglich. Schon Frischs Protagonist Herr Geiser bietet Klassifizierungen von Störphänomenen nach ihrer Akustik, Optik oder Chronologie an; in der Inszenierung entstehen daraus Ordnungsformen, die nicht begrifflich hierarchisieren, sondern an die Wahrnehmung gerichtet sind. Zum anderen zwingen die Demenz des Protagonisten in Frischs Erzählung und die Klimakatastrophe, die als weitere zentrale Referenz von Giesches Inszenierung verstanden werden kann, zu neuen Ordnungsversuchen, weil in ihnen selbst etablierte Ordnungsstrukturen – in der Demenz: für das Individuum, in der ökologischen Krise: auch für die gesamte Gesellschaft – zusammenbrechen. An den neuen Ordnungen, die aus den poetischen Taxonomien hervortreten, kann beschrieben werden, was sichtbar wird, wenn Erwartetes unsichtbar oder abwesend bleibt, also auch: welche Ordnungen aus einem Raum und einer Zeit entstehen, die sich zunächst vor allem dadurch kennzeichnen, was in ihnen verhindert und verborgen wird.

Die Inszenierung erlaubt so, in den Blick zu nehmen, was passiert, wenn ein:e Beobachter:in das, was das Erwartete verhindert oder verbirgt, nicht mehr als Störung, sondern als Zustand oder Ereignis mit eigenem Informationsgehalt interpretiert, zu beobachten beginnt und in eine Ordnung zu bringen versucht: In Giesches *Der Mensch erscheint im Holozän* entstehen Ordnungen, in denen nicht Materialität, Beständigkeit und Kohärenz, sondern Virtualität, Flüchtigkeit und Fragmentiertheit, oder: die Beobachtung als Form selbst, Wirklichkeitsbezug erlauben und etablierte Unterscheidungsordnungen brüchig werden lassen. Die Inszenierung wird, anders gesagt, im Folgenden als eine Form des Beobachtens von Ordnungen und ihres Kollabierens beschrieben, und also selbst als poetische Taxonomie verstanden. Darüber hinaus wird deutlich, dass auch sie dabei die Form eines Zusammenbruchs einer Ordnung annimmt, und so die Zuschauer:innen selbst in diese Beobachter:innenposition versetzt.

1. Ordnungsversuche I: Max Frischs *Der Mensch erscheint im Holozän* (1979)

Dass man auch das ordnen kann, was die zunächst begonnenen Ordnungsversuche verunmöglicht, zeigt schon Max Frischs 1979 veröffentlichte Erzählung *Der Mensch erscheint im Holozän*:

Es müßte möglich sein, eine Pagode zu türmen aus Knäckebrot, nichts zu denken und keinen Donner zu hören, keinen Regen, kein Plätschern aus der Traufe, kein Gurgeln ums Haus. Vielleicht wird es nie eine Pagode, aber die Nacht vergeht.

Irgendwo klöppelt es auf Blech⁴,

beginnt Frischs Erzählung; am Ende wird deren Protagonist Herr Geiser festhalten:

Es wird nie eine Pagode –

Das weiß Herr Geiser.

Aber Knäckebrot ist noch da. (MH 137 f.)

Es wird über die ganze Erzählung hinweg gedonnert, geregnet, geplätschert und gurgelt und Herr Geiser wird über die ganze Erzählung hinweg gedacht und den Donner, den Regen, das Plätschern und das Gurgeln gehört haben. Seine Bemühungen, das Knäckebrot in eine architektonische Form zu bringen, scheitern; wie auch seine anderen Ordnungsversuche erweist sich das an ein Kartenhaus erinnernde Gebilde vor allem als instabile, hybrische Konstruktion. „Wenn es nicht regnet“ (MH 65), „wenn es nicht über die Traufen plätschert“ (MH 33), „wenn es nicht überall tropft und gurgelt“ (MH 33), „wenn es nicht tropft von jeder Tanne“ (MH 42), „wenn es nicht schneit“ (MH 57, MH 143), „sofern kein Nebel ist“ (MH 10), so Geiser im Verlauf der Erzählung, „dann ist es ein malerisches Dorf“ (MH 34), „ein malerisches Tal“ (MH 42), „kann man (im Winter, wenn es nicht schneit) oft ohne Mantel gehen“ (MH 57, MH 143), „können [notfalls] Helikopter eingesetzt werden“ (MH 10), dann ist die „weiße Spur von Verkehrsflugzeugen“ (MH 65, MH 143) oder „sind Sternschnuppen zu sehen“ (MH 67) oder „Käuzchen zu hören“ (MH 67)⁵. Aber es regnet, plätschert, tropft und gurgelt und schneit unentwegt, der Nebel lässt nur punktuell nach. Herr Geiser ist in einem Tal im Tessin durch einen Erdsturz von der Außenwelt abgeschnitten, immer wieder fällt der Strom aus. In tagebuchartigen, stark fragmentierten Aufzeichnungen, in denen er über sich selbst in der dritten Person spricht, versucht er, Natur- und Umweltbeobachtungen als Anzeichen noch kommender oder bereits stattgefundenen Katastrophen zu verstehen und auf sich selbst rückzubeziehen: Die Naturereignisse geben ihm Auskunft über den Zustand seines alternden Körpers und seines durch eine Demenz verschwindenden Gedächtnisses und umgekehrt. Eine präzise Erfassung und Klassifizierung der Landschaft, der Pflanzen und Lebewesen des Tals wird Geiser, so sein Eindruck, durch Regen, Nebel, Unwetter, Schnee und seine schwächer werdende Erinnerung verwehrt; immer ist er abgelenkt, weiß etwas nicht mehr oder es lässt sich das, was er zu beobachten versucht, akustisch oder optisch nicht richtig erkennen. Seine Ordnungsversuche zunächst der Geographie, Flora und Fauna und dann zunehmend auch des Regens, des Donners und des Nebels selbst sind gleichzeitig Mittel des Zeitvertreibs wie auch, in ihrem Misslingen, Symbole für die scheiternden Kontrollversuche von Körper und Natur gleichermaßen –

4 Max Frisch: *Der Mensch erscheint im Holozän. Eine Erzählung*. Frankfurt a.M. 2020, S. 9. Im Folgenden werden alle Zitate aus Frischs Erzählung unter Verwendung der Sigle MH, gefolgt von der Seitenzahl nachgewiesen. Alle Zitate folgen der Ausgabe Frisch 2020.

5 Hier und im Folgenden gebe ich eingeschobene, im Original nicht hervorgehobene Zitate aus *Der Mensch erscheint im Holozän. Eine Erzählung* zur besseren Les- und Differenzierbarkeit kursiv gesetzt wieder.

„Wacklig wird es immer beim vierten Stockwerk; ein Zittern der Hand, wenn das nächste Knäckebrötchen angelehnt werden soll, oder ein Husten, nachdem der Giebel eigentlich schon steht, und alles ist wieder eingestürzt –“ (MH 9). Gleichzeitig formuliert Geiser en passant (und bezeichnenderweise in Klammern gesetzt) Einsichten über die Bedeutung der Umwelt beziehungsweise des Raums für die Gesellschaft, die eine zentrale Annahme heutiger geosophischer und geosozilogischer Überlegungen bilden⁶, und erwähnt diese explizit auch als Umweltbedingungen der Literatur⁷:

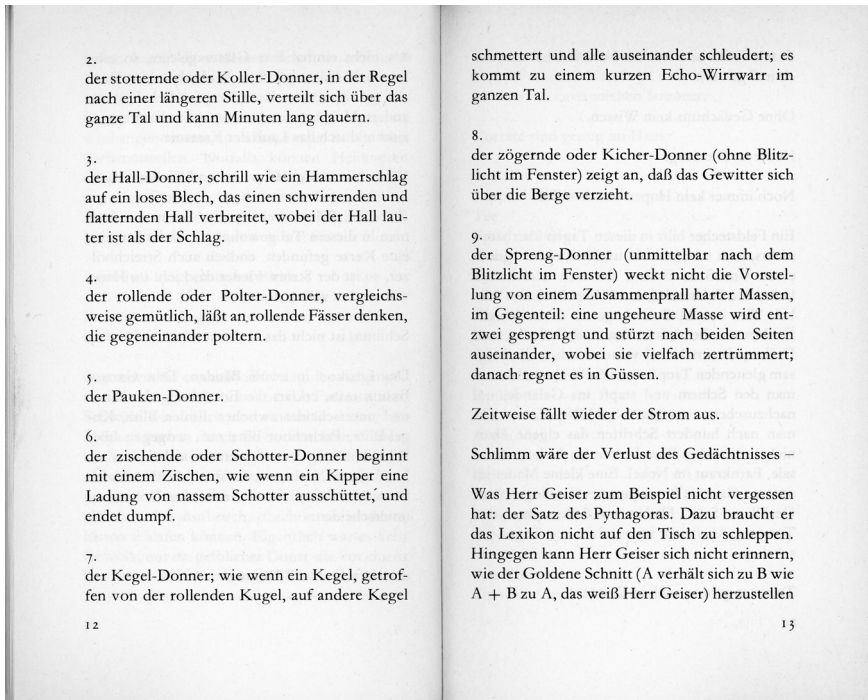
(Romane eignen sich in diesen Tagen überhaupt nicht, da geht es um Menschen in ihrem Verhältnis zu sich und zu andern, um Väter und Mütter und Töchter beziehungsweise Söhne und Geliebte usw., um Seelen, hauptsächlich unglückliche, und um Gesellschaft usw., als sei das Gelände dafür gesichert, die Erde ein für allemal Erde, die Höhe des Meeresspiegels geregelt ein für allemal.) (MH 16)

Die Abgeschnittenheit des Dorfes, die Stromausfälle und die Veränderungen in der Umwelt werden zum Sinnbild für die unterbrochenen, fragmentierten Verbindungen Geisers zu seinen Erinnerungen, Gedanken und Mitmenschen – auch, weil sie immer wieder in Beziehung zueinander im Text auftauchen: Auf den alleinstehenden Satz „Zeitweise fällt wieder der Strom aus“ folgt beispielsweise, wieder alleinstehend, „Schlimm wäre der Verlust des Gedächtnisses –;“ (MH 13) auf „Offenbar fallen Hirnzellen aus“ nach einem Absatz: „Bedenklicher als der Einsturz einer Trockenmauer wäre ein Riß durchs Gelände, ein vorerst schmaler Riß, handbreit, aber ein Riß –“ (MH 45). Dabei wird über die wiederholten Antizipationen dessen, was schlimm(er) oder bedenklich(er) wäre oder was zumindest noch nicht eingetreten ist – „Wenigstens ist heute kein Nebel.“ (MH 30), „Wenigstens schneit es nicht.“ (MH 24, MH 56), „Wenigstens hat es nicht gedonnert.“ (MH 90), „Noch ist es nicht so weit, daß...“ (MH 36) –, der Eindruck einer den Alltag Geisers grundlegenden Bedrohung und Unstimmigkeit erzeugt. Seine Versuche, die Umwelt zu ordnen, reagieren und verweisen gewissermaßen auf innere Unruhe- und Unordnungszustände und lassen sich auch als Versuche eines In-Kontakt-Bleibens lesen. Am Ende wird Herr Geiser nicht das Knäckebrötchen zur Pagode getürmt, aber den Donner, den Regen, das Plätschern und das Gurgeln, den Nebel und den Schnee geordnet haben, akustisch, chronologisch, optisch.

6 Vgl. z.B. Michel Maffesoli: *Élan vital*. In: *Soziologien des Lebens: Überschreitung – Differenzierung – Kritik*. Hrsg. von Heike Delitz/Friithjof Nungesser/Robert Seyfert. Bielefeld 2018, S. 65–90: „Ebenso wie die *Geschichte* das soziale Band bildete, das sich mehr und mehr abstrahiert hatte, um sich in der herdenartigen Einsamkeit der gegenwärtigen Megalopole aufzulösen, so ist der *Raum* der Vektor einer gelebten Sozialität. Es ist der Ort, der immer erneut die grundlegendste Solidarität (die familiäre, die tribale, die lokale) sichert. Der Raum ist das Fundament des Zusammen-Seins. Mitwelt und Umwelt, Sein zur Welt finden mit, durch und dank der Umgebung statt, in der Teilung eines Ortes.“ (Ebd., S. 75 f.). Vgl. außerdem Markus Schroer: Einleitung. In: Ders.: *Geosozilogie. Die Erde als Raum des Lebens*. Berlin 2022, S. 13–35.

7 Vgl. zur Frage, wie im Roman ökologische Zustände auf die Literatur Einfluss nehmen, ausführlicher Matthias Preuss: *How to Disappear Completely: Poetics of Extinction in Max Frisch's Man in the Holocene*. In: *Texts, Animals, Environments. Zoopoetics and Eco-poetics*. Hrsg. von Frederike Middelhoff u.a. Freiburg/Berlin 2018, S. 253–268; explizit zur zitierten Stelle: „[A] bracketed remark still situates the text in a warming world and argues that literature must adapt to changing environmental conditions by abandoning certain narrative aspects, namely the focus on humans as individuals and in society“ (ebd., S. 254).

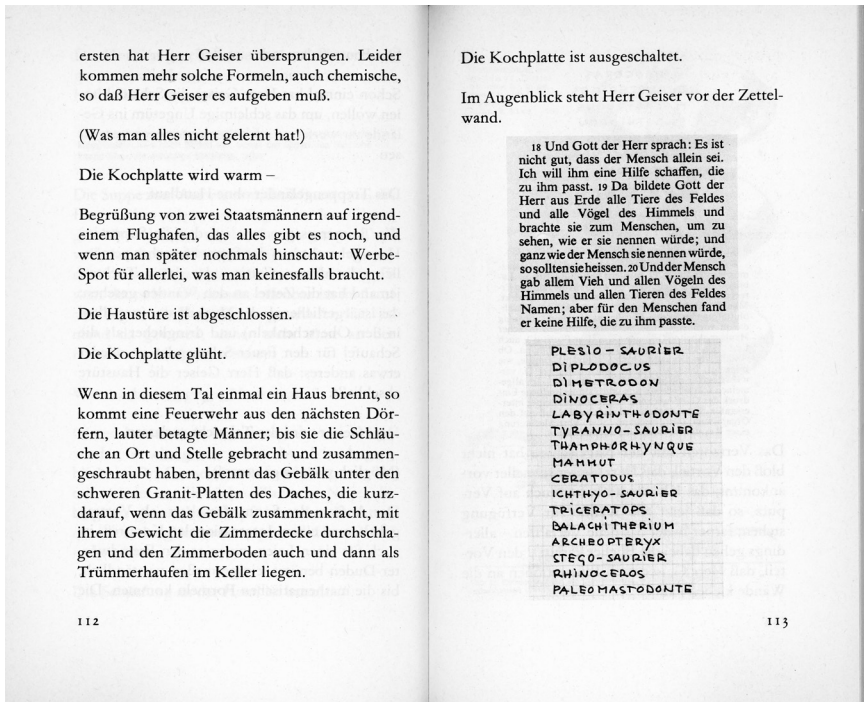
Auffällig ist, dass diese Ordnungen in der Erzählung in spezifischen medialen und typographischen Formen auftreten: Aus der Bibel und Lexika ausgeschnittene Einträge oder handschriftlich verfasste Notizen, die von Herrn Geiser an einer Wand geordnet werden, unterbrechen wie eingeklebte Zettel den gesetzten Text. Immer wieder nehmen die von Geiser versuchten Ordnungen und Taxonomien typographisch die Form von Listen oder Aufzählungen an, beispielsweise sein Versuch der Klassifikation des Regens (vgl. MH 54–56) oder die hier ausschnitthaft zu sehenden zunächst neun (vgl. MH 11–13), schließlich 16 „Arten von Donner“ (vgl. MH 35–36):



Doppelseite aus Frischs *Der Mensch erscheint im Holozän* mit Auflistung verschiedener Donnerarten.

Die Medialität der Erzählung zeichnet sich durch ein Nebeneinander solch verzettelter und in Listen gebrachter Ordnungsversuche und Wissensbestände, bruchstückhafter Aufzeichnungen von Herrn Geiser und Ausschnitten aus Buchseiten und Lexikoneinträgen aus.⁸

⁸ Vgl. auch Robert Cohen: Zumutungen der Spätmoderne. Max Frischs „Der Mensch erscheint im Holozän“. In: *Weimarer Beiträge* 54/2008, H. 4, S. 541–556, hier S. 544.



Doppelseite aus Frischs *Der Mensch erscheint im Holozän* mit collageartigem Nebeneinander von gesetztem Text, Buchausschnitt und handbeschriebenem Notizzettel.

Diese Form reduziert das Zusammengetragene auf das, was sich von ihm mit Zetteln und in Schrift erfassen lässt; zudem wird, weil Geiser genauso über Regen- und Donnerarten und Dinosaurierklassen Buch führt wie über sein für ihn noch abrufbares Wissen aus der Schulzeit und die noch im Haus vorhandenen Lebensmittel, alles zur Inventur – dessen, was noch materiell im Kühlschrank vorhanden ist, dessen, woran Geiser sich noch erinnert und dessen, was der Wissensbestand des Brockhaus über Echsentiere enthält.⁹ Schon der Text führt so verschiedene Ordnungsversuche vor, die in der Beliebigkeit ihrer Kategorien und Inhalte die Ordnungen entnaturalisieren: Sie werden nicht auf der Suche nach Wahrheit vorgefunden, sondern als Zeitvertreib und als – mit Blick auf die Menschheit: selbstreferentielle – Selbstvergewisserung hergestellt. Immer wieder vergleicht Herr Geiser eigene Erinnerungen und Wissensbestände mit denen an der Zettelwand, um sich seiner Erinnerungsfähigkeiten – „das weiß Herr Geiser“ (MH 13); „so verkalkt ist man nicht!“ (MH 52) – trotz der bereits bemerkten Lücken zu versichern. Die Wissensansammlungen lassen sich so zum einen

⁹ Margarete Fuchs: „unbrauchbar für die Zettelwand“. Das Archiv des unnützen Wissens in Max Frischs *Der Mensch erscheint im Holozän*. In: *Das Unnütze Wissen in der Literatur*. Hrsg. von Jill Bühler/Antonia Eder. Freiburg/Berlin/Wien 2015, S. 251–264 spricht für die Erzählung in diesem Zusammenhang von einer „Ästhetik der Montage, des gleich-gültigen Wissens“ (ebd., S. 258).

als Versuch eines Kampfs gegen sein verschwindendes Gedächtnis lesen –¹⁰ zumal zwischen Ausschnitten aus Reiseführern, der Bibel und vor allem naturwissenschaftlichen Einträgen zu Flora und Fauna, Wetterphänomenen und der Erdgeschichte ein Zettel zu ‚Gedächtnisschwäche‘ zu finden ist. Zum anderen kann man die Ordnungsversuche auch als Abgrenzungsversuche von und Beherrschungsversuche der Natur verstehen: Wiederholt verweisen die ausgeschnittenen Einträge und handschriftlichen Notizen auf die Sonderstellung des Menschen sowie auf die Fähigkeit zum Abstandnehmen von der Natur und das Geschichtsbewusstsein des Menschen als Alleinstellungsmerkmal (vgl. MH 54, MH 71 f.).¹¹ Mit den Ordnungen vergewissert Geiser sich gleichzeitig seiner Fähigkeit, diese Ordnungsakte (noch) vornehmen zu können, und grenzt sich von dem, was er ordnet, ab. Der Verlust dieser Fähigkeit scheint gleichgesetzt mit dem Verlust des Menschseins. Gleichzeitig wird diese behauptete Sonderstellung des Menschen selbst schon in Frage gestellt, indem der Versuch Geisers, den Alterungsprozess seines Körpers aufzuhalten, offensichtlich erfolglos bleibt; auch im Kontrast zur „rhetorical energy flowing from the hypotyposis of geological and biological activity on the preceding pages“, so Matthias Preuss, wirken die Verweise auf die angebliche Besonderheit des Menschen „ironic“.¹² Mit Blick darauf, dass alle Taxonomien eine Sonderstellung des Menschen voraussetzen und in diesem Punkt immer wieder an ihre Grenzen stoßen,¹³ lässt sich das unvermeidliche Scheitern Geisers auch als Problem der taxonomischen Methode generell verstehen.

Gleichzeitig wird das ohnehin auffällige Satzbild der Erzählung, das sich durch kurze, immer wieder nur aus einem Satz bestehende Absätze auszeichnet, durch die unterschiedlichen Medialitäten zusätzlich fragmentiert. Auch die Form des Textes übernimmt gewissermaßen die Unterbrechungen von Herrn Geisers Wahrnehmung und Erinnerung und lässt sich selbst als Verweis auf die Demenz des Protagonisten als Ordnungsverlust verstehen. In Kombination mit der Erzählperspektive, in der einerseits Innensichten von Herrn Geiser deutlich werden, von diesem aber andererseits nur in der dritten Person gesprochen wird, verschärft die Form den Eindruck einer Desorientierung. Permanent müssen auch die Leser:innen der Erzählung Ordnungsversuche abtrotzen und die verschiedenen Text- und Bildformen in Beziehung setzen.¹⁴

10 Vgl. ausführlich hierzu und der Interpretation der fragmentierten, sich stellenweise bis in den Wortlaut wiederholenden Aufzeichnungen als Anzeichen von Demenz Carola Hilmes: Versperrt, verschüttet, vergessen. Zum Verschwinden des Menschen im Tableau der Natur in Frischs Erzählung ‚Der Mensch erscheint im Holozän‘. In: *Lethe-Effekte. Forensik des Vergessens in Literatur, Comic, Theater und Film*. Hrsg. von Gudrun Heidemann. Leiden 2021, S. 113–131.

11 Das Handbuch *Literatur und Wissen* erwähnt im Kapitel „Geologie“ mit Verweis auf die „existentiellen Fragen, die durch die geologische Kränkung aufgeworfen wurden“, Frischs Erzählung als Beispiel für einen der literarischen Texte des 20. Jahrhunderts, in denen das Thema zentral ist; vgl. Peter Schnyder: Geologie. In: *Literatur und Wissen. Ein Interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Roland Borgards u.a. Stuttgart/Weimar 2013, S. 75–79, hier S. 78; vgl. auch Timothy Attanucci: Wer hat Angst vor der Geologie? Zum Schicksal der ‚geologischen Kränkung‘ in der Literatur des 20. Jahrhunderts am Beispiel von Willem Frederik Hermans, Max Frisch und Peter Handke. In: *literatur für leser* 39/2016, H. 1, S. 9–24.

12 Preuss: How to disappear completely, S. 258

13 Zum Scheitern der Herleitung einer „menschliche[n] Sonderstellung im System der Lebewesen“ mit der taxonomischen Methode vgl., mit Bezug auf Agambens Linné-Lektüre, Felix Lempp/Antje Schmidt/Jule Thiemann: Poetische Taxonomien. In: *Geordnete Begegnungen zwischen Pflanzen, Menschen und Tieren in Lyrik und Prosa der Gegenwart*. In: *literatur für leser:innen* 1/2020, S. 17–37, hier S. 23.

14 Vgl. auch Jakob Christoph Heller: Erosive Poetik als Antwort auf die Erschöpfungen der Spätmoderne. In: *Erschöpfungsgeschichten. Kehrseiten und Kontrapunkte der Moderne*. Hrsg. von Julian Osthuus/Jan Gerstner. Leiden 2021, S. 192–206, hier S. 192.

Weil die Medialitäten auch Materialitäten suggerieren und die Leser:innen gewissermaßen selbst wie Geiser „vor der Zettelwand“ aus ausgeschnittenen Buchseiten, auf Karopapier verfassten handschriftlichen Notizen und Abschriften stehen, stehen sie auch selbst vor den Lücken dieser Ordnungsform. So bleibt ihnen überlassen, ob sie Herrn Geisers Schilderungen, die Lexikonbeiträge und die handgeschriebenen Notizen chronologisch interpretieren oder in ihrer medialen Form für aufeinander bezogen halten. Gleichzeitig wird deutlich, dass ihre Lückenhaftigkeit nicht erst durch die Demenz bedingt, sondern schon Charakteristikum der Wissensordnung selbst ist, die auf Interpretationen und Verknüpfungen angewiesen bleibt. Die Medialität der Erzählung schärft das Bewusstsein auch für diese inhaltlichen Lücken und Unterbrechungen und überlässt den Leser:innen die Aufgabe der Verknüpfung der inhaltlichen wie medialen Fragmente.

Die beiden letzten Passagen in Frischs Erzählung kommen ohne Herrn Geiser aus: An mehrere Seiten mit aus Lexika ausgeschnittenen Einträgen, die zwar auf Herrn Geiser verweisen, aber unklar lassen, ob auch sie von diesem ausgeschnitten und zusammengetragen wurden, schließt eine Passage über das Dorf an, deren Erzähler:in unbestimmt bleibt. Vieles spricht dafür, dass es nicht (mehr) Herr Geiser ist. Die letzten Zettel sind Lexikoneinträge der Begriffe „Erosion“, „Eschatologie“, „kohärent“ und „Schlaganfall, Gehirnschlag, Hirnschlag“ sowie Informationen zu einer von einer Krankheit befallenen und daher vom Aussterben bedrohten Baumsorte im Tessin (vgl. MH 139–141). In der abschließenden erzählenden Passage sind erstmals Regen, das Tropfen, das Plätschern, das Gurgeln und der Schnee verschwunden und die weiße Spur der Verkehrsflugzeuge sowie ein Helikopter tatsächlich zu hören und zu sehen; außerdem sind „[i]m August und im September, nachts, [...] Sternschnuppen zu sehen oder man hört ein Käuzchen.“ (MH 141–143).

Mit dieser letzten Passage aus Frischs Erzählung beginnt *Der Mensch erscheint im Holozän* am Schauspielhaus Zürich.¹⁵ Im Foyer steht auf dem Treppenaufgang zu den Rängen ein Betonmischer, eine Kinderstimme trägt die Passage vor. Das in Frischs *Der Mensch erscheint im Holozän* verhandelte Geschehen scheint sich also bereits ereignet zu haben, als die Inszenierung beginnt; die erste, noch vor der Bühne spielende Szene bannt die Erzählung als abgeschlossene Handlung in der Vergangenheit. Dann erfolgt der Einlass.

2. Ordnungsversuche II: Alexander Giesches *Der Mensch erscheint im Holozän* (2020)

Im Saal ist der Bühnenvorhang bereits (oder noch) nach oben aufgezogen. Zu Missy Elliots „The Rain (Supa Dupa Fly)“ bedienen im fast leeren, nur schwach ausgeleuchteten Bühnenraum ein junger Mann und eine Frau zwei elektrische Rollstühle, als wären es Autoscooter – kreiseln über den Bühnenboden, rasen aufeinander zu, juchzen dabei immer wieder auf –, während das Publikum eintritt. Ein schmales, an den

15 Der Inszenierungsbeschreibung zugrunde liegen ein Mitschnitt der Premiere am 23. Januar 2020 sowie eine um filmische Elemente ergänzte Aufzeichnung vor leerem Publikumssaal, die für das Theatertreffen 2020 von 3sat aufgrund und während des Corona-Lockdowns angefertigt wurde. Ich danke dem Schauspielhaus Zürich für die Bereitstellung sowohl des Premierenmitschnitts als auch des im Aufsatz abgedruckten Bildmaterials.

vorderen Bühnenrand gesetztes, verspiegeltes Portal begrenzt den Spielraum und dessen Einsehbarkeit einerseits deutlich – mehr als die Hälfte der Bühnenhöhe liegt im Dunkeln – und vervielfältigt andererseits das Bühnengeschehen durch unscharfe Reflexionen. Mit wenigen Mitteln ruft die Szene mit den in eine Art Jahrmarktsinteraktion versetzten Rollstühlen einerseits Kindheitsmotive auf und verweist andererseits auf die Einschränkung körperlicher Fähigkeiten und die Angewiesenheit auf technische Apparate, die als Verweise auf das bei Frisch zentrale Thema des Alterns verstanden werden können. Gleichzeitig erinnern die leicht unscharfen Reflexionen der aufblitzenden Front- bzw. Rücklichter und Blinker in den verspiegelten Seitenwänden, die von den Rollstühlen auf dem Bühnenboden verursachten Quietsch- und Bremsgeräusche und deren Piepen beim Zurücksetzen im Halbdunkel der Bühne an eine Stadtscene bei Nacht im Regen. Im Verlauf der Inszenierung werden die Schauspielerin Karin Pfammatter und der Schauspieler Maximilian Reichert gleichzeitig als erste und letzte Menschen erkennbar. Sie erscheinen als Lebewesen, die gerade erst in die auf der Bühne entstehende Welt getreten sind und sich zu deren Zuständen und Ereignissen verhalten, als sei ihnen alles neu, als erlebten sie diese das erste Mal, und trotzdem auch wie Existenzen, hinter denen bereits Jahrtausende oder Jahrmillionen von Erdzeitaltern und Zivilisationen liegen, die ihnen nur noch in Form von Geschichten, Erinnerungen, Lexikoneinträgen, Projektionen und Hologrammen begegnen. Sie wirken sowohl miteinander vertraut – mit „Der Schwiegersohn lässt grüßen“ überreicht Reichert Pfammatter eine Tuchgesichtsmaske mit Pandaoptik; in einer der berührendsten Szenen zwischen den beiden spricht er ihr Worte vor, die ihr entfallen zu sein scheinen – und gleichzeitig so, als ob sie nichts voneinander wissen: „Darf ich dich mal was fragen?“ „Klar.“ „Wie alt bist du eigentlich?“ „Das geht dich einen Scheißdreck an. 57.“ Die zeitgenössische Popmusik und die elektrischen Rollstühle, generell die technischen Geräte und musikalischen Referenzen der Inszenierung – in den Folgeszenen werden unter anderem ein verstellbares Krankenbett, eine Windmaschine und ein Hologrammprojektor sowie Rufus Wainwrights *Tiergarten* hinzukommen – suggerieren Gegenwärtigkeit. Pfammatter und Reichert stehen dazu seltsam verrückt, weil sie die Funktionen der Geräte mit kindlicher Neugierde erkunden und entgegen ihres intendierten Gebrauchs, den sie nicht zu kennen scheinen, verwenden. Auf die Musik reagieren sie die meiste Zeit nicht.

Nach und nach wird die Inszenierung den Blick für ihre eigentümliche Raum- und Zeitordnungen schärfen und Fragen danach aufkommen lassen, in welchem Verhältnis die Ereignisse und Zustände auf der Bühne zur Gegenwart und zu der (Um-)Welt stehen, die in Frischs Text beschrieben werden. Herrn Geisers detaillierte Naturbeschreibungen geraten zunehmend in Kontrast zu dem in weiten Teilen schwarz und leer bleibenden Bühnenraum, die konkreten Schilderungen von Landschaften und Lebewesen der Erzählung in Kontrast zu den wenigen, vor allem technischen und virtuellen Requisiten der Inszenierung.

Mit Ende des Einlasses fährt langsam der Bühnenvorhang herunter. Auf ihm ist wie durch eine Regenschauerwand der Titel „Der Mensch erscheint im Holozän“ projiziert, dampfend und wabernd in übergroßen, roten Buchstaben, je Zeile ein die gesamte Bühnenbreite ausfüllendes Wort, darunter „(Fiktion, 1979)“. Im Hintergrund läuft nach und nach leiser werdend weiter Missy Elliot, hinzu kommt ein durchgehendes, akustisches, lauter werdendes Rauschen, das durch das visuelle Dampfen, die Unschärfe und die Vertikalbewegung von Vorhang und Textprojektion sowie den Text des

Musikstücks als Regengeräusch erscheint. Als der Titel abgerechnet ist, wechseln Geräusch und Projektion: Der Vorhang wird jetzt rot angestrahlt, das Rauschen dichter, es klingt wie platschende Tropfen auf hartem Boden und ist vereinzelt mit Klängen wie Tropfen oder eben: „Klöppeln auf Blech“ (vgl. MH 9) versehen. In mehreren Farb- und Klangwechseln unterschiedlicher Regenarten baut sich über zwei Minuten lang akustisch und visuell ein Unwetter auf, ein Blitz durchzuckt den Saal, es donnert. Zuletzt wechselt die Projektion von einer einfarbig grünen Fläche auf ein rotes Bildrauschen, das kurz visuell und akustisch monoton rauschend stehen bleibt, bevor der Schriftzug „Es müsste möglich sein“ – der erste Satz in Frischs Erzählung – in klar konturierten roten Buchstaben auf den jetzt wieder schwarzen Untergrund projiziert wird. Der Wechsel von Farbprojektion auf Bildrauschen erfolgt nahtlos; die akustische Kulisse, die ohne die Bildprojektion auch weiter als Regen zugeschrieben werden könnte, wird jetzt als potenziell (und gleichzeitig: im Theater in jedem Fall) technische identifizierbar. Als sich der Vorhang erneut hebt, wird ein bloß von einer Stirnlampe ausgeleuchteter Bühnenraum erkennbar, der immer nur ausschnitthaft sichtbar ist. Der hoch gewachsene Träger der Stirnlampe steckt in einem gelben Schutzanzug mit transparentem Visier, ein Gesicht ist wegen des blendenden Lichts nicht zu sehen. Immer wieder ist im Lichtkegel schemenhaft eine andere, zierlichere Person erkennbar, außerdem ein großes, felsähnliches Objekt in der Mitte der Bühne, das diese mit einer Folie umwickelt, und eine Leiter am Rand. Das regenartige akustische Rauschen hält an. Erst nach einer Weile beginnt eine der beiden Personen zu sprechen; die Lichtsituation, die Tiefe der Stimme und die leichte Dumpfheit, mit der sie zu hören ist, lassen den Mann im Schutzanzug als Sprecher vermuten:

Im Winter, wenn es schneit, ist es ein schwarzes Tal. Schwarz der Asphalt zwischen Schollen von Schnee, der zur Seite gepflügt worden ist. Schwarz die Fußstapfen im nassen Schnee, wenn es taut, und schwarz der nasse Granit. Alle Vögel, wenn sie fliegen, schwarz. Nur der Post-Bus bleibt gelb; er fährt mit Ketten, ihre Spur ist schwarz. Tannenzweige bleiben grün; schwarz die Tannenzapfen im Schnee. Der Himmel wie Asche oder Blei. Die Schuhe, die man nachher an die Heizung stellt, sind schwarz vor Nässe. Wenn es nicht schneit, kann man oft ohne Mantel gehen, so warm ist es über Mittag, Himmel wie über dem Mittelmeer; kein Laub, man sieht mehr Fels als im Sommer und der Fels erscheint silbergrau, wenn er trocken ist. Nur die Nächte sind kalt, tagsüber bleibt die Erde gefroren unter dem raschelnden Herbstlaub, aber es kommt vor, dass man zu Weihnachten draußen an der Sonne seinen Kaffee trinkt. Die Gletscher, die sich einmal bis Mailand erstreckt haben, sind überall im Rückzug. Nur in einer Schlucht, wo die Sonne kaum hinkommt, halten Reste von Lawinen sich länger; auch sie verschwinden. Alles in allem ein grünes Tal. Wenn der Kanton mit seinem gelben Bulldozer kommt, um da oder dort die Straße zu verbreitern, sieht man Moräne, Schutt von den großen Gletschern der Eiszeit; die Moräne ist so hart, dass gesprengt werden muss. Dann blasen sie drei Mal in ein kleines Horn und zeigen eine rote Fahne, kurz darauf prasselt es, Kies und Geröll aus der Eiszeit.

Die Farben auf der Bühne – schwarzer Bühnenraum, schwarze Folie um den Felsen, gelber Schutzanzug – wiederholen in weiten Teilen die im Text erwähnten. Während letztere aber in eine Landschafts- und Zivilisationsschilderung eingebettet sind, weckt die Szene auf der Bühne Assoziationen eines anderen Kontextes: Der Schutzanzug erinnert an Katastrophenszenarien einer unbewohnbaren oder unbewohnbar gewordenen Welt, in der der Kontakt mit ungefilterter Luft oder mit anderen Lebewesen potenziell Giftstoffe oder tödliche Krankheiten überträgt.¹⁶ Der auf eine noch

¹⁶ Nur ein Bruchteil des Publikums der Inszenierung dürfte diese Szene gesehen haben, ohne sie in Beziehung zu der ebenfalls mit dem Klimawandel in Zusammenhang gebrachten Corona-Pandemie zu setzen: *Der Mensch erscheint im Holozän* war nach der Premiere am 20. Januar 2020 nur wenige Male zu sehen, bevor der Lockdown einsetzte. Ein Großteil der Rezeption und vor allem der ersten Rezensionen bezog sich daher

existierende Landschaft oder Natur verweisende Felsen verschwindet unter Folie, als müsse er konserviert oder geschützt werden. Dass alles nur im Lichtkegel der Stimlampe erkennbar ist, erinnert an Darstellungen von Blackouts oder Beleuchtungssituationen in unterirdischen oder extraterrestrischen (Schutz-)Räumen, die mit Zeitdruck und/oder bedrohlichen Ungewissheiten verbunden sind. Im Kontrast dazu evoziert der gesprochene Text – ein collagierter Auszug aus Frischs Erzählung – gerade keine dystopischen Szenarien, sondern beschreibt eine weitgehend friedliche Naturbeobachtung, und auch der Vorgang auf der Bühne, dessen Langsamkeit und die Sprechweise kontrastieren mit diesen ersten Assoziationen: Keine Angst, keine Hektik, keine Eile. Die Situation scheint keine Ausnahmesituation zu sein. Umso mehr stellt sich schon jetzt die Frage nach der Beziehung von Beobachtung und Beschreibung und der Beziehung der im Text geschilderten Welt zur Welt auf der Bühne sowie dem Verhältnis der in Text, Bühnenvorgängen, Requisiten und Ästhetik entworfenen Ordnungen.

An den Referenzen auf und Differenzen zur Erzählung von Max Frisch fällt auf, dass nicht nur weite Teile des Textes übernommen werden, sondern auch die fragmentierte, multimediale Form: Aus den von Herrn Geiser wiederholt beklagten Störgeräuschen und -gebilden und der Bruchstückhaftigkeit seiner Erinnerung, seines Wissens und seiner Wissensordnungen entsteht auf der Bühne ein Nebeneinander von Formen, das die Zuschauer:innen einer Ordnungslosigkeit aussetzt. Immer wieder wird minutenlang kein Text gesprochen, sondern dieser nur auf zugezogene Vorhänge projiziert oder eine Szene nur aus Licht, Musik oder Klängen gebaut. Wie Geiser blicken die Zuschauer:innen auf eine fragmentierte, chaotische, unverständliche Gleichzeitigkeit, deren Unterscheidungskriterien unter Beobachtung gesetzt werden und in der dadurch eigene Ordnungen erzeugt werden können. Die Inszenierung kann dann beispielsweise daraufhin beobachtet werden, ob und wie die auf den Vorhang projizierten Texte oder der Einsatz von Naturgeräuschen zusammenhängen. Oder es kann versucht werden, darauf zu achten, wie Regen, oder genauer: die Assoziation von Regen, zunächst im Text, dann als akustisch-visuelle Licht-und-Ton-Show, dann als vom Schnürboden fallende Wasserwand durch die verschiedenen Medien erzeugt und dann irritiert wird. Und es kann auffallen, dass die sprachlichen und typographischen Taxonomien der Erzählung Frischs – die Auflistung verschiedener Donnerarten, die Klassifizierung unterschiedlicher Regenformen unter anderem anhand der Uhrzeit ihres Auftretens, das Sortieren von Tieren anhand ihrer Gefährlichkeit oder anhand der Beziehung zu ihnen, die Strukturierung von Tagen durch Wetterphänomene und die Hierarchisierung von gesammeltem Wissen zum Tal generell – mal textlich, mal visuell, mal akustisch auf der Bühne wiederkehren, und dass die Inszenierung gleichzeitig in der Erzählung erwähnte Ereignisse neu gruppiert. In Frischs Erzählung erlebt der Protagonist die Wetterphänomene selbst sowie den Verlust seines Gedächtnisses als Störungen seiner Wahrnehmung und Erinnerung und damit auch als Störungen seiner Ordnungsversuche. In der Inszenierung erfüllen die visuellen und akustischen Umsetzungen der Wetterphänomene und Naturbeobachtungen, die den Text und teilweise sogar die Anwesenheit der beiden Schauspieler:innen auf der Bühne unterbrechen, eine vergleichbare Funktion für die Zuschauer:innen: Im Nebel oder hinter

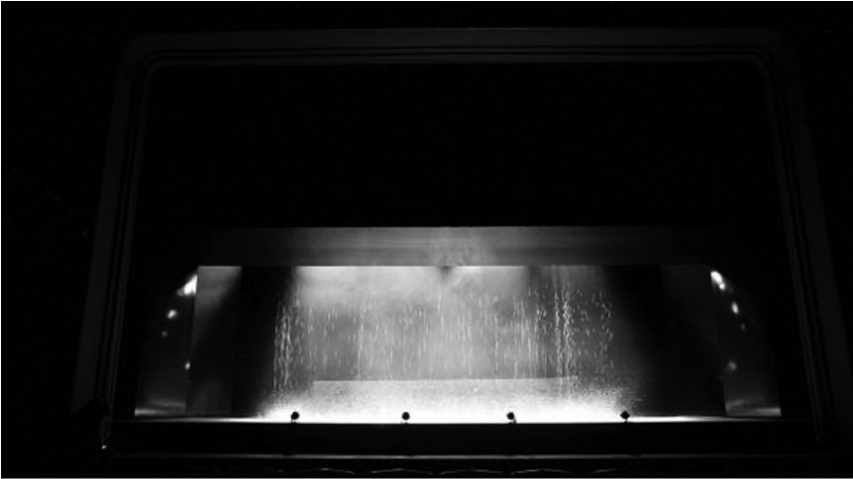
wahrscheinlich auf die für das digitale Theatertreffen 2020 hergestellte Aufnahme der Inszenierung, die für mehrere Monate in der 3sat-Mediathek abrufbar war.

den Vorhängen wird die Bühne unsichtbar, das Gebläse der Windmaschine übertönt, was Pfammatter und Reichert zueinander sagen, eine kohärente Erzählung ist durch die Multimedialität kaum möglich. Weil aus Nebel, akustischem oder visuellem Regen, Vorhangprojektionen und Lichtstimmungen eigenständige, andauernde Szenen entstehen, ist deutlich, dass eine rein auf Text oder Figuren Bezug nehmende Interpretation der Inszenierung zu kurz greifen würde; dass diese Medienszenen selbst interpretiert werden müssen. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Spielweise von Pfammatter und Reichert, denen die Sätze der Erzählung, die sie sprechen, nichts zu sagen scheinen: Stellenweise sprechen sie den Text genauso neugierig und staunend wie sie den Gegenständen und Ereignissen auf der Bühne begegnen. Für beide scheint er vor allem eine Erzählung und nicht Beschreibung einer bekannten Umwelt zu sein; sie sind weder mit dem Autor noch dem Protagonisten Geiser identifiziert.

Zunächst machen Medialität und Virtualität der Inszenierung sowie dieser Umgang mit dem Text vor allem deutlich, was abwesend ist, und werfen so auch die Frage danach auf, was aus der (Um-)Welt der Erzählung und der (Um-)Welt unserer Gegenwart geworden ist; die Vorstellung einer durch die Klimakatastrophe unbewohnbar gewordenen Natur drängt sich auf, ohne dass darauf je explizit Bezug genommen würde. Mehr und mehr geraten aber die Medien selbst unter Beobachtung und es wird erkennbar, dass diese eine eigene (Um-)Welt erschaffen und so füreinander zu Umwelt werden: Licht, Ton, Musik und Protagonist:innen repräsentieren weniger eine Welt außerhalb des Theaters, sondern sind vielmehr autoreferenziell aufeinander bezogen. Die erzeugten Einschränkungen des Sehens, Hörens und Interpretierens sowie die Unschärfe und Flüchtigkeit, die zum einen aus Wind, Nebel, Dunkelheit und Regen auf der Bühne hervorgehen und zum anderen aus der sich zu Frischs Text wie zu einer fremdartigen Erzählung verhaltenden Spielweise von Pfammatter und Reichert entstehen, erschaffen ein eigenes, dichtes, atmosphärisches Netz an Verbindungen und Bezugspunkten mit eigenen Ordnungen.¹⁷ In ihrer Ästhetik und Bildlichkeit erinnert diese Bühnenwelt dabei immer wieder an Gemälde von Caspar David Friedrich und die vergänglichen Nebelskulpturen der japanischen Künstlerin Fujiko Nakaya sowie an die Theaterarbeiten von Thom Luz und Philippe Quesnes Kompagnie „Vivarium Studio“.¹⁸

17 Ähnlich wie Marion Poschmann auch für die Taxonomie der Wolken von Luke Howard beschreibt, dass in ihr Übergänge der Klassifizierung dienen, vgl. Poschmann: *Kunst der Unterscheidung*, S. 125 f.

18 Vgl. auch den Begriff der Atmosphäre bei Niklas Luhmann: *Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 91995, S. 181 als „Sichtbarwerden der Einheit der Differenz, die den Raum konstituiert, also auch die Sichtbarkeit der Unsichtbarkeit des Raumes als eines Mediums für Formbildungen“, was auch die „Ungreifbarkeit“ des Atmosphärischen zusammen mit ihrer Abhängigkeit von dem, was als Raumbesetzung gegeben ist“, erkläre.



Aus mehrere Minuten andauernden Regenvariationen werden, meist mit Musik unterlegt, in *Der Mensch erscheint im Holozän* am Schauspielhaus Zürich eigene Szenen.¹⁹

Mal mehr, mal weniger offensiv szenisch oder textlich vorbereitet, schafft die Inszenierung so Raum für Assoziationen und Interpretationen, in denen die Grenzen zwischen Naturphänomenen und technischen Effekten, Mensch und Umwelt, Materialität und Virtualität, Natürlichkeit und Künstlichkeit sowie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sich auflösen oder für Ordnungsversuche unbrauchbar erscheinen und dafür neue Verbindungen entstehen. Man könnte sagen: Die Inszenierung übernimmt die Form der Taxonomie, die selbst ebenfalls die Unterschiede von Tieren, Pflanzen, Wetterphänomenen einerseits hervorhebt und sie andererseits nivelliert, indem sie sie auf identische Weise erfasst und in die gleiche Medialität übersetzt.

In der Multimedialität der Inszenierung verstärkt sich dieses Phänomen der Nivellierung von Unterschieden durch Medialisierung: Die Inszenierung übersetzt in der Erzählung vorkommende Ereignisse, Tiere, Pflanzen und Objekte zunächst ohne für die Zuschauer:innen erkennbare Logik in akustische, visuelle, holographische, technische, sprachliche oder materielle Bühnenmedien und reduziert sie damit zumindest szenenweise auf das, was von ihnen in der jeweiligen Form erfassbar und darstellbar ist. So geraten in einer Szene über einen Hologrammprojektor verschiedene Tiere, Pflanzen, Gebäude und Objekte quasi differenzlos nebeneinander: Die nacheinander auftauchenden Projektionen von Biene, Blume, Schmetterling, Pilz, Kuhglocke, Feuersalamander, Armbanduhr, später auch der Kathedrale Notre-Dame oder einer Viagra-Packung sind gleich transparent, gleich groß, gleich still und gleich flüchtig; in ihrem fließenden Herauswachsen aus dem und wieder Hineingesogen werden in den Projektor scheinen sie sich geradezu ineinander zu verwandeln. Sie imitieren bestimmte charakteristische Aspekte dessen, was sie zeigen, und verzichten dafür auf andere, wie beispielsweise die Laute und Geräusche, den Geruch oder die Haptik sowie die Umweltbeziehungen der Lebewesen, Pflanzen und Objekte oder deren

¹⁹ Copyright: Zoé Aubry/Schauspielhaus Zürich.

geographisches oder zeitliches Vorkommen. Aus diesem Spiel mit dem gleichzeitigen ent- und neu differenzieren des Beobachteten entsteht eine Ästhetik der Flüchtigkeit und Virtualität. Im Hintergrund der Szene läuft „Try to remember“ von Harry Belafonte. Pfammatter und Reichert stehen seitlich vom Projektor, beide betrachten und kommentieren aufgeregt staunend, aber für die Zuschauer:innen unverständlich die auftauchenden Hologramme. Immer wieder deutet Reichert auf einzelne Projektionen und scheint Pfammatter etwas daran zu erklären, während er mit seinen Händen beispielsweise den Körper der projizierten Biene nachahmt oder das in der Projektion sichtbare Flügelschlagen des Schmetterlings imitiert. Auch der Liedtext – *Try to remember the kind of September/When life was slow and also mellow/Try to remember the kind of September/When grass was green and grain was yellow/Try to remember the kind of September/When you were young and callow fellow/Try to remember and if you remember/Then follow, follow* (usw.) – legt nahe zu vermuten, dass es die gezeigten Lebewesen, Pflanzen, Gegenstände und Gebäude in keiner materiellen Form mehr gibt; dass sie für Pfammatter und Reichert ausgestorbene Tierarten oder Pflanzen und zerstörte Gebäude zeigen. Sie existieren nur noch als Erinnerungen, in Form von Erzählungen oder eben: Hologrammen. In ihnen – aber auch im Erzählten oder den Textprojektionen der Inszenierung – ist alles Vergangene gewissermaßen ‚gleich nah‘ und ‚gleich weit weg‘ und auf einen bestimmten Zeitpunkt seiner Existenz, über den die Form keine Auskunft gibt, fixiert.: Die im Jahr vor der Premiere der Inszenierung in Teilen durch einen Brand zerstörte Kathedrale Notre-Dame ist intakt, in den Hologrammen flimmert sie zwischen einer ausgestorbenen Walart, einem Jeep, einer Eule, einer Avocado und einem Klavier. Wie schon in Frischs Erzählung etablieren auch die Medialitäten der Inszenierung eigene Zusammenhänge, die dominante Unterscheidungsordnungen unterlaufen. In ihnen löst sich, und das ist eine Parallele von Lexikonartikeln und Hologrammen, die Natur-Mensch-Dichotomie, die vermeintlich inhaltlich durch die Taxonomie scharf gezogen wird beziehungsweise die Geiser scharf zu ziehen versucht, durch die identische Erfassung und Medialität auf²⁰ und andere Ordnungsformen werden sichtbar.

Gleichzeitig bleibt, weil das Gespräch von Pfammatter und Reichert unverständlich ist, unklar: Kennen die beiden das Gezeigte, erinnern sie sich zumindest an manches davon noch in materieller Form, oder sehen sie die Tiere, Pflanzen, Objekte und Gebäude zum ersten Mal? Die fast kindliche Begeisterung, mit der vor allem Pfammatter auf ihr visuelles Erscheinen reagiert, lässt beide Deutungen zu: Ein freudiges Wiedersehen und ein Neu-Entdecken. Und es wird auch klar: Die schon in der Ankündigung der Inszenierung erwähnte Katastrophe ist kein lauter Untergang, es ist auch keine dramatische Erzählung eines Verlusts. Die Inszenierung zeigt keinen Überlebenskampf. Pfammatter und Reichert haben sich auch in der Post-Katastrophen-Welt der Inszenierung eingerichtet. Wenn Reichert und Pfammatter zwei Tuchmasken mit

20 Heller: *Erosive Poetik*, S. 197 spricht schon für die Erzählung von einer „erosive[n] Poetik“ und einer „Zersetzung von Wissensordnungen, wie sie die Bestimmung von Gattungen überhaupt erst ermöglichen“; ähnlich beschreiben Lempp/Schmidt/Thiemann: *Poetische Taxonomien*, S. 35 den Effekt der poetischen Taxonomie in Mara-Daria Cojocarus *Minima Anthropophilia*, wenn sie beobachten, die Sprecherin „dekonstruier[e] [...] das scheidende und klassifizierende Verhältnis zur nicht-menschlichen Umwelt, das den traditionell als aufrecht und vernunftbegabt konstruierten Menschen an der Spitze der Hierarchie verortet“. Bezeichnenderweise ist es in *Der Mensch erscheint im Holozän* am Schauspielhaus Zürich aber eben kein menschlicher Akteur und auch keine sprachliche Ordnungsform, die diese Beobachtung erlaubt.

Pandaaufdruck auspacken, nachdem sie minutenlang im Nebel nebeneinander hinter einer Glaswand Passagen aus Frischs Text gesprochen haben, blitzt kurz die Assoziation einer untergehenden Erde mit aussterbenden Spezies auf. Der Panda als das Wappentier des World Wide Fund for Nature (WWF) erscheint hier aber, wie auch schon zuvor ein auftretender Saurier, gerade nicht in eine Erzählung von ausgelöschten oder zu rettenden Tierarten eingebettet; diese Assoziation ist möglich, wird aber durch das Bühnengeschehen nicht festgelegt. Insgesamt verzichtet die Inszenierung auf bekannte Erzählmuster der Klimakatastrophe und des Artensterbens wie apokalyptische Szenarien, wie sie beispielsweise in Filmen regelmäßig entworfen werden,²¹ oder personalisierte Rettungs- und Heldenlegenden,²² in denen häufig eine Opposition von Mensch und Natur beziehungsweise Mensch und Tier hergestellt wird. Sie wiederholt also auch nicht die ‚Mensch als Vormund der Natur‘-Phantasien von Paul Crutzen, der den Begriff des Anthropozän in die Diskussion um die Benennung des gegenwärtigen Erdzeitalters einbrachte, oder die „Sterben lernen im Anthropozän“-Szenarien der Neohumanisten²³.

Die Ordnungen im oder aus Nebel, Regen und Donner schaffen eine Welt der ersten Dinge; Pfammatter und Reichert eignen sie sich an und interagieren mit ihnen, als begegneten sie Rollstuhl, Krankenhausbett, vom (Bühnen-)Himmel fallendem Wasser, Saurier, Pandatuchmaske und Wind(-maschine) zum ersten Mal und in Unkenntnis darüber, wofür sie produziert wurden, wie sie sich anfühlen oder welche Beziehungen zu ihnen Menschen vor ihnen eingegangen sind. Aus einem Krankenhausbett wird in dieser Neubegegnung eine tanzende Gliederpuppe; ein auftretender Saurier ist nicht deshalb ein bestaunenswertes Riesentier (und dann: doch auch wieder nicht so riesig – gerade klein genug, um im Bühnenausschnitt sichtbar zu bleiben), weil er aus der Urzeit wieder auferstanden ist oder weil er, entgegen möglicher, mindestens filmisch geweckter Erwartungen, friedlich und langsam statt raubtierhaft und bedrohlich agiert, oder weil es, wie schon Geiser erwähnt und Pfammatter wiederholt, im Tessin überhaupt keine Saurier gab. Vielmehr findet Pfammatter in ihm ein übergroßes Gegenüber, mit dem sie in eine sprachlose Interaktion tritt, von der man erwarten könnte, dass sie einem menschlichen Gegenüber aus der Gegenwart vorbehalten ist. Für die auftretenden Tiere, Lebewesen und Objekte ist in der Medialität der Inszenierung und im Spiel von Pfammatter und Reichert nur ihre Gegenwärtigkeit und ihre (bühnen-)gegenwärtige Form von Relevanz; das Erzählte und das Erinnernte, das holographisch Erscheinende und das schriftlich Gespeicherte ist gleichermaßen räumlich wie zeitlich *da*. Pfammatter kann, nachdem kurz zuvor noch ein Popsong lief, von Moränen aus der Eiszeit in Island berichten, die heute noch nicht überwachsen sind, dabei aus einer Coladose trinken und dann einem ausgestorbenen Tier begegnen. Das, was in der

21 Vgl. z.B. Roland Emmerich: *The day after tomorrow*, USA 2004; humorvoll und satirisch überspitzt Adam McKay: *Don't look up*, USA 2021.

22 Diese Heldenlegenden sind vor allem im Kontext der Auslöschung von Spezies üblich – vgl. z.B. Bernhard und Michael Grzimeks Kinodokumentation *Serengeti darf nicht sterben*, Deutschland 1959, oder die diversen Filme und Bücher von und über Jane Goodall –; vgl. ausführlich und kritisch dazu: Ursula K. Heise: *Imagining Extinction. The Cultural Meanings of Endangered Species*. Chicago/London 2016, S. 7–18.

23 Ausführlicher zu diesen unterschiedlichen Bezugnahmen auf „die Erzählung von der Selbstbehauptung des Menschen in der Moderne“ als „naturwissenschaftlich messbare Wirklichkeit“ bei Paul Crutzen und den Neohumanisten vgl., unter Bezugnahme u.a. auf Bruno Latour, Hannes Bajohr: Keine Quallen. Anthropozän und Negative Anthropologie. In: *Der Anthropos im Anthropozän. Die Wiederkehr des Menschen im Moment seiner vermeintlich endgültigen Verabschiedung*. Hrsg. von dems. Berlin/Boston 2020, S. 1–16, hier S. 4.

Inszenierung auftritt und erscheint, kann so in neue, unwahrscheinliche Beziehungen zueinander treten oder, durch Pfammatter und Reichert genauso wie durch die Zuschauer:innen, in diese gesetzt werden. So bleiben wieder je eigene Lücken, die ausgehalten, interpretiert oder durch eigene Ordnungsleistungen und Ergänzungen geschlossen werden können. Nach und nach wird der Blick dafür geschärft, dass in den häufig auf- oder abgelassenen Vorhängen, den minutenlang ohne Menschen auf der Bühne auskommenden Licht- und Klangszenen, dem weitestgehend leeren, schwarzen Bühnenraum und der Langsamkeit selbst etwas zu verstehen sein könnte und dass diese nicht Störungen, sondern Teil der Ordnung dieser Welt sind.



Karin Pfammatter und ein Dinosaurier in *Der Mensch erscheint im Holozän* am Schauspielhaus Zürich.²⁴

Immer wieder entstehen so – auch, weil Pfammatter und Reichert sich in dieser Unwahrscheinlichkeit so selbstverständlich bewegen – traumartige, aber eben nicht alptraumartige Szenen. Die Welt der Bühne scheint zeit- und ortlos – um den Preis, dass räumliche und zeitliche Entfernungen, dass Vergangenheit, Zukunft und Distanz keine Ordnung und Stabilität mehr stiften können, was dann in Form der Virtualität und Flüchtigkeit der Inszenierung Teil der Ästhetik wird. Dabei etabliert sie eine Gleichzeitigkeit von außerhalb des Theaters differenter Zeiten und eine Gleichortigkeit von außerhalb des Theaters geographisch Getrenntem. Schon Alexander Giesches frühere Theaterarbeiten zeichnen sich durch eine Ästhetik aus, in der Licht, Klang, Bühnenraum, Musik sowie weitere auf der Bühne verwendete Medien genauso Protagonist:innen des Bühnengeschehens sind wie die Schauspieler:innen oder der gesprochene Text selbst.²⁵ Weil die verschiedenen Medien und Objekte den Text oder

²⁴ Copyright: Zoé Aubry/Schauspielhaus Zürich.

²⁵ Vgl. bspw. die Arbeiten *White Out* (2017) am Luzerner Theater und *Das Internet* (2017) an den Kammerspielen München (in der sogar explizit die These des Philosophen Alan Watts zitiert wird, aus Chaos und Orientierungsverlust könne eine Ordnung entstehen), aber auch schon die 2009 gemeinsam mit Lea Letzel erarbeitete Inszenierung *record of time*, Videomitschnitt abrufbar unter <https://vimeo.com/70836801>.

das Schauspiel nicht untermalen oder doppeln, sondern als eigenständige Akteure auftreten, wird die Wahrnehmung des Publikums auf den Wahrnehmungsprozess selbst gelenkt. *Der Mensch erscheint im Holozän* verschärft diese Ästhetik durch einen Verzicht auf Handlung, auf die die Wahrnehmung sich richten könnte: Eigentlich passiert, wie schon bei Frisch, nichts. Nichts kommt voran, verändert sich oder spitzt sich zu; Reichert und Pfammatter erscheinen als so vergangenheits- und zukunftslose Wesen, dass nicht einmal die interpretatorische Flucht in eine Unterstellung von Persönlichkeits- oder Beziehungsveränderungen bleibt. Überhaupt erscheint alles auf der Bühne Gezeigte, als hätte es gerade erst begonnen und würde schon endlos dauern. Pfammatter und Reichert sind nicht nur letzte Menschen –²⁶ ein Eindruck, der in der Ausstrahlung per Videostream während des Theater-Lockdowns, die wiederholt den leeren Publikumssaal zeigt, verstärkt wird –, sondern auch erste Menschen.

In der Inszenierung nivellieren sich damit gerade auch die Unterscheidungen, die für biologische Taxonomien zentral sind – wie die zeitliche Abfolge des Auftretens von Arten und deren örtliches Vorkommen, aber eben auch deren Materialität oder die von ihnen hervorgebrachten Laute. Während in den Taxonomien der Biologie mit zeitlichen Verläufen und Differenzen in Form von „Evolutionseignisse[n]“ gerechnet wird, aus denen sich – aber eben auch erst: aus der Gegenwart, also als „nur indirekt wissenschaftliche Hypothese“ erschließbar – „Ähnlichkeit[en] zwischen [...] Arten“ rekonstruieren lassen,²⁷ ebnet die Inszenierung die Differenzen, die diese Ordnungen voraussetzen, ein. Sie übersetzt die in Frischs Erzählung vorkommenden Ereignisse, Phänomene, Tiere, Pflanzen und Objekte zunächst ohne für die Zuschauer:innen erkennbare Logik in akustische, visuelle, holographische, technische, sprachliche oder materielle Bühnenmedien, die gleichwertig nebeneinander stehen. Gleichzeitig ist dieses Übersetzen kein Ersetzen: Die Passagen von Frischs Text kommen immer wieder auch auf der Bühne in Textform vor. Das Bewusstsein für die Medialität der Erzählung, das bei Frisch schon in der Form des Sprechens in der dritten Person und der Medienwechsel zwischen Fließtext, handschriftlichen und lexikalischen Zetteln angelegt ist, verstärkt sich in der Inszenierung durch das Nebeneinander verschiedener Medien, von denen der Text nur eines ist. Wie die Zuschauer:innen verfolgen Pfammatter und Reichert das Verschwinden und (Wieder)Erscheinen und die Formwechsel, die von Sichtbarkeit zu Unsichtbarkeit, von Hörbarkeit zu Unhörbarkeit, von Materialität zu Virtualität springen und dafür offenbar auf andere Differenzkriterien zurückgreifen als die Unterscheidungen Vergangenheit/Gegenwart, Erinnerung/Erfahrung, Mensch/Tier oder Natur/Technik, die in Frischs Erzählung für deren Protagonisten Geiser noch als Ordnungsmuster dienen.

In einer Festschrift für seinen früheren Dozenten Heiner Goebbels schreibt der Regisseur Alexander Giesche von einem Interesse für die „Grenze des Sichtbaren, die sowohl das Verschwinden als auch das Wiederauftauchen markiert“²⁸; in diesem Sinne könnte man sagen: Pfammatter und Reichert bewegen sich an dieser Grenze, diese Grenze ist der Ort der Inszenierung. Mal taucht hinter dem Vorhang oder hinter dem Nebel ein unverändert offener Bühnenraum auf, dann eine Windmaschine, dann zwei

26 Wobei auch diese Interpretation nur für einen Teil der Inszenierung als Ordnungsform taugt; nach etwa der Hälfte des Stücks tritt eine Gruppe Kinder auf.

27 Ohl: *Kunst der Benennung*, S. 14.

28 Alexander Giesche: ORIENTIERUNG. In: „Landschaft Mit Entfernten Verwandten“: *Festschrift Für Heiner Goebbels*. Hrsg. von Lorenz Aggermann u.a. Berlin 2018, S. 186–188, hier S. 188.

Schauspieler:innen oder ein geschlossenes Zimmer; mal überlagert ein Geräusch ein Sprechen, dann eine Stille, dann fällt erst nach einigen Minuten auf, dass es eine Szene grundiert; mal verweist eine Projektion begrifflich auf Frischs Erzählung, dann auf darin vorkommende Lebewesen und Objekte, dann vor allem auf den Vorhang, ohne den sie nicht sichtbar werden könnte. Immer wieder bleibt unhörbar, was Pfammatter und Reichert sagen, obwohl man die beiden sprechen sehen kann – sei es, weil sie zu leise für die Zuhörer:innen sprechen, sei es, weil sie gegen eine Windmaschine anschreien, die alles übertönt. Die Welt hinter dem Nebel, dem Lärm und dem Vorhang scheint erreichbar, aber als die vermeintlich verdeckenden oder übertönenden Störphänomene verschwunden sind, wird auch in dieser Welt plötzlich nichts sichtbar, oder – weil nicht einmal mehr die Windströme oder die Grenzen des Raumes erkennbar sind, weil die Bühne leer und offen bleibt – sogar noch weniger sichtbar als im Nebel. Das zuvor von der Windmaschine übertönte Sprechen kann hörbar werden, aber es sagt den Zuschauer:innen (und möglicherweise: sogar den Sprechenden) nichts, oder zumindest weniger als das zuvor stattgefundene Anschreien gegen den Sturm. Die Welt hinter dem Vorhang ist so sehr nackter Bühnenraum, zumal im Kontrast zu den detailreichen Landschaftsbeschreibungen des Textes, dass der zuvor durch das Gewitter akustisch und visuell bespielte Publikumsraum des Schauspielhauses gerade in seiner Abgrenzung von der Bühne, in seiner durch den Vorhang hergestellten Geschlossenheit als Saal, als zur Bühne gleichwertiger Spielort hervortritt. Anders gesagt: Die etablierten Ordnungen und Trennungen verlieren ihre Ordnungsfunktion; die neuen Ordnungen und Unterscheidungen entstehen gerade aus dem, was vermeintlich die Ordnung störte, sind selbst aber nur flüchtige, temporäre und immer wieder virtuelle.



Karin Pfammatter und Maximilian Reichert im Nebel in *Der Mensch erscheint im Holozän* am Schauspielhaus Zürich.²⁹

²⁹ Copyright: Zoé Aubry/Schauspielhaus Zürich.

3. Ordnungsverluste, Ordnungsgewinne: Fazit

Der Beitrag hat gezeigt, wie in Frischs Text und Giesches theatraler Inszenierung beim Versuch des Auffindens und der Beobachtung von Ordnungen Unterscheidungen kollabieren und aus Unterbrechungen und Störungen von Klassifikationsversuchen neue Ordnungsformen emergieren können. Poetische Taxonomien, die hier als Formen solcher Beobachtung zu verstehen sind, treten dabei in *Der Mensch erscheint im Holozän* am Schauspielhaus Zürich nicht nur in sprachlichen, sondern auch in szenischen, an die Wahrnehmung gerichteten Formen auf.

Diese Formen erlauben zum einen die Demenz, die immer wieder als zentrales Thema von Frischs Erzählung interpretiert wurde,³⁰ und den Klimawandel, der in den Kritiken der Inszenierung wiederholt als deren Referenzpunkt verstanden wird,³¹ als zwei Fälle einer Auflösung von bestehenden und der Emergenz neuer Ordnungsformen aus Unterbrechungen und Störungen zu verstehen – und das immer wieder auch anhand der Differenzen von Frischs Erzählung und Giesches Inszenierung. Demenz wie Klimawandel setzen, wie schon die Taxonomie selbst, Verknüpfungsleistungen von Beobachter:innen voraus, die aus disparaten und nicht immer schon begrifflichen Wahrnehmungen Ordnungen gewinnen. Eine auch durch Begriffe und Kategorien etablierte hierarchische Überordnung des Menschen über eine in diesem Prozess erst definierte ‚Natur‘ lässt sich nicht (mehr) behaupten. Die Begründung der Herrschaftsposition des Menschen über seine Differenz zu Tier, Pflanze und Landschaft erscheint genauso unterkomplex wie das Bild eines der Natur ausgelieferten Menschen. Zum anderen fällt auf, dass weder in der Erzählung eine Demenz noch in der Inszenierung die Klimakatastrophe je explizit erwähnt werden; in einem Interview verweist Alexander Giesche sogar darauf, es sei nicht so gewesen, „dass wir uns schon im Vorfeld gesagt hätten, wir wollen ein Stück zur Klimakatastrophe machen. Es ging eher darum, ein Stück über meinen Vater zu machen, der plötzlich abgehängt war, weil er kein Smartphone mehr hatte. Und es ging um digitale Demenz, das war der Plan.“³² Die Zuschreibung von Demenz wie Klimakatastrophe kann also auch selbst als Ordnungsleistung einer Beobachtung verstanden werden, die die Erzählung beziehungsweise die Inszenierung auf ihre Unterscheidungen hin befragt.

30 Vgl. z.B. Hilmes: Versperrt, verschüttet, vergessen; vgl. außerdem Letizia Dieckmann: *Vergessen erzählen. Demenzdarstellungen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld 2021, S. 35–80.

31 Vgl. bspw. die Jurybegründung zum 3sat-Preis, der im Rahmen des Theatertreffens 2020 an die Inszenierung verliehen wurde, in der *Der Mensch erscheint im Holozän* als „erste große Theaterarbeit über den Klimawandel“ honoriert wird; vgl. „Theater als visuelles Gedicht“: Porträt des 3sat-Preisträgers Alexander Giesche. In: *3sat.de – Kultur*, <https://www.3sat.de/kultur/theater-und-tanz/tt-3satpreis-giesche-102.html> (02.05.2023).

32 Alexander Giesche: „das ist alles von der kunstfreiheit gedeckt ...“. [Gespräch mit Nicola Bramkamp und Helgard Haug, Jean Peters und Anta Helena Recke]. In: *transformers – digitalität, inklusion, nachhaltigkeit*. Hrsg. von Juliane Zellner/Marcus Lobbes/Jonas Zipf. Berlin 2021, S. 39–45, hier S. 41.