



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Vorgefundene erfinden“

Die Theaterräume von Anna Viebrock und Claudia Bosse

Verfasserin

Julia Grevenkamp

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin: ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

Mein Dank gilt Anna Viebrock und Claudia Bosse, die sich zu Gesprächen mit mir bereit erklärt haben und somit diese Arbeit sehr bereichert haben. Außerdem danke ich allen Fotografen für das zur Verfügung stellen ihrer Bilder.

Ebenso bin ich meiner Betreuerin Frau Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister dankbar, deren Ratschläge, Ideen und Anmerkungen mir beim Schreiben meiner Diplomarbeit sehr hilfreich waren.

Nicht zuletzt danke ich meiner Familie und besonders meiner Mutter Sibylle, meinem Vater Ludger sowie Hubert und Konrad für ihre emotionale und finanzielle Unterstützung während meines Studiums. Vielen Dank auch an Friederike, Louise, Michael und Markus fürs Korrekturlesen, Ratschläge und ihre unendliche Geduld.

Lediglich zur Vereinfachung und leichteren Lesbarkeit erfolgt in vorliegender Arbeit keine geschlechtsneutrale Differenzierung, sondern wird ausschließlich die männliche Form verwendet. Selbstverständlich ist ihre Ausrichtung in jedem Fall geschlechtsunabhängig.

INHALTSVERZEICHNIS

| | |
|---|-----------|
| 1. Einleitung | 11 |
| 2. Begriffsarbeit: Raum | 12 |
| 2.1. Ort und Raum nach Michel de Certeau und Martina Löw | 12 |
| 2.2. Raum und Gesellschaft nach Martina Löw | 14 |
| 2.3. Nicht-Orte nach Marc Augé | 15 |
| 2.3.1. Orte und Nicht-Orte..... | 15 |
| 2.3.2. Orte/Nicht-Orte bei Augé versus Ort/ Raum bei de Certeau und Löw | 16 |
| 2.3.3. Nicht-Ort als Beziehung | 17 |
| 2.3.4. Nicht-Orte 2010..... | 17 |
| 2.4. Heterotopien nach Michel Foucault | 18 |
| 2.4.1. Utopie und Heterotopie | 18 |
| 2.4.2. Sechs Grundsätze von Heterotopien | 19 |
| 3. Raum im Theater | 21 |
| 3.1. Voraussetzungen für das Betrachten von Raum im Theater | 21 |
| 3.1.1. Institution Theater | 21 |
| 3.1.2. Reale und erlebte Räume nach Max Herrmann | 22 |
| 3.1.3. Theatrales Dreieck nach Erika Fischer-Lichte | 23 |
| 3.1.4. Zwei Arten von Spielorten nach Fischer-Lichte | 24 |
| 3.2. Das Theatergebäude als realer Raum des Theaters | 24 |
| 3.2.1. Raumanordnung der Guckkastenbühne | 25 |
| 3.2.2. Ortsspezifischer Raum: Einbettung von Theatergebäuden ins Stadtbild..... | 26 |
| 3.3. Bühnenraum | 27 |
| 3.4. Bühnenraumgestaltung: Bühnenbild | 29 |
| 3.4.1. Wozu Bühnenbild?..... | 29 |
| 3.4.2. Bezug zum Raum der Gesellschaft | 29 |
| 3.4.3. Material-Fragen..... | 30 |
| 3.4.4. Terminus Bühnenbild/Szenografie | 31 |
| 3.5. Theatrale Räume außerhalb eines Theatergebäudes | 32 |
| 3.5.1. Strategien der theatralen Umwidmung von Orten im öffentlichen Raum..... | 33 |
| 3.5.1.1. Beispiel 1: Baustelle..... | 33 |
| 3.5.1.2. Beispiel 2: <i>this objective of that object</i> von Tino Sehgal | 34 |
| 3.5.2. „Theatre on Location“ nach Hans-Thies Lehmann | 35 |
| 3.5.3. Theater des „geteilten“ Raums nach Hans-Thies Lehmann | 36 |
| 3.6. Zusammenfassende Überlegungen | 38 |

| | |
|--|-----------|
| 4. Die Theaterräume von Anna Viebrock | 39 |
| 4.1. Arbeitsprozesse | 39 |
| 4.1.1. Ausgangspunkt..... | 40 |
| 4.1.2. Gärprozesse, Spaziergängerprinzip und „As Found“ | 41 |
| 4.1.3. Ästhetische Verfahrensweisen - Überblick..... | 42 |
| 4.1.3.2. Proportionsverschiebungen und Patina | 42 |
| 4.1.3.2. Verhältnis Zuschauer- und Bühnenraum..... | 43 |
| 4.1.3.1. Modelle | 44 |
| 4.1.4. Probenprozess: Das Erfinden hört nicht auf..... | 46 |
| 4.2. Ästhetische Verfahrensweise „As Found“ und Übersetzung in Bühnenkonzeptionen..... | 48 |
| 4.2.1. Die „Auswandererhalle“ in <i>Heimweh und Verbrechen</i> | 48 |
| 4.2.2. Die Boote im Proszeniumsbereich bei <i>Heimweh und Verbrechen</i> | 50 |
| 4.2.3. Umgang mit Zitaten am Beispiel „Mein Feld ist die Welt“ und „Damit die Zeit nicht stehenbleibt“ | 51 |
| 4.2.4. Der Flughafen in der Oper <i>Wunderzaichen</i> | 53 |
| 4.2.5. Verhörraum in der Oper <i>Wunderzaichen</i> | 55 |
| 4.2.6. Kostüme in der Oper <i>Wunderzaichen</i> | 56 |
| 4.2.7. Kostüme bei <i>Tessa Blomstedt gibt nicht auf</i> | 59 |
| 4.3. Interpretationen der Theaterräume von Anna Viebrock..... | 60 |
| 4.3.1. Warum Anna Viebrock nicht an real existierenden Orten arbeitet | 60 |
| 4.3.2. „Mythologie des Profanen“ | 62 |
| 4.3.3. Öffentlichkeit – privater Raum | 63 |
| 4.3.4. Außen/Innen – Gefangen im Raum..... | 64 |
| 4.3.5. Gegenwart/Geschichte..... | 66 |
| 4.3.6. „geträumte Realräume“ – Heterotopie und Utopie in Anna Viebrocks Bühnenräumen..... | 67 |
| 4.4. Künstlerische Position/ Werk..... | 69 |
| 5. Die Theaterräume von Claudia Bosse..... | 71 |
| 5.1. Vorbilder und Einflüsse für die Konzeption und Arbeit von theatercombinat.. | 71 |
| 5.2. Arbeitsprozesse und Ästhetische Verfahrensweisen..... | 73 |
| 5.2.1. Ausgangspunkt..... | 73 |
| 5.2.1.1. Thema finden - Fokus festlegen - einen Vertrag mit sich selbst abschließen | 74 |
| 5.2.1.2. Raum finden als Bedingung für den Fokus | 74 |
| 5.2.2. verschiedene Arten von Räumen..... | 75 |
| 5.2.2.1. Zwischenraum/Zwischennutzung von Räumen..... | 75 |

| | |
|--|------------|
| 5.2.1.3. Umgang mit Räumen in Theatergebäuden | 76 |
| 5.2.1.4. Warum Claudia Bosse keine Räume konzipiert, sondern mit dem Vorhandenen arbeitet..... | 77 |
| 5.2.3. Die Voraussetzungen des Raumes | 78 |
| 5.2.4. Probenprozess und Stückentwicklung | 79 |
| 5.2.5. Räume erweitern – Ästhetische Verfahrensweisen im Raum..... | 79 |
| 5.2.5.1. Sound..... | 80 |
| 5.2.5.2. Installationen – „Politik des Materials“ | 80 |
| 5.2.5.3. Körper im Raum : Performer und Zuschauer | 82 |
| 5.3. Umsetzungsbeispiele | 82 |
| 5.3.1. dominant powers. was also tun?..... | 82 |
| 5.3.2. Installation im Leopold Museum | 85 |
| 5.3.3. Die Zollamtskantine : von <i>designed desires</i> zu <i>thoughts meet space</i> | 87 |
| 5.3.5. „closing act“ der Installation <i>thoughts meet space</i> als Beispiel für den Eingriff von Performance in die Installation..... | 91 |
| 5.3.6. Die Installation <i>thoughts meet space</i> in Beirut..... | 92 |
| 5.3.7. <i>what about catastrophes?</i> | 93 |
| 5.4. Künstlerische Position/ Werk | 97 |
| 6. Zusammenfassende Betrachtungen..... | 99 |
| 7. Literatur- und Quellenverzeichnis..... | 104 |
| 8. Abbildungsverzeichnis | 109 |
| 9. Anhang..... | 112 |
| 9.1. Wunderzeichen - Handlung..... | 112 |
| 9.2. Gespräch zwischen Anna Viebrock und Julia Grevenkamp am 13.12.2014, im Semperdepot Wien | 115 |
| 9.2. Gespräch zwischen Claudia Bosse und Julia Grevenkamp am 12.12.2014, im Atelier von Claudia Bosse / theatercombinat..... | 131 |
| 9.3. Eidesstattliche Erklärung..... | 159 |
| 9.4. Abstract | 161 |
| 9.5. Curriculum Vitae | 163 |

1. Einleitung

„Das Vorgefundene erfinden“ ist der Titel des 2011 erschienenen Bildbandes über die Arbeit von Anna Viebrock. Dieser Titel ist nicht nur sehr passend für ihre spezielle Arbeitsweise, sondern lässt sich auch als eine Art Leitspruch für Theater anwenden. Theater hat immer mit Erfinden zu tun. Und es beschäftigt sich mit vorgefundenen Geschichten, Strukturen und Räumen, die dann durch ästhetische Verfahrensweisen zum Kunstraum werden. In diesem Zusammenhang finde ich die Gegenüberstellung von zwei Positionen interessant: Die Bühnenbildnerin Anna Viebrock arbeitet mit einer vermeintlichen Übersetzung des Realen auf den Bühnenraum. Die Regisseurin Claudia Bosse arbeitet häufig an Orten im öffentlichen Raum, ihre Theaterperformances finden zeitlich begrenzt an diesen Orten statt. Zunächst mag diese Gegenüberstellung vielleicht etwas holprig anmuten: Anna Viebrock und Claudia Bosse lassen sich nicht wirklich vergleichen und das ist auch gar nicht die Absicht dieser Arbeit. Vielmehr finde ich interessant, dass im jeweiligen Arbeiten ein vorgefundener Ort zu Beginn eine entscheidende Rolle zu spielen scheint und dem möchte ich nachgehen.

Meine Herangehensweise an das Thema gliedert sich in eine Begriffsarbeit zum Thema Raum. Hier unterscheide ich zwischen allgemeineren, in der Philosophie beziehungsweise Soziologie angesiedelten und theaterspezifischen Positionen. Mit dieser Basis betrachte ich die Arbeit von Anna Viebrock und Claudia Bosse. Wobei ich mich hier auf von mir gesehene Inszenierungen beziehe, es mir aber auch darum geht, eine künstlerische Gesamtposition zu formulieren und die Inszenierungen diese eher als Beispiele untermauern sollen. Die Arbeit soll sich vor allem der jeweiligen Herangehensweise, dem Arbeitsprozess mit dem vorgefundenen Ort widmen. Es sollen Antworten auf die Frage gefunden werden: Wie werden die Orte gefunden, beziehungsweise ausgewählt, und wie wird dann mit dem Ort umgegangen. Durch welche ästhetischen Verfahrensweisen wird der „reale“ Ort zum Kunstraum? Inwiefern lässt sich diese Herangehensweise als Schema oder Konstitution einer künstlerischen Position festmachen? Und welche Beziehungen erschließen sich aus den im ersten Teil der Arbeit dargestellten Raumtheorien?

2. Begriffsarbeit: Raum

In unserem Sprachgebrauch kommen dem Begriff des Raumes sehr unterschiedliche Bedeutungen zu, was beispielweise in der Formulierung „Ich brauche mehr Raum“ deutlich wird. Mit „Raum“ kann hier sowohl konkreter, lokalisierbarer Raum im Sinne eines weiteren Zimmers gemeint sein, aber auch „Frei-Raum“, der im Normalfall eher als Gefühl oder Atmosphäre wahrgenommen wird und somit nicht unmittelbar sichtbar oder lokalisierbar ist. Allerdings können diese beiden Räume einander auch beeinflussen und so kann mehr lokalisierbarer Raum auch mehr Freiraum ermöglichen. Die sich beeinflussenden Räume stehen so in einer Relation zueinander.

Der Diskurs über Raum ist, nicht zuletzt aufgrund der Relationen zwischen verschiedenen Raumebenen und Raumbezügen, von überlappenden und unscharfen Begrifflichkeiten geprägt. Deshalb möchte ich mit einer begrifflichen Abgrenzung beginnen, um verschiedene Raumzugänge voneinander abzugrenzen, die ich im Rahmen der Arbeit verwenden möchte. Im Folgenden werden einige raumtheoretische Positionen vorgestellt, die ich in Kapitel 4 und 5 zur Analyse der Arbeit von Anna Viehbrock und Claudia Bosse verwenden werde.

2.1. Ort und Raum nach Michel de Certeau und Martina Löw

Zu Beginn scheint eine Unterscheidung der Begriffe Raum und Ort angebracht zu sein. „Ein Ort ist die Ordnung (egal, welcher Art), nach der Elemente in Koexistenzbeziehungen aufgeteilt werden“, schreibt Michel de Certeau¹. Ein Ort definiert demnach eine feste Stelle, an der sich ein Element befindet. Wichtig hierbei sei, dass sich nicht „zwei Dinge an derselben Stelle befinden“ können. „Ein Ort ist also eine momentane Konstellation von festen Punkten. Er enthält einen Hinweis auf eine mögliche Stabilität.“²

„Ein Raum entsteht, wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten. Er ist also ein Resultat von Aktivitäten, die ihm eine Richtung geben, ihn verzeitlichen und ihn dahin bringen, als eine mehrdeutige Einheit von Konfliktprogrammen und vertraglichen Übereinkünften zu funktionieren.“³

De Certeau schreibt dem Raum keine eindeutigen und stabilen Eigenschaften zu und

¹ De Certeau, Michel, *Die Kunst des Handelns*, Berlin: Merve 1988, S.217f; (Orig. *L'invention du quotidien. 1 Arts de faire*, Paris: Union Générale d'Éditions 1980).

² Vgl. Ebenda, S.218.

³ Ebenda.

summiert das in der Aussage: „*der Raum [ist] ein Ort, mit dem man etwas macht*“⁴. Er beschreibt dieses Phänomen anhand des Beispiels einer „Straße, die der Urbanismus geometrisch festlegt“ und die „durch die Gehenden in einen Raum verwandelt wird“.⁵

De Certeaus Herangehensweise zur Unterscheidung von Ort und Raum entspricht im Wesentlichen der von Martina Löw. Sie beschreibt den Ort folgendermaßen:

„Ein *Ort* bezeichnet einen Platz, eine Stelle, konkret benennbar, meist geographisch markiert. Orte werden durch die Platzierung sozialer Güter oder Menschen kenntlich gemacht, verschwinden aber nicht mit den Gütern/Menschen, sondern stehen dann für andere Besetzungen zur Verfügung.“⁶

Der Ort fungiert als Ausgangspunkt für einen Prozess, durch den dann Raum entstehen kann. Das Verhältnis zwischen Ort und Raum beschreibt sie folgendermaßen:

„*Raum ist eine relationale (An)Ordnung sozialer Güter und Menschen (Lebewesen) an Orten*. Der Begriff ›soziale Güter‹ meint hier primär materielle Güter, da nur diese platzierbar sind. [...] Menschen sind in der Konstitution von Raum in zweifacher Hinsicht einbezogen. Zum einen können sie ein Bestandteil der zu Räumen verknüpften Elemente sein, zum zweiten ist die Verknüpfung selbst an menschliche Aktivität gebunden.“⁷

Räume können also laut Löw nur mit menschlichem Zutun entstehen: „Dabei verknüpfen Menschen nicht nur Dinge, sondern auch (selbst aktiv in das Geschehen eingreifende) andere Menschen oder Menschengruppen.“⁸

Beide Positionen unterstreichen die Stabilität von Orten und die Instabilität von Räumen. In de Certeaus Aussage, „*der Raum [ist] ein Ort, mit dem man etwas macht*“⁹, taucht der Mensch im „Machen“ oder „Handeln“ auf, das für die Konstitution von Raum nach de Certeau nötig ist. Dieses Handeln, Martina Löw beschreibt es mit der Platzierung sozialer Güter, kann folglich auch in Form eines Gebäudes sichtbar werden. Ein Gebäude ist zunächst einmal wie die von de Certeau angeführte Straße von Menschen oder einer Menschengruppe geplant und erbaut worden. Durch den Urbanismus wird das Gebäude dann als Ort definiert. Die Menschen, die das Gebäude betreten, erzeugen dann Raum.

Ein Theater ist ein von Menschen geplantes und erbautes Gebäude, nach dieser Definition also ein Ort. Durch den abendlich wechselnden Besuch von Zuschauern entstehen immer wieder neue Relationsräume, zum Ort des Theaters aber auch untereinander. Aber nicht nur Zuschauer besuchen das Gebäude: Es gibt auch Menschen, die in Theatern arbeiten und durch eine Inszenierung einen neuen Raum - zum Beispiel in Form eines Bühnenbil-

⁴ De Certeau, *Die Kunst des Handelns*, S.217f.

⁵ Vgl. Ebenda, S.218.

⁶ Löw, Martina, *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁷2012, S.224; (Orig. 2001).

⁷ Ebenda.

⁸ Ebenda, S.158.

⁹ De Certeau, *Die Kunst des Handelns*, S.217f.

des - in das Theatergebäude hineintragen. Man könnte also, im Falle des Theaters davon sprechen, dass eine Inszenierung aus dem Ort des Theaters den Raum Theater erzeugt. Und dieser Raum sich dann durch den Besuch der Zuschauer stets erneuert und konstituiert, er operiert ständig mit der Herstellung und Veränderung von Raumrelationen.

2.2. Raum und Gesellschaft nach Martina Löw

Raum „[bezeichnet] die Organisation des Nebeneinanders“ in Gesellschaften und diese Eigenschaft ist ein Ausgangspunkt Martina Löws in ihrem bereits erwähnten Buch *Raumsoziologie*. Martina Löw bezeichnet

„Raum als eine relationale (An)Ordnung von Körpern, welche unaufhörlich in Bewegung ist, wodurch sich die (An)Ordnung selbst ständig verändert. Das bedeutet Raum konstituiert sich auch in der Zeit. [...] Durch den Begriff der ›(An)Ordnung‹ mit der hier gewählten Schreibweise wird betont, dass Räumen sowohl eine Ordnungsdimension, die auf gesellschaftliche Strukturen verweist, als auch eine Handlungsdimension, das heißt der Prozess des Anordnens, innewohnt.“¹⁰

Bezüglich der Bedeutung des Prozesses der Konstitution von Raum stellt Martina Löw Verbindungen zu Michel Foucault¹¹ her:

„Indem Raum nach Foucault über miteinander verknüpfte Platzierungen und Lagerungen definiert ist, wird gleichzeitig der Prozess des Platzierens und Lagerens deutlich. [...] Raum ist für ihn eine (An)Ordnungsstruktur, die [...] zurückverweist auf das Handeln.“¹²

Veränderungsprozesse, die durch Handlungen ausgelöst werden, und auf der anderen Seite die Dimension der Ordnung, in Form von Strukturen, sind die zwei wesentlichen Anhaltspunkte in dieser Herangehensweise an den Raum. Laut Löw „[können] Strukturen [...] nicht losgelöst vom Handeln betrachtet werden. Sie ermöglichen und sie verhindern Handeln, aber sie bleiben an den Handlungsverlauf gebunden.“¹³

Löw grenzt sich im Folgenden in ihrer Argumentation hinsichtlich räumlicher Strukturen von Pierre Bourdieu, der den Begriff des sozialen Raumes¹⁴ geprägt hat, ab. Bourdieu argumentiere mit einer „Gleichsetzung von Strukturen mit ›Prinzipien der Klassengesellschaft‹“, und da sich so „Raum und Gesellschaft [...] in diesem Denkmodell gegenüber [stehen], sei eine Untersuchung von „räumliche[n] Strukturen als etwas Gesellschaftliches“ nicht mög-

¹⁰ Löw, *Raumsoziologie*, S.131.

¹¹ In Kapitel 2.4. dieser Arbeit wird näher auf Michel Foucault eingegangen.

¹² Löw, *Raumsoziologie*, S.149.

¹³ Vgl. Ebenda, S.166.

¹⁴ Martina Löw verweist auf: Bourdieu, Pierre, *Sozialer Raum und „Klassen“*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

lich. Sie kritisiert außerdem, dass in Bourdieus Modell „nur die Gesellschaft den Raum zu prägen scheint, nicht umgekehrt Räume gesellschaftliche Prozesse vorstrukturieren“. Da Martina Löw aber davon ausgeht, dass „Räume im Handeln entstehen“, kommt sie zu folgender Schlussfolgerung¹⁵:

„Räumliche Strukturen sind eine Form gesellschaftlicher Strukturen. Das Räumliche wird demzufolge nicht gegen das Gesellschaftliche abgegrenzt, sondern als Aspekt des Gesellschaftlichen verstanden.“¹⁶

In Bezug auf das zuvor angesprochene Beispiel Theater würde das bedeuten, dass zum Beispiel die im Theater arbeitenden Menschen im Theatergebäude räumliche Strukturen, in Form der Architektur, vorfinden. Diese Architektur wurde zum einen von Menschen, die einer bestimmten Gesellschaft angehörten, entworfen und somit geprägt. Zum anderen nutzen Menschen, die ebenfalls dieser Gesellschaft angehören, diese Räume und versehen diese mit Funktionen, Sinn und relationalen Eigenschaften, die aus dem Schaffen des Theaters als Aufführungsstätte hervorgehen.

2.3. Nicht-Orte nach Marc Augé

Als Setting für die Oper *wunderzaichen*¹⁷ wählte Anna Viebrock einen Flughafen. Marc Augé beschreibt in seinem Vorwort zu *Nicht-Orte*¹⁸ den Flughafen als einen Transitort der Moderne, in dem sich das Individuum verliert. In diesem Zusammenhang halte ich es für sehr interessant, diese Nicht-Orte etwas konkreter zu beleuchten, da unter anderem Anna Viebrock des Öfteren diese Art von Transitorten oder Nicht-Orten in ihren Bühnenbildern thematisiert.

2.3.1. Orte und Nicht-Orte

Für Marc Augé ist der Nicht-Ort das Gegenteil zum Ort. Orte oder auch anthropologische Orte zeichnen sich durch „Identität, Religion und Geschichte“ aus, während die von der „Übermoderne“ hervorgebrachten Nicht-Orte identitätslos seien und „weder als relational noch als historisch [bezeichnet]“ werden könnten. Solche Nicht-Orte seien beispielsweise vor allem „Transiträume“, wie Hotels internationaler Hotelketten, Feriendörfer, „[...] Flüchtlingslager, [...] Slums, die zum Abbruch oder zum Verfall bestimmt sind“, Flughäfen, Bahn-

¹⁵ Vgl. Löw, *Raumsoziologie*, S.167.

¹⁶ Ebenda, S.226.

¹⁷ *Wunderzaichen*, Regie: Jossi Wieler und Sergio Morabito, Oper Stuttgart, Uraufführung am 2.3.2014.

¹⁸ Augé, Marc: *Nicht-Orte*, München: C.H.Beck 2012; S.83; (Orig. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Éditions du Seuil 1992).

höfe, Autobahnen, aber auch sämtliche „Verkehrsmittel [...], die gleichfalls bewegliche Behausungen sind“.¹⁹

2.3.2. Orte/Nicht-Orte bei Augé versus Ort/ Raum bei de Certeau und Löw

Marc Augé bezieht sich in seiner Analyse der Orte und Nicht-Orte auf Michel de Certeaus Verständnis von Ort und Raum. Augé korrigiert beziehungsweise verfeinert im Folgenden seine Bezeichnung von Ort in Bezug zur Definition von Michel de Certeau: Augé versteht Ort als Gegensatz zum Nicht-Ort, als einen „Ort des eingeschriebenen und symbolisierten Sinnes“ oder auch anthropologischer Ort genannt, mit der „Möglichkeit der Wege, die dort hindurchführen, der Diskurse, die dort stattfinden, und der Sprache, die ihn kennzeichnet“.²⁰ Augé begründet seine Wortwahl folgendermaßen:

„Der Ausdruck ‹Raum› (*espace*) ist in sich abstrakter als der Ausdruck ‹Ort› (*lieu*), der sich zumindest auf ein Ereignis stützt (das stattgefunden hat – *qui a eu lieu*), auf einen Mythos (einen Flurnamen – *lieu-dit*) oder auf eine Geschichte (einen Schauplatz der Geschichte – *haut lieu*). Er stützt sich zugleich auf etwas Ausgedehntes, einen Abstand zwischen zwei Dingen oder Punkten (man lässt einen ‹Raum› von zwei Metern zwischen den Pfosten eines Zauns) oder auf eine zeitliche Größe (im *Zeitraum* einer Woche). Er ist also äußerst abstrakt und es ist bezeichnend, dass er heute in der Umgangssprache und in den Spezialsprachen einiger für unserer Zeit repräsentativer Institutionen systematisch, wiewohl wenig differenziert gebraucht wird.“²¹

De Certeau hingegen verwende den Begriff Ort, als Gegensatz zu Raum: also „im Sinne des Gegensatzes zwischen geometrischer Figur und Bewegung, zwischen stummem und gesprochenem Wort, zwischen Zustand und Weg“.²²

Das was Martina Löw mit gesellschaftlichen Strukturen, die an Orten sichtbar sind, beschreibt, kommt den anthropologischen Orten von Marc Augé am nächsten. Die Funktionalisierung von einem anthropologischen Ort macht ihn zu einem Nicht-Ort der Moderne. Theatergebäude sind also im Sinne Marc Augés aufgrund der ihnen eingeschriebenen Geschichte zutiefst anthropologische Orte. Allerdings könnte man sagen, dass die Bühne Eigenschaften eines Transitortes hat, denn sie ist für die einzelnen Inszenierungen ein Durchgangsort. Der meist schwarze Raum wird „leer“ vorgefunden und dann mit der Inszenierung, dem Bühnenbild und dem Publikum, anthropologisch aufgeladen. Wenn am nächsten Tag ein anderes Stück gespielt wird, findet ein Wechsel statt und der Raum wird wieder in den „leeren“ Zustand gebracht, in dem er vorgefunden wurde.

¹⁹ Vgl. Augé, *Nicht-Orte*, S.83.

²⁰ Vgl. Ebenda, S.86.

²¹ Ebenda, S.86f; Mit repräsentativen Institutionen meint Marc Augé beispielsweise Werbeagenturen bzw. allgemein die Freizeitindustrie.

²² Vgl. Ebenda, S.86.

2.3.3. Nicht-Ort als Beziehung

Aber nicht nur diese zweckgebundenen, funktionalisierten Orte bezeichnet Augé als Nicht-Orte, sondern auch „die Beziehung, die das Individuum zu diesen Räumen unterhält“, sei von dem Status der Nicht-Orte geprägt.²³ Diese Beziehung findet laut Augé folgendermaßen statt:

„Die Vermittlung, die das Band zwischen Individuen und ihrer Umgebung im Raum des Nicht-Ortes herstellt erfolgt über Worte und Texte. Wir wissen zunächst einmal, dass es Worte gibt, die ein Bild oder vielmehr Bilder hervorrufen: Die Vorstellungskraft jener, die noch niemals auf Tahiti oder in Marrakesch gewesen sind, kann freien Lauf nehmen, sobald sie diese Namen lesen oder hören.“²⁴

So passiere es in der heutigen Zeit, dass „manche Orte [...] nur durch die Worte, die sie bezeichnen [existieren], und [diese] sind in diesem Sinne Nicht-Orte oder vielmehr imaginäre Orte, banale Utopien, Klischees.“ Interessant sei, dass die tatsächlichen Nicht-Orte, also die Supermärkte, Flughäfen, Bahnhöfe, Autobahnen, auch „von den Worten oder Texten definiert werden, die sie uns darbieten“. So seien diese Orte geprägt von „Gebrauchsanleitung(en) [...], die in Vorschriften (‹rechts einordnen›), Verboten (‹Rauchen verboten›) oder Informationen (‹Herzlich willkommen im Beaujolais›) zum Ausdruck kommen und [...] auf mehr oder minder explizite und codifizierte Ideogramme zurückgreifen“.²⁵

2.3.4. Nicht-Orte 2010

Im Nachwort zur Neuauflage seines Werkes *Nicht-Orte* von 2010 beschreibt Marc Augé, dass sich die Entwicklung fortgesetzt habe: der Mensch sei nun von noch mehr Nicht-Orten umgeben beziehungsweise durchlaufe diese und er sei nun ständig mit Instrumenten ausgestattet, die „Kontakt zur fernsten Außenwelt“ ermöglichen. Das „Handy ist zugleich auch Fotoapparat, Fernsehgerät und Computer. So kann er als Vereinzelter in einer intellektuellen, musikalischen oder visuellen Welt leben, die vollkommen unabhängig von seiner aktuellen physischen Umgebung ist.“²⁶ Im Folgenden formuliert er eine Art Aufgabe:

„Stadtplaner und Architekten, Künstler und Schriftsteller sind heute möglicherweise dazu verdammt, nach der Schönheit der ‹Nicht-Orte› zu suchen und dabei den scheinbaren Selbstverständlichkeiten der Aktualität zu widerstehen [...],

²³ Vgl. Augé, *Nicht-Orte*, S.96.

²⁴ Ebenda.

²⁵ Vgl. Ebenda, S.97f.

²⁶ Vgl. Ebenda, S.124.

den rätselhaften Charakter der Objekte, der von jeder Verständnisbemühung oder Verwendung losgelösten Dinge, wiederzufinden.“²⁷

2.4. Heterotopien nach Michel Foucault

„Der Raum, in dem wir leben und der uns anzieht, so dass wir aus uns selbst heraustreten, der Raum, in dem die eigentliche Erosion unseres Lebens, unserer Zeit und unserer Geschichte stattfindet, dieser Raum, der uns zerfrisst und auswäscht, ist seinerseits heterogen. Anders gesagt, wir leben nicht in einer Leere, die wir mit Menschen und Dingen füllen könnten. Wir leben nicht in einer Leere, die verschiedene Farben annähme. Wir leben vielmehr in einer Menge von Relationen, die Orte definieren, welche sich nicht aufeinander reduzieren und einander absolut nicht überlagern lassen.“²⁸

Michel Foucault spricht hier eine Vorschreibung oder einen Geschichtsbezug an, den heutige Räume innehaben. Ein Raum sei nicht „unschuldig“, es sei immer schon etwas da, es gäbe immer schon Relationen, beziehungsweise ganze „Relationsbündel“.²⁹ Er differenziert weiter:

„Unter all diesen Orten interessieren mich hier jedoch jene, denen die merkwürdige Eigenschaft zukommt, in Beziehung mit allen anderen Orten zu stehen, aber so, dass sie alle Beziehungen, die durch sie bezeichnet, in ihnen gespiegelt und über sie der Reflexion zugänglich gemacht werden, suspendieren, neutralisieren oder in ihr Gegenteil verkehren.“³⁰

2.4.1. Utopie und Heterotopie

Michel Foucault unterscheidet hier zwischen Utopien, die keinen realen Ort haben und zutiefst „irreale Räume“ sind, weil sie zwar in Verbindung zur Gesellschaft stehen, aber nur ein „vervollkommnete[s] Bild oder das Gegenbild der Gesellschaft“ darstellen.³¹

Als Heterotopien hingegen bezeichnet er:

„tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte, all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden. Es sind gleichsam Orte, die außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen.“³²

²⁷ Augé, *Nicht-Orte*, S.131.

²⁸ Foucault, Michel, „Von anderen Räumen“, in: *Raumtheorie*, Hg. Dünne, Jörg/Stephan Günzel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012, S. 319f; (Orig. *Architecture, mouvement, continuité* 5, 1984, S.46-49).

²⁹ Vgl. Ebenda, S.320.

³⁰ Ebenda.

³¹ Vgl. Ebenda.

³² Ebenda.

2.4.2. Sechs Grundsätze von Heterotopien

Michel Foucault stellt sechs verschiedene Grundsätze für Heterotopien auf:

1. In jeder Kultur gibt es Heterotopien, diese können unterschiedlich ausgeprägt sein.³³
2. Die Funktionsweise einer Heterotopie unterliegt gesellschaftlichen Veränderungen.³⁴
3. „Heterotopien besitzen die Fähigkeit, mehrere reale Räume, mehrere Orte, die eigentlich nicht miteinander verträglich sind, an einem einzigen Ort nebeneinander zu stellen.“³⁵
4. „Heterotopien stehen meist in Verbindung mit zeitlichen Brüchen.“³⁶
5. „Heterotopien setzen stets ein System der Öffnung und Abschließung voraus, das sie isoliert und zugleich den Zugang zu ihnen ermöglicht.“ Man wird dazu gezwungen oder man muss bestimmte „Eingangs- und Reinigungsrituale absolvieren“, um einen heterotopen Ort betreten zu können.³⁷
6. „Heterotopien [...] [üben] gegenüber dem übrigen Raum eine Funktion [aus], die sich zwischen zwei extremen Polen bewegt, Entweder sollen sie einen illusionären Raum schaffen, der den ganzen realen Raum und alle realen Orte, an denen das menschliche Leben eingeschlossen ist, als noch größere Illusion entlarvt. [...] Oder sie schaffen einen anderen Raum, einen anderen realen Raum, der im Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes eine vollkommene Ordnung aufweist. Das wäre dann keine illusorische, sondern eine kompensatorische Heterotopie.“³⁸

Zwei Aspekte möchte ich für die Zwecke meiner folgenden Betrachtungen besonders hervorheben:

Das Theater ist laut Michel Foucault eine Heterotopie, denn auf der Bühne kommen „nacheinander eine ganze Reihe von Orten zur Darstellung, die sich gänzlich fremd sind“³⁹. Zu den Orten, die auf der Bühne dargestellt werden, gehören des Öfteren auch Utopien, weil jede Art der Fiktion eine Art von Utopie ist. Das Theater verbindet also diese beiden von Foucault abgegrenzten Räume:

„Dann gibt es in unserer Zivilisation wie wohl in jeder Kultur auch reale, wirklich, zum institutionellen Bereich der Gesellschaft gehörende Orte, die gleichsam Gegenorte darstellen, tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte, all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden. Es sind gleich-

³³ Vgl. Foucault, „Von anderen Räumen“, S.321.

³⁴ Vgl. Ebenda, S.322.

³⁵ Ebenda, S.324.

³⁶ Ebenda.

³⁷ Vgl. Ebenda, S.325.

³⁸ Ebenda, S.326.

³⁹ Ebenda, S.324.

sam Orte, die außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen.“⁴⁰

Das Theater (das physische Haus) ist eine Heterotopie (also eine Realität gewordene Utopie), abgegrenzt von anderen Räumen. In ihm entstehen gewissermaßen weitere Heterotopien, indem es durch die Verwendung von zeitlichen Brüchen unvereinbare Realitäten und Utopien auf die Bühne bringt. Der Übergang zwischen Heterotopie und Utopie ist fließend beziehungsweise bedarf die Heterotopie der Utopie, die sie etabliert. Es gäbe zum Beispiel kein Theatergebäude, wenn es keine Stücke dafür gäbe.

Des Weiteren finden im Theater auch Übergangsrituale statt: der Kartenkauf und die darauffolgende Kartenkontrolle sind die offensichtlichsten dieser Rituale. Aber es gibt auch nicht so offensichtliche Rituale, die auf ein theatrales Ereignis vorbereiten. Man führe sich das Auftreten der Zuschauer im Theaterfoyer vor Augen. Beginnt da nicht schon das theatrale Ereignis, ob nun in der „Kostümierung“ der Besucher oder bereits bloß in ihrem Auftreten? Was passiert beispielsweise, wenn das Theatergebäude oder die Institution des Theaters wegfällt? Wenn es keine zugewiesenen Sitzplätze oder gar keine Sitzplätze gibt, wo platziert man sich dann? Wie werden die Übergangsrituale dann definiert? Platziert man sich innerhalb oder außerhalb der Utopie, ist man schon Teil des Stücks oder „noch“ Teil der Realität, außerhalb der Utopie und ihres heterotopischen Ortes?

Wenn sich durch das Theater im öffentlichen Raum die Grenzen des heterotopentopischen Theaterraumes öffnen, stellt sich die Frage, inwieweit diese Konstitution von Heterotopie und Utopie noch bestehen bleibt.

⁴⁰ Foucault, „Von anderen Räumen“, S.320.

3. Raum im Theater

„Der Raum des Theaters ist sowohl Voraussetzung der Aufführungen als auch Produkt theatraler Vorgänge.“⁴¹ In dieser Formulierung von Jens Roselt finden wir die zwei wesentlichen Fragen in Bezug auf Raum und Theater. In Hinblick auf Kapitel 4 und 5 dieser Arbeit, in denen die Theaterräume von Anna Viebrock und Claudia Bosse behandelt werden, soll im Folgenden ein Überblick über den Begriff des Raumes im Theater gegeben werden: Zunächst erscheint es allerdings wichtig, kurz über die Institution Theater und ihren Aufführungsbegriff zu sprechen und dann davon ausgehend Aufführungsorte, die als die äußeren Bedingungen für den theatralen Vorgang angesehen werden können, zu betrachten.

Anna Viebrock arbeitet vor allem in Stadttheatern, während Claudia Bosse meist im öffentlichen Raum inszeniert. Das stellt für die folgende Auswahl an Theorien ein ausschlaggebendes Kriterium dar. Es soll also versucht werden, Raumfragen in Bezug auf beide Arten von Aufführungsorten einzukreisen.

3.1. Voraussetzungen für das Betrachten von Raum im Theater

3.1.1. Institution Theater

Wenn man über Theaterräume im öffentlichen Raum spricht, wenn Theater an Orten stattfindet, die nicht nur für die Funktion, dass in ihnen Theater stattfindet, gebaut wurden, und wenn diese Aufführungen auch in ihrer äußeren Form von klassischen Stückinszenierungen abweichen, ist eine Abgrenzung des Theaterraumes vom Raum des Alltags notwendig:

„Auch ein Fußballspiel, eine Parlamentssitzung, eine Gerichtsverhandlung, ein Gottesdienst, eine Hochzeit, ein Begräbnis und andere Arten von *cultural performances* ›dramatisieren‹ in diesem Sinne: Sie rahmen bestimmte Szenen ein, die sie damit von anderen, die nicht von Rahmen eingeschlossen werden, abgrenzen, und sie ermöglichen eine größere Lebendigkeit von Erfahrung und Handlung.“⁴²

Um diese unterschiedlichen Arten von Aufführungen zu unterscheiden, spricht Erika Fischer-Lichte der Institution eine entscheidende Rolle zu:

„Eine Aufführung gilt als künstlerisch, wenn sie im Rahmen der Institution Kunst stattfindet; sie ist den nicht künstlerischen Aufführungen zuzurechnen, wenn sie im Rahmen der Institutionen Politik, Sport, Recht, Religion etc. veranstaltet wird.“⁴³

⁴¹ Roselt, Jens, *Phänomenologie des Theaters*, Hg. Eßbach, Wolfgang/Bernhard Waldenfels, München: Wilhelm Fink, 2008, S.65.

⁴² Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ¹⁶ 2013, S.351; (Orig. 2004).

⁴³ Ebenda, S.352.

Im öffentlichen Raum ist die Institution Theater nicht so eindeutig zu erkennen wie in einem speziell für diesen Zweck gebauten Theatergebäude. Andreas Kotte beschreibt im Folgenden eben diesen Aspekt:

„Niemand vermag Zuschauenden vorzuschreiben, welche Einschränkungen sie für ihren Theaterbegriff vorzunehmen haben. Aber das Bedürfnis, das ‚Flüchtige‘ der szenischen Vorgänge zu überwinden, indem man es auf etwas Bleibendes bezieht, führt dazu, dass zuweilen erst dann von Theater gesprochen wird, wenn es mit einem Theaterraum in Verbindung gebracht werden kann. Der Raum muss die Zuschauer und Agierenden aufnehmen und so strukturiert sein, dass sich zwischen ihnen Beziehungen entfalten können.“⁴⁴

Neben dem Phänomen der örtlichen Hervorhebung, durch die eine Aufführung konstituiert wird, erwähnt Andreas Kotte eine Raumstruktur, in der sich „Beziehungen [zwischen Zuschauern und Agierenden] entfalten können“. Andreas Kotte stellt Bezüge zu Martina Löw her: „Raum ist dabei nie als starrer Hintergrund für Handlungen anzusehen, sondern er verändert sich durch Handlungen, ist ‚eine relationale (An)Ordnung sozialer Güter und Menschen (Lebewesen) an Orten‘, kein Behälter.“⁴⁵

3.1.2. Reale und erlebte Räume nach Max Herrmann

In seinem erstmals 1931 erschienenen Text *Das theatralische Raumerlebnis*, unterscheidet Max Herrmann in Bezug auf den theatralischen Raum zwischen realem, tatsächlichen Raum und erlebtem Raum. Mit der Bezeichnung *realer Raum* ist in diesem Fall der „reale[...] Raum des Theaters“ mit Bühnen- und Zuschauerraum gemeint, die je nach Inszenierung „wechselnde[...] Formen und Größenverhältnisse[...]“ haben können. Der Fokus seines Textes liegt jedoch nicht so sehr auf dem realen Raum selbst. Er geht bei seinen Ausführungen von der Raumkonzeption der „moderne[n] Guckkasten-Bühne und de[m] üblichen Zuschauerraum der Gegenwart“ aus.⁴⁶

Laut Christopher Balme⁴⁷, wurde eine in der Theaterwissenschaft weit verbreitete Betrachtungsweise, die sich vor allem visuellen Aspekten verschrieben hatte, von Herrmanns These des „Raumerlebnisses“ abgelöst:

„Bühnenkunst ist Raumkunst. Das darf aber nicht so verstanden werden, als ob die Darstellung des Raumes Selbstzweck im Theater sein könnte. Die Bühne

⁴⁴ Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft*, Köln: Böhlau ²2012, S.64f; (Orig. 2005).

⁴⁵ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S.66; Andreas Kotte bezieht sich auf: Löw, *Raumsoziologie*, S.224.

⁴⁶ Vgl. Herrmann, Max „Das theatralische Raumerlebnis“, in: *Raumtheorie*, Hg. Dünne, Jörg/Stephan Günzel, Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁷2012, S.501-514, S.501; (Orig. *Beilageheft zur Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 25, 1931, S.152-163).

⁴⁷ Vgl. Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt ⁵2014, S.151; (Orig. 1999).

nur als Schauplatz ohne Menschen stellt sich eigentlich niemals dem Blicke dar oder doch nur, wenn es sich um einen Moment der Verlegenheit handelt“⁴⁸

Max Herrmann schreibt, dass es im Theater nicht um eine „Darstellung des Raumes, sondern um die Vorführung menschlicher Bewegung ›im‹ theatralischen Raum“ geht und dieser theatralische Raum „[fällt] niemals oder doch kaum je identisch mit dem realen Raum, der auf der Bühne existiert [...] zusammen[...].“⁴⁹

„Der Raum, den das Theater meint, ist vielmehr ein Kunstraum, der erst durch eine mehr oder weniger große innerliche Verwandlung des tatsächlichen Raumes zustande kommt, ist ein Erlebnis, bei dem der Bühnenraum in einen anders gearteten Raum verwandelt wird.“⁵⁰

Das Erlebnis steht folglich im Vordergrund und es geht um die Beziehungen, die zwischen Schauspieler und Zuschauer entstehen.

3.1.3. Theatrales Dreieck nach Erika Fischer-Lichte

Auch bei Erika Fischer-Lichte geht es um diese Beziehungen. In ihrem Buch *Das System der theatralischen Zeichen* beschreibt Erika Fischer-Lichte die „minimalen Bedingungen“ von Theater folgendermaßen: „Der Schauspieler A verkörpert die Rollenfigur X, während der Zuschauer S zusieht.“⁵¹

Wenn man allerdings die „Zeichen des Raumes“ näher betrachten möchte, geht diesem theatralischen Dreieck die Frage nach dem Ereignisort, dem Spielort, an dem sich dieses Verhältnis zwischen Schauspieler, Rollenfigur und Zuschauer überhaupt ereignet, voraus. Für die Betrachtung der Zeichen des Raumes stellt Fischer-Lichte drei Fragen in den Vordergrund:

1. Wo ereignet sich das Verhältnis zwischen A, X und S? Was ist der Spielort? Findet Theater zum Beispiel in einem speziell dafür gebauten Theatergebäude oder in einer Fabrik oder an einem anderen Ort im öffentlichen Raum statt?
2. Wie ist der Raum aufgeteilt, „auf welche Weise sind die Zuschauer S und die Schauspieler A einander zugeordnet? [...] Haben wir es [...] mit einem Amphitheater oder einer Shakespearebühne, einer Guckkastenbühne oder einem Totaltheater zu tun?“
3. In welchem „besonderen Raumabschnitt [...] [agiert] A [...], um X darzustellen“? Was wird folglich als Bühnenraum definiert?

⁴⁸ Herrmann „Das theatralische Raumerlebnis“, S.501.

⁴⁹ Vgl. Ebenda, S.502.

⁵⁰ Ebenda.

⁵¹ Fischer-Lichte, Erika, *Das System der theatralischen Zeichen*, Hg. Fischer-Lichte, Erika, Tübingen: Narr 1983, S.132.

Die Frage nach dem Spielort und der Raumaufteilung fasst Erika Fischer-Lichte unter dem Namen „Raumkonzeption“ zusammen. Diese sei die Grundvoraussetzung, um dann den Bühnenraum, seine Gestaltung in Form von „Dekoration, Requisiten und Beleuchtung“ und die Beziehungen, die zu diesem entstehen, näher zu betrachten.⁵²

3.1.4. Zwei Arten von Spielorten nach Fischer-Lichte

„[...] eine Gesellschaft [mag] spezielle Gebäude errichten, in denen die Institution des Theaters ihren Sitz haben soll, ohne dass damit jedoch die Möglichkeit ausgeschlossen wäre, in beliebigen anderen Räumen, die zur Realisierung gänzlich anderer praktischer Funktionen geschaffen wurden, Theater zu spielen. Nahezu alle globalen praktischen Funktionen, die ein Raum bedeuten kann^[...], lassen sich also zeitweilig durch die praktische Funktion ersetzen, als theatralischer Spielort zu dienen.“⁵³

Erika Fischer-Lichte unterscheidet hier zwischen zwei Arten von Spielorten:

1. Räume, die ursprünglich und „ausdrücklich als Theaterbau errichtet“ wurden.
2. „Räume, die zur Realisierung einer anderen praktischen Funktion geschaffen wurden, aber vorübergehend oder dauernd als Theater Verwendung finden.“⁵⁴

Im Folgenden sollen diese zwei Arten von realen Räumen und die Art und Weise, wie diese im Stadtbild eingebettet sind, betrachtet und mögliche Raumanordnungen in ihnen skizziert werden.

3.2. Das Theatergebäude als realer Raum des Theaters

Innerhalb eines Theatergebäudes gibt es im Regelfall eine Art Foyer mit einer Kasse, einer Garderobe, Toiletten und eventuell einer Bar. Von diesem Eingangsraum kommt man in einen Raum, der den Zuschauerraum und den Bühnenraum umfasst. Eine klassische Raumaufteilung im Stadttheater ist eine Gegenüberstellung der beiden Bereiche, so dass der Zuschauer eine frontale Sicht auf den Bühnenraum hat. Wie Max Hermann schon feststellte, können die Größenverhältnisse und Anordnungen der beiden Räume zueinander je nach Inszenierung und Theatergebäude variieren.⁵⁵ Ein geschichtlicher Abriss über die verschiedenen Anordnungen würde im Rahmen dieser Arbeit zu weit führen, weshalb ich mich hier auf das Konzept der Guckkasten-Bühne konzentriere, die besonders für die Ar-

⁵² Vgl. Fischer-Lichte, *Das System der theatralischen Zeichen*, S.132f.

⁵³ Ebenda, S.137.

⁵⁴ Vgl. Ebenda.

⁵⁵ Vgl. Hermann, „Das theatralische Raumerlebnis“, S.501.

beit von Anna Viebrock relevant ist. Da die „Raumordnung der Guckkastenbühne [...] auch noch heute für viele Zuschauer als Theaterraum schlechthin [gilt]“⁵⁶ und somit als allgemein bekannt vorausgesetzt werden kann, sollen im Folgenden nur deren wesentlichste Merkmale nochmal zusammengefasst werden. Außerdem soll noch darauf eingegangen werden, wie sich das Theatergebäude ins Stadtbild eingliedert, da es des Öfteren geschichtliche Zusammenhänge zwischen der Raumanordnung im Theatergebäude und in der umgebenden Stadt gibt.

3.2.1. Raumanordnung der Guckkastenbühne

Der Bühnenraum und der Zuschauerraum sind frontal gegenüber voneinander platziert. Der Bereich, in dem die beiden Räume aufeinander treffen, wird Proszeniumsbereich genannt. Vom Zuschauerraum hat man durch einen oft prunkvoll geschmückten Rahmen Sicht auf den durch eine Rampe erhöhten Bühnenraum. Das Portal, der geschmückte Rahmen, stellt den Übergang zwischen Zuschauerraum und Bühnenraum dar und ist in seinem Aussehen meist der Gestaltung des Zuschauerraums angepasst. Vor den ersten Zuschauerreihen gibt es oft einen Orchestergraben, der sich aber oft auch auf das Niveau des Zuschauerraums erhöhen und so ebenfalls bestuhlen lässt. Wichtig zu erwähnen scheint noch, dass meist nur der Bühnenraum beleuchtet wird, die Zuschauer sitzen also im Dunkeln.⁵⁷

Jens Roselt beschreibt die Möglichkeiten der Perspektive, die diese Form der Anordnung mit sich bringt:

„Die Fixierung des Zuschauers gegenüber der Bühne schafft die Voraussetzung zur Anwendung des Verfahrens der Perspektive, womit der Blick durch das Fenster zum Ideal der Wahrnehmung im Theater wird und Spielarten des Illusionismus’ im Theater möglich werden. [...] Perspektivische Anschauung kann [...] als Idealisierung gelten, welche als Muster tatsächliche Wahrnehmungsvorgänge prädisponieren kann.“⁵⁸

⁵⁶ Roselt, *Phänomenologie des Theaters*, S. 75.

⁵⁷ Vgl. Ebenda, S.73ff.

⁵⁸ Ebenda, S.74.

3.2.2. Ortsspezifischer Raum: Einbettung von Theatergebäuden ins Stadtbild

Christopher Balme behandelt in seiner Unterscheidung der Räume des Theaters auch die „Einbettung des Theaterraums in den umgebenden kulturellen Lebensraum der Zuschauer“. Er nennt diesen Raum ortsspezifischen Raum oder Aufführungsort und erkennt in diesem, ebenso wie den Raumanordnungen im Innenraum, eine wichtige „Bedeutungsdimension des Theaters“. ⁵⁹

Je nachdem, wo im urbanen oder ländlichen Umfeld sich ein Theaterraum befindet, wird bestimmtes Publikum angezogen oder abgeschreckt. Damit hängt außerdem die „Herausbildung rezeptiver Codes, also die Erwartungshaltung der Zuschauer“ zusammen. Die Entwicklung von Aufführungsorten „wandelte sich [...] vom sakralen zum ästhetischen Raum“. ⁶⁰ Das ist es auch, was Erika Fischer-Lichte mit der eingangs erwähnten Unterscheidung der Aufführungsorte in Bezug auf ihre ursprünglichen Funktionsweisen beschrieben hat.

Anhand der räumlichen Anordnung in den Theaterbauten beziehungsweise auch anhand ihrer Platzierung im Stadtbild, lässt sich Martina Löws These, dass „[r]äumliche Strukturen [...] eine Form gesellschaftlicher Strukturen [sind]“ ⁶¹ belegen:

Christopher Balme erwähnt beispielsweise die Shakespeare-Bühne, die ebenfalls als Tierhartzarena genutzt werden musste, falls „sich die Theateraufführungen finanziell nicht mehr rentierten“, was auch auf den Stellenwert, den das elisabethanische Theater damals hatte, verweist: „[es wurde] nicht nur als hohe Kunst, sondern als eine Möglichkeit der Volksbelustigung betrachtet“. Balme führt des Weiteren aus, dass die Wertschätzung des Theaters anhand der Anzahl der Theatergebäude, die in einer Gesellschaft oder Kultur vorhanden sind, ermessen werden kann. Wenn es keine speziellen Gebäude gäbe, in denen Theater stattfindet, sage auch das etwas über die jeweilige Gesellschaft aus. Wenn die Raumanordnung im Inneren des Theaters beispielsweise auf Logen, also auf die Repräsentation der Zuschauer ausgerichtet sei, lassen sich auch daraus Schlüsse über die Kultur beziehungsweise die Gesellschaft, die mit diesem Theatergebäude umgegangen ist, ziehen. ⁶²

Mit der theaterwissenschaftlichen Erkenntnis, dass sich „Theater grundsätzlich überall ereignen kann“ ⁶³ und die gewählten Orte das Erleben von Theater sogar stark prägen kön-

⁵⁹ vgl. hierzu: Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S.152.

Christopher Balme unterscheidet zwischen insgesamt vier Raumkategorien: Der „theatrale[...] Raum meint gewöhnlich die architektonischen Gegebenheiten des Theaters, das Gebäude, und umfasst somit Zuschauer- und Spielraum der Akteure“, welchen er mit „szenischer Raum“ oder „Bühnenraum“ betitelt. In diesem szenischen Raum befindet sich neben den agierenden Schauspielern dann auch das Bühnenbild. Als dramatischer Raum wird „die im Theatertext niedergelegte Raumsemantik“ beschrieben. Die vierte Kategorie ist der ortsspezifische Raum, auf den ich im Folgenden eingehe.

⁶⁰ Vgl. Ebenda, S.160f.

⁶¹ Löw, *Raumsoziologie*, S.226.

⁶² vgl. Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S.161f.

⁶³ Fischer-Lichte, *Das System der theatralischen Zeichen*, S.138.

nen, öffnen sich die Grenzen der Theaterbauten:

„Wird dagegen Theater in einem Raum gespielt, der zu anderen Zwecken errichtet wurde, kann weniger dieser Raum selbst als ein Zeichen aufgefasst werden, das im Hinblick auf das Theater zu interpretieren wäre, als vielmehr das Spezifikum, dass gerade dieser Raum dazu verwendet wird, in ihm Theater zu spielen.“⁶⁴

3.3. Bühnenraum

Laut Erika Fischer-Lichte Dreieckskonstellation ist der Bühnenraum der Raum, in dem der Schauspieler A, die Rollenfigur X verkörpert, während der Zuschauer S auf diesen Raum blickt beziehungsweise eine Beziehung zu diesem Raum aufbaut.⁶⁵ Der Bühnenraum ist laut Fischer-Lichte „nicht ein speziell abgegrenzter Platz“ sondern kann „überall da [lokalisiert werden], wo A agiert, um X darzustellen“ und hat „sowohl [eine] praktische als auch eine symbolische Funktion: er bedeutet 1. den Raum, in dem A agiert, und damit 2. den Raum, in dem X sich befindet“. Der Bühnenraum ist in beiden Fällen „Umwelt und Betätigungsfeld“: „die von A in dieser Umwelt ausgeführten Handlungen und Bewegungen bedeuten Handlungen und Bewegungen von X.“ Was die Lokalisierbarkeit des Bühnenraums angeht, ist er - wie Fischer-Lichte schreibt – nicht auf einen bestimmten Ort innerhalb der Raumkonzeption des Theaters fixiert, sondern kann sich zum Beispiel auch „mitten unter den Zuschauern“ oder auf den Treppen oder sonst irgendwo im Raum befinden, denn das Hauptkriterium ist, dass der Schauspieler dort seine Rolle spielt.⁶⁶ Diese Definition von Bühnenraum lässt sich somit durchaus auch auf Theaterräume im öffentlichen Raum anwenden.

Erika Fischer-Lichte schreibt: „Die Lokalisierung des Bühnenraumes hängt also von der zugrundeliegenden allgemeinen Raumkonzeption, vor allem von der räumlichen Zuordnung der A und S und der damit gesetzten Definition der Beziehung zwischen A und S ab.“⁶⁷

Christopher Balme unterteilt den Bühnenraum in „Bewegungsraum der Darsteller“ und „Schauraum für die Zuschauer“. Der Schauraum ist „der für den Zuschauer sichtbare Raum“ und der Bewegungsraum ist „der von den Darstellern physisch genutzte Raum“.⁶⁸

Die Sichtperspektive auf den Bühnenraum ändert sich beispielsweise durch unterschiedliche Anordnungen der Sitzplätze oder generell durch die Position der Zuschauer im Raum. Fischer-Lichte beschreibt, wie sich das vor allem auf die Bewegungen der Darsteller auswirken kann:

⁶⁴ Fischer-Lichte, *Das System der theatralischen Zeichen*, S.138.

⁶⁵ Vgl. hierzu Kap. 3.1.3. dieser Arbeit.

⁶⁶ Vgl. Fischer-Lichte, *Das System der theatralischen Zeichen*, S.143.

⁶⁷ Ebenda.

⁶⁸ Vgl. Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S.157.

„ein kreisförmiger Bühnenraum ermöglicht andere Bewegungsabläufe als ein halbkreisförmiger, ein rechteckiger andere als ein quadratischer, ein trapezförmiger andere als ein ellipsoider; ein flacher Bühnenboden legt andere Bewegungen nahe als ein nach hinten ansteigender, ein ebener andere als ein treppenförmiger; Pflastersteine verlangen andere Schritte als ein Sandboden, ein Teppichbelag andere als glattpolierte Holzdielen; ein abgegrenzter großer Raum lässt andere Bedingungen zu als ein kleiner Treppenabsatz zum Zuschauerraum [...].“⁶⁹

Sie sieht diese räumlichen Gegebenheiten allerdings nicht als Begrenzung sondern eher als Anregung für den Schauspieler und seine Aufgabe X darzustellen. Wenn allerdings räumliche Voraussetzungen des Bühnenraums sehr stark mit der Bewegung des Schauspielers zusammenhängen, könne „der Bühnenraum als Zeichen für die Möglichkeit dieser Bewegung“, die dann wiederum proxemische Zeichen⁷⁰ hervorbringt, „angesehen und interpretiert werden.“ Der Bühnenraum gehöre somit zum System der theatralischen Zeichen und könne Bedeutungen generieren:

„Da der Schauspieler als dreidimensionaler Körper immer eines Raumes bedarf, stellt auch der Bühnenraum ein irreduzibles Element des theatralischen Codes dar. Die mit ihm gesetzten Bedeutungsmöglichkeiten können folglich stets als gegeben vorausgesetzt werden. Darüberhinaus lassen sich zusätzliche Bedeutungsmöglichkeiten des Bühnenraumes durch Dekoration, Requisiten und Beleuchtung lediglich als potentielle, jedoch nicht als notwendige Elemente des theatralischen Codes als System ansehen.“⁷¹

Inwiefern mit der Gestaltung des Bühnenraumes in Form von Dekoration, wie Erika Fischer-Lichte sie nennt, Bedeutung geniert werden kann, soll im Folgenden näher betrachtet werden.

⁶⁹ Fischer-Lichte, Das System der theatralischen Zeichen, S.143.

⁷⁰ vgl. hierzu: Ebenda, S.87ff; Fischer-Lichte fasst unter dem Begriff proxemische Zeichen den „Abstand [und die Veränderung dieses Abstandes] zwischen den Interaktionspartnern“ sowie die „Zeichen, die sich als Fortbewegung, also als Bewegung durch den Raum, realisieren“ zusammen.

⁷¹ Ebenda, S.143.

3.4. Bühnenraumgestaltung: Bühnenbild

3.4.1. Wozu Bühnenbild?

Laut Erika Fischer-Lichte, diene die Dekoration aus Sicht der theaterwissenschaftlichen Aufführungsanalyse vor allem der Charakterisierung des Ortes und der Epoche, in der das Stück spielt, und die „Umwelt der Rollenfigur“ könne so bezeichnet werden. Wenn es zum Beispiel darum geht, die Nationalität der Rollenfigur zu verdeutlichen, kann dies auch durch die Kostüme unterstützt werden. Außerdem „[fungiert] die Dekoration [...] als ein Zeichen für eine *Situation* bzw. *Handlung*“⁷²:

„da jeder Raum auf eine globale praktische Funktion verweist, die sich in ihm realisieren lässt – wie bspw. eine Kirche auf einen Gottesdienst, ein Rathaus auf Regierung und Verwaltung, ein Bahnsteig auf eine Bahnfahrt, ein Wohnhaus aufs Wohnen – wird die Dekoration als Zeichen eines Raumes zum Zeichen für die mit diesem Raum bedeuteten Funktionen – die praktischen sowohl wie die symbolischen.“⁷³

Sie betont außerdem die Atmosphäre, die durch die Gestaltung des Bühnenraums gebildet wird:

„Die Herstellung einer derartigen Stimmung, die für eine einzelne Szene oder auch eine ganze Aufführung kennzeichnend und beherrschend sein mag, wird von der Dekoration als eine Bedeutung erzeugt, die sich nur auf der Grundlage allgemeiner visueller Codes der umgebenden Kultur konstituieren lässt.“⁷⁴

3.4.2. Bezug zum Raum der Gesellschaft

„Darüber hinaus erfahren jedoch die in einer Gesellschaft gegebenen Räume und räumlichen Objekte auf der Grundlage der unterschiedlichsten kulturellen Codes zusätzliche Deutungen, die auf die in unserer Gesellschaft verbreiteten Ideen bzw. Ideologien zu beziehen sind.“⁷⁵

In Bezugnahme auf den zu Beginn formulierten Gedanken, dass durch eine Inszenierung ein neuer Raum in Form eines Bühnenbildes in das Theatergebäude hineingebaut wird, ließe sich dieser Gedanke noch erweitern. Wenn das physisch vorhandene Bühnenbild der Raum im Ort des Theaters ist, das Bühnenbild aber gleichzeitig eine Art Abbild oder Gegenentwurf der Gesellschaft darstellt, so eröffnet sich eine neue Beziehung: Der Betrachter des Bühnenbildes stellt aufgrund der von Fischer-Lichte beschriebenen kulturellen Codes

⁷² Vgl. Fischer-Lichte, *Das System der theatralischen Zeichen*, S.144ff.

⁷³ Ebenda, S.145.

⁷⁴ Ebenda, S.148.

⁷⁵ Ebenda, S.149.

Bezüge zu dem, was er auf der Bühne sieht, her. Das bedeutet, dass er die auf der Bühne gebauten Räume in Beziehung setzt zu den Räumen bzw. Erlebnissen, die er an diesen Orten gemacht hat. Es finden Überschreibungen statt zwischen zum Beispiel den Räumen der persönlichen Erlebenswelt und dem Raum der theatralischen Ereignisse.

3.4.3. Material-Fragen

Die Übersetzung von Verhältnissen oder Gegebenheiten der Realität in den Bühnenraum bedeutet laut Fischer-Lichte, dass ein anderes Material verwendet werden muss. So kann beispielweise nicht ein Schloss aus den selben Materialien, die man beim Bau verwenden würde, gebaut werden. Es findet eine Übersetzung von Realität mittels des Materials statt: „Wir müssen also davon ausgehen, dass das Theater, die Dekoration betreffend, grundsätzlich einen theaterspezifischen Code zu entwickeln genötigt ist.“⁷⁶ Bei der Verwendung von Alltagsgegenständen oder Kleidung als Requisiten oder Kostüme ist diese Übersetzung laut Fischer-Lichte nicht nötig.

In diesem Zusammenhang scheint eine Gegenüberstellung mit Materialität in der Performancekunst interessant, welche Jens Roselt folgendermaßen beschreibt:

„Auf die materielle Verfasstheit der einzelnen Elemente der Performance wird hingewiesen, indem die sinnliche Wahrnehmung auf die spezielle materielle Beschaffenheit (z.B. Wachs, Holz, Metall) gelenkt wird. Wenn im konventionellen Theater Spanplatten so lackiert werden, dass sie wie Eisenplatten aussehen, oder die verzierten Wände eines Rokosalons auf leinenbespannte Rahmen gemalt werden, könnte man meinen, die Kulisse spiele Ebenso Theater wie die Schauspieler, indem die Materialität lediglich vorgetäuscht wird. In der Performance wird ihr Material präsentiert und die Arten seiner Beschaffenheit, Konstruiertheit und Bearbeitung werden nicht kaschiert.“⁷⁷

Diese offene Zurschaustellung von Materialität, zum Beispiel in Form von sichtbaren Scheinwerfern, die eben „nicht in einem magischen Bühnenhimmel“ verschwinden, sondern als „Teil der räumlichen Anordnung sichtbar bleiben“, ließe sich auch auf die Körperlichkeit der Performer übertragen⁷⁸:

„Das Blut, welches in der Performance fließen mag, schmeckt nicht nach Himbeersirup, denn es ist echt. Der Körper des Performers wird als solcher wahrgenommen. Er ist nicht bloßes Zeichen für den Körper einer imaginären Figur. Physiologische Eigenarten wie Falten oder Pickel und körperliche Merkmale wie Schweiß und Spucke sind nicht in erster Linie nach ihrem Sinn oder ihrer Bedeutung zu befragen.“⁷⁹

⁷⁶ Fischer-Lichte, *Das System der theatralischen Zeichen*, S.144.

⁷⁷ Roselt, *Phänomenologie des Theaters*, S.35.

⁷⁸ Vgl. Ebenda, S.35f.

⁷⁹ Ebenda, S. 35f.

Man könnte sagen, dass sowohl verwendete Materialien, durch ihren Gebrauch, als auch Räume, durch ihre Verwendung, also durch die Handlungen, die in ihnen stattfinden, definiert werden. Diese Verwendung entspricht nicht immer den kulturellen Codes, von denen Fischer-Lichte spricht, sondern sie kann auch genau gegenteilig, transformierend oder kompensierend arbeiten:

„Die Trennung von öffentlichen und privaten Räumen wird in Frage gestellt, wenn private Räume (z.B. Wohnungen) für ein öffentliches Publikum geöffnet werden oder, umgekehrt, wenn öffentliche Orte (z.B. Schaufenster) zum privaten Wohn- und Lebensraum von Performern werden.“⁸⁰

Inwieweit diese Übersetzungen stattfinden, oder auch nicht, beziehungsweise wie mit Materialien umgegangen wird, ist vom jeweiligen Bühnenbildner und der Inszenierung abhängig.

3.4.4. Terminus Bühnenbild/Szenografie

Der Terminus Dekoration, den Erika Fischer-Lichte verwendet, würden viele Bühnenbildner wohl als Beleidigung empfinden. Dekoration ist in unserem Sprachgebrauch doch etwas verpönt beziehungsweise veraltet, weil dekorieren oder illustrieren eine eher dienende Perspektive auf das Berufsbild wirft. Bettina Behr beschreibt in ihrer Dissertation *Bühnenbildnerinnen. Eine Geschlechterperspektive auf Geschichte und Praxis der Bühnenbildkunst*⁸¹ unter anderem sehr ausführlich die Entwicklungen des Terminus Bühnenbild und stellt fest, dass der Begriff Szenografie in den Vordergrund der Beschreibungen dieses Praxisfeldes rückt. Laut Christopher Balme sei Szenografie „die visuelle Gestaltung der Bühne, einschließlich Beleuchtung und Bühnenmaschinerie [...], die Bühnenbild, Licht und Kostümgestaltung [einschließt]“⁸². Bettina Behr beschreibt auch die Position, welche die Bühnenbildkunst in der theaterwissenschaftlichen Forschung einnimmt: laut Christopher Balme beschäftige sich „die Theaterwissenschaft in erster Linie mit dem Bereich des Schauraums, vor allem dem Bühnenbild“⁸³. Dem gegenüber stellt Bettina Behr die Auffassung von Erika Fischer-Lichte⁸⁴, die die Aufführung als zentrales Forschungsfeld der Theaterwissenschaft

⁸⁰ Roselt, *Phänomenologie des Theaters*, S.37.

⁸¹ Behr, Bettina, *Bühnenbildnerinnen. Eine Geschlechterperspektive auf Geschichte und Praxis der Bühnenbildkunst*, Bielefeld: transcript 2013. Ich beziehe mich in diesem Unterkapitel v.a. auf S.33-58.

⁸² Bettina Behr zitiert hier: Balme, Christopher, „Szenographie“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hg. Fischer-Lichte, Erika/ Doris Kolesch/ Matthias Warstat, Stuttgart: J.B. Metzler 2005, S.322.

⁸³ Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S.147.

⁸⁴ vgl. Fischer-Lichte, Erika, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Tübingen/ Basel: A. Francke 2010, S.248.

sieht, und schließt daraus, dass „die Bühnenbildkunst in interdisziplinären Kooperationen zu bearbeiten“ ist.

Bettina Behr führt das im Folgenden aus:

„Hier ist festzustellen, dass bisher fehlende inter- bzw. transdisziplinäre Forschung der Felder Theater-, Kunst und auch Sozialwissenschaften, idealerweise auch mit dem Fokus der Genderperspektive, dazu beitragen kann, die Arbeit von Bühnenbildnerinnen und Bühnenbildnern sichtbarer zu machen. Die Flüchtigkeit ist der Theaterarbeit immanent, das gilt auch für Regie und Schauspiel. Dennoch wird über die Arbeit von Regisseuren, mittlerweile auch Regisseurinnen, mehr geschrieben.“⁸⁵

Sie beschreibt hier die Zwischenstellung, in der die Bühnenbildkunst steckt: irgendwo zwischen Regie und Kunst, denn man tue sich auch schwer, sie der bildenden oder angewandten Kunst zuzuordnen.⁸⁶

3.5. Theatrale Räume außerhalb eines Theatergebäudes

„Das Theater begann sich Räume anzueignen, die nicht für Aufführungen konzipiert und geschaffen waren, wie leerstehende Fabriken, stillgelegte Zechen, ehemalige Straßenbahndepots, Schlachthöfe, Kaufhäuser, Tiefgaragen, Straßen, Plätze und Parks oder auch Ateliers, Wohnungen, Garagen, Kellerräume [...]“⁸⁷

Erika Fischer-Lichte setzt den Beginn einer „Politik der Raumaneignung“ in den 1960er Jahren an. In der Nachkriegszeit und den 1950er Jahren wurden zerbombte Theater gerade wieder aufgebaut, was den Eindruck einer revolutionären Entwicklung entstehen lässt. Das Theater als „bürgerliche[...] Institution“, das unter anderem eine strikte Trennung des Raumes für die Darsteller und dem der Zuschauer fordert, sei durch diese räumliche Verschiebung mit kritisiert worden.⁸⁸

„Die Politiken, die der Aneignung neuer Räume durch das Theater zugrunde lagen, zielten entsprechend auf eine Verschiebung der Schwelle zwischen dem Theater und anderen Bereichen der Lebenswelt, auf die Ermöglichung neuer Gemeinschaften zwischen Akteuren und Zuschauern und auf eine Demokratisierung im Sinne einer partizipatorischen Demokratie.“⁸⁹

Fischer-Lichte führt weiter aus, dass es die Entwicklungen der Raumaneignung im Theater

⁸⁵ Behr, *Bühnenbildnerinnen. Eine Geschlechterperspektive auf Geschichte und Praxis der Bühnenbildkunst*, S.55.

⁸⁶ Vgl. Ebenda.

⁸⁷ Fischer-Lichte, Erika, „Politiken der Raumaneignung“, in: *Politik des Raumes. Theater und Topologie*, Hg. Fischer-Lichte, Erika/Benjamin Wihstutz, München: Fink 2010, S.133.

⁸⁸ Vgl. Ebenda.

⁸⁹ Ebenda.

seit dem 19. Jahrhundert gibt und dass diese „seitdem charakteristisch für spezifische Modernisierungsschübe im Theater der westlichen Welt sind – auf modernisierungsbedingte Krisen der Gesellschaft und/oder des Theaters wurde mit der Aneignung neuer Räume reagiert.“⁹⁰

3.5.1. Strategien der theatralen Umwidmung von Orten im öffentlichen Raum

Jens Roselt bezieht sich in seinem 2010 erschienenen Text⁹¹ auf Max Herrmanns Beschreibung von theatralen Raumerlebnissen und erweitert diese:

„die Hervorbringung von Raumerlebnissen ist keineswegs ein Privileg des Theaters, vielmehr handelt es sich um eine ästhetische Praxis. Die in unterschiedlichen Medien, sowohl der Alltagskultur als auch der Künste stattfindet und vom Theater aufgegriffen, benutzt und verändert oder verfremdet werden kann.“⁹²

Im Folgenden sollen zwei Beispiele, die Jens Roselt beschreibt, näher thematisiert werden.

3.5.1.1. Beispiel 1: Baustelle

Obwohl eingangs die Abgrenzung von künstlerischen und nicht künstlerischen Aufführungen vorgenommen wurde, können die Darstellungen von Jens Roselt bezüglich der Praktiken von Rauman eignung als exemplarisch betrachtet werden. Ein Beispiel für eine solche ästhetische Praxis der Umwidmung von einem realen Ort zum theatralen Ort oder Kunst- raum ist laut Roselt die Baustelle:

„Aus performativer Perspektive besteht die ästhetische Dimension einer Baustelle also nicht darin, dass vor Ort demnächst ein beachtliches ästhetisches Objekt bzw. ein anschauliches Gebäude zu sehen sein wird, sondern dass die Veränderung eines Raumes vollzogen wird, bei der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft heterotopisch [vgl. Michel Foucault, „Andere Räume“, in: *Aisthesis*, hg. v. Karlheinz Barck u.a., Leipzig 1990, S. 39] ineinandergreifen und Wahrnehmungen, Erinnerungen und Imaginationen eine zentrale Rolle spielen. Obwohl Massen schnellhärtenden Betons verarbeitet werden, sind Baustellen transitorisch, im Moment ihrer Vollendung unwiederbringlich verloren wie eine Theateraufführung.“⁹³

⁹⁰ Fischer-Lichte, „Politiken der Rauman eignung“, S.133.

⁹¹ Roselt, Jens, „Wandel durch Annäherung: Praktiken der Raumnutzung in zeitgenössischen Aufführungen“, in: *Politik des Raumes. Theater und Topologie*, Hg. Fischer-Lichte, Erika/Benjamin Wihstutz, München: Fink 2010, S.177.

⁹² Ebenda.

⁹³ Ebenda, S.178.

3.5.1.2. Beispiel 2: *this objective of that object* von Tino Sehgal

Anhand dieser Beobachtungen in Bezug auf die Baustelle beschreibt Jens Roselt die Arbeit *this objective of that object*⁹⁴ des Künstlers Tino Sehgal. Roselt betont in seinen Ausführungen⁹⁵ die Bedeutung des institutionellen Rahmens, der durch die Kunstgalerie, in der die Arbeit präsentiert wurde, vorgegeben war, und der die Erwartungshaltung der Besucher prägte. Es wurden nur die Öffnungszeiten der Galerie (10.00 - 18.00 Uhr) angekündigt, es wurde kein Beginn einer Aufführung bekannt gegeben und „[d]er Zugang zum Ausstellungsraum war nicht reguliert“. Die Besucher fanden einen leeren Ausstellungsraum vor und „[w]ährend [sie] [...] noch nach Orientierung suchen mochten, wurden sie bereits Teil der Installation“. Denn im Folgenden betraten fünf Personen den Raum, die die Besucher nicht anschauten, sondern ihnen nur ihren Rücken oder ihrer Körperseite zuwandten. Die Personen sprachen nach ein paar Sekunden im Chor den Satz: „The objective of this work is to become the object of a discussion“. Im Folgenden wurde jede Äußerung der Besucher zum Thema der Diskussion unter den Personen gemacht, allerdings immer noch ohne Blickkontakt. Wenn nichts gesagt wurde, konnte das Kunstwerk „sterben“, da die Performer langsam verstummten und am Boden zusammensackten. Den Besuchern wurde also die Möglichkeit gegeben, durch ihre Äußerungen, das Kunstwerk „sterben“ oder „leben“ zu lassen. Wenn die Besucher die Galerie einfach wieder verließen, konnte auch dieses Verhalten wieder Thema der Diskussion werden. „Die Besucher konnten nicht nur Teil der Aufführung werden, im Grunde hatten sie gar keine Chance, sich dieser Teilnahme zu entziehen.“ Roselt schreibt dem Ereignis durch die „gleichzeitige Anwesenheit von Akteuren und Performern“ theatrale Eigenschaften zu, obwohl es, wie eingangs erwähnt, eigentlich im Kontext einer Kunstinstitution stattfand. Die Flüchtigkeit, die sonst eine Theateraufführung mit sich bringt, wird im Rahmen dieser Performance durch eine immer andere „Dramaturgie, [...] die erst im Verlauf durch alle Beteiligten verfasst wurde“ unterstützt. Hinzu kommt, dass Tino Sehgal mit den Grenzen zwischen Akteuren und Besuchern spielt. Laut Jens Roselt stellt sich die Frage, was oder wer hier der Gegenstand der Beobachtung ist, denn „[b]ereits die körperliche Anwesenheit der Besucher war integraler Teil der Aufführung“. Je nachdem, wie sich die Besucher im Raum verhielten, hatte das Einfluss auf die Aktionen oder Bewegungen der Akteure. Roselt spricht in diesem Zusammenhang von der Auslotung von „Machtdispositionen zwischen den Teilnehmern“, aber gleichzeitig von „gemeinsame[r] Verantwortung für das Kunstwerk“.

⁹⁴ Sehgal, Tino, *this objective of that object*, Galerie Johnen, Berlin, Ausstellungendauer: 26.11.2005 – 14.1.2006. Die Arbeit wurde zuerst in der Galerie Johnen & Schöttle in Köln von 22.04. - 22.05.2004 gezeigt. Jens Roselt bezieht sich in seinen Ausführungen allerdings auf die spätere Berliner Ausstellung.

⁹⁵ vgl. Roselt, „Wandel durch Annäherung“, S.182ff.

Der Aufführungscharakter, den Räume erfahren können, begründet sich laut Roselt darin, dass „zwischen ihren Besuchern, Benutzern oder Zuschauern etwas geschieht, das zum Teil strategisch geplant und kontrolliert, zum anderen Teil emergent ist“. Er sehe das Ziel solcher Raumpraktiken im Erproben der „sensiblen Prozesse wechselseitiger Annäherung und Entfernung“, bei diesen könne man „immer auch zu weit oder nicht weit genug gehen“. Er betont außerdem, dass in solchen Strategien immer auch Machtverhältnisse thematisiert werden: „Die eigene Anwesenheit kann als extrem unangenehm empfunden werden, gerade weil man sich dem Geschehen und mitunter dem Raum selbst nicht entziehen kann.“⁹⁶

3.5.2. „Theatre on Location“ nach Hans-Thies Lehmann

Auch Hans-Thies Lehmann beschreibt die „politisierte[...] Atmosphäre der 70er Jahre“ als Auslöser für die Suche nach neuen Spielorten: „Es ging darum, durch die Verlagerung des Theaters an ungewöhnliche Spielorte ein Publikum vor Ort zu erreichen.“⁹⁷ Lehmann argumentiert, dass der Begriff „Site Specific Theatre“ an Tendenzen in der bildenden Kunst⁹⁸ angelehnt ist, dass er aber für die Beschreibung im Theater den Begriff „Theatre on Location“ passender findet. Denn es ginge nicht darum, dass „der Ort (Site) sachlich einem bestimmten Text besonders gut entspricht, sondern“ [dass der Ort] selbst durch das Theater zum Sprechen gebracht wird“. ⁹⁹

Er unterscheidet beim „Theatre on Location“ zwischen zwei verschiedenen Raumanordnungen:

1. „tel quel“ oder „so, wie es ist“:

Die Darsteller bespielen den Ort einfach so wie er vorgefunden wird und die Zuschauer befinden sich ebenfalls im selben Raum. Eventuell können Sitzplätze oder Tribünen eingebaut oder aufgestellt werden, die aber den „Basischarakter der bespielten Räumlichkeit *a/s* Bühne“ nicht verändern.¹⁰⁰

2. Einbau einer Bühne mit Dekorationen und Requisiten:

„In diesem Fall entsteht eine Bühne in der Bühne, ein Verhältnis zwischen beiden wird geschaffen, das mehr oder weniger deutliche Widersprüche, Spiegelungen, Korrespondenzen

⁹⁶ Roselt, „Wandel durch Annäherung“, S.186.

⁹⁷ Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren ⁴2008, S.305; (Orig. 1999).

⁹⁸ Anmerkung: Gemeint ist die Kunstrichtung Site Specific Art.

⁹⁹ Vgl. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.304f.

¹⁰⁰ Vgl. Ebenda, S.305.

aufweisen kann.“¹⁰¹

Dadurch, dass der Raum eher in seiner ursprünglichen Form belassen wird, also keine strukturellen Eingriffe durch die Theatergruppe passieren, keine Verkleidungen in Bezug auf die Architektur, behalte der Raum seine Eigenheiten und bekomme so einen ganz eigenen Stellenwert. Er „präsentiert sich“, wird zum „Mitspieler“.¹⁰²

Wie auch Erika Fischer-Lichte weist Hans-Thies Lehmann in diesem Zusammenhang auf eine neue Rolle des Zuschauers hin, denn auch er wird zum „Mitspieler“. Es entsteht eine neue „Ebene der *Gemeinsamkeit* von Spielern und Zuschauern.“ Lehmann beschreibt sie als „*Gäste des Orts*“ und gemeinsam sei ihnen das fremd Sein an diesem Ort. Man sei Räumen – oft seien es (leerstehende) Fabrikhallen oder ähnliches - im Alltag meist nicht ausgesetzt und sei so mit der ursprünglichen Funktion dieses Raumes meist nicht vertraut, aber man „[spürt] die Spuren von Produktion und Geschichte. In dieser gemeinsamen Raum-Situation schlägt sich wiederum das Motiv nieder, Theater als geteilte Zeit, als gemeinsame Erfahrung zu denken.“¹⁰³

3.5.3. Theater des „geteilten“ Raums nach Hans-Thies Lehmann

Noch klarer wird die „Verantwortung des Zuschauers für den Theatervorgang, den er mitgestalten, aber auch durch sein Verhalten stören und sogar zerstören kann“¹⁰⁴ anhand eines Beispiels. Hans-Thies Lehmann beschreibt anhand der Arbeit der Gruppe *Theater Angelus Novus*¹⁰⁵ das Prinzip des „geteilten“ Raums:

„Bei den Aufführungen, die als eine öffentliche Fortsetzung der Probenarbeit verstanden werden (im Prinzip sind auch schon die Proben selbst öffentlich), kann das Publikum nach eigenem Ermessen kommen und gehen. Worauf es ankommt, ist *der geteilte Raum*: er wird von Spielern und Besuchern gleichermaßen erfahren, genutzt und in diesem Sinne von allen *geteilt*. Durch die fühlbare Konzentration entsteht ein ritueller Raum ohne Ritus. Er bleibt offen, niemand ist ausgeschlossen, Passanten können hereinblicken, Besucher, Journalisten, Interessenten kommen und gehen.“¹⁰⁶

Lehmann beschreibt im Folgenden konkreter die Arbeit *HamletMaschine*¹⁰⁷, die von Josef

¹⁰¹ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 305.

¹⁰² Vgl. Ebenda, S.306.

¹⁰³ Ebenda.

¹⁰⁴ Ebenda, S.224.

¹⁰⁵ Die Gruppe *TheaterAngelusNovus* (1981-1988) wurde u.a. von Josef Szeiler gegründet; Die Arbeiten der Gruppe und spätere Arbeiten von Josef Szeiler, die ohne kontinuierliche Gruppe verwirklicht wurden, werden von Hans-Thies Lehmann dem postdramatischen Theater zugeordnet.

¹⁰⁶ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.221.

¹⁰⁷ *HamletMaschine*, Theaterarbeit von Josef Szeiler und Aziza Haas, Tokyo, 1992.

Szeiler 1992 in Tokio in einem Filmstudio mit immer geöffneten Türen umgesetzt wurde:

„schwarzgewandte Leute, die nicht ›spielen‹, keine Kulisse bemühen, keine ›Rolle‹ haben, sondern in der disziplinierten Freiheit der Improvisation den Text von Heiner Müllers ›Hamletmaschine‹, durchsetzt mit deutschen, also unverständlichen Passagen, sprechen, ihn einzeln, chorisches, als Frauen und Männer, in sich gekehrt, als allgemeinen Ruf oder an bestimmte Zuschauer gewendet, *im Raum verteilen*. [...] Die minimalen Motive Stimme, Körper, Raum, Zeit-Dauer weisen den Illusionszauber zurück und lassen von diesem Nullpunkt her eine andersartige Theatralität entstehen. Die heimliche Liebe des Theaters gilt hier der *Architektur*. Das Theater von Josef Szeiler lässt sich mit nur geringer Übertreibung verstehen als umständliche Vorkehrung, Räume mittels Stimmen, Körpern, Gesten und Choreographie aus der Verschwiegenheit und Vernachlässigung zu holen, sie zum Klingen und zur emphatischen Sichtbarkeit für ein Sehen zu bringen, das mit dem ganzen Körper, mit der eigenen Bewegung und Positionierung im Raum erfolgt, nicht nur mit dem Seh-Apparat der Augen.“¹⁰⁸

Dies ist ein gutes Beispiel für den Umgang mit Raum „tel quel“ oder wie er ist: der Raum wird sozusagen als „Readymade“ akzeptiert. Es gibt keine unnötige Ablenkung durch Dekorationen oder ähnliches, sondern nur die Reduktion auf das, was als wesentlich erachtet wurde. Wesentlich ist hier vor allem die Beziehung zwischen Darstellern und Zuschauern, die teilweise fließend verläuft:

„der Zuschauer [kann] gar nicht anders als durch sein Eintreten in den theatralen Raum für die anderen Besucher zum ›mitspielenden‹ Teil des Theaters zu werden. Jeder einzelne wird zum *einzigsten Zuschauer*, für den die Spieler und der Rest des Publikums ›sein‹ Theater sind.“¹⁰⁹

Zu dieser Wirkung, die die einzelnen Zuschauer auf ihr Umfeld haben, kommt noch das jeweils eigene Körperempfinden hinzu, denn „jeder Anwesende fühlt seine Präsenz, Geräusche, Lärm, Position im Raum, den Klang der Schritte und der Worte“ und entwickelt so ein Verantwortungsgefühl gegenüber der „Situation“.¹¹⁰ In dieser Arbeit lassen sich Parallelen zu Tino Sehgal's *this objective of that object* ziehen. Generell kann man sagen, dass der Stellenwert der Zuschauer-Verantwortung gegenüber der Aufführung in offeneren Raumkonzepten größer zu sein scheint, als in einer Raumanordnung wie etwa der Guckkasten-Bühne. Das mag zu einem Großteil an der Position des Zuschauers und an der Möglichkeit zur Bewegung liegen, zu der er animiert wird, in dem er keinen festen Sitzplatz zugewiesen bekommt.

¹⁰⁸ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.222.

¹⁰⁹ Ebenda, S.223

¹¹⁰ Vgl. Ebenda, S.224.

3.6. Zusammenfassende Überlegungen

„Nicht nur die Regie, auch Räume bringen Spielweisen hervor. Die Wahl eines Raumes für eine Produktion ist selbst schon ein inszenatorischer Akt, da er die Möglichkeit der örtlichen Hervorhebung bestimmt.“¹¹¹

Im Zuge der örtlichen Hervorhebung, die Andreas Kotte hier beschreibt, ist auch die Erwartungshaltung, an das was kommt, vom Ort abhängig. Wie im vorigen Abschnitt dargelegt wurde, werden vor einem Besuch im Stadttheater ganz andere Erwartungen generiert als etwa im Falle einer Performance oder einer Aufführung, die dem Site Specific Theatre zugeordnet werden kann.

„Eine Theorie der Aufführung, die diese als Zwischengeschehen begreift, fragt nicht nur danach, was im Laufe des Theaterereignisses zwischen den Teilnehmern passiert, sondern wie hier etwas ursprünglich entsteht. Sowohl die Zuschauer im Parkett als auch die Figuren auf der Bühne werden in diesem Sinne performativ hervorgebracht. Den Wahrnehmungs- und Erfahrungsweisen der Zuschauer kommt damit eine produktive Dimension zu.“¹¹²

Jens Roselt betont hier die Wichtigkeit der Verantwortung der Zuschauer gegenüber der Aufführung und die Variabilität in dieser Beziehung. Zuschauer sollten „der Aufführung nicht fix und fertig gegenüberstehen, sondern [...] als solche aus ihr hervorgehen und mit ihr vergehen“. Nachdem das Zuschauen nach Roselt ein „aktiver und produktiver Prozess“ ist, plädiert er dafür, einen eigenen Zuschaustil zu entwickeln, den er einem Schauspiel- oder Regiestil gegenüberstellt:

„Die Kreativität dieser Prozesse besteht darin, dass Zuschauer im Theater nicht lediglich tradierte Rezeptionsregister ziehen, sondern lernen, sich auf ungewohnte oder unerwartete Situationen einzustellen und notwendige Verhaltensweisen selbst zu generieren.“¹¹³

Er erweitert diese Aussage in Bezug auf zeitgenössisches Theater:

„Die Konfrontation und Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Theater, so schwierig es mitunter erscheinen mag, versteht sich somit auch als ein Beitrag für eine Kultur des Zuschauens, die in einem zunehmend medialisierten Alltag neben der Quantität von Bildern auch die Qualität des Blickes sucht. Das Ur-Ereignis Theater ist nicht nur eine Bühnenkunst, sondern auch eine Zuschaukunst.“¹¹⁴

¹¹¹ Kotte, *Theaterwissenschaft*, S.67

¹¹² Roselt, *Phänomenologie des Theaters*, S.366.

¹¹³ Ebenda, S.367.

¹¹⁴ Ebenda.

4. Die Theaterräume von Anna Viebrock

Die deutsche Bühnenbildnerin Anna Viebrock (*3.8.1951) ist für ihren unverwechselbaren Stil bekannt, den sie vor allem in ihrer Zusammenarbeit mit den Regisseuren Jossi Wieler und Christoph Marthaler seit den frühen 80er beziehungsweise 90er Jahren entwickelte und perfektionierte. Ihre Arbeiten werden in der Rezeption unter anderem als „Geträumte Realräume“¹¹⁵ (Stefanie Carp) oder „Wahnzimmer“¹¹⁶ (Sergio Morabito) bezeichnet. Es gehe in ihren Arbeiten „nicht per se um Ästhetik [...] oder um ästhetische Prägung, sondern um das Ergebnis eines Gesamtdenkens über Theater und über die Welt“¹¹⁷.

Im Folgenden sollen ihre Arbeitsprozesse vom Beginn hin bis zur fertigen Aufführung skizziert werden und diese anhand eines Gesprächs¹¹⁸, das ich mit Anna Viebrock führen konnte und von ihr und anderen Fotografen zur Verfügung gestelltem Bildmaterial untermauert werden. Die zwei Inszenierungen *Wunderzeichen*¹¹⁹ und *Heimweh und Verbrechen*¹²⁰ werden hierbei vor allem beispielhaft zu Rate gezogen, aber es wird auch Verweise auf andere Arbeiten geben.

In einem zweiten Schritt soll anhand von verschiedenen Texten von und über Anna Viebrock versucht werden, ihre künstlerische Position anhand ihrer ästhetischen Ausdrucksmittel zu ergründen und Bezüge zu den bisher erarbeiteten Raumtheorien gezogen werden.

4.1. Arbeitsprozesse

Begonnen werden soll mit dem Ausgangspunkt, also mit der Frage, wie Projekte ausgewählt werden und wie dann die ersten Schritte einen Arbeitsprozess einleiten. Es soll die Frage behandelt werden, in welcher Form sich Arbeitsprozesse bei unterschiedlichen Projekten wiederholen können beziehungsweise, ob sich hierbei eine bestimmte Methodik im Arbeiten oder eine bestimmte Reihenfolge von Abläufen festmachen lässt.

¹¹⁵ Vgl. Carp, Stefanie, „Geträumte Realräume“, in: *Anna Viebrock. Bühnen/Räume. damit die Zeit nicht stehen bleibt*, Hg. Masuch, Bettina (Hg.), Berlin: Theater der Zeit 2000, o.S.

¹¹⁶ Vgl. Morabito, Sergio, „Wahnzimmer“, in: *Anna Viebrock. Bühnen/Räume. damit die Zeit nicht stehen bleibt*, Hg. Masuch, Bettina (Hg.), Berlin: Theater der Zeit 2000, o.S.

¹¹⁷ Vgl. Wieler, Jossi, im Gespräch mit Sergio Morabito, „Über Grenzen in Neuland“, in: *Anna Viebrock. Bühnen/Räume. damit die Zeit nicht stehen bleibt*, Hg. Masuch, Bettina (Hg.), Berlin: Theater der Zeit 2000, o.S.

¹¹⁸ Gespräch mit Anna Viebrock, geführt am 13.12.2014 im Sempederdepot Wien, eine Abschrift des Gesprächs befindet sich im Anhang dieser Arbeit (S.115-130).

¹¹⁹ *Wunderzeichen*, Regie: Jossi Wieler und Sergio Morabito, Oper Stuttgart, Uraufführung am 2.3.2014; wenn nicht anders angegeben beziehe ich mich in den Ausführungen auf meine Notizen und Beobachtungen, die ich während der Vorstellung am 7.3.2014 gemacht habe.

¹²⁰ *Heimweh und Verbrechen*, Regie: Christoph Marthaler, Schauspielhaus Hamburg, Uraufführung am 21.2.2014; wenn nicht anders angegeben beziehe ich mich in den Ausführungen auf meine Notizen und Beobachtungen, die ich während der Vorstellung am 18.4.2014 gemacht habe.

4.1.1. Ausgangspunkt

Da Anna Viebrock, bis auf ein paar Ausnahmen¹²¹, vor allem an Auftragswerken arbeite, sei eine Anfrage für ein Stück, eine Oper oder ein Projekt meist der Beginn der Arbeit. Aufgrund der langjährigen Zusammenarbeit mit Jossi Wieler und Christoph Marthaler, würden die beiden berücksichtigen, „was passt“ beziehungsweise, „was [sie] für ein Gesicht zieh[t]“, bevor sie sie nach einer Zusammenarbeit fragen.¹²²

Mit Jossi Wieler hat Anna Viebrock früher auch an Stücken gearbeitet, in den letzten Jahren sind es eher Opern, was natürlich damit zusammen hängt, dass Jossi Wieler seit der Spielzeit 2011/12 Intendant der Oper Stuttgart ist. Bei Christoph Marthaler sei das etwas anders, da er eher selten Stücke im klassischen Sinne mache, die Texte werden bei ihm neu kombiniert und extrem bearbeitet: „eigentlich ist er ja wie eine Art Autor“ sagt Anna Viebrock und erklärt: „Christoph arbeitet immer sehr ‚Schritt für Schritt‘, er arbeitet und plant ungern schon lange vor, [...] weil er immer gerade das macht, was er gerade macht. Da ist es oft so, dass ich ein bisschen nervös bin, weil etwas ansteht und ich nicht so richtig weiß, was da kommt. Ganz extrem war das jetzt bei Tessa Blomstedt gibt nicht auf, da wusste ich gar nichts, außer dass das Thema Online-Dating sein würde.“¹²³

Diese Nervosität begründet sich darin, dass Anna Viebrock als Bühnenbildnerin ihren Entwurf schon lange vor dem Probenbeginn beim Theater abgeben muss, damit die Werkstätten anfangen können zu planen.¹²⁴ Im Probenprozess könne sich dann noch viel verändern, was bei Christoph Marthaler sehr oft der Fall sei und was eine offenere Arbeitsweise bedinge.¹²⁵

Die Fragen, die zu Beginn auftauchen, sind meist sowohl themen- als auch vor allem ortsgebunden: Der Ort des Theaters und der inhaltliche Ort des Stücks oder Projekts spielen eine wichtige Rolle:

¹²¹ Zu Anna Viebrocks Regiearbeiten zählen: *69 Arten den Blues zu spielen*, Regie: Anna Viebrock, Theater Basel, 2006 / *Doubleface oder Die Innenseite des Mantels*, Ein Defilée von Anna Viebrock und Malte Ubenauf, Theater Basel, 2006 / *Die Bügelfalte des Himmels hält für immer*, Regie: Anna Viebrock, Theater Basel 2009 / *Der letzte Riesenalk*, Regie: Anna Viebrock und Malte Ubenauf, Schauspiel Köln 2009 / *WOZUWOZU WOZU*, Regie: Anna Viebrock, 2010, Schauspiel Köln 2014.

¹²² vgl. Gespräch mit Anna Viebrock, S.115f.

¹²³ vgl. Ebenda, S.115.

¹²⁴ Die Abgabetermine (jeweils rückwärts von der Premiere aus gesehen gerechnet) hängen von der jeweiligen Produktion bzw. dem Theater ab (folgende Informationen habe ich von Anna Viebrock am 28.1.2015 per Mail erhalten):

Die erste Anfrage durch den Regisseur bzw. das Theater oder Opernhaus findet ca. ein bis drei Jahre vor der Premiere statt. Da Opernhäuser langfristiger planen, fragen sie bis zu drei Jahre vorher an. Die sogenannte Bauprobe findet meist etwa ein Jahr vorher statt, was bedeutet, dass ein bis zwei Monate vor der Bauprobe die Pläne hierfür abgegeben werden müssen, das Bühnenbild Konzept sollte also ca. eineinhalb Jahre vor der Premiere stehen. Kostümkonzepte müssen bei Opern zum Beispiel ca. ein Jahr vorher abgegeben werden, auf die zeitliche Flexibilität wird unter XXX noch näher eingegangen. Die Probenzeit ist bei Schauspielhäusern etwa sieben Wochen lang und die endet mit der Premiere, bei Opern sind es fünf bis sechs Wochen.

¹²⁵ Vgl. Gespräch mit Anna Viebrock, S.119.

„[...] welche Stücke habe ich da [Anm: gemeint ist ein bestimmtes Theater] schon gemacht? Was war da alles schon? Was könnte man anders machen? Es gibt so viele verschiedene Gedanken, die da einfach so mitlaufen. Was hatten wir noch nicht? Was wollte ich schon immer mal machen? Was ist mir in letzter Zeit über den Weg gelaufen, was da passen könnte? Irgendein Ort, der mich interessiert hat?“¹²⁶

4.1.2. Gärprozesse, Spaziergängerprinzip und „As Found“

Daraufhin folgen viele Spaziergänge und „Gärprozesse“, wie Anna Viebrock sie nennt: „man [...] arbeitet [an etwas] und es [arbeitet] dann in einem sozusagen von selber weiter [...]“.¹²⁷

Die Methode des „As Found“, die sie auch als Leiterin der Bühnenbildklasse an der Akademie der bildenden Künste in Wien¹²⁸ unterrichtet, ist hierbei sehr wichtig:

„Wenn ich herumlaufe und fotografiere, fühle ich mich wie ein Tier, das Sachen erschnüffelt. Oder dann kommen sie mir entgegen und ich bin oft total aufgeregt, dann muss ich das festhalten und das geht einfach am besten mit Fotografieren, obwohl es schöner wäre, das manchmal auch anders zu machen. So sammle ich eben die Dinge. Ich finde das ziemlich toll, wenn man Sachen entdeckt, die man noch nicht kannte.“¹²⁹

Von diesen Orten bringt sie sozusagen „Schnipsel“ in Form von Fotografien, oder auch anderen Gegenständen mit. Diese würden dann in ihren Arbeitsbüchern festgehalten.¹³⁰ Wichtig hierbei scheint das Finden, nicht das Suchen zu sein:

„Im Grunde beschreibt das dann auch das alte ‚Spaziergänger-Prinzip‘: Man findet hier und da etwas, zum Beispiel einen Stoff, ein tolles Kleidungsstück, oder etwas anderes. Beim Schauen. Das ist das Intensivste in meiner Arbeit.“¹³¹

Anna Viebrock betont, wie wichtig ihr das Erlebnis, das sie mit einem Ort gemacht habe sei, sie könne deshalb teilweise nicht gut mit fremdem Fotomaterial arbeiten, weil es um das Erleben des Ortes gehe.¹³² Diese Arbeitsmethode habe auch ganz starke geschichtliche Bezüge:

„Eine ziemliche Erweckung war damals der Osten. Vielleicht weil ich dort nie war. Es war gar nicht der Mauerfall direkt, den habe ich gar nicht von Nahem mitbekommen, damals war ich in der Schweiz. Es war eher das Öffnen dieser

¹²⁶ Gespräch mit Anna Viebrock, S.116.

¹²⁷ Ebenda, S.115.

¹²⁸ siehe auch Ausführungen auf der Website der Klasse für Bühnengestaltung an der Akademie der bildenden Künste, Wien, unter: https://www.akbild.ac.at/Portal/institute/kunst-und-architektur/buehnengestaltung/buehnengestaltung?set_language=de&cl=de, Zugriff zuletzt am 25.1.2015.

¹²⁹ Gespräch mit Anna Viebrock, S.118.

¹³⁰ Ebenda, S.129.

¹³¹ Ebenda, S.130.

¹³² Vgl. Ebenda, S.120.

Grenze, das ‚Überall-Hingehen-Können‘. Es waren für mich unglaubliche Erlebnisse, was man da alles erfahren konnte. Da habe ich einfach gemerkt, dass ich dafür ein großes Faible habe, aber es bestand auch eine Art Aufholbedarf. Die ehemalige DDR war nicht verwestlicht, amerikanisiert, es gab keine Werbung, man konnte den Sozialismus irgendwie erspüren, aber auch die Zeit davor. Ich habe da einfach Geschichte studiert und den osteuropäischen Teil, den man bisher nur aus der Literatur kannte. Das hat mich lange beschäftigt, es ging dann immer mit, oder es ist passiert, dass es immer mit rein gerutscht ist, dieses Thema.“¹³³

Das Spaziergehen und Dinge aufspüren sei das eine, in weiterer Folge arbeite sie sehr gerne auch mit „Überhöhungen“, die „größere magische Momente erzeugen“. Das ginge vor allem bei Opern, aber teilweise auch bei Marthalers Projekten, weil sie „ja eigentlich Musikwerke sind“¹³⁴:

„Diese Überhöhung, diese magischen Momente, die aus der Realität, aus einem Mittelmäßigen, oder Normalen, aus einem Unscheinbaren entstehen, interessieren mich mehr als Hokuspokus oder Ausstattungssorgien. Deswegen würde ich wahrscheinlich nie ein Musical machen - würde man mich auch nicht fragen.“¹³⁵

4.1.3. Ästhetische Verfahrensweisen - Überblick

4.1.3.2. Proportionsverschiebungen und Patina

Die einzelnen Elemente von den unterschiedlichen gefundenen Räumen kombiniert Anna Viebrock dann so miteinander, dass eine Umdeutung der Räume passiert. Dies geschehe vor allem durch Proportionsverschiebungen, die Größenverhältnisse, so wie sie auf der Bühne dargestellt werden, gäbe es in Wirklichkeit gar nicht, sie mache quasi eine „hyperrealistische Bearbeitung“¹³⁶:

„Man sollte den Grad der Erfindung nicht unterschätzen, der in so einem Bühnenbild steckt, selbst wenn es nach etwas Bekanntem aussieht. Wenn ich mit Christoph Räume erfinde, stecken da natürlich gefundene Dinge drin. Das ist ja sozusagen der Kniff, wenn man etwas auf die Bühne stellt, das Patina hat, das aussieht, als wäre man tatsächlich an dem Ort und als sei es nicht nur eine Pappkulisse. Patina und das ‚Echte‘ geben dem ganzem mehr Gewicht, und das ist der Kniff dabei.“¹³⁷

Stefanie Carp beschreibt die Wirkung folgendermaßen:

¹³³ Gespräch mit Anna Viebrock, S.117f.

¹³⁴ Vgl. Ebenda, S.118.

¹³⁵ Ebenda.

¹³⁶ Vgl. Ebenda, S.120.

¹³⁷ Ebenda, S.125.

„Das Material, aus dem die Räume gebaut erscheinen, die Wandverkleidungen, der Fußboden, die Kassettenformen einer Zimmerdecke, ist immer so konkret, daß es auf einer Bühne wie geträumt aussieht. Ob holzgetäfelt oder tapeziert, das Ambiente ist auf einprägsame Weise schnöde und suggestiv. Es ist nie natürlich, weil die Proportionen der Räume in Wirklichkeit nie so anzutreffen wären und weil Realien in dieser Mischung nie vorkommen. So entfalten diese Räume die Schönheit eines Gegenzaubers zum Kulissenzaubers des Theaters.“¹³⁸

Anna Viebrock arbeitet vorwiegend mit Einheitsräumen, oder „Durchstehern“, wie sie sie nennt.¹³⁹ Diese seien aber durchaus mehrdeutig und könnten sich ohne Umbauten verwandeln. Solche Verwandlungen seien „letztendlich auch dramaturgische Fragen“.¹⁴⁰

Die Oper *Wunderzeichen* sei in dieser Hinsicht etwas besonderes gewesen:

„so etwas hatte ich in Stuttgart noch nicht, dass die Proportionen sich während dem Stück verändern, dass der Boden auf einmal näher zur Decke fährt. Das, finde ich, ist das Hauptelement dieses Bühnenbilds, das Aufzeigen, was darunter liegt und die so entstehenden Proportionsverschiebungen des Flughafens selbst.“¹⁴¹

4.1.3.2. Verhältnis Zuschauer- und Bühnenraum

Wie wichtig das Portal, also die Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum für ihre Arbeit sei, beantwortet sie im Gespräch mit Bettina Masuch folgendermaßen:

„Je extremer man eine Welt behauptet, in der die Menschen sich aufhalten und je stärker die Atmosphäre dieser Welt sein soll, desto unmöglicher finde ich, wenn man sieht, wo das Bühnenbild zu Ende ist. Das ist zum Beispiel auch der Grund, warum ich mich beim Entwurf der Grundrisse eines Raumes immer darum bemühe, das Portal zu überwinden und den Raum in den Zuschauerraum hinein zu verlängern. Meine Räume sehen zwar aus wie eine geschlossene Welt, in die der Zuschauer guckt, aber ich versuche immer, den Guckkasten aufzuheben. Das widerspricht sich, denkt man, weil die Räume so komplett sind, aber ich versuche immer über das Portal eine Verbindung zum Zuschauerraum herzustellen. Der Zuschauer soll fast das Gefühl haben, im Bühnenraum mit drin zu sitzen, so als würde er nicht zu einem Raum gehen, sondern der Raum käme auf ihn zu.“¹⁴²

Anna Viebrock betont auch die Wichtigkeit des Grundrisses für diese Überlegungen¹⁴³, aber auch ihre Modelle sind sehr detailliert gearbeitet und man kann anhand von ihnen die Raumkonzeptionen nachvollziehen.

¹³⁸ Vgl. Carp, Stefanie, „Geträumte Realräume“, o.S.

¹³⁹ Vgl. Gespräch mit Anna Viebrock, S.121.

¹⁴⁰ Vgl. Ebenda, S.125f.

¹⁴¹ Ebenda, S.121.

¹⁴² Vgl. Masuch, Bettina, im Gespräch mit Anna Viebrock, „Damit die Zeit nicht stehenbleibt“, in: *Anna Viebrock. Bühnen/Räume. damit die Zeit nicht stehen bleibt*, Hg. Masuch, Bettina (Hg.), Berlin: Theater der Zeit 2000, o.S.

¹⁴³ Vgl. Gespräch mit Anna Viebrock, S.129.

4.1.3.1. Modelle

Eine Auswahl von Anna Viebrocks Modellen wurde im Rahmen der Ausstellung *Anna Viebrock: Im Raum und aus der Zeit- Bühnenbild als Architektur*¹⁴⁴ gezeigt. Die Modelle sind sehr detailgetreu gearbeitet, was sich vor allem in der Gegenüberstellung zu den fertigen Bühnenbildern erkennen lässt (siehe Abb. 1 und 2). Im Modell zu *Wunderzaichen* ist beispielsweise die Marmorierung der bewegbaren Wände im Hintergrund bereits sehr exakt gearbeitet, aber auch die Sitzgelegenheiten sind im Modell bereits festgelegt.



Abb.1: *Wunderzaichen*, Situation 1, abfotografiertes Modell; Foto: Anna Viebrock



Abb.2: *Wunderzaichen*, Situation 1, Bühnentotale mit Statisten; Foto: Anna Viebrock

Die bereits unter 4.1.3.2. beschriebenen Proportionsverschiebungen bei diesem Bühnenbild, werden im Modell bereits überprüft (siehe Abb. 3 und 4): Wenn der Verhörraum in der

¹⁴⁴ Die Ausstellung war u.a. von 4.12.2010-6.3.2011 im Schweizer Architekturmuseum in Basel zu sehen. Die hierzu erschienene Publikation ist zur weiteren Lektüre sehr empfehlenswert: *Anna Viebrock. Im Raum und aus der Zeit – Bühnenbild als Architektur*, Hg. Schweizerisches Architekturmuseum, Basel: Christoph Merian 2011.

2. Situation der Oper das Hauptsetting wird, verschiebt sich der Boden der Wartehalle nach oben.



Abb.3: *Wunderzeichen*, Situation 2 (Verhörraum), abfotografiertes Modell; Foto: Anna Viebrock



Abb.4: *Wunderzeichen*, Situation 2 (Verhörraum), Bühnentotale mit Statisten; Foto: Anna Viebrock

Bei dem Modell zu Heimweh und Verbrechen sieht man sehr gut, wie Anna Viebrock mit den Übergängen im Proszeniumsbereich umgeht, im Gespräch beschreibt sie das folgendermaßen:

„Ich finde schwarze Portale, die es öfters gibt, erzeugen eine extreme Distanz und bemühe mich deshalb um einen Übergang: Man darf meistens noch ein bisschen weiter nach vorne, bis zum Eisernen. Da kann man dann den schwarzen Rahmen umkleiden und zum Beispiel Backsteinwände vom Bühnenraum noch ums Portal herum fortführen. Hierbei ist mir auch wichtig, dass nicht alles symmetrisch aussieht.“¹⁴⁵

¹⁴⁵ Gespräch mit Anna Viebrock, S.128f.

Eine weitere Möglichkeit, den Beginn der Bühne etwas mehr in Richtung Zuschauerraum zu verschieben, ist außerdem das Vorziehen der Teppiche. Das sei natürlich etwas „gemogelt“, sagt Anna Viebrock, denn „es gibt keine Decke mehr dazu“. Auch die Schiffe bilden einen Übergang zum Zuschauerraum.¹⁴⁶



Abb.5: *Heimweh und Verbrechen*, ab fotografiertes Modell; Foto: Anna Viebrock



Abb.6: *Heimweh und Verbrechen*, Bühnentotale; Foto: Anna Viebrock

4.1.4. Probenprozess: Das Erfinden hört nicht auf

Die Arbeit mit Christoph Marthaler lasse ihr zunächst viele Freiheiten, denn wenn die Inszenierung noch nicht fertig entwickelt ist, kann der Raum, den Anna Viebrock baut, noch

¹⁴⁶ Vgl. Gespräch mit Anna Viebrock, S.129.

viel beeinflussen.¹⁴⁷ Allerdings bemühe sie sich auch darum, dass bis zum Schluss gewisse Eingriffe noch möglich bleiben:

„[ich] erfinde [...] immer bestimmte Sachen, die noch offen sind. Das kann ein Schaufenster, ein Bilderrahmen, irgendein anderes Element oder die Möblage sein. Das sind dann die Orte, die noch ganz offen oder sozusagen leere Stellen sind. Da kann man noch weiter erfinden während den Proben.“¹⁴⁸

Bei Kostümen sei das ähnlich, auch hier müsse man die Kostümentwürfe meist ein Jahr vorher abgeben. An Häusern, wie der Oper Stuttgart, sei das Arbeiten dann wesentlich leichter, weil ihr aufgrund der langjährigen Zusammenarbeit ein gewisses Vertrauen entgegengebracht wird. Es hänge außerdem davon ab, ob die Kostüme von der Schneiderei angefertigt werden müssen oder ob „Teile getrödelt oder gekauft werden“, dann sei es möglich das auf die Probenzeit zu verschieben¹⁴⁹:

„Am schönsten ist es, die Kostüme während der Proben zu machen. Manches entwickelt sich einfach erst während der Proben. [...] Oft ist es so, dass, wenn so viel Darstellerisches verlangt wird, dass automatisch Schauspieler oder Sänger dabei sind, die mitreden, und dann entwickelt man das gemeinsam.“¹⁵⁰

Ein weiteres Beispiel für diese Flexibilität bis zum Schluss sind die eingebauten Monitore, die ins Bühnenbild der Oper *Wunderzeichen* als Hilfsmittel für den Chor, der bis zur Premiere „mit den schwierigen, kaum auswendig singbaren Noten dieser Uraufführung beschäftigt war“, eingebaut wurden¹⁵¹:

„Zum Glück ließ das Flughafenbühnenbild zu, dass wir nach und nach immer mehr Monitore für Sänger und Musiker auf der Bühne installieren konnten. Die Musik dieser Oper war so komplex und schwierig, dass diese Hilfsmonitore dringend gebraucht wurden.“¹⁵²

¹⁴⁷ Vgl. Gespräch mit Anna Viebrock, S.119.

¹⁴⁸ Ebenda.

¹⁴⁹ Vgl. Ebenda, S.123f.

¹⁵⁰ Ebenda, S.124.

¹⁵¹ Vgl. Ebenda, S.123.

¹⁵² Ebenda.

4.2. Ästhetische Verfahrensweise „As Found“ und Übersetzung in Bühnenkonzeptionen

Anna Viebrock sammelt also reale Orte, mit denen sie Erlebnisse verbindet. Diese hält sie in Form von Fotografien fest. Außerdem recherchiert sie auch in der Literatur oder mithilfe von Filmen, von denen sie Filmstills macht, je nachdem, was das jeweilige Thema erfordert. Diese Fotografien, die gesammelten Orte und Dinge, dienen so als Arbeitswerkzeug in der Entwicklung des Bühnenbildes und finden sich im fertigen Entwurf meist in verfremdeter Art und Weise wieder.

Anhand von verschiedenen Beispielen soll im Folgenden dargelegt werden, wie die Übersetzung dieser Rechercheergebnisse in den Bühnenentwurf stattfindet. Die Beispiele behandeln sowohl ihre Bühnenkonzepte, als auch ihre Arbeit als Kostümbildnerin.

4.2.1. Die „Auswandererhalle“ in *Heimweh und Verbrechen*



Abb.7: alte Fotografie der Auswandererhalle, „Inspirationsfoto“ von Anna Viebrock

Ausgangspunkt für *Heimweh und Verbrechen* war eine Studie von Karl Jaspers, die das Deutsche Schauspielhaus Hamburg folgendermaßen umschreibt:

„Heimweh und Verbrechen“, so betitelt der berühmte norddeutsche Psychiater und Philosoph Karl Jaspers einst seine Doktorarbeit. Veröffentlicht im Jahre 1909, berichtete er dort von Vorfällen, in denen heimatferne Kindermädchen gegen die ihnen anvertrauten Zöglinge gewalttätig wurden – fast immer mit tödlichen Folgen. Jaspers Erklärung für das Handeln der jungen Frauen und Mäd-

chen: verzweifelt Heimweh. In der Überzeugung, erst dann nach Hause zurückkehren zu können, wenn der Grund für den Aufenthalt in der Fremde ausgelöscht wird, begingen die Kindermädchen Straftaten, zu denen sie unter anderen Umständen niemals in der Lage gewesen wären.“¹⁵³

Für das Bühnenbild recherchierte Anna Viebrock in alten Büchern über Hamburg, weil sie die Auseinandersetzung mit der Stadt interessant fand, wie sie im Gespräch erzählt. Hierbei stieß sie unter anderem auf eine alte Fotografie der Auswandererhallen (siehe Abb. 7), das Motiv tauchte dann bei der weiteren Recherche im Auswanderermuseum in Hamburg wieder auf (siehe Abb. 8).¹⁵⁴



Abb.8: abfotografiertes Plakat in Anna Viebrocks Arbeitszimmer im Semperdepot, Foto: Julia Grevenkamp

Im Großen und Ganzen sei die Bühne die Ankunftshalle, nur ohne die großen Fenster links und rechts der Tür, geblieben sei auch der Hinweis zu den Speisesälen: „Dazu habe ich ziemlich umfangreich recherchiert: Da gab es einen Bereich für koscheres Essen und für die anderen. Da konnten 3000 Leute Mittag essen. Das war ein riesiges Unternehmen.“ Die Halle sei dann „sozusagen möbliert worden“, um die einzelnen Bereiche voneinander abzugrenzen. Es seien dann Teppiche, Stockbetten, Bänke und die seitlichen Tribünen, Bücherschränke und vieles mehr dazu gekommen. Die Gitter, welche vor den Bücherschränken angebracht waren, habe sie in einem Buch aus dem 19. Jahrhundert entdeckt¹⁵⁵.

¹⁵³ Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Ankündigungstext der Produktion *Heimweh und Verbrechen*, Website *Deutsches Schauspielhaus Hamburg*, unter: http://schauspielhaus.de/de_DE/repertoire/heimweh_verbrechen.986183, Zugriff zuletzt am 18.1.2015.

¹⁵⁴ Vgl. Gespräch mit Anna Viebrock, S.127.

¹⁵⁵ Vgl. Ebenda, S.127f.

„Man hatte solche Gitter in gutbürgerlichen Stuben, damit die Kinder nicht an die Sachen rankommen. Die Bühne sollte in Bereiche für die Kinder und für das Gutbürgerliche unterteilt sein, mit Grenzen dazwischen. Dann gibt es einen Verhörbereich und das Untersuchungszimmer. Ich habe es mir mehr als Stationendrama von diesen Kindern vorgestellt. [...] Bei Christoph ist dann einfach etwas Freieres entstanden.“¹⁵⁶

Anna Viebrock stellt außerdem Verbindungen vom psychologisch-medizinischem Hintergrund der Studie von Jaspers zum Quarantäne-Bereich in den Auswandererhallen her: „Die Leute wurden erst einmal desinfiziert, was auch irgendwie etwas Schreckliches ist.“ In diesem Zusammenhang sei dann auch der ärztliche Untersuchungsbereich im linken hinteren Teil der Bühne entstanden.¹⁵⁷



Abb.9: alte Fotografie mit medizinischen Gerätschaften, „Inspirationsfoto“ von Anna Viebrock

4.2.2. Die Boote im Proszeniumsbereich bei *Heimweh und Verbrechen*

Die Boote, welche im Orchestergraben (siehe auch Abb. Nr. 8, Bühnentotale von *Heimweh und Verbrechen*) platziert wurden sind Originale, die das Auswanderermuseum in Hamburg für die Aufführungen zur Verfügung gestellt hat.¹⁵⁸

„Die beiden Boote stecken da so fest vor dem Bühnenbild und als Paradox dazu steht auf der Bühne der Satz ‚Das Feld ist die Welt‘, aber eigentlich ist da nicht an Entkommen zu denken“¹⁵⁹

Durch das Verwenden von Originalen auf der Bühne stellt sich nochmal mehr der Geschichtsbezug zur Auswandererthematik und der Stadtgeschichte Hamburgs dar.

¹⁵⁶ Gespräch mit Anna Viebrock, S.127.

¹⁵⁷ Vgl. Ebenda, S.128.

¹⁵⁸ Vgl. Ebenda, S.127.

¹⁵⁹ Ebenda.



Abb.10: alte Fotografie von Booten, „Inspirationsfoto“ von Anna Viebrock



Abb.11: Besichtigung der Originalboote, Foto: Anna Viebrock



Abb.12: Besichtigung der Originalboote, Foto: Anna Viebrock

4.2.3. Umgang mit Zitaten am Beispiel „Mein Feld ist die Welt“ und „Damit die Zeit nicht stehenbleibt“



Abb.13: *Heimweh und Verbrechen*, Detailaufnahme des Bühnenbildes; Foto: Anna Viebrock

Der im Bühnenbild auftauchende Wandspruch „Mein Feld ist die Welt“ stammt aus der schon beschriebenen Auswandererhalle, die im Stück dann eher eine „Erziehungsanstalt“ geworden sei, „was sich sehr auf die ursprüngliche Studie von Jaspers bezieht“¹⁶⁰. Anna Viebrock habe den Satz passend gefunden, weil er als „zynischer Kommentar zum Heimweh und zu dieser engen Schweiz“, in der die Geschichte von Jaspers beheimatet war, funktioniere:

„Die meisten Mädchen sind dann nämlich ins Gefängnis gekommen oder in eine Erziehungsanstalt. Das hatte auch viel mit Pubertät zu tun. Teilweise wurden die Mädchen auch weggeschickt, waren vielleicht schlicht etwas zurückgeblieben, kannten nichts außer der Welt in den Schweizer Dörfern, kannten nur ihre Familie.“¹⁶¹

Da das Stück dann aber in eine andere Richtung gegangen sei, und Marthaler keine „Schweizer Geschichte“ gemacht habe, wie es in Hamburg zunächst erwartet wurde, ist laut Viebrock der „Satz am Ende dann doch eher dekorativ gewesen und hat vielleicht nicht so viel Sinn gemacht“¹⁶²:

„In den Kritiken haben sie erst geschrieben, dass der Raum ein Hotel sei, was ich nicht wirklich verstanden habe, denn den Spruch findet man auch heute noch in den Hapag Llyod Hallen. Eigentlich sollte das in Hamburg bekannt sein. Wenn das die Leute mehr beschäftigt hätte, hätten die das vielleicht nachgeschaut.“¹⁶³

Den Umgang mit Zitaten beschreibt Anna Viebrock als „heikel“, auch weil er nicht immer die gewünschte Wirkung erzielt. Bei *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!*¹⁶⁴ habe der Satz „Damit die Zeit nicht stehen bleibt“ zum Beispiel „besser funktioniert“¹⁶⁵:

„Christoph wollte „Damit die Zeit nicht stehen bleibt“, was ich im Flughafen Tempelhof in Berlin gefunden habe, erst gar nicht. Als er dann gesehen hat, dass die Schrift schon marode wurde, sich auflöste, die Uhr stehen blieb - das Stehenbleiben eigentlich zum Bild wird - hat er Gefallen daran gefunden.“¹⁶⁶

¹⁶⁰ Vgl. Gespräch mit Anna Viebrock, S.127.

¹⁶¹ Ebenda.

¹⁶² Vgl. Ebenda.

¹⁶³ Ebenda, S.128.

¹⁶⁴ *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!*, Regie: Christoph Marthaler, Volksbühne Berlin, 1993.

¹⁶⁵ Vgl. Gespräch mit Anna Viebrock, S.128.

¹⁶⁶ Ebenda, S.126.

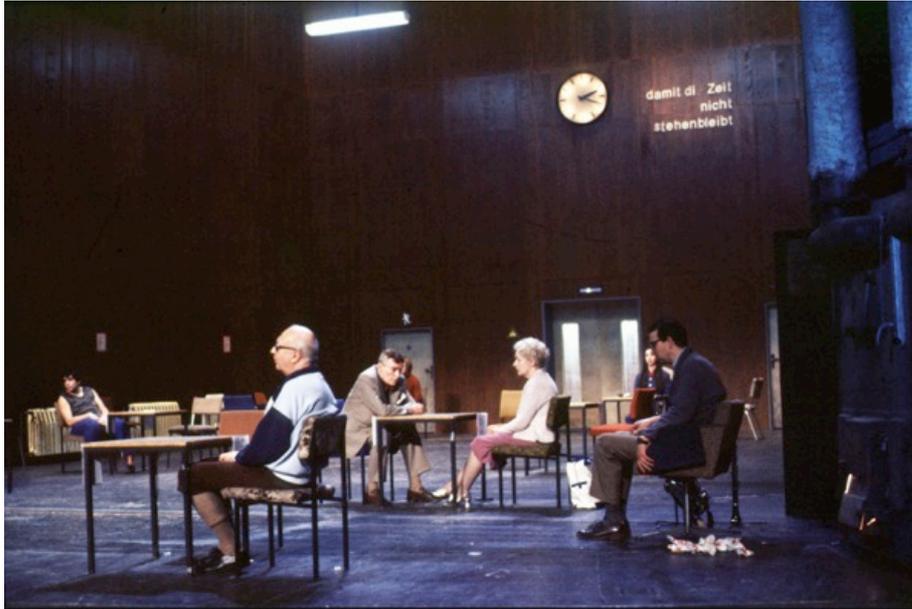


Abb.14: *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!*, Szenisches Foto, Foto: David Baltzer

4.2.4. Der Flughafen in der Oper *Wunderzeichen*

In der Oper *Wunderzeichen* ist das Setting für die vier Situationen¹⁶⁷ der Flughafen Ben Gurion in Tel Aviv. Anna Viebrock erzählt im Gespräch, dass Ben Gurion aber nicht die Vorlage gewesen sei: „Der Flughafen ist ja eigentlich wie jeder Flughafen. [...] Den Raum hab ich mir aus Elementen zusammengeschustert“. Die Decke sei beispielsweise aus einem Hotel übernommen worden, nur die „Passport-Control-Häuschen“ seien wirklich vom Flughafen Ben Gurion.¹⁶⁸



Abb.15: *Playtime*, Filmstill, „Inspirationsfoto“ von Anna Viebrock

¹⁶⁷ Eine Inhaltsangabe befindet sich im Anhang dieser Arbeit.

¹⁶⁸ Vgl. Gespräch mit Anna Viebrock, S.121.

Zur Recherche habe sie sich Filme wie *Playtime*¹⁶⁹, *The Terminal*¹⁷⁰ und *Falsch*¹⁷¹ angesehen und mit Filmstills gearbeitet.¹⁷² Die großen Fensterflächen in *Playtime*, durch die ein Blick aufs Rollfeld ermöglicht wird (siehe Abb. Nr. 15), können zum Beispiel als so ein Element, das Anna Viebrock in das Bühnenkonzept eingefügt hat, angesehen werden. Im Laufe der Oper verändert sich der Himmel mit der zunehmenden Tragik in der Handlung, wie sich auf Abb. 17 gut erkennen lässt.



Abb.16: *Wunderzeichen*, Bühnentotale mit Statisten, Foto: Anna Viebrock



Abb.17: *Wunderzeichen*, Situation 4, Bühnentotale, Foto: A.T. Schaefer

¹⁶⁹ *Playtime*, Regie: Jacques Tati, FR/I 1967.

¹⁷⁰ *The Terminal*, Regie: Steven Spielberg, USA 2004.

¹⁷¹ *Falsch*, Regie: Jean-Pierre Dardenne und Luc Dardenne, FR/BE 1987.

¹⁷² Vgl. Gespräch mit Anna Viebrock, S.122f.

4.2.5. Verhörerraum in der Oper *Wunderzeichen*

Anna Viebrock beschreibt ihre Gedankengänge zum Konzept des Verhörerraums, der hauptsächlich in der 2. und 4. Situation der Oper bespielt wird, folgendermaßen:

„Diese Oper ist ja sehr wenig szenisch gedacht. Da steht nur ‚Flughafen‘ und ‚Verhörerraum‘. Und da habe ich mir gedacht, der Verhörerraum könnte ja genau so gut in einer Katakombe sein, so konnte ich die Religionsgeschichte als Kontrast zum prosaischen Flughafen mit ins Spiel bringen. So etwas hatte ich zum Beispiel in Neapel gesehen, dass man, wenn man in den Katakomben immer tiefer steigt, in immer tiefere Epochen der Religion gerät, und deswegen finde ich bei dem Bühnenbild entscheidend, dass es fährt. Der Verhörerraum ist wie eine Art Grabeskirchenelement als etwas Archaisches, das direkt unter dem Flughafen liegt. Erst sieht das Publikum den tiefer liegenden Raum nicht, aber wenn er später höher fährt, kann man in den Untergrund hineinsehen.“¹⁷³

Der Komponist Marc André war u.a. mit den Dramaturgen und Jossi Wieler zur Klangrecherche in Israel unterwegs.¹⁷⁴ Hier ein kleiner Auszug aus dem Reisebericht, der vom Besuch in der Grabeskirche handelt:

„Während unserer Tonaufnahmen entdecken wir allerlei Merkwürdigkeiten. In zahlreichen Ecken und Winkeln stehen Bänke übereinander getürmt, Leitern sind allerorten befestigt und diebstahlsicher abgeschlossen. Als solle der Weg zum Himmel über die Tritte von Leitern führen, die für den Ernstfall griffbereit gehalten werden.“¹⁷⁵



Abb.18: Aufnahme, die während der Reise nach Israel in der Grabeskirche aufgenommen wurde; Foto: Patrick Hahn



Abb.19: Aufnahme, die während der Reise nach Israel in der Grabeskirche aufgenommen wurde; Foto: Patrick Hahn

In diesem Fall musste Anna Viebrock sich auf fremde Fotos beziehen, da sie bei dieser Reise nicht dabei sein konnte:

¹⁷³ Gespräch mit Anna Viebrock, S.121.

¹⁷⁴ Diese Reise wurde auf dem *Produktionsblog der Oper Stuttgart* ausführlich mit Bild, Text und Tonmaterial dokumentiert. Siehe auch: <http://operstuttgart.wordpress.com>, Zugriff zuletzt am 18.1.2015.

¹⁷⁵ Hahn, Patrick, „auf dem metaphysischen roadtrip III – weihrauch und plastik-stühle“, *Produktionsblog der Oper Stuttgart*, Blogbeitrag vom 3.2.2014, unter: <http://operstuttgart.wordpress.com/2014/02/03/auf-dem-metaphysischen-roadtrip-iii/>, Zugriff zuletzt am 28.1.2015.

„[sie] haben mir alle ihre Fotos gegeben. Aber davon ist dann ganz wenig übernommen worden. Eigentlich nur die Kellergeschichte im unteren Teil der Bühne, da habe ich Teile aus der Grabeskirche, die sie fotografiert hatten, übernommen: Den Boden - den sieht zwar kein Mensch - und bestimmte Situationen, wie die angeketteten Bänke und ein paar solche Details“¹⁷⁶



Abb.20: *Wunderzeichen*, Situation 2 (Verhörraum) Foto: A.T. Schaefer

4.2.6. Kostüme in der Oper *Wunderzeichen*



Abb.21: *Wunderzeichen*, 1. Situation, Foto: Anna Viebrock

In Bezug auf die Kostüme des Chors in der Oper wäre es auch schade gewesen, dass sie auf der Reise nicht dabei sein konnte, um die Leute und ihre Kleidung vor Ort zu studieren.¹⁷⁷ Auch hier habe sie sich auf die Reiseberichte der anderen stützen müssen:

¹⁷⁶ Gespräch mit Anna Viebrock, S.120f.

¹⁷⁷ vgl. Ebenda, S.122.

„Die anderen haben mir erzählt, dass es in der Grabeskirche schrecklich sein muss, weil so viele Leute dort sind, es viel Streit und Druck gibt und viel zu viele sich dort hineinquetschen.“¹⁷⁸

Zusätzlich habe sie Anregungen im Film *Im Haus meines Vaters sind viele Wohnungen*¹⁷⁹, der in der Grabeskirche spielt, gefunden und die sieben Religionsgruppen¹⁸⁰ aus dem Film übernommen:

„Es ging dann genau auf: Es gab sieben kleine Ensembles im Chor, von denen drei/vier unten im Verhörraum und die anderen oben gesungen haben. Bei den Kostümen haben wir uns ziemlich bemüht: Sie haben Bärte angeklebt und Riesenkreuze umgehängt bekommen - ganz schön heftig für meine Verhältnisse. Ich habe versucht, dass man wirklich erkennt, wie sie sich voneinander absetzen, samt Dunkelschminken für den Mann aus Äthiopien.“¹⁸¹

Es ging darum, darzustellen, „was sich heute für eine Mixtur von Menschen auf einem Flughafen befindet“, deshalb habe sie dann zum Beispiel noch „normale“ Touristen eingekleidet. Hierfür habe sie zum Beispiel Frauenkleider und Kopfbedeckungen in türkischen Kleidungsgeschäften gekauft.¹⁸²

In Bezug auf den Schluss der Oper lässt sich sehr gut erkennen, inwieweit der Probenprozess noch essentielle Änderungen hervorbringen kann. Anna Viebrock erzählt, dass zu Beginn der Oper, in der 1. Situation, die Sänger laut dem Libretto bereits Engel darstellen sollten. Das sei szenisch mit den in die Höhe gestreckten Geigenbögen gelöst worden (vgl. Abb. 21). Was den Schluss der Oper betraf, wäre lange Zeit noch unklar gewesen, ob die Sänger immer mehr Kleider ablegen und in Unterwäsche spielen sollten, damit der Eindruck der von Marc André intendierten Apokalypse entstehen könne.¹⁸³ Anna Viebrock erklärt im Gespräch:

„Mir fiel es schwer, Bilder oder Kostüme für diese Ebene zu erfinden. Ich denke mir da immer eher: Das kann man so nicht zeigen, also Engel mit Flügeln. Es hat sich dann sehr schön ergeben, dass die Armhaltung der männlichen Figur, die im letzten Bild vor dem düsteren Himmel steht, durch seltsame Bewegungen mit dem Geigenbogen eine Art schmerzhaftes Wachsen unsichtbarer Flügel assoziieren lässt. Das war eine schlichte Erfindung, die während der Proben entstanden ist.“¹⁸⁴

¹⁷⁸ Gespräch mit Anna Viebrock, S.122.

¹⁷⁹ *Im Haus meines Vaters sind viele Wohnungen*, Regie: Halo Schomerus, D 2010.

¹⁸⁰ Anna Viebrock erklärt im Gespräch (S.122): „Da gibt es zum Beispiel eine Gruppe von Äthiopiern, die auf dem Dach wohnen, und die Unterschiede der einzelnen Religionsgruppen werden beschrieben: Griechisch-Orthodoxe, Syrisch-Orthodoxe, Armenisch-Orthodoxe, Äthiopisch-Orthodoxe, Kopten, Franziskaner und Nonnen.“

¹⁸¹ Gespräch mit Anna Viebrock, S.122; siehe auch Abb. 17 (Bühnentotale der 4. Situation).

¹⁸² Vgl. Ebenda.

¹⁸³ Vgl. Ebenda.

¹⁸⁴ Ebenda.



Abb.22: *Wunderzaichen*, 4. Situation, Foto: A.T. Schaefer

Diese Engelsfiguren, sowohl die Menschengruppe zu Beginn der Oper, als auch die Einzelperson vom Ende der Oper können als eine Art Vorahnung für den Tod des Protagonisten Johannes beziehungsweise als eine „Todesfigur“¹⁸⁵, wie Anna Viebrock sie nennt, interpretiert werden. In der 3. Situation geht eine weitere solche Figur von rechts nach links eine Bahre schiebend über die Bühne. Für dieses Kostüm habe Anna Viebrock sich das Kostüm eines kleinen Mädchens aus dem Film *Falsch* „abgekuckt“.¹⁸⁶ Es trägt ein helles Cape und weiße Strumpfhosen.



Abb.23: *Falsch*, Filmstill, „Inspirationsfoto“ von Anna Viebrock



Abb.24: *Wunderzaichen*, 3. Situation; Foto: A.T. Schaefer

¹⁸⁵ Gespräch mit Anna Viebrock, S.123.

¹⁸⁶ vgl. Ebenda.

4.2.7. Kostüme bei *Tessa Blomstedt gibt nicht auf*¹⁸⁷

Bei ihrer letzten Arbeit *Tessa Blomstedt gibt nicht auf* hat Anna Viebrock Bühne und Kostüme entworfen, dabei arbeitete sie mit Interpretationen der aktuellen Prada-Kollektion¹⁸⁸. Sie betont im Gespräch, wie wichtig ihr die Auseinandersetzung mit den einzelnen modegeschichtlichen Epochen sei und dass viele die einzelnen Epochen leider gar nicht mehr auseinanderhalten könnten:

„Bei *Tessa Blomstedt* habe ich die aktuelle Prada-Mode kopiert und alle denken, das ist altes Zeug, weil die Leute nicht mehr genau hinschauen. Darüber sollte man immer wieder sprechen, das Bild zurechtrücken. Von Kostümen und aus welcher Epoche diese stammen haben viele keine Ahnung. Da sollte man ab und zu mal einen kleinen Kurs geben: Was ist die Mode der 50er, 70er, 90er Jahre?“¹⁸⁹



Abb.25: *Tessa Blomstedt gibt nicht auf*, szenisches Foto (Ausschnitt); Foto: Anna Viebrock



Abb.26: *Tessa Blomstedt gibt nicht auf*, szenisches Foto (Ausschnitt); Foto: Anna Viebrock

¹⁸⁷ *Tessa Blomstedt gibt nicht auf*, Regie: Christoph Marthaler, Volksbühne Berlin, Uraufführung am 15.10.2014.

¹⁸⁸ gemeint ist die Damenkollektion vom Herbst/ Winter 2014; siehe auch:

<http://www.prada.com/de/collections/fashion-show/archive/woman-fw-2014.html>, Zugriff zuletzt am 6.1.2015.

¹⁸⁹ Gespräch mit Anna Viebrock, S.118f.

4.3. Interpretationen der Theaterräume von Anna Viebrock

„Die Bezeichnung Ausstatterin kann Anna Viebrock nicht leiden. Denn sie erfindet und konstruiert. Sie ist immer auch Konzeptionistin der jeweiligen Inszenierung“¹⁹⁰, schreibt Stefanie Carp. Andreas Kottes Aussage „Nicht nur die Regie, auch Räume bringen Spielweisen hervor. Die Wahl eines Raumes für eine Produktion ist selbst schon ein inszenatorischer Akt [...]“¹⁹¹ lässt sich auch in Bezug auf ein Bühnenbild, das auch einen Ort vorgibt, anwenden. Ob das Setting nun ein Flughafen oder die Auswandererhalle in Hamburg Ballinstadt ist, prägt den Charakter der Inszenierung immens. Immer wieder lassen sich Verbindungen zwischen der Dramaturgie und Handlung des Stücks und den Räumen, die Anna Viebrock als Setting vorgibt, knüpfen. Im Folgenden sollen ausgewählte ästhetische Verfahrensweisen näher beschrieben und in Bezug zu den bereits erarbeiteten Raumtheorien gesetzt werden.

4.3.1. Warum Anna Viebrock nicht an real existierenden Orten arbeitet

Anna Viebrock erzählt im Gespräch, dass Christoph Marthaler sich zu Beginn seiner Karriere Orte im öffentlichen Raum, wie beispielsweise den Badischen Bahnhof in Basel, suchte, um dort zu inszenieren. Sie habe diese freien Arbeiten an „gefundenen Orten“ damals beobachtet und wisse nun natürlich, „welche Orte ihm gefallen, mit welchen er etwas anfangen kann“. Zum einen gehe sie da schon auf seinen Geschmack ein, entwickle aber auch „Orte, [...] die sich verwandeln können, je nachdem wie man auf sie schaut oder wie man sie beleuchtet“.¹⁹²

Es gehe nicht nur darum Räume zu finden, es gehe ums Erfinden: „Man sollte den Grad der Erfindung nicht unterschätzen, der in so einem Bühnenbild steckt, selbst wenn es nach etwas Bekanntem aussieht.“¹⁹³ Anna Viebrock beschreibt im Folgenden ihr Verständnis von Theater, das in gewisser Weise auch als Konstitution ihrer künstlerischen Arbeit angesehen werden kann:

„Das Abbilden von Realität interessiert mich nicht, mich interessieren leichte Veränderungen des Gegebenen, die plötzlich ganz viel bedeuten können und einen Hinweis darauf geben, dass die Bühne nicht echt, sondern eine andere Welt ist. Verdi hat gesagt: ›Man muss die Realität erfinden.‹ Letztendlich macht man das mit jedem Stück. Man erfindet mit jedem Stück eine Welt. Aber man muss sich klarmachen, dass man sie erfindet und eben nicht nur abbildet.“¹⁹⁴

¹⁹⁰ Carp, Stefanie, „Geträumte Realräume“, o.S.

¹⁹¹ Kotte, *Theaterwissenschaft*, S.67

¹⁹² vgl. Gespräch mit Anna Viebrock, S.119.

¹⁹³ vgl. Ebenda, S.125.

¹⁹⁴ Vgl. Viebrock, Anna/ Bettina Masuch, „Damit die Zeit nicht stehenbleibt“, o.S.

Einen Sonderfall stellt die Inszenierung *PAPPERLAPAPP*¹⁹⁵ dar, die im Ehrenhof des Papstpalastes, also einem vorgefundenen Ort und sozusagen im öffentlichen Raum, umgesetzt wurde. Anna Viebrock beschreibt ihre Erfahrungen mit dieser Arbeitsweise folgendermaßen:

„Ich bekam sofort Lust, den Ehrenhof, der ja ein Außenraum ist, in einen Innenraum zu verwandeln. Ich wollte die Außenmauern tapezieren und einen Kronleuchter vom Himmel herunter hängen lassen. Das heißt, ich dachte, ein Hubschrauber sollte eine Zeit lang an einer Stelle über dem Hof stehen und den Kronleuchter in den Raum hineinhängen lassen. All das ging nicht, wegen des Denkmalschutzes und ähnlichen Gründen. Man konnte in diesem Fall also immer nur Ideen vorschlagen und dann schauen, was möglich war.“¹⁹⁶



Abb.27: *PAPPERLAPAPP*, abfotografiertes Modell; Foto: Anna Viebrock

Sie habe sich dann vor allem auf den Einbau von Kunststofffenstern in manchen Fenstern und Klimaanlage an den Fenstersimsen konzentriert. Außerdem habe sie „verschiedene, gefundene Böden aus den Innenräumen des Palasts und anderen Orten Avignons zusammengestellt, um so eine dem Menschen und den Schauspielern eher angemessene Räumlichkeit zu behaupten“.¹⁹⁷ Sie zieht folgende Schlussfolgerung zur Arbeit an Orten im öffentlichen Raum:

¹⁹⁵ *PAPPERLAPAPP*, Regie: Christoph Marthaler, Papstpalast Avignon, Festival d'Avignon 2010.

¹⁹⁶ Gespräch mit Anna Viebrock, S.116.

¹⁹⁷ Vgl. Ebenda, S.116f.

„Das Ganze empfand ich eher als eine Intervention: Es gab so viel Einschränkungen und die große, abweisende Rückwand des Palastes, auf die das Publikum den ganzen Abend schaute und schauen musste, ist einfach nicht in den Griff zu bekommen.“¹⁹⁸



Abb.28: PAPPERLAPAPP im Ehrenhof des Papstpalastes; Foto: Walter Mair

4.3.2. „Mythologie des Profanen“

„Anna Viebrock hat eine Mythologie des Profanen erfunden. Ihre Bühnenbilder und ihre »ent-verkleidenden« Kostüme sind mehr als ein Stil, schon gar nicht eine Mode. Der Blick in ihre Räume gibt uns einen Lebenszustand wieder, ein heutiger oder gestriger, in jedem Fall ein Leben, das keine Dekoration mehr zur Verfügung hat und das sich vor oder nach einer Katastrophe befindet.“¹⁹⁹

¹⁹⁸ Gespräch mit Anna Viebrock, S.117.

¹⁹⁹ Carp, Stefanie, „Geträumte Realräume“, o.S.

Stefanie Carp spricht hier zum einen eine gewisse Zeitlosigkeit an, die in Viebrocks Bühnenbildern steckt, aber gleichzeitig geht es um das Profane, das auf die Bühne transportiert eine andere Wirkung hat, als ohne diese Zurschaustellung.

„Ich finde es einfach schade, wenn die normalen Sachen, die eigentlich das Leben der Menschen bestimmen, auf dem Theater bzw. in der Kunst nicht vorkommen. So wie man sich als Kind ja auch immer fragt, warum die Schauspieler im Theater auf der Bühne nie aufs Klo gehen. Ich würde das normale Leben immer verteidigen, weil ich nicht mag, wenn auf der Bühne nur außergewöhnliche und exemplarische Menschen und Vorgänge gezeigt werden.“²⁰⁰

Anna Viebrock betont, dass es ihr um „[d]as Übersehene, oder das Nicht-Beachtenswerte“ geht. Wenn ihr Titel wie „Spezialistin für das Gewöhnliche“ oder ähnliche gegeben würden, fände sie das eher unpassend, wenngleich solche Aussagen in der Rezeption ihrer Bühnenbilder immer wieder auftauchen.²⁰¹

Hans-Thies Lehmann schreibt:

„Was die besondere Schönheit [...] der Theaterräume von Anna Viebrock ausmacht, ist ihre sogleich auffallende Alltäglichkeit und scheinbare Banalität, die Anspielung auf Räume, die irgendwie jedem vertraut sind.“²⁰²

„Man glaubt zu wissen, wo man ist, und man weiß es doch nicht.“²⁰³ So beschreibt Stefanie Carp die Täuschungen, mit denen diese scheinbare Alltäglichkeit oder das Profane in Viebrocks Bühnenräumen einhergeht.

Denn es ist eben nicht eine normale Flughafen-Wartehalle, in der sich die Figuren in *Wunderzeichen* befinden, es ist vielmehr eine Transitstation zwischen Leben und Tod, in der sich das „Normale“ und das „Übernatürliche“ gleichermaßen begegnen können.

4.3.3. Öffentlichkeit – privater Raum

„Man kann in Anna Viebrocks Räumen nicht wohnen. Sie sind öffentliche Stationen oder Asyle, nachdem ganz andere psychische und materielle Häuser zusammenbrachen.“²⁰⁴

Stefanie Carp spricht zum einen die Wahl des öffentlichen Ortes an: Anna Viebrock baut keine Wohnungen, sondern verwendet eher wohnliche Elemente, wie zum Beispiel die Orientteppiche in *Heimweh und Verbrechen*, um einen öffentlichen Ort wohnlich zu machen. Das Zusammenbrechen von psychischen und materiellen Häusern, das Stefanie Carp hier

²⁰⁰ Viebrock, Anna/ Bettina Masuch, „Damit die Zeit nicht stehenbleibt“, o.S.

²⁰¹ vgl. Gespräch mit Anna Viebrock, S.117.

²⁰² Lehmann, Hans-Thies/Helene Varopoulou, „Gesammelte Raum-Zeiten“, in: *Anna Viebrock. Das Vorgefundene erfinden*, Hg. Müller-Tischler, Ute/Malte Ubenauf, Berlin: Theater der Zeit 2011, S.19.

²⁰³ Carp, Stefanie, „Geträumte Realräume“, o.S.

²⁰⁴ Ebeda.

anspricht, hängt beispielsweise in *Heimweh und Verbrechen* unmittelbar zusammen. Die Figuren mussten ihre Heimat, das materielle Haus, verlassen, und daran zerbrechen sie psychisch, was sich in Form von Heimweh und daraus resultierenden Gewalttaten äußert. Man könnte sogar soweit gehen, dass diese Gewalttaten wieder materielle Häuser zerstören.

Bei *Wunderzeichen* sieht es ähnlich aus: Hier sind es weniger Gegenstände, die den Flughafen zu einem wohnlichen Ort machen, es ist eher das Verhalten der Darsteller. Vor allem in der vierten Situation machen es sich die Touristen und Pilger in der Wartehalle bequem: Mehrere sitzen am Boden, da es nicht genügend Stühle gibt, und nehmen so den Ort des Flughafens auf eine Art und Weise ein, die ungewohnt für diesen Ort erscheint. Dieser Bruch zwischen der eigentlich kühlen Atmosphäre des Flughafens und dem heimeligen Verhalten der Darsteller ist sehr interessant.

Zusammengefasst kann man sagen, dass die Figuren an Orten platziert werden, die wohnliche Elemente besitzen, aber kein Zuhause sein können, sondern „etwas Öffentliches [suggerieren], auch da, wo sie Privates vorgeben.“²⁰⁵ In diesem Zusammenhang erscheint auch die Theorie der Nicht-Orte von Marc Augé interessant: Das Verhalten der Touristen, das Aneignen und Entwickeln einer eigenen Umgangsweise mit diesem Ort, suggeriert Eigenschaften von einem anthropologischen Ort. Der Flughafen als klassischer Nicht-Ort laut Augé wird für die Dauer der Aufführung durch das Verhalten der Darsteller zu einem anthropologischen Ort. Hans-Thies Lehmann beschreibt den Zusammenhang folgendermaßen:

„Paradoxerweise werden aber diese Un-Räume oder Nicht-Räume das Ambiente für einen immer größeren Teil des Lebens. Tief ist Viebrocks Arbeit von dieser Erfahrung, von den damit verbundenen zwiespältigen Gefühlen von Unsicherheit und Trauer, Freiheit und Sehnsucht geprägt.“²⁰⁶

4.3.4. Außen/Innen – Gefangen im Raum

„Anna Viebrock scheut die Entzauberung nicht. Sie sucht geradezu nach der Mehrdeutigkeit, die in ihrer Arbeitsweise selbst begründet liegt. Sie will für die Bühne Räume schaffen, die wir nicht als klare Innen- oder Außenräume wahrzunehmen vermögen und die eine Ästhetik und eine Schönheit anbieten, die unzählige Rätsel bergen. Vergeblich versuchen wir zwischen Innen und Außen zu unterscheiden.“²⁰⁷

²⁰⁵ Carp, Stefanie, „Geträumte Realräume“, o.S.

²⁰⁶ Lehmann, Hans-Thies/Helene Varopoulou, „Gesammelte Raum-Zeiten“, S.20.

²⁰⁷ Staub, Urs, „Zauber der Entzauberung“, in: *Anna Viebrock. Im Raum und aus der Zeit – Bühnenbild als Architektur*, Hg. Schweizerisches Architekturmuseum, Basel: Christoph Merian 2011, S.6.

Diese Beobachtung von Urs Straub verfeinert Stefanie Carp noch: „Es gibt in Anna Viebrocks Bühnenräumen bildlich kein Außen.“²⁰⁸ Interessant erscheint, dass Anna Viebrock zwar öffentliche Orte wählt, aber diese meist Innenräume sind. Bei *Wunderzaichen* wird das Außen in Form des Rollfeldes dargestellt, das man durch die großen Fensterscheiben betrachten kann. Aber Johannes und auch keiner der anderen Flugpassagiere wird je zu diesem Rollfeld gelangen. Sie scheinen alle gefangen in dieser Wartehalle, die sich auch zu einem Fast Food Restaurant verwandeln kann.

Stefanie Carp zieht folgende Schlussfolgerung:

„Da das Außen kein Bild hat, wird es Geheimnis und somit der Ort merkwürdig agierender Götter. Häufig suchen die Menschen auf der Bühne nach dem, was hinter dem Raum ist. Aber die Türen und Fenster geben keinen Blick auf etwas frei.“²⁰⁹

Erika Fischer-Lichte spricht den sich im Bühnenbild befindenden Elementen eine Funktion zu. So signalisiere beispielsweise eine Treppe, dass diese hinauf oder hinab gegangen werden könne und erzeuge beim Zuschauer genau diese Erwartung: Nämlich, dass die Räume so genutzt würden, wie man es gewohnt sei.²¹⁰ Anna Viebrock beschreibt ihre Intention im Gespräch mit Bettina Masuch folgendermaßen:

„Nichts überrascht einen doch mehr, als wenn die Dinge, von denen man gewohnt ist, wie sie funktionieren, plötzlich anders funktionieren. Wenn man von diesen ganz normalen kleinen Sachen ausgeht, kann man Verunsicherungen erzielen, durch die die Bühne plötzlich zu einer anderen Welt wird.“²¹¹

Wenn man das auf die Oper *Wunderzaichen* überträgt, könnte man meinen, dass wenn ein Rollfeld durch große Fensterscheiben sichtbar ist, dieses Rollfeld auch bespielt wird. Dem ist nicht so. Dennoch spielt es eine Rolle, weil es gleichsam für das Ziel, das Johannes nicht erreichen wird, steht. Es befindet sich zwar im Hintergrund, aber ist dem Zuschauer doch immer vor Augen und die Tragik dieser Figur wird durch diese ständige Anwesenheit noch unterstrichen. Dieser Aspekt wird zum Beispiel noch dadurch verstärkt, dass der bereits verstorbene Johannes, der nur mehr als Geist auf der Bühne wandelt und das Geschehen beobachtet, zur Abflughalle gerufen wird.

Stefanie Carp fasst das folgendermaßen zusammen:

„Gefangen scheinen die Menschen immer zu sein in den großen geschlossenen Räumen der Anna Viebrock. Immer gibt es Türen, die nur in eine Wand oder ein weiteres leeres Zimmer führen, Treppen, die ins Nichts steigen, am oberen Absatz gegen die Decke stoßen. Immer gibt es Fahrstühle, die nichts transportie-

²⁰⁸ Carp, Stefanie, „Geträumte Realräume“, o.S.

²⁰⁹ Carp, Stefanie, „Geträumte Realräume“, o.S.

²¹⁰ vgl. Fischer-Lichte, *Das System der theatralischen Zeichen*, S. 146.

²¹¹ Viebrock, Anna/ Bettina Masuch, „Damit die Zeit nicht stehenbleibt“, o.S.

ren, mit denen niemand ankommt, die aber hinauf- oder hinunterfahren und in den Menschen eine Hoffnung wecken auf einen glücklichen Ausgang oder auf eine neue Erscheinung. Die Hoffnung ist aber ein gemeiner Trick, auf den die Menschen ständig störrisch und unbelehrbar reinfallen.“²¹²

4.3.5. Gegenwart/Geschichte

„Das Heute ist voller Erinnerung an ein Früher, und das Früher ist immer ein von heute gesehenes Vergangenes.“²¹³ Durch das Festhalten und Darstellen von bestimmten Architekturen oder vorgefundenen Begebenheiten auf der Bühne schafft Anna Viebrock quasi ein Archiv. Sie betont, dass es ihr vor allem um eine Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte gehe. Vor allem die Grenzöffnung zur ehemaligen DDR sei ein Thema, das ihre Arbeit beeinflusst habe. Sie habe „da einfach Geschichte studiert“. Diese Geschichte sei „im Erbgut, in den Familiengeschichten eingeschrieben“ und „natürlich ist diese Auseinandersetzung manchmal auch etwas melancholisch, es geht viel um Vergänglichkeit.“²¹⁴

Der Titel von Anna Viebrocks Ausstellung im Schweizer Architekturmuseum in Basel²¹⁵ lautete „Im Raum und aus der Zeit“. Hubertus Adam beschreibt im Katalog zur Ausstellung die „bewusste[...] Ambivalenz“ dieses Titels: „Anna Viebrocks Bühnenräume sind aus der Zeit heraus <gedacht>, aber zugleich aus der Zeit heraus <gefallen>.“²¹⁶ Hubertus Adam führt das folgendermaßen aus:

„Die absolute Gegenwart ist blind. Menschen leben in der Gegenwart, sind aber geprägt von Erfahrungen und Erlebnissen der Vergangenheit. Dies gilt auch für Viebrocks Bühnenarchitekturen. Es sind Erinnerungsräume, die fremd und vertraut zugleich wirken. Hipper Chic und cooles Design fehlen, der Zwang zur Gegenwärtigkeit, zum Modischen scheint ausgesetzt.“²¹⁷

Im Gespräch mit Anna Viebrock fragt Hubertus Adam, weshalb sie sich vor allem zwischen der Jahrhundertwende und den Achtzigerjahren bewege und „nie ganz an die Gegenwart heran [rücke]“. Anna Viebrock antwortet:

„Die Gegenwart lässt sich schwerer deuten. Und es erscheint mir auch etwas langweilig, sie eins zu eins auf die Bühne zu bringen. Ich mag lieber das, was nicht modisch ist. Die Menschen auf der Straße sehen auch nicht alle so aus, als kämen sie direkt von heute, aus dem Jahr 2010. Die Zeit, aus der die Leute

²¹² Carp, Stefanie, „Geträumte Realräume“, o.S.

²¹³ Carp, Stefanie, „Geträumte Realräume“, o.S.

²¹⁴ vgl. Gespräch mit Anna Viebrock, S.117f.

²¹⁵ Die Ausstellung war vom 4.12.2010 - 6.3.2011 im Schweizer Architekturmuseum in Basel zu sehen.

²¹⁶ Adam, Hubertus, „Fremd und vertraut zugleich. Zu den Bühnenarchitekturen von Anna Viebrock“, in: *Anna Viebrock. Im Raum und aus der Zeit – Bühnenbild als Architektur*, Hg. Schweizerisches Architekturmuseum, Basel: Christoph Merian 2011, S.35.

²¹⁷ Ebenda.

stammen, sieht man ihnen immer etwas an. Ich versuche oft, mehrere Spuren in einem Raum zu vereinen, damit man das Gefühl hat, der Raum existiere schon seit Längerem. Es soll nicht so aussehen, als sei er gerade erst als Kulisse gebaut worden. Ich möchte vortäuschen, dass diese Räume am leben waren oder schon längere Zeit existieren.“²¹⁸

Hans Thies Lehmann nennt ihre Bühnenbilder „Kammern der modernen Seele, in denen die Gespenster des Gestern und Vorgestern hausen“²¹⁹ und stellt Verbindungen zu Walter Benjamin her:

„Eine seiner Denkfiguren ist der Sammler, der die Gegenwart des Vergangenen vielleicht am Intensivsten behauptet, weil sich ihm seine Fundstücke als Zeugen und Erinnerungen an eine andere Zeit erschließen. Für ihn machen sie die Gegenwart löchrig, geben in deren Lücken den Blick auf Früheres frei – die Zeitfläche des Jetzt bricht auf. Zugleich verlieren die gesammelten und gefundenen Objekte ihre Bindung an einen pragmatischen und semantischen Zusammenhang, fallen aus der gewohnten Zeit und in eine Art surrealistische Traumzeit.“²²⁰

4.3.6. „geträumte Realräume“ – Heterotopie und Utopie in Anna Viebrocks Bühnenräumen

„Anna Viebrock erfindet geträumte Realräume“, schreibt Stefanie Carp: Sie ginge dabei von etwas „Konkretem: von Geschichte, von Erfahrung“ aus und füge dann eine „Verrückung: eine Merkwürdigkeit“ hinzu, so dass sie „sie aus dem Realen heraushebt und ihre eigene Vorgabe ironisiert.“²²¹ Diese Räume haben laut Carp mehrere Bedeutungen und sind gleichzeitig „darin immer konkret. Ein Reales ist zugleich ein anderes Reales.“²²²

Hubertus Adam spricht bei Anna Viebrocks Bühnenbildern von „antiillusionistische[m] Illusionismus“ und stellt Verbindungen zum Heterotopie-Begriff Michel Foucaults her:

„Bemerkenswert aber ist, dass beinahe sämtliche Räume, die Anna Viebrock im heterotopischen Raum des Theaters realisiert, wiederum sich in die Typologien der Heterotopie, wie Foucault sie expliziert, einordnen lassen.“²²³

Als Beispiele führt Hubertus Adam den Spiegel, Wartesäle, aber auch Gefängnisse und vor allem Schiffe an, die sich immer wieder in Viebrocks Konzeptionen finden lassen. Interessant erscheinen auch die zwei Boote aus *Heimweh und Verbrechen*, denn sie sind sowohl in ihrer Gegenständlichkeit konkret - es sind die originalen Boote aus dem Auswanderer-museum – als auch in ihrer Bedeutung beziehungsweise in der Erwartung, die sie erzeu-

²¹⁸ Adam, Hubertus, im Gespräch mit Anna Viebrock, „Die Vergangenheit ist immer Vorhanden“, in: *Anna Viebrock. Im Raum und aus der Zeit – Bühnenbild als Architektur*, Hg. Schweizerisches Architekturmuseum, Basel: Christoph Merian 2011, S.41.

²¹⁹ Lehmann, Hans-Thies/Helene Varopoulou, „Gesammelte Raumzeiten“, S.18.

²²⁰ Ebenda, S.22.

²²¹ Carp, Stefanie, „Geträumte Realräume“, o.S.

²²² Ebenda, o.S.

²²³ Adam, Hubertus, „Fremd und vertraut zugleich. Zu den Bühnenarchitekturen von Anna Viebrock“, S.36.

gen. Boote sind zur Fortbewegung im Wasser gedacht. Allerdings stecken sie in diesem Fall im Orchestergraben des Hamburger Schauspielhauses fest: Kein Wasser weit und breit und auch aus der Handlung des Stücks wird klar, dass hier „an Entkommen [nicht] zu denken [ist]“²²⁴.

In Kapitel 2.4 wurde bereits festgestellt, dass im physischen Haus des Theaters, das laut Foucault eine Realität gewordenen Utopie beziehungsweise eine Heterotopie ist, weitere Heterotopien entstehen: Zeitliche Brüche, unvereinbare Realitäten und Utopien werden auf die Bühne gebracht. Der Übergang zwischen Heterotopie und Utopie ist fließend, beziehungsweise bedarf die Heterotopie der Utopie, die sie etabliert.

Während Hubertus Adam nur die inhaltliche Komponente der Bühnenbilder anspricht, lässt sich die Theorie noch ausweiten: In den Bühnenräumen von Anna Viebrock verdoppelt sich die Produktion von weiteren Heterotopien, die allein schon durch die zeitlichen Brüche usw. gegeben wären, in dem Sinne, dass sie zur Darstellung der Utopie des Stücks heterotope Räume oder Gegenstände, wie zum Beispiel die zwei Boote, oder eine Auswandererhalle, ein Flüchtlingslager, wählt.

²²⁴ Gespräch mit Anna Viebrock, S.127.

4.4. Künstlerische Position/ Werk

Theater ist für Anna Viebrock immer „Gemeinschaftsarbeit und ein Gesamtprozess“: Man arbeite gemeinsam in immer neuen Konstellationen und zu anderen Themen. Ihre Arbeitsmethoden („Spaziergängerprinzip“ / „As Found“) können hierbei als ihr wichtigstes Werkzeug angesehen werden. Aber auch den Probenprozess und die Arbeit im Theaterraum selbst schätze sie besonders, die Premiere als Abschluss dieser Zeit könne man noch am ehesten als Werk bezeichnen, „weil man es da frei gibt, da wird es dann gesehen“. Neben der Flüchtigkeit der Aufführungen habe sie einen Schrank voll mit Arbeitsbüchern und die Modelle, die zum Beispiel durch die Ausstellung im Schweizer Architekturmuseum, zu einem eigenständigen Werk wurden.²²⁵

Ihre Beweggründe fasst sie im Folgenden zusammen:

„Eigentlich geht es sozusagen jedes Mal darum, dass Ideen verwirklicht werden, dass dir keiner rein redet. Außer vielleicht, wenn es zu teuer ist, aber mir wurde selten gesagt: ‚Das geht nicht!‘. Man darf das, was man entworfen hat, bauen oder es wird gebaut. Die bauen das, was man im Kleinen entworfen hat, und das nimmt dann so eine Riesenbühne ein. Es ist dann da. Und teilweise richtig lange, manchmal leider auch nur kurz. Man bekommt Platz für eine Parallelwelt. Da darf man sich auch nicht zurücknehmen, den Raum des Theaters nicht hergeben, indem man sich andere Orte sucht. Im Theater bekommt man „kubikmetermäßig“ Platz, da kann man sich ausbreiten mit seiner Parallelwelt.“²²⁶

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass für Anna Viebrock ist die Arbeit an einem Ort im öffentlichen Raum – wie in den Ausführungen zur Inszenierung *PAPPERLAPAPP* beschrieben - nur eine Intervention ist.²²⁷ Sie sieht das Theater, das physische Haus, als Ort für eine Parallelwelt, eine Utopie, die sie durch Versatzstücke der realen Welt und deren Kombination miteinander erzeugt. Bei ihren ästhetischen Verfahrensweisen stehen „Patina und das ‚Echte‘“ stets im Vordergrund: Sie seien der „Kniff“ und „geben dem Ganzen mehr Gewicht“.²²⁸ Das „Echte“ ist in ihrer Arbeit nicht nur auf das Darstellen einer bestimmten Materialität bezogen, sondern auch auf den inhaltlichen Zusammenhang ihrer Räume: Es geht ihr um das Übersehene und Nicht-Beachtenswerte, kurz das „normale Leben“²²⁹, auf die Theaterbühne zu bringen.

Die in ihren Bühnenbildern dargestellten Orte beziehungsweise auch die Orte, von denen sie die Versatzstücke sammelt, sind solche übersehenen Räume, in denen sich

²²⁵ Vgl. Gespräch mit Anna Viebrock, S.124f.

²²⁶ Ebenda, S.125.

²²⁷ siehe hierzu Kapitel 4.3.1. dieser Arbeit bzw. Gespräch mit Anna Viebrock, S.116f.

²²⁸ vgl. Gespräch mit Anna Viebrock, S.125.

²²⁹ Viebrock, Anna/ Bettina Masuch, „Damit die Zeit nicht stehenbleibt“, o.S.

aber das Leben abspielt: Marc Augé nennt sie Transitorie der Moderne, Durchgangsorte, in denen man nicht verweilt. Im Grunde ist auch das Theater ein Ort, an dem man nicht so lange verweilt. Auch die Stücke und ihre Bühnenbilder werden regelmäßig ausgetauscht. Was bleibt ist der leere Bühnenraum, der keine Spuren – außer vielleicht ein paar Kratzer im Boden – davonträgt und immer wieder neu überschrieben werden kann. Man könnte also den Bühnenraum als einen Ort bezeichnen, der Eigenschaften von Nicht-Orten hat. Durch eine Inszenierung wird er laut Augé zu einem Ort: Für die Dauer der Aufführung entsteht eine anthropologische Beziehung zwischen Zuschauer und dem Bühnenraum. Und gleichzeitig verweisen Anna Viebrocks Bühnenbilder wieder auf andere Orte und Räume.

Interessant erscheint die Tatsache, dass sie vor allem in der Zusammenarbeit mit Christoph Marthaler die Räume anhand von relativ wenigen Informationen baut²³⁰ und so im Prinzip die Inszenierung sich auf den von ihr konzipierten Ort „einstellen“ muss. Der Regisseur Christoph Marthaler „erfindet“ in diesem Fall seine Inszenierung in einem vorgefundenen Raum, dem Bühnenbild von Anna Viebrock, das sie wiederum aus vorgefundenen Versatzstücken der Realität erfunden hat.

²³⁰ Anna Viebrock erzählt im Gespräch zum Beispiel, dass sie bei *Tessa Blomstedt gibt nicht auf* nur wusste, dass es um das Thema Online-Dating gehen soll (vgl. Gespräch mit Anna Viebrock, S. 115 bzw. Kap. 4.1.1. dieser Arbeit).

5. Die Theaterräume von Claudia Bosse

Die deutsche Regisseurin und Künstlerin Claudia Bosse (*1969) studierte Regie an der Schauspielschule Ernst Busch in Berlin. Sie ist die künstlerische Leiterin von *theatercombinat*, einer „Compagnie zur Produktion unabhängiger Kunst- und Theaterarbeiten“, die 1996 zunächst in Berlin gegründet wurde und ab 1997 auch Projekte in Wien umsetzte; seit 1999 ist die fixe Basis der Company in Wien. *theatercombinat* arbeitet mit internationalen Künstlern unterschiedlicher Felder zusammen zur „Erforschung und Umsetzung theatraler Konzepte, die das Theater über seine Grenzen treiben und neue und provokante Weisen der Kommunikation mit dem Publikum, dem Raum und der Organisierung von Öffentlichkeit initiieren“. Die Arbeiten umfassen Elemente von Theater, Installation, Choreografie, Performance und Diskurs und werden immer raumspezifisch entwickelt.²³¹

Im Folgenden sollen Claudia Bosses Arbeitsprozesse vom Beginn bis zur fertigen Aufführung skizziert werden und diese anhand eines Gesprächs²³², das ich mit ihr führen konnte und dem von ihr und anderen Fotografen zur Verfügung gestelltem Bildmaterial untermauert werden. Die Arbeiten *dominant powers.was also tun?*²³³, *designed desires*²³⁴, *thoughts meet space*²³⁵ und *what about catastrophes?*²³⁶ werden hierbei vor allem beispielhaft zur Rate gezogen, es wird teilweise auch Verweise auf andere Arbeiten geben. Es soll versucht werden, ihre künstlerische Position anhand ihrer ästhetischen Ausdrucksmittel zu ergründen und Bezüge zu den bisher erarbeiteten Raumtheorien zu ziehen.

5.1. Vorbilder und Einflüsse für die Konzeption und Arbeit von *theatercombinat*

Da sich die Teamzusammensetzung und die Arbeitsweise von *theatercombinat* vom klassischen Stadttheaterbetrieb unterscheidet und auch entschieden abgrenzt, soll kurz auf diese

²³¹ vgl. Ausführungen unter Chronik auf der Website von *theatercombinat*, unter: <http://theatercombinat.com/tc-chronik/index.htm>, Zugriff zuletzt am 18.1.2015.

²³² Gespräch zwischen Claudia Bosse und Julia Grevenkamp am 12.12.2014 im Atelier von Claudia Bosse/*theatercombinat* in Wien, eine Abschrift des Gesprächs befindet sich im Anhang dieser Arbeit (S.131-157).

²³³ *dominant powers. was also tun?*, Konzept/ Regie/ Raum: Claudia Bosse, *theatercombinat*, *DOMPOWpalace*, Wien, 23.11.- 4.12.2011; wenn nicht anders angegeben beziehe ich mich in den Ausführungen auf meine Notizen und Beobachtungen, die ich während der Vorstellung am 25.11.2011 gemacht habe.

²³⁴ *designed desires*, Konzept/Choreografie/ Raum: Claudia Bosse, *theatercombinat*, Zollamtskantine, Wien, 27.11.- 9.12.2012, wenn nicht anders angegeben beziehe ich mich in den Ausführungen auf das Video zur Inszenierung von Günther Auer, unter: <https://vimeo.com/98768283>, Zugriff zuletzt am 28.1.2015.

²³⁵ *thoughts meet space*, Konzept/ Installation: Claudia Bosse, *theatercombinat*, Zollamtskantine Wien 26.- 29.6.2013; „opening act“ *the breath of thoughts and death* am 26.6.2013, „closing act“ am 29.6.2013; wenn nicht anders angegeben beziehe ich mich in den Ausführungen auf meine Notizen und Beobachtungen, die ich während des „closing acts“ am 29.6.2013 gemacht habe.

²³⁶ *what about catastrophes?*, Choreografie/ Raum und Installation/ Konzept: Claudia Bosse, *theatercombinat*, tanzquartier Wien, Halle G, Museumsquartier Wien, 10.-13.4.2014; wenn nicht anders angegeben beziehe ich mich in den Ausführungen auf meine Notizen und Beobachtungen, die ich während der Vorstellungen am 11. und 12.4.2014 gemacht habe.

eingegangen werden. Im Gespräch schildert Claudia Bosse folgende Voraussetzungen für die Form des Arbeitens:

Zunächst sei ihre Herkunft - sie ist geboren und aufgewachsen in Salzgitter-Bad - ein wichtiger Faktor gewesen: Es habe dort keine Vorbilder für Theater-Arbeit gegeben, sie sagt im Gespräch: „die einzige Möglichkeit war, es selber zu machen“. Schon früh seien die „Industrieruinen“ in der Gegend zu „Entdeckungsorten“ geworden. Claudia Bosse studierte dann schließlich Regie an der Schauspielschule Ernst Busch, einer Schule, die eine klassische Stadttheaterkarriere vorbereite. Die Meisterklasse von Manfred Karge in Genf und ein dort entstandenes eigenes Projekt, habe ihren „Blick auf Theater fundamental verändert“²³⁷:

„Das System in der Schweiz ist, ähnlich wie in Frankreich, so aufgebaut, dass es eigentlich fast keine festen Häuser oder Ensembles gibt, sondern fast alle projektgebunden produzieren und somit entscheiden, mit wem sie arbeiten möchten. So war es möglich, ein gemischtes Ensemble von Tänzern und Schauspielern zu haben und eine Stückentwicklung zu machen.“²³⁸

Zurück in Berlin habe sie am Berliner Ensemble Josef Szeiler²³⁹ kennengelernt: „Er sprach von anderen Architekturen, was für mich ganz wichtig wurde.“ Sozusagen enttäuscht beziehungsweise resigniert vom Stadttheater „mit all seinen ästhetische Voraussetzungen oder Ansprüchen“ gründete sie mit einigen Bekannten beziehungsweise Kollegen 1996 *theatercombinat* in Berlin und beschäftigte sich mit den Fragen: „Gibt es andere Zeitökonomien? Gibt es andere Raumökonomien und gibt es andere Arbeitsprozesse?“²⁴⁰

1997 ging sie mit Josef Szeiler zusammen nach Wien, um dort eine Arbeit im Schlachthof St. Marx zu verwirklichen. Claudia Bosse beschreibt die Arbeit an *massakermykene*²⁴¹ als vollkommen ideologische und unsichere Zeit, in der sich dennoch Grundstrukturen im Arbeiten herausgebildet hätten:

„Aber was blieb, was ich eigentlich dadurch gelernt hatte, war zu sagen, dass du sämtliche Techniken deiner Darstellungskunst, der Körperlichkeit, der Arbeitsorganisation, deines Essens, der Kleidung, der Ernährung, ganz konkret einstellen musst auf die Gruppe, mit der man zusammenarbeitet und auf die jeweiligen räumlichen Bedingungen und Koordinaten.“²⁴²

Die Arbeiten von *theatercombinat* werden sozusagen als Serien oder Perioden definiert: Laut Claudia Bosse setzt sich die Gruppe über einen gewissen Zeitraum mit einem be-

²³⁷ Vgl. Gespräch mit Claudia Bosse, S.131.

²³⁸ Ebenda.

²³⁹ Vgl. Ausführungen in Kapitel 3.5.3. zu Josef Szeiler und der Gruppe *TheaterAngelusNovus*.

²⁴⁰ Vgl. Gespräch mit Claudia Bosse, S.131ff.

²⁴¹ *massakermykene*, Konzept/Regie: Claudia Bosse und Josef Szeiler, *theatercombinat*, Schlachthof St. Marx, Wien, Januar 1999 – Dezember 2000; Anmerkung: von Januar 1999 bis Dezember 2000 wurde das Projekt *massakermykene* im Schlachthof St. Marx umgesetzt: Textgrundlage waren *Orestie* von Aischylos und *Fatzer-Fragment* von Bertolt Brecht, die Probenzeit betrug zwei Jahre, es gab 15 Veröffentlichungen zwischen 36 Minuten und 36 Stunden Dauer; siehe auch www.theatercombinat.com/projekte/massaker, Zugriff zuletzt am 18.1.2015.

²⁴² Gespräch mit Claudia Bosse, S.133.

stimmten Thema und einer Arbeitsweise auseinander, zum nächsten Schwerpunkt werden dann Schnitte gesetzt, die „zum Teil Reaktionen oder Abstoßungen zu Arbeitsweisen, die davor existierten [sind]. Sie sind manchmal auch brutal als Setzung, damit man sich immer wieder eine andere Konstitution verschafft“.²⁴³

5.2. Arbeitsprozesse und Ästhetische Verfahrensweisen

Im Folgenden sollen die Arbeitsprozesse und die ästhetischen Verfahrensweisen von Claudia Bosse, die sie eigenständig und in den Projekten mit *theatercombinat* umsetzt, näher betrachtet werden. Wie schon im Kapitel über die Arbeit von Anna Viebrock, soll zu Beginn der Ausgangspunkt, also die Frage, wie Projekte ausgewählt werden und wie dann die ersten Schritte einen Arbeitsprozess einleiten, behandelt werden. Auch hier steht die Frage im Zentrum, in welcher Form sich Arbeitsprozesse bei unterschiedlichen Projekten wiederholen können beziehungsweise ob sich hierbei eine bestimmte Methodik im Arbeiten festmachen lässt.

5.2.1. Ausgangspunkt

Nachdem die Themen, zu denen Claudia Bosse arbeitet, sehr unterschiedlich sind, drängt sich die Frage auf, was die Ausgangslage oder Intention für das Beginnen eines Projekts ist. Zum einen sind es klassische Tragödiendtexte, die als Vorlage dienen²⁴⁴, dann wieder arbeitet sie zu einem speziellen Begriff oder einer Fragestellung, wie es zum Beispiel bei der Serie (*katastrophen 11/15*) *ideal paradise*²⁴⁵ der Fall ist. Allen Arbeiten zu eigen ist eine starke Auseinandersetzung mit dem Raum, in dem sie stattfinden. Claudia Bosse fasst ihren Ausgangspunkt im Gespräch folgendermaßen zusammen:

„Es gibt erst den Fokus und dann gibt es den Raum. Aber ohne den Raum gibt es nicht die Arbeit. Also der Raum ist im Grunde dann aus diesem Fokus heraus die Bedingung, zu dem Fokus etwas zu entwerfen oder konkret zu beginnen zu arbeiten.“²⁴⁶

Was genau Claudia Bosse unter Fokus und Raum als Bedingung versteht, soll im Folgenden näher betrachtet werden.

²⁴³ Ebenda, S.137f.

²⁴⁴ Gemeint ist beispielsweise die Serie *tragödienproduzenten* (2006-2009); für weiter Informationen siehe auch: <http://theatercombinat.com/projekte/tragoedien/index.htm>, Zugriff zuletzt am 18.1.2015.

²⁴⁵ Für weitere Informationen siehe auch: <http://theatercombinat.com/projekte/katastrophen/katastrophen.htm>, Zugriff zuletzt am 18.1.2015.

²⁴⁶ Gespräch mit Claudia Bosse, S.138.

5.2.1.1. Thema finden - Fokus festlegen - einen Vertrag mit sich selbst abschließen

„Manchmal gibt es so etwas wie einen inneren Vertrag zu einem Thema oder zu einer Herangehensweise, den ich mit mir abschließe, indem ich sage: ‚Ok, das ist jetzt mal ein Fokus‘. Über diesen Fokus versuche ich, die Dinge zu betrachten und schaue, was sich aus diesem Fokus heraus generiert. Dieser Fokus ist oft gesetzt, aber er braucht manchmal auch Schnitte.“²⁴⁷

Gesetzt sei der Fokus unter Anderem durch den Umstand, dass für Fördergelder mindestens ein Jahr im Voraus eingereicht werden müsse. Gerade bei Langzeitprojekten wie aktuell (*katastrophen 11/15*) *ideal paradise*, das von 2011 bis 2015 angesetzt ist, sei es schwierig vor auszuplanen beziehungsweise zum Beispiel zum aktuellen Zeitpunkt zu wissen, ob das Thema Katastrophen in einem Jahr abgeschlossen sein werde oder ob eine weiterführende Auseinandersetzung damit noch Sinn mache²⁴⁸.

„Ich muss im Grunde jetzt Dinge bedenken, die ich eigentlich erst in einem Jahr weiß. Diese Zeitsprünge sind manchmal vollkommen wahnsinnig, weil man eigentlich noch fünf Projekte bis dahin machen muss. Aber dann wieder ist es interessant, dass diese Praxis des Antrag-Stellens eigentlich schon ein Teil der Arbeit wird und die Arbeit auch mit-designt.“²⁴⁹

Claudia Bosse spricht hier den Konflikt an, der entsteht, wenn das eigene Interesse an einem Thema auf die Pflichten des Antrag-Stellens trifft. Es passieren Einschränkungen und Festlegungen auf äußere Gegebenheiten, die aber auch fruchtbar für die eigene Arbeit sein können.

5.2.1.2. Raum finden als Bedingung für den Fokus

Es stünde also immer zuerst ein Thema, etwas Konkretes an, für das sie dann Räume suche. Für diese Suche gebe es dann gewisse Vorstellungen oder Charakteristika, die erfüllt sein sollten, was aber nicht immer der Fall sei: „auf dieser Suche finde ich eigentlich nie das, was ich suche, sondern ich finde immer etwas anderes. Und dann gibt es immer eine Reaktion, ein Verhältnis zu diesem Raum.“ Teilweise werde sie auch „eingeladen mit einem konkreten Raum zu arbeiten“, in diesem Fall sei der Raum dann ein Ausgangspunkt²⁵⁰:

„Als erstes gibt es das Thema, dann suche ich den Raum dafür. Mit dem Thema kann ich erst anfangen, zu arbeiten, wenn ich den Raum habe. Es ist für mich wahnsinnig schwer, was zu beginnen, wenn ich den Raum nicht weiß. Also mein Denken wird immer erst dann konkret, wenn ich weiß für welchen Raum. In diesem Raum kann ich dann die Veröffentlichung, das Öffnen für eine

²⁴⁷ Gespräch mit Claudia Bosse, S.137f.

²⁴⁸ vgl. Ebenda, S.156.

²⁴⁹ Ebenda.

²⁵⁰ Ebenda, S.138.

Öffentlichkeit immer miteinbedenken, und das Forschen geht in diese Richtung.“²⁵¹

Bei *dominant powers*. *Was also tun?* sei beispielsweise nach einem „System von [kleineren] Räumen, die irgendwie eine Art von Flüssigkeit haben im Zugang“ und einem größeren Raum gesucht worden. Dies sei in der leerstehenden Druckerei in der Pfeiffergasse gegeben gewesen.²⁵²

5.2.2. verschiedene Arten von Räumen

„Mich interessieren Räume, die in ihren Dimensionen etwas Spezifisches haben. Mich interessieren Räume, die eine besondere Transparenz zu dem sie umgebenden, urbanen Umfeld haben. Mich interessieren Räume, die im Konflikt mit einer Ökonomie von anderen Räumen stehen. Mich interessieren Räume mit einer bestimmten Dimension. Ich habe einfach keine Angst vor großen Räumen und mich interessiert diese Dimension. Das ist auch ein Denkraum – also es ist eine Dimension, die was anderes setzt. Mich interessieren prekäre Räume und mich interessieren Räume, die von ihren ganzen Funktionen gezeichnet sind. Mich interessieren Räume, die überlagert sind. Und mich interessieren natürlich auch Räume, von denen ich den Eindruck habe, die Architektur, die dem zu Grunde liegt, ist für mich ästhetisch gelungen. Oder ein Raum ist so abstrus, dass er durch die Verdichtung dieses Abstrusen wieder besonders ist.“²⁵³

So fasst Claudia Bosse im Gespräch die Räume zusammen, die sie interessieren. Man kann sagen, dass sie vorwiegend mit der Zwischennutzung von Räumen arbeitet, die sie selbst auswählt, aber teilweise auch in Theatergebäuden, die in ihrer Struktur stärkere Vorgaben haben. Im Folgenden sollen diese Arten von Räumen näher betrachtet werden.

5.2.2.1. Zwischenraum/Zwischennutzung von Räumen

Claudia Bosse kooperiert oft mit Agenturen für Zwischennutzung von Räumlichkeiten zusammen: Die Bedingungen seien zwar oft nicht optimal, dafür sei es beispielsweise in der Zollamtskantine, wo sie *designed desires* und *thoughts meet space* verwirklichte, eine Herausforderung gewesen, ohne fließendes Wasser zurechtzukommen.²⁵⁴ Man könnte sagen, dass aber gerade die teilweise fehlende Infrastruktur - nicht nur in Bezug auf fließen-

²⁵¹ Gespräch mit Claudia Bosse, S.156.

²⁵² Vgl. Ebenda, S.142.

²⁵³ Ebenda, S.156.

²⁵⁴ Vgl. Napetschnig, Madeleine, „Raumgeschichten: Der Charme des Dazwischen“, *Die Presse*, 28.3.2014 unter: http://diepresse.com/home/leben/wohnen/1583602/Raumgeschichten_Der-Charme-des-Dazwischen, Zugriff zuletzt am 7.12.2014.

des Wasser oder die Möglichkeit zu heizen, sondern auch in Bezug auf eine Institution im Hintergrund - ihre Art der Raumnutzung ausmachen:

„Ich liebe es viel mehr, Orte zu schaffen, die nicht schon institutionell sind. Sie zu erobern. Auf der einen Seite erlaubt es mir meistens, dass ich mich wirklich zeitlich und räumlich mit dem Raum in der Arbeit auseinandersetzen kann und ihn nicht nur als Container einer Präsentation begreifen muss. Die Aneignung findet an diesem Ort statt und man kann wirklich mit dem Ort denken. Und auf der anderen Seite, kann man die Schwellen bestimmen, die man setzt: Die Chronologie der Information, von der Annäherung zum Haus. Fragen wie: ‚Wie ist das Licht?‘, ‚Gibt’s ein Zeichen?‘, ‚Gibt’s kein Zeichen?‘, ‚Wie bekommt man die Karten?‘, ‚Gibt’s eine Bar?‘, ‚Wo ist die Bar?‘; diese ganzen Übertritts-Rituale kann man bestimmen. Diese Rituale werden ein sehr wichtiger Teil vom Gesamt ereignis. [...] Das ist sozusagen die Bedingung, man muss natürlich immer ein Narrativ schaffen, damit der Ort als Institution nichts verbirgt und eine Attraktion schaffen. Quasi eine Narration kreieren, die die Leute motiviert, an einen Ort zu gehen, an dem sie noch nicht waren. Man muss einen noch nicht eingeführten Ort einführen und den Leuten die Wege durch die Stadt zumuten und irgendetwas schaffen, damit ihnen das so wesentlich erscheint, dass sie das wirklich tun.“²⁵⁵

In Hinblick auf die Übertritts-Rituale bei Foucaults Heterotopien drängt sich die Frage auf, ob Claudia Bosse durch das Definieren eines Ortes zu einem Ort, an dem ein theatrales Ereignis stattfinden wird, eine Heterotopie, wie sie das Theater ist, schafft?

5.2.1.3. Umgang mit Räumen in Theatergebäuden

Die Produktion *what about catastrophes* „unterscheidet sich [...] stark von früheren Arbeiten Bosses, schon weil [der Abend] in einem ‚normalen‘ Theaterraum stattfindet“²⁵⁶, schreibt Sebastian Kirsch in seiner Rezension. Claudia Bosse teilt diese Aussage, welche der Rezeption zuzuordnen ist, auch in Bezug auf die Produktion der Aufführung. Im Vergleich zur Arbeit im öffentlichen Raum, beginnt zum Beispiel in der Halle G der „Verantwortungsraum woanders und auch [der] Gestaltungsraum ist ein anderer“. Die Infrastruktur einer Institution ist gegeben, was sich beispielsweise auf die Vermarktung der Veranstaltung auswirkt, aber auch auf den Probenprozess:

„In der Halle kann man nicht 24 Stunden proben, sondern nur 10. Das heißt, es schränkt unseren ganzen Arbeitsprozess extrem ein. [...] Wir sind sonst immer länger am Ort als 10 Stunden am Tag. Oder aber wir können in einem anderen Rhythmus arbeiten. So dass die Technik auch mal Nachtschicht machen kann, wenn nötig, oder dass Günther [Auer] später zur Probe kommt und dann länger

²⁵⁵ Gespräch mit Claudia Bosse, S.140.

²⁵⁶ Kirsch, Sebastian, „Von Katastrophen und Containern“, *Theater der Zeit*, Juni 2014, S.44.

bleibt, um am Sound weiter zu arbeiten. Wir nutzen sozusagen mehr Zeit in den Räumen.“²⁵⁷

Ein wichtiger Punkt ist natürlich auch die räumliche Situation: Man hat es mit einem „Container“, wie Sebastian Kirsch es beschreibt zu tun, was bedeute das der raumspezifische Ansatz sich eher in den Hintergrund bewegt und wie beispielsweise bei *what about catastrophes*, die Zeitökonomie in den Vordergrund rücke.²⁵⁸

5.2.1.4. Warum Claudia Bosse keine Räume konzipiert, sondern mit dem Vorhandenen arbeitet

Nachdem Claudia Bosse sagt, dass sie eigentlich nie den Raum für eine Produktion finde, den sie suche, stellt sich die Frage, ob nicht eine Konzeption von neuen Räumen, die Lösung für dieses Problem sei: Claudia Bosse betont im Gespräch, dass sie ein großer Fan von Gordon Matta Clark sei²⁵⁹ und es beispielsweise im Zuge des Umbaus des Schlachthofs in St. Marx zu einer solchen Diskussionen gekommen sei²⁶⁰:

„Was müsste eigentlich ein Raum haben, der einen längerfristig interessiert? Eine Mischung von seiner Transparenz zu seinem Umfeld – also keine Black-box, sondern eine Transparenz. Eine Modularität von Veränderbarkeiten, wo auch Jahreszeiten und Lichtverhältnisse Eintritt haben können, wo es eine Mischung gibt aus Schutz und Mobilität.“²⁶¹

Diese Gedanken, habe sie in den letzten Jahren „ein bisschen aus den Augen verloren“, weil sie eher unrealistisch erscheinen.²⁶²

„Ich weiß nicht, ob ich mich das nicht traue, ob es mich nicht interessiert, ob ich weiß, dass ich sowieso die Mittel dazu nicht habe, oder ob es einfach diese Lust ist, immer diesen Dialog zu haben zwischen einem Interesse und dem konkreten Reagieren-Müssen auf etwas, was mich immer wieder woanders hinbringt, ableitet oder mich zwingt, das, was eigentlich der Fokus ist, sehr genau zu konkretisieren. Diese Umleitung zwingt mich, die Konkretisierung meines eigenen Interesses vorzunehmen. [...] Das finde ich als Dialogpartner oder als einen konkreten Widerstand für eine künstlerische Produktion unfassbar wertvoll.“²⁶³

Im öffentlichen Raum existierten immer „schon beschriebene Fläche[n] von Funktionalität, von Zeitorganisation, von Rhythmen, von Habitus“, denen man eine „Art von Gewalt [ent-

²⁵⁷ Gespräch mit Claudia Bosse, S.141.

²⁵⁸ Vgl. Kirsch, Sebastian, „Von Katastrophen und Containern“, S.45.

²⁵⁹ Vgl. Gespräch mit Claudia Bosse, S.149.

²⁶⁰ Vgl. Ebenda, S.139.

²⁶¹ Ebenda.

²⁶² Ebenda.

²⁶³ Ebenda.

gegensetzen]“ müsse, „die mit der Gewalt, die alles andere organisiert, mithalten kann“.²⁶⁴

5.2.3. Die Voraussetzungen des Raumes

„jeder raum ist teil eines territorialen geopolitischen gefüges oder aber
jeder raum ist teil eines bestimmten ideologischen einverständnisses
oder systems, oder gegenstand einer ideologischen aushandlung
raum ist ideologie
es gibt keine unschuldigen räume
[...]
raum wird hergestellt durch imagination, durch den konstruktiven vorgang des
subjekts; dies geschieht an einem ort, und dieser ort ist teil eines systems von
konflikten und übereinkünften. Imagination ist geprägt durch politische, gesell-
schaftliche, kulturelle und individuell biografische raster, erfahrungen und erin-
nerungen.“²⁶⁵

Die Voraussetzungen, die ein Raum mit sich bringt liegen laut Claudia Bosse zum einen in den architektonischen Strukturen, die vorgefunden werden, und zum anderen in einer Erwartungshaltung an den Raum, die durch eine gesellschaftliche Codierung gegeben ist. Der Rezipient eines Raumes befinde sich immer im Raum, denn er erzeugt den Raum. Raum und Rezipient seien folglich gegenwärtig. Der „Raumhersteller“ mache in seiner Imagination Ordnungen und Wertungen des Erlebten, er stelle Bezüge zu bisher gemachten Erfahrungen, „einem gespeicherten Wissen“, „einer bekannten Narration zu oder über diesen Raum“ her.²⁶⁶ In Bezug auf das Theater formuliert Claudia Bosse folgende Gedanken:

„theater entsteht im kopf. In der andeutung von handlungen, die sich in der kommunikation von etwas mit etwas im bewusstsein der einzelnen gemeinsam aushandeln und individuell als emotion, vergleich und sinn zusammensetzen.“²⁶⁷

Claudia Bosse bezieht sich in ihren Überlegungen auf Martina Löw:

„raum ist ein relationales gefüge von materiellen anordnungen und raumbildenden prozessen, die an diesem ort stattfinden. martina löw bezeichnet dies als raumkonstituierende prozesse, die diesen raum erst herstellen, den raum, den der rezipient synthetisiert. also sind vorgänge in einem raum teil eines raumes und die informationen über die bedeutung von elementen, von szenarien der bedrohung oder des zerfalls schreiben sich sofort in die analyse oder wahrnehmung von vorgängen ein, und somit verändern sie den raum, weil er eben kein objekt, oder in diesem sinne kein sich nicht veränderndes gegenüber ist,

²⁶⁴ vgl. Gespräch zwischen Frank Raddatz und Claudia Bosse, „Sich in den öffentlichen Raum einschreiben“, Theater der Zeit, April 2009, S.15.

²⁶⁵ Bosse, Claudia, „Es gibt keine unschuldigen Räume“, *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater*, hg. von Irina Kaldrack, Wilhelm Fink: Paderborn, S.63.

²⁶⁶ Vgl. Ebenda, S.70.

²⁶⁷ Ebenda, S.72.

sondern durch mich, den Rezipienten, den Produzenten, mein Wissen, Glauben, Emotionen, Denken, Wahrnehmen erst hergestellt wird.“²⁶⁸

Beispiele für den Umgang mit vorgefundenen Strukturen sowohl in physisch räumlicher als auch in imaginierter Sicht werden in Kapitel 5.3 näher beleuchtet.

5.2.4. Probenprozess und Stückentwicklung

Wie schon kurz unter 5.2.1.3. beschrieben, bevorzugt Claudia Bosse einen flexiblen Umgang mit Probenzeiten: Als Idealzustand beschreibt sie eine Verfügbarkeit des Raumes für ein halbes Jahr²⁶⁹:

„Ich kann mich dem Raum annähern, ich kann mit ihm alleine arbeiten, ich kann Versuche machen, ich kann Proben machen, mit den Performern, mit den Tänzern, ich kann wieder alleine arbeiten, wir können mit dem Sound im Raum arbeiten, dann können wir wieder Proben machen. Der Idealzustand ist, wenn der Prozess im Raum und im Denken wächst.“²⁷⁰

Ein „wichtiger Input für Arbeitsprozesse“ sei außerdem das Einladen von Publikum zu den Proben. Zum einen erfahre sie dadurch wie die Performer auf Publikum reagieren: „Es ist total wichtig zu erfahren, ob jemand bei Publikum total draufdrückt. Dann weiß ich, dass ich anders mit demjenigen proben muss.“ Zum anderen seien die Reflexionen der Zuschauer sehr wichtig und fließen in den weiteren Probenprozess mit ein.²⁷¹

Claudia Bosse setzt dieses Entwickeln auch während der Aufführungen beziehungsweise in anschließenden Gesprächen mit den Mitwirkenden fort, dazu ist sie bei jeder Aufführung im Raum anwesend²⁷²:

„Wir machen das jeden Abend, also sowohl, dass es dann nochmal Trainings gibt und wieder Proben, in denen dann Re-Adjustierungen vorgenommen werden und wir auch gemeinsam überlegen, was einzelne Handlungen erzeugen, was sie vielleicht auch psychisch erzeugen und wie man dazu eine Haltung finden kann.“²⁷³

5.2.5. Räume erweitern – Ästhetische Verfahrensweisen im Raum

Unter ästhetische Verfahrensweisen „im“ Raum versteht Claudia Bosse das Akzeptieren der schon genannten architektonischen Strukturen oder Gegebenheiten des vorgefunde-

²⁶⁸ Bosse, Claudia, „Es gibt keine unschuldigen Räume“, S.73.

²⁶⁹ Vgl. Gespräch mit Claudia Bosse, S.142.

²⁷⁰ Ebenda.

²⁷¹ Vgl. Ebenda, S.155.

²⁷² Vgl. Ebenda.

²⁷³ Ebenda.

nen Raumes. Es werde in diese Strukturen nicht eingegriffen, man kann „Dinge hinzufügen“ oder „versuchen, Dinge zu verschieben“. ²⁷⁴

Zu den wichtigsten Mitteln zähle der Sound und die Installationselemente oder Materialien, die Claudia Bosse im Raum anordne. In weiterer Folge seien es auch die Performer und die Zuschauer, die durch ihre Anordnung im Raum diesen erweitern. ²⁷⁵

5.2.5.1. Sound

Die Soundscape eines Raumes ist laut Claudia Bosse wie eine vorgegebene Architektur zu behandeln, sie zählt zu den vorhandenen Strukturen eines Raumes:

„Wenn man die gleichen Lautsprecher in 15 verschiedene Räume hängt, hört man überall das gleiche, aber man hört auch, dass jeder Raum anders klingt. Durch die unterschiedliche Materialität der Räume klingt die gleiche Quelle anders. Dadurch gibt es dann noch mal ein akustisches Bild der Verhältnisse der Räume.“²⁷⁶

Mit diesem Soundscape könne man dann Verschiebungen in den Räumen erzeugen, wenn beispielsweise eine „Live-Übertragung von einem anderen Raum im Gebäude“ zu hören ist und sich das „vielleicht erst später erschließt“. ²⁷⁷ Man könne verschiedene Räume verbinden, indem man sie gleich klingen lässt, oder man lasse sie bewusst anders klingen, es passiere eine „extreme Um-Information“. Sound kann demnach laut Claudia Bosse ein „Leitsystem“ in Räumen sein. ²⁷⁸

5.2.5.2. Installationen – „Politik des Materials“²⁷⁹

Die Installation *der raum der raum das bild das bild das bett der baum und die entblössung der leiber*²⁸⁰, die Claudia Bosse 2011 im Leopold Museum umsetzte, beschreibt sie als Auslöser für eine Auseinandersetzung mit der Praxis der Installation als eigenständige Praxis, „als eine Parallelpraxis zur Performance-Choreographie-Praxis, die sie nicht ersetzt, aber die sich immer wieder überlagern und informieren“. ²⁸¹

²⁷⁴ Vgl. Gespräch mit Claudia Bosse, S.149f.

²⁷⁵ Vgl. Ebenda, S.150.

²⁷⁶ Ebenda, S.151f.

²⁷⁷ Claudia Bosse spielt hier auf *dominant powers. was also tun?* an: die Zuschauer hätten erst später herausgefunden, dass die Texte, die sie während des Abends hörten, live gesprochen wurden. Diese Zeitversetzungen seien in der Gesamtkonzeption eines Abends ebenfalls wichtig (vgl. Gespräch, S.152).

²⁷⁸ Vgl. Gespräch mit Claudia Bosse, S.150ff.

²⁷⁹ Vgl. Ebenda, S.149.

²⁸⁰ Die Installation war Teil der Ausstellung: *Melancholie und Provokation. Das Egon Schiele Projekt*, Kurator: Diethard Leopold, Leopold Museum, Ausstellungsdauer: 23.9.2011-16.4.2012.

²⁸¹ Vgl. Gespräch mit Claudia Bosse, S.137 und S.145f.

Auffällig ist, dass in den Arbeiten von Claudia Bosse immer wieder ähnliche, Installationselemente auftauchen beziehungsweise, dass bestimmte Materialien sie wie die Themen, die sie wählt, für einen längeren Zeitraum begleiten.

Die Auswahl der verwendeten Materialien sei eine „Verbindung von Interesse, Zufall und Möglichkeiten“, erzählt Claudia Bosse im Gespräch und führt aus, dass vor allem die einfache Transportmöglichkeit des Materials im Vordergrund stehe. So arbeite sie oft mit normiertem Material, das man überall auf der Welt kaufen beziehungsweise beschaffen könne. Auch auf Reisen entdeckte sie immer wieder neue Materialien. Hinzu komme, dass sie fast immer Materialien wähle, „die eine Funktion haben“, welche sie dann „versuche [...] zu re-kombinieren und daraus dann Skulpturen zu bauen.“²⁸²

Diese Wechselwirkung von ursprünglicher Funktion und Re-Kombination beschreibt sie folgendermaßen:

„Das Material wird nicht nur einem Effekt gebeugt, sondern das Material und der Effekt, in dem es gebeugt wird, sind sichtbar. Quasi eine Sichtbarmachung der Herstellung von Verhältnissen. Ich habe immer den Eindruck, dass die Wechselwirkung zwischen dem, sage ich mal, 'profanen Material' und der Verbindung, was man darin assoziiert, also auch die Produktion der Bilder, die damit erzeugt werden, eigentlich immer im Verhältnis sind. Und das ist dann die Politik des Materials.“²⁸³

In Kapitel 3.5.2. dieser Arbeit wurde näher auf den von Hans-Thies Lehmann geprägten Begriff des „theatre on location“ eingegangen. Lehmann unterscheidet zwischen zwei Varianten: Bespielen des Ortes, so wie er vorgefunden wird („tel quel“) und Veränderung des Ortes, indem eine Bühne mit Dekorationen und Requisiten eingebaut wird: „In diesem Fall entsteht eine Bühne in der Bühne, ein Verhältnis zwischen beiden wird geschaffen, das mehr oder weniger deutliche Widersprüche, Spiegelungen, Korrespondenzen aufweisen kann.“²⁸⁴ Claudia Bosses Installationspraxis bewegt sich eher in Richtung der zweiten Variante: Ihre Eingriffe in den Raum durch Fremdmaterialien, also Materialien, die sie hinzufügt und nicht am Schauplatz gefunden hat, kommt dem Einbau einer Bühne nahe. Außerdem setzt sie gezielt Widersprüche, Spiegelungen und Korrespondenzen vom Material zum real existierenden Ort ein.

²⁸² Vgl. Ebenda, S.146f.

²⁸³ Ebenda, S.149.

²⁸⁴ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.305.

5.2.5.3. Körper im Raum : Performer und Zuschauer

Die menschlichen Körper, die in Claudia Bosses Inszenierungen, wie eigentlich in jeder anderen Inszenierung eine Rolle spielen, sind die der Darsteller – oder in Bosses Fall Performer – sowie die Zuschauer. Claudia Bosse beschäftigt sich in ihrer Arbeit auch sehr intensiv mit dem „Raum im Körper“, der eine körperliche Präsenz erzeugt, welche in den Proben mit viel Körperarbeit herausgearbeitet wird. Auf diesen Aspekt werde ich in der vorliegenden Arbeit nicht näher eingehen.²⁸⁵

Die Zuschauer werden in Bosses Arbeiten zu Mitspielern, die sie, wie schon ausgeführt sogar in den Probenprozess miteinbezieht. Es lassen sich Parallelen zum Theater des „geteilten“ Raums, welches Lehmann²⁸⁶ näher ausführt, schließen. Die Beziehungen zwischen den Performern und den Zuschauern werden immer wieder offen thematisiert, so setzt sie beispielsweise gezielte Auswahlverfahren und Adressierungen ein, worauf ich unter 5.3. näher eingehen werde.

5.3. Umsetzungsbeispiele

Bei der Auswahl der nachfolgenden Beispiele stehen folgende Fragen im Zentrum: Welche Übertritts-Rituale kreiert Claudia Bosse? Wie wird mit den vorgefundenen Strukturen umgegangen? Mit welchen Arten von Überschreibungen arbeitet Claudia Bosse? Gibt es eine Weiterentwicklung eines Elements aus einer vorangegangenen Arbeit? Wie sieht die Beziehung zwischen Performer und Zuschauer aus, gibt es gezielte Auswahlverfahren oder Adressierungen? Wie werden die Zuschauer durch die Räume geführt?

5.3.1. dominant powers. was also tun?

Die leerstehende Druckerei in der Pfeiffergasse im 15. Wiener Gemeindebezirk wurde für die Dauer der Arbeit von Claudia Bosse und *theatercombinat DOMPOWpalace* genannt. Insgesamt auf 730 m² fand *dominant powers. was also tun?* statt: Die unterschiedlichen Räume, leere Büroräume, aber auch größere Besprechungsräume, sowie die Verbindungsflure und das Treppenhaus wurden bespielt. Andrea Heinz schreibt in ihrer Kritik²⁸⁷:

²⁸⁵ Zur weiteren Lektüre empfehle ich u.a. : Marita Tatari im Gespräch mit Claudia Bosse, „Vom Entspringen des Raums vor dem Wort“, *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater*, hg. von Irina Kaldrack, Wilhelm Fink: Paderborn, S. 47-62.

²⁸⁶ Vgl. dazu Kapitel 3.5.3. dieser Arbeit bzw. Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, S.221ff.

²⁸⁷ Heinz, Andrea, „Noch Fragen?“, *Theater der Zeit*, Januar 2012, S.51.

„Wie zuvor nutzt sie Räumlichkeiten, die nicht für Theater, sondern für die Produktion von Konsumgütern oder Gebrauchswissen gedacht ist. Alltägliches soll neu signifiziert, Selbstverständnisse und Vorannahmen sollen erschüttert und hinterfragt werden.“²⁸⁸



Abb.29: *dominant powers. was also tun?*, szenisches Foto; Foto: Anja Rohnacher

Die unterschiedlichen Räume wurden mit Textausschnitten in Form von lose herum liegenden Zetteln, Zeitungen oder auch Zitaten an der Wand versehen. Hinzu kommen noch zahlreiche Projektionen und Monitore, die von Claudia Bosse interviewte Personen oder Aufnahmen aus politischen Krisengebieten zeigen. Ein weiteres Element sind die zahlreichen Sounds, die in Form von Stimmen der Performer oder über Lautsprecher zu einer starken Soundkulisse beitragen.

Laut Andrea Heinz sei es „völlig unmöglich, diese mediale Überforderung zu verarbeiten“, aber man komme irgendwann zu der Erkenntnis:

„Es geht nicht darum, alles zu konsumieren. Es geht darum, Entscheidungen zu treffen. Was man überhaupt hören will, zum Beispiel. Oder was man sehen will. Die Zuschauer bewegen sich völlig frei in den zahlreichen verlassen und schäbig wirkenden Räumen, und in jedem Zimmer begegnen ihnen andere Darsteller, andere Texte, andere Situationen. Sie können alles sehen – nur eben nicht alles auf einmal. Der Zuschauer wird zu seinem eigenen Regisseur.“²⁸⁹

²⁸⁸ Heinz, Andrea, „Noch Fragen?“, *Theater der Zeit*, Januar 2012, S.51.

²⁸⁹ Ebenda.



Abb.30: *dominant powers. was also tun?*, szenisches Foto; Foto: Alexander König



Abb.31: *dominant powers. was also tun?*, szenisches Foto; Foto: Alexander König

Es gibt aber auch Momente, in denen die Zuschauer ganz klar geführt werden. Ein Beispiel hierfür ist der Beginn der Performance im Treppenhaus. Eine Performerin mischt sich unter die Besucher und beginnt zu sprechen. Durch ihren französischen Akzent und die Betonung der einzelnen Silben wird klar, dass es sich um eine Performerin und nicht eine normale Besucherin handelt.



Abb.32: *dominant powers. was also tun?*, Beginn der Performance im Treppenhaus; Foto: Anja Rohnacher

Die Führung zu Beginn durch das Treppenhaus ist ein klar geführter und geplanter Vorgang, ähnlich wie der Beginn von *designed desires*:

„Ich mochte zum Beispiel immer sehr den Anfang von *designed desires*: Da wurden ein paar mitgenommen und ein paar nicht, es gab also immer eine Separation. Ein paar wurden einfach nicht ausgewählt. Und die konnten dann stehen bleiben und konnten den älteren Darstellern zuschauen - oder sie konnten sich irgendwann sagen: 'Hm, gibt es hier noch irgendwo andere Sachen, oder was mach ich denn jetzt?' Also sie mussten diese Entscheidung treffen, weil sie nicht eingeladen wurden. Das war für mich eine wichtige Unterscheidung, diese Anfangssituation. Es war interessant zu beobachten, wie man sich dann in Folge durch den Raum bewegt. Das ist natürlich etwas, das eher die, die nicht eingeladen wurden mitbekommen haben, als die, die eingeladen wurden.“²⁹⁰

5.3.2. Installation im Leopold Museum

Bei der bereits erwähnten Installation *der raum der raum das bild das bild das bett der baum und die entblössung der leiber* im Leopold Museum habe Claudia Bosse vor allem das Material Schaumstoff für sich entdeckt:

„ich glaube, das Material Schaumstoff wird mich noch viele Jahre begleiten, weil ich seine Textur oder wie es dämmt, seine Haptik - gerade auch im Verhältnis zur Akustik - wie man es verbiegen kann oder was es für Farben anbietet, oder wie es sich verfärbt, extrem interessant finde.“²⁹¹

²⁹⁰ Gespräch mit Claudia Bosse, S.154.

²⁹¹ Ebenda, S.146f.



Abb.33: *der raum der raum das bild das bild das bett der baum und die entblössung der leiber*, Installationsansicht, Foto: Claudia Bosse

Ein zweiter wesentlicher Aspekt sei die Frage nach der Präsentation der seit 2011 entstandenen Interviews gewesen²⁹², so dass auch die Funktionalität des Materials in dieser Arbeit aufgegriffen wird: Die Kabel werden zur Übertragung der Sounds benötigt, Claudia Bosse arrangiert sie als skulpturale Elemente zum Beispiel an der Wand, rund um das Wort „Obsession“ herum.



Abb.34: *der raum der raum das bild das bild das bett der baum und die entblössung der leiber*, Installationsansicht, Foto: Claudia Bosse

²⁹² Vgl. Gespräch mit Claudia Bosse, S.146.

5.3.3. Die Zollamtskantine : von *designed desires* zu *thoughts meet space*



Abb.35: Besucher auf dem Weg in die Zollamtskantine; Foto: Felipe Kolm

Die Arbeiten *designed desires* und *thoughts meet space* fanden beide in der leerstehenden Zollamtskantine in Wien statt und stellen somit einen Sonderfall in der Arbeit von Claudia Bosse dar:

„Diese Überschreibung ist etwas, das ich wahnsinnig interessant finde. Ich finde es sowohl interessant zu sagen, man überschreibt ein Stück in einen anderen Raum. *dominant powers* war ja nach Wien in Tunis und dann in Zagreb. Das finde ich eine tolle Praxis, sich mit der Frage zu beschäftigen, was eigentlich mit dem theatralen Material passiert bei so einer Re-Kontextualisierung? In der Zollamtskantine wurde zum ersten Mal ein Raum überschrieben, was total interessant war.“²⁹³

Für *designed desires* adaptierte sie die Räumlichkeiten mithilfe von installativen Elementen, wie Betten oder Podesten. Diese wurden zum Spielort für die Inszenierung. Außerdem wurde außen am Gebäude der Leuchtschriftzug „*designed desires*“ angebracht.



Abb.36: eingebaute Podeste in einem Raum der Zollamtskantine; Foto: Claudia Bosse



Abb.37: *thoughts meet space*, Installationsansicht mit Besuchern; Foto: Lejla Mehanovic

²⁹³ Gespräch mit Claudia Bosse, S.144.



Abb.38: *designed desires*, szenisches Foto;
Foto: Anja Manfredi



Abb.39: *designed desires*, szenisches Foto;
Foto: Claudia Bosse

Bei *designed desires* wurden die Podeste als Präsentationsfläche der Körper der halbnackten Performer genutzt. In der Installation *thoughts meet space* waren sie eher Tische, auf denen das Archivmaterial der Serie *some democratic fictions* aufbereitet war.

Eine ähnliche Überschreibung fand bei den Betten statt: statt der realen Körper installierte Claudia Bosse bei *thoughts meet space* Strumpfhosen, die mit Schaumstoff beziehungsweise Malerdecken ausgestopft waren und so menschliche Körperteile assoziieren ließen.



Abb.40: szenisches Foto zu *designed desires*;
Foto: Anja Manfredi



Abb.41: Installationsansicht zu *thoughts meet space*;
Foto: Lejla Mehanovic



Abb.42: Installationsansicht zu *thoughts meet space*; Foto: Claudia Bosse

Die erste Überschreibung passiert vom Raum der Kantine zu dem Raum, den Claudia Bosse für das Projekt *designed desires* konstituiert. Die Kantine ist wie Bosse es beschreibt, kein unschuldiger Raum, sie wird ursprünglich mit Dingen wie Essensausgabe oder Fleischbeschau im weiteren Sinne in Verbindung gebracht. Die Kantine mit all ihren im gesellschaftlichen Denken verankerten Werten bzw. Erwartungshaltungen, wird durch *designed desires* um-informiert: Das Präsentieren der nackten Körper beispielsweise auf den Podesten kann als Restbestand der „Kantinen-Information“ gesehen werden: es ist auch eine Art von Fleischbeschau.

Die zweite Überschreibung passiert dann von *designed desires* zu *thoughts meet space*: Claudia Bosse überschreibt den von ihr während *designed desires* geschaffenen Raum. Die Besucher kommen, wenn sie die erste Arbeit gesehen haben, nicht mehr total unvoreingenommen an diesen Ort. Sie sehen wieder die Leuchtbuchstaben, die immer noch am Gebäude hängen und erkennen bekannte Elemente, die für diese Installation aber um-informiert wurden. Der Raum wird zum Raum von *thoughts meet space*.



Abb.43: zentraler Raum der Zollamtskantine als Ausgangssituation; Foto: Claudia Bosse



Abb.44: *designed desires*, szenisches Foto; Foto: Elsa Okazaki



Abb.45: *thoughts meet space*, Installationsansicht; Foto: Claudia Bosse

Interessant erscheint, dass Claudia Bosse die Überschreibung oder Überlagerung mit Informationen auch als Stilmittel in der Installation verwendet: So ist die Projektion einer jungen Frau teilweise unterfüttert mit Zeichnungen, die Bosse in normierte Styropor-Platten eingeritzt hat. Und teilweise geht sie über den platzierten Rahmen hinaus.

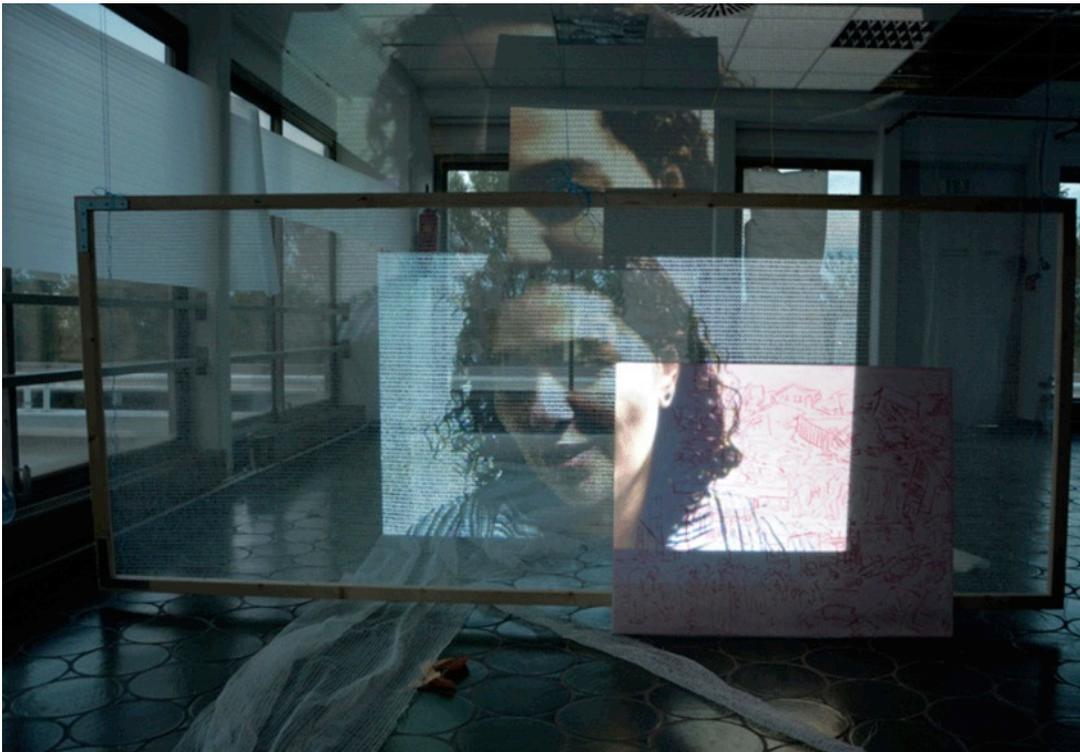


Abb.46: *thoughts meet space*, Installationsansicht; Foto: Claudia Bosse

5.3.5. „closing act“ der Installation *thoughts meet space* als Beispiel für den Eingriff von Performance in die Installation

„Im opening und im closing act wurde performativ in die Installation eingegriffen“ sagt Claudia Bosse über das Verhältnis von Installation und Performance am Beispiel von *thoughts meet space*.²⁹⁴ Die Installation war über die gesamte Zeitdauer geöffnet und konnte vom Publikum besucht werden. Nur während des „opening acts“ und des „closing acts“ waren Performer im Raum. Während des „closing acts“ haben die Performer mithilfe von Nebelmaschinen die Räume der Zollamstkantine „zu-genebelt“, in einem weiteren Schritt wurden große Papierbahnen über die Archivtische gelegt, so dass die Texte dem Publikum nicht mehr zugänglich waren. Auch die Projektionsflächen beziehungsweise die Beamer wurden abgehängt, so dass immer mehr verschwand. Es wurden außerdem auch die Türen verhängt, so dass nicht mehr alle Räume so einfach zugänglich waren. Das Archiv wurde zum einen sozusagen von den Performern zensiert und zum anderen könnte man sagen, dass die Flüchtigkeit, die einer Theateraufführung zugrunde liegt, auch hier angewandt wurde.



Abb.47: *thoughts meet space*, „closing act“; Foto: Günther Auer

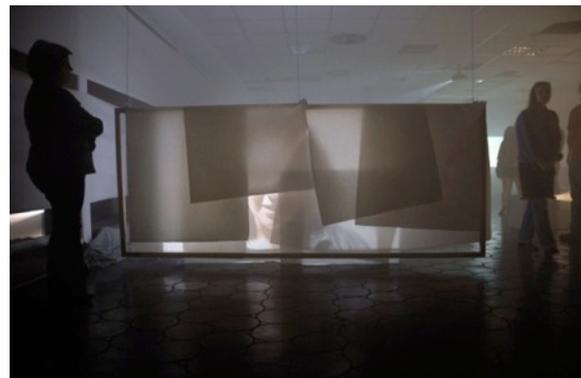


Abb.48: *thoughts meet space*, „closing act“; Foto: Günther Auer



Abb.49: *thoughts meet space*, „closing act“; Foto: Günther Auer

²⁹⁴ Vgl. Gespräch mit Claudia Bosse, S.145.

5.3.6. Die Installation *thoughts meet space* in Beirut²⁹⁵

Die Installation in Beirut ist eine „suitcase version“²⁹⁶ der Installation *thoughts meet space* in Wien. Zum einen ist sie ein gutes Beispiel für die Weiterentwicklung von Bosses Arbeit in einem anderen Raum oder Land. Zum anderen lassen sich auch an dieser Arbeit Umgang und Auswahl von Material festmachen, die Bosses künstlerischen Zugang unterstreichen: Sie erzählt im Gespräch, dass sie nur wenig aus Wien mitnehmen konnte und etwas finden musste, was sie vor Ort bekommt und das die gezielte Wirkung erzeugt. So sei sie zu den Kartons gekommen. Hinzu wären dann noch Kopien gekommen, die man auch überall machen könne und die sie dann weiter verarbeitet habe.²⁹⁷ Die Kartons funktionieren in der Installation als Klangkörper, denn sie sind mit kleinen Lautsprechern versehen - Technik, die im Koffer transportiert werden kann – so dass ein intimer Raum zum Lauschen der Stimmen, die über den Lautsprecher transportiert werden, entsteht.



Abb.50: *thoughts meet space* in Beirut, Installationsansicht, Foto: Claudia Bosse

Die Installation ist als offenes Archiv, das stets vervollständigt wird, angelegt. Claudia Bosse beschreibt ihre Vorstellung von Archiv folgendermaßen:

„**an archive** is a situation.
an archive is constituted from a collection of things, thoughts and concepts.
an archive is a constellation of material, of documents;
it is fluid-
each constellation of its material recreates the criteria of its readability, its narratives and combinations-

²⁹⁵ *thoughts meet space beirut*, Installation und offenes Archiv: Claudia Bosse in Zusammenarbeit mit Günther Auer, *theatercombinat*, Ashkal Alwan, Beirut, 23.-29.10.2013.

²⁹⁶ Diese Formulierung stammt von der Website von *theatercombinat*:

http://theatercombinat.com/projekte/sdf/tms_beirut.htm, Zugriff zuletzt am 18.1.2015.

²⁹⁷ Vgl. Gespräch mit Claudia Bosse, S.146.

each constellation of the documents and materials re-informs the documents themselves, because the presence of the document with other documents is the present of its constellation, and the present of its interpretation in this space at this precise moment.

an archive is always the present of its perception.“²⁹⁸

Sie spricht hier zum einen die Politik des Materials an, dass Form und Inhalt des Archivs stets zusammen hängen. Vielmehr geht es aber darum, dass Form und Inhalt sich selbst reproduzieren und ihre Bedeutung erneuern oder erweitern.



Abb.51: *thoughts meet space* in Beirut, Installationsansicht; Foto: Claudia Bosse



Abb.52: *what about catastrophes?*, szenisches Foto; Foto: Elsa Okazaki

In der Arbeit *what about catastrophes?* wurden die Kartons wieder aufgegriffen und zum Transportieren von Interviewpassagen verwendet. Neu bei dieser Arbeit ist die Interaktion der Performer mit den Kartons. Die Performer kletterten teilweise in die Kartons hinein - sie dienten teilweise als eine Art Behausung – und gingen mit den Kartons spazieren. Interessant wurde diese Aktion, wenn Zuschauer hinzukamen: Die Performer schienen durch die Kartons nichts sehen zu können, so dass es des Öfteren beinahe zu Zusammenstößen kam beziehungsweise die Zuschauer dazu genötigt wurden, den „Kartons mit Beinen“ auszuweichen.

5.3.7. *what about catastrophes?*

Wie schon beschrieben, fand die Arbeit *what about catastrophes?* in einem Theaterraum, der Halle G im Museumsquartier statt. Claudia Bosse hat für die Aufführungen die Tribünenstruktur, die der Raum bei anderen Inszenierungen aufweist, teilweise aufgelöst.

²⁹⁸ Bosse, Claudia, „some democratic fictions / BEIRUT“, *Blog von Claudia Bosse*, 6.10.2013, unter: <http://claudiabosse.blogspot.co.at/2013/10/some-democratic-fictions-beirut.html>, Zugriff zuletzt am 18.1.2015.



Abb.53: *what about catastrophes?*, Raumsicht mit Performern und Publikum; Foto: Antonia Wagner-Strauss

Der Fokus bei dieser Arbeit lag nicht auf dem Umgang mit Raum, sondern auf dem Umgang mit Zeit.²⁹⁹ Dennoch gibt es einige Beispiele, die in Bezug auf ihre ästhetischen Verfahrensweisen interessant sind.



Abb. 54: Detail in der Installation *thoughts meet space*; Foto: Claudia Bosse



Abb. 55: *what about catastrophes?*, szenisches Foto; Foto: Elsa Okazaki

Es tauchen die gleichen Elemente wie schon in früheren Arbeiten auf: So werden beispielsweise Strumpfhose und Globus nicht in Form einer Installation, wie es noch bei *thoughts meet space* der Fall war, präsentiert, sondern in die Performance mit eingebaut (siehe Abb. 54 und 55).

²⁹⁹ vgl. Gespräch mit Claudia Bosse, S.137.

Die Funktion von Kabeln als Transportmittel von Sounds wird zum einen in einer Kabel-Skulptur aufgegriffen, zum anderen sind mehrere Kabel über der Tribüne angebracht, die eine Art Regen assoziieren lassen. Über die kleinen Lautsprecher, welche an den Kabeln angebracht sind, können Interviews beziehungsweise Gedanken zum Thema Demokratie angehört werden.³⁰⁰



Abb.56: Claudia Bosses Kabelskulptur in Verwendung; Foto: Elsa Okazaki



Abb.57: Raumansicht mit noch in der Luft hängenden „Schaumstoff-Paketen“; Foto: Antonia Wagner-Strauss



Abb.58: Die Performer ziehen sich die Strumpfhosen und Schaumstoffteile an; Foto: Elsa Okazaki



Abb.59: Kostüme der Performer; Foto: Claudia Bosse



Abb.60: Performerin im Haufen aus Schaumstoff und Strumpfhosen; Foto: Claudia Bosse

³⁰⁰ diese Interviews sind im Rahmen von *some democratic fictions* entstanden. Vgl. hierzu auch Ausführungen auf der Website von *theatercombinat*: „a series of interviews starting in january 2011 investigates concepts of democracy, legal forms, ways of life, ideas of freedom as thinking aloud about political alternatives“, siehe auch Website von *theatercombinat*, unter: http://theatercombinat.com/projekte/sdf/sdf_engl.htm, Zugriff zuletzt am 28.1.2015.

Auch bei *what about catastrophes?* taucht das Material Schaumstoff wieder auf: Zu Beginn hängen gerollte Schaumstoffmatten und kleinere Schaumstoffteile, die mithilfe einer Strumpfhose zusammengehalten werden, von der Decke. Die Schaumstoffbündel, oder „Schaumstoff-Pakete“, sind in einer für die Performer gut erreichbaren Höhe angebracht. Ein weiteres Element der Installation ist ein Haufen aus Strumpfhosen, die durch die Befüllung mit Schaumstoff und Malerdecken zu plastischen Körpern werden und an Körperteile, Arme und Beine, erinnern. Dieser Haufen wird in der Performance von der Kabel-Skulptur, wo er sich anfangs befindet, unter die hängenden Schaumstoffbündel befördert. Im weiteren Verlauf beginnen die Performer, die hängenden Schaumstoffbündel aufzulösen und die Strumpfhosen über ihre eher schlichten Kostüme³⁰¹ anzuziehen. Die Schaumstoffmatten oder -teile stecken sie in die Strumpfhose, die auf diese Weise sozusagen als Protektoren fungieren.

Anhand dieses Vorgangs lassen sich sehr gut Bezüge zur Politik des Materials, von der Claudia Bosse spricht, ziehen³⁰²: „Es verbirgt nie seine Materialität, es geht nur eine Illusion von etwas anderem ein. Es stellt seine Materialität und die Transformation davon immer aus.“³⁰³ Die Gebilde aus Schaumstoff, Malerdecken und Strumpfhosen sind keine naturalistischen Nachbauten von Körpern oder Körperteilen und trotzdem entsteht diese Assoziation. Es könnte sein, dass es die Strumpfhosen sind, die zu dieser Assoziation anregen, denn wir sind es gewohnt, dass reale Körper in Strumpfhosen stecken. Strumpfhosen - da sie für diesen Zweck gedacht beziehungsweise produziert werden - ähneln der menschlichen Körperform. Was aber sicherlich ebenfalls mitspielt ist die Tatsache, dass die Performer ihre eigenen Körper wie die leblosen Körperteile behandeln beziehungsweise ihre Körper durch den Schaumstoff genauso verformt werden wie die Strumpfhosengebilde. Auf Abbildung 60 sieht man eine Performerin, die sich im weiteren Verlauf des Abends in den Haufen aus Strumpfhosengebilden legt und optisch beinahe darin verschwindet. Claudia Bosse verwendet hier Materialien, die gesellschaftlichen Codes beziehungsweise Gewohnheiten unterliegen. Durch die Verwendung beziehungsweise Entfremdung in einen neuen Zusammenhang entsteht dieses interessante Spannungsverhältnis, das sie als „Politik des Materials“ bezeichnet. Dem Betrachter ist also stets klar, welches Material er vor Augen hat, aber durch die Verwendung in anderem Zusammenhang verändern sich die Verhältnisse.

³⁰¹ Sie tragen einfarbige T-Shirts, Tops oder Langarmshirts und dazu Jeans und Schnürstiefel. Die Kostüme erinnern an Alltagskleidung und können deshalb als „eher schlicht“ bezeichnet werden.

³⁰² Vgl. Kap. 5.2.5.2. dieser Arbeit.

³⁰³ Vgl. Gespräch mit Claudia Bosse, S.148.

5.4. Künstlerische Position/ Werk

Aufgrund ihrer Biografie und ihren Erfahrungen am Stadttheater stand der Prozess beziehungsweise auch die Organisation einer Gruppe stets im Zentrum ihres Arbeitens.

Die Prozesshaftigkeit findet sich auch in der Konzeption der Serien oder Werksperioden wieder: Für einen bestimmten Zeitraum setzt sie den Fokus auf ein bestimmtes Thema, innerhalb des Zeitraums und teilweise auch darüber hinaus werden dann verschiedene Prozesse mit dem Thema oder einer Arbeitsweise durchlebt:

„[...] aus jeder Arbeit, aus dem Scheitern oder dem Verstehen oder den Unklarheiten oder den Einlösungen der vorherigen Arbeit [entwickelt] sich immer die nächste Arbeit [...]. Also sind es dann eigentlich immer aktivierte Dialoge für den nächsten Schritt. Oder man muss irgendwann woanders ansetzen.“³⁰⁴

Claudia Bosse beschreibt ihre Vorstellung von Werk folgendermaßen:

„Das Werk ist das permanente Entwickeln einer Grammatik von bestimmten Verhältnissen von den Elementen, mit denen man operiert oder umgeht. Und somit ist es permanent in Bewegung und permanent im Fluss. Also es ist der operative Modus, mit dem man mit Elementen oder Material umgeht, aber auch mit Wirklichkeiten. Und wie man in diesem Modus versucht, Sachen zu verschieben in der Anschauung über diese Operationen.“³⁰⁵

Die Art und Weise des Arbeitens ist so stets Teil des Werkes, Arbeitsprozesse werden sichtbar gemacht und thematisiert³⁰⁶. Die Aufführungen sind in dem Sinne kein Endprodukt für Claudia Bosse, wie sie im Folgenden beschreibt:

„Das ist ein Ausschnitt. Ein öffentliches Teilen. Eine Überprüfung. Die sich natürlich in dem Moment der Veröffentlichung immer noch in der Überprüfung befindet oder im Prozess des eigenen Verstehens. Es ist ein Ausschnitt und es hört damit nicht auf. Also, es ist dann nicht fertig, und es ist auch jeden Abend anders. Und mich interessiert diese Weise des anders Seins.“³⁰⁷

Ihre Arbeiten werden im Anschluss weiterbearbeitet, in einer anderen Stadt, in einem anderen Raum oder auch in Hinblick auf eine andere, neue Thematik. Hierbei finden sich aber immer wieder Verweise auf frühere Arbeiten beziehungsweise gibt es verbindende Elemente, wie die zum Beispiel die unter 5.3. genannten Materialien.

Claudia Bosses Herangehensweise ist stets eine raumspezifische, auch wenn das Thema der Ausgangspunkt ist:

³⁰⁴ Gespräch mit Claudia Bosse, S. 155f.

³⁰⁵ Ebenda, S.154.

³⁰⁶ Vgl. hierzu zum Beispiel die Reihe „Let’s talk about work, honey“, die von Claudia Bosse/theatercombinat veranstaltet wird, weitere Informationen unter: <http://theatercombinat.com/projekte/lets%20talk%20about%20work,%20honey!/projekt.htm>, Zugriff zuletzt am 21.1.2015.

³⁰⁷ Gespräch mit Claudia Bosse, S.154.

„Es gibt erst den Fokus und dann gibt es den Raum. Aber ohne den Raum gibt es nicht die Arbeit. Also der Raum ist im Grunde dann aus diesem Fokus heraus die Bedingung, zu dem Fokus etwas zu entwerfen oder konkret zu beginnen zu arbeiten.“³⁰⁸

Es braucht also einen Raum als Bedingung, damit sich die Inszenierung oder das Projekt entwickeln kann. Je nachdem wie der Raum beschaffen ist, hat das Auswirkungen auf den Arbeitsprozess und somit die Inszenierung. Ihre Installationen, die den Raum noch konkretisieren, entstehen parallel zu den Proben.

Durch ihre Raumanordnungen nimmt der Zuschauer neue und immer variierende Positionen ein. Es entsteht der Eindruck, dass er sich „frei“ in den Räumen bewegen kann³⁰⁹. Teilweise ist er allerdings gar nicht so frei, sondern einer gezielten Lenkung oder „Manipulation“ unterworfen.³¹⁰

³⁰⁸ Gespräch mit Claudia Bosse, S.138.

³⁰⁹ Heinz, Andrea, „Noch Fragen?“, *Theater der Zeit*, Januar 2012, S.51.

³¹⁰ vgl. Gespräch mit Claudia Bosse, S.154.

6. Zusammenfassende Betrachtungen

In der Betrachtung von Raum wurde zwischen allgemeineren (in der Philosophie beziehungsweise Soziologie angesiedelten) und theaterspezifischen Positionen unterschieden. Den Positionen aus den verschiedenen Fachrichtungen ist gemeinsam, dass sie lokalisierbaren Orten eine Stabilität und Räumen eine Instabilität zuschreiben (z.B. Michel de Certeau, Martina Löw, Marc Augé, Max Herrmann).

Die Konstitution von Raum entsteht durch Menschen und ihr Zutun: Veränderungsprozesse, die durch Handlungen ausgelöst werden, und auf der anderen Seite die Dimension der Ordnung in Form von Strukturen sind zwei wesentliche Anhaltspunkte in der Herangehensweise an den Raum (vgl. Martina Löw). Laut Löw „[sind] [r]äumliche Strukturen [...] eine Form gesellschaftlicher Strukturen.“³¹¹ In Bezug auf das Theater lässt sich dieses Spannungsverhältnis von Ort und Raum ebenfalls beschreiben: „Der Raum des Theaters ist sowohl Voraussetzung der Aufführungen als auch Produkt theatraler Vorgänge“³¹², schreibt Jens Roselt und erweitert damit den Gedanken von Max Herrmann, der zwischen dem physisch lokalisierbaren Ort des Theaters und Raumerlebnissen unterschieden hat. Raumerlebnisse oder performative Vorgänge sind abstrakter als ein physisch greifbarer Ort, an dem Theater stattfindet.

Das Theatergebäude ist, wie jede Art von Architektur, von gesellschaftlichen Strukturen geprägt, beziehungsweise bringt es diese durch seine Raumanordnung hervor. In diesem Zusammenhang war es wichtig, sich die Einbettung eines Theatergebäudes ins Stadtbild und mögliche Raumanordnungen innerhalb des Theatergebäudes näher anzusehen. Die Stellung des Theaters innerhalb einer Gesellschaft wird zum Beispiel an der Platzierung des Gebäudes im Stadtbild ersichtlich.³¹³ Im Theatergebäude selbst werden dann auch räumliche Strukturen vorgefunden und genutzt, um diesen Raum für die Dauer einer Inszenierung mit Funktionen, Sinn und relationalen Eigenschaften zu füllen.

Durch eine Inszenierung wird ein neuer Raum in Form eines Bühnenbildes in das Theatergebäude hineingebaut. Wenn das physisch vorhandene Bühnenbild der Raum im Ort des Theaters ist, das Bühnenbild aber gleichzeitig eine Art Abbild oder Gegenentwurf der Gesellschaft darstellt (laut Foucault eine Utopie), so eröffnet sich eine neue Beziehung: Der Betrachter des Bühnenbildes stellt Bezüge zu dem her, was er auf der Bühne sieht; er setzt die auf der Bühne gebauten Räume in Beziehung zu den Räumen oder Erlebnissen, die er an diesen Orten oder in ähnlichen Situationen gemacht hat (kulturelle Codes bei Erika Fi-

³¹¹ Löw, *Raumsoziologie*, S. 226.

³¹² Roselt, *Phänomenologie des Theaters*, S.65.

³¹³ vgl. hierzu z.B. die Doppelnutzung der Shakespeare-Bühne als Theaterbühne und Tierhartzarena (Kap. 3.2.2.)

scher-Lichte). Durch diesen Vorgang finden Überschreibungen von Räumen der persönlichen Erlebenswelt durch den Raum der theatralischen Ereignisse statt.

Auch die von Michel Foucault geprägten Begriffe Heterotopie und Utopie sind in Bezug auf das Theater untersucht worden: Zunächst ist das Theatergebäude eine Heterotopie (also laut Foucault eine Realität oder zu einem fest benennbaren Ort gewordene Utopie), die von anderen Räumen abgegrenzt ist. Das Theater arbeitet mit zeitlichen Brüchen und Materialübersetzungen, so dass unvereinbare Realitäten und Utopien auf die Bühne gebracht werden können. Der Bühnenraum kann folglich auch als heterotoper Raum bezeichnet werden. Die Utopie zum Beispiel einer Geschichte oder ein Gegenentwurf zur Gesellschaft ist die Bedingung für die Heterotopie Theater: Die Übergänge sind fließend und Utopie und Heterotopie bedingen einander.

Hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang Übertritts-Rituale, die für das Betreten einer Heterotopie nötig sind: Im Falle des Theaters lässt sich hier zum Beispiel die Kartenkontrolle als offensichtlichstes dieser Rituale anführen. Interessant wird eine Betrachtung von Theater im öffentlichen Raum, da hier eine Infrastruktur wie die Kartenkontrolle nicht von vornherein, zum Beispiel durch den Raum des Foyers (in dem diese normalerweise stattfindet), gegeben ist. Es werden eigene Übertritts-Rituale geschaffen.

Und auch das Einlassen auf die Bedingungen von Theater ist ein solches Ritual des Übertritts in den Raum des Theaters: Es wird eine Utopie dargestellt, zu der sich der Zuschauer in Bezug setzt, indem er sich für die Dauer der Aufführung von ihr einnehmen lässt. Als Grundbedingungen einer theatralen Aufführung ist hier Erika Fischer-Lichtes Theatralisches Dreieck zu nennen: Eine Aufführung findet statt, wenn ein Schauspieler eine Rolle einnimmt und ein Zuschauer dabei zusieht. Die Institution Theater im Hintergrund dieses theatralen Ereignisses manifestiert den Vorgang (vgl. Kap. 3.1.1.).

In Hinblick auf die Arbeit von Claudia Bosse erschien es wichtig, die Ausweitung der Theaterräume auf den öffentlichen Raum - eine Entwicklung, die in den 70er Jahren begann - näher zu betrachten. Der Terminus „theatre on location“ von Hans-Thies Lehmann wurde in diesem Zuge definiert und Claudia Bosses Theater kann diesem zugeordnet werden. Durch ihre Installationen, die sie meist an den Orten entwickelt, verwendet sie die Räume nicht so, wie sie sind („tel quel“ laut Lehmann), sondern wendet ästhetische Verfahrensweisen an, die einen Kunstraum erzeugen.

Die zentralen Fragen dieser Arbeit waren: Wie werden die Orte gefunden beziehungsweise ausgewählt, und wie wird dann mit dem real existierenden Ort umgegangen? Durch welche ästhetischen Verfahrensweisen wird der reale Ort zum Kunstraum? Inwiefern lässt sich diese Herangehensweise als Schema oder Konstitution einer künstlerischen Position festmachen? Und welche Beziehungen erschließen sich aus den im ersten Teil der Arbeit dar-

gestellten Raumtheorien?

Claudia Bosses ästhetische Verfahrensweisen können Installationen oder auch Sounds sein, die in Verbindung mit der Anwesenheit der Performer den Raum dann zum Kunstraum machen. Claudia Bosse sucht meistens gezielt Räume für ein Thema, das sie raumspezifisch umsetzen möchte. Wie sie die Räume findet ist unterschiedlich und auch die Wahl der Orte macht sie vom Thema oder der jeweiligen Arbeitsweise abhängig. Für Claudia Bosse ist es eine Herausforderung, mit den Einschränkungen des Vorgefundenen umzugehen und so in einen Dialog mit dem Raum zu treten. Sie probt bevorzugt direkt an dem Ort und entwickelt, wie bereits erwähnt, während der Proben auch die Installationen. „In der Performance wird ihr Material präsentiert und die Arten seiner Beschaffenheit, Konstruiertheit und Bearbeitung werden nicht kaschiert“³¹⁴, sagt Jens Roselt und diese Aussage trifft auf die Verwendung und Auseinandersetzung mit Material in der Arbeit von Claudia Bosse zu.

Da sie ihr Werk im permanenten Fluss sieht und die Arbeitsprozesse und Weiterentwicklungen ein wesentlicher und auch sichtbarer Teil davon sind, haben die Aufführungen eher den Status einer öffentlichen Überprüfung, als den eines Endprodukts:

„Wenn es die letzte Aufführung an diesem Ort ist, gibt es das nicht mehr. Wenn man den Ort verlassen muss, dann wird der Ort vielleicht abgerissen. Bestimmte Orte gibt's nicht mehr. Dann war es ein Endprodukt – für den Ort. Oder an dem Ort. Die Arbeit geht aber weiter.“³¹⁵

Das Arbeiten im öffentlichen Raum ist für Anna Viebrock „nur“ Intervention, in ihrer Arbeit ist das Theater als Ort, an dem man Platz für eine Parallelwelt hat, essentiell.

Anna Viebrock findet meist beim Spaziergehen, wenn sie nicht auf der Suche ist („Spaziergängerprinzip“), Orte oder Elemente, die sie interessieren und die sie in Form von Fotografien festhält. Aus diesen Sammelstücken der Realität „schustert“ sie dann ihre Bühnenbilder zusammen.

Bei dieser Übersetzung des realen Ortes in den Kunstraum des Theaters wendet sie verschiedene ästhetische Verfahrensweisen (Proportionsverschiebungen, Verzerrungen, usw.) an und baut Einheitsräume, die sich aber im Laufe des Stücks (je nach dramaturgischem Ermessen) verwandeln können. Außerdem hält sie sich nicht immer an die Materialübersetzung (Kapitel 3.4.3.; Erika Fischer-Lichte). Indem Sie originale Gegenstände, wie beispielsweise die zwei Boote in *Heimweh und Verbrechen* in das Bühnenbild integriert,

³¹⁴ Roselt, *Phänomenologie des Theaters*, S.35.

³¹⁵ Gespräch mit Claudia Bosse, S.157.

verschimmt diese Grenze zwischen Kulisse und realem Ort. Die Bühnenbilder sollen „echt“ aussehen, weshalb sie auch viel mit Patina arbeitet. Ihre Arbeitsmethode „As Found“ zieht sich als roter Faden durch ihre gesamte Arbeit.

Durch diese Arbeitsweise stellt sie immer wieder Bezüge zur Geschichte - im historischen Sinn, nicht im Sinn des Stücks – her: Sie archiviert zum einen übersehene beziehungsweise geschichtsträchtige Orte und zum anderen zeigt sie in Form von Patina oder originalen Fundstücken die Geschichte eines Raumes in der flüchtigen Welt des Theaters.

Man könnte sagen, dass auch Claudia Bosse eine Art „moderne“ Geschichtsschreibung betreibt: In dem von ihr angelegten Archiv mit den Interviews, die im Rahmen von *some democratic fictions* geführt werden, sammelt sie Gedanken und Eindrücke von Zeitzeugen und bereitet diese für das Publikum auf beziehungsweise lässt sie in ihre künstlerischen Arbeiten einfließen.

Die Forschungsfragen konnten weitgehend beantwortet werden. Der reale Ort spielt bei beiden eine wichtige Rolle und kann als Ausgangspunkt der Arbeit gesehen werden. Bei Anna Viebrock ist er am Schluss nur stückchenhaft zu erkennen, aber der Ort, den sie aus den Puzzleteilen zusammensetzt, wird für die Dauer der Aufführung zum Ort des Geschehens und beim Zuschauer entsteht der Eindruck, es handele sich um einen ihm bekannten und vertrauten Ort. Bei Claudia Bosse ist der gefundene Ort von Beginn bis zum Ende wichtige und mitgestaltende Komponente; das Ende ist in diesem Fall eine Aufführung an diesem Ort. Die Installationen fügen sich in den Raum ein, sie können von der Setzung aber gar nicht so stark sein, dass sie den Raum überschreiben: In der Zollamtskantine ist es dem Zuschauer beispielsweise stets bewusst, wo er sich befindet; er setzt das Gesehene (also zum Beispiel die Installation) in Bezug zu seinen Erfahrungen mit diesem oder einem ähnlichen Ort. Aufgrund von Marthalers Regie-Stil werden die Bühnenbilder fast wie Orte behandelt, in denen die Inszenierung erfunden wird: Die Räume werden von Anna Viebrock häufig anhand von relativ wenigen Informationen gebaut³¹⁶ und so „muss“ sich Christoph Marthaler mit seiner Inszenierung im Prinzip auf den von ihr konzipierten Ort einstellen. Er erfindet die Inszenierung in einem vorgefundenen Raum, dem Bühnenbild von Anna Viebrock, das sie wiederum aus vorgefundenen Versatzstücken der Realität erfunden hat.

Ein Aspekt, den ich zu Beginn für sehr wichtig gehalten habe, ist die Körperarbeit mit den

³¹⁶ Anna Viebrock erzählt im Gespräch zum Beispiel, dass sie bei *Tessa Blomstedt gibt nicht auf* nur wusste, dass es um das Thema Online-Dating gehen soll (vgl. Gespräch mit Anna Viebrock, S. 115 bzw. Kap. 4.1.1. dieser Arbeit)

Performern, Claudia Bosse spricht auch vom Raum im Körper³¹⁷. Dieser Themenkomplex schien den Rahmen dieser Arbeit zu sprengen, so dass ich nicht darauf eingegangen bin, den Ansatz aber immer noch interessant finde.

Die Rolle der Institution schwang vor allem in den Gesprächen mit den beiden Künstlerinnen mit: Es wurden straffe Zeitpläne für das Abgeben des Bühnen- und Kostümentwurfs oder im Fall von Bosse Einreichungen um Förderungen beschrieben. Diese institutionellen Strukturen sind Bedingung für das Arbeiten, sie bilden den Rahmen, innerhalb dem die Parallelwelt Theater stattfinden kann. Eine weiterführende Frage könnte sein, inwiefern diese Rahmenbedingungen sich ästhetisch auf das Arbeiten auswirken.³¹⁸ Macht man finanzielle Kürzungen sichtbar, beziehungsweise wie geht man mit ihnen um? Claudia Bosse's letzte Arbeit in Wien *what about catastrophes?* kann ein Ansatzpunkt für diese Überlegungen sein, denn wie Claudia Bosse selbst beschreibt, habe es keinen wirklichen Sinn gemacht, in der Container-Situation der Halle G raumspezifisch zu arbeiten und sie habe sich deshalb auf eine andere Zeitökonomie konzentriert.³¹⁹ Ob sich diese Arbeitsweise nun weiterentwickelt oder die Halle G als Ort abgeschlossen ist, die Aufführung also „ein Endprodukt – für den Ort. Oder an dem Ort“³²⁰ war, wird sich zeigen.

Das Theater hat immer mit Erfinden zu tun und es wird sich auch in Zukunft mit vorgefundenen Geschichten, gesellschaftlichen Strukturen und Räumen auseinandersetzen und entsprechende ästhetische Verfahrensweisen entwickeln.

³¹⁷ vgl. u.a. Tatari, Marita im Gespräch mit Claudia Bosse, „Vom Entspringen des Raums vor dem Wort“, in: *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater*, Hg. Eke, Norbert Otto/Ulrike Haß/Irina Kaldrack, Paderborn: Fink 2014, S.47-62.

³¹⁸ vgl. hierzu z.B.: Taube, Gerd „Akteure zwischen Büro und Bühne. Beeinflussen Theaterstrukturen die Theaterästhetik und wirkt die Aufführung auf die Struktur zurück?“, S. 339.

³¹⁹ Vgl. Gespräch mit Claudia Bosse, S. 137 bzw. Kirsch, Sebastian, „Von Katastrophen und Containern“, *Theater der Zeit*, Juni 2014, S.45.

³²⁰ Gespräch mit Claudia Bosse, S.157.

7. Literatur- und Quellenverzeichnis

Literatur

Adam, Hubertus, im Gespräch mit Anna Viebrock, „Die Vergangenheit ist immer Vorhanden“, in: *Anna Viebrock. Im Raum und aus der Zeit – Bühnenbild als Architektur*, Hg. Schweizerisches Architekturmuseum, Basel: Christoph Merian 2011, S.40-43.

Adam, Hubertus, „Fremd und vertraut zugleich. Zu den Bühnenarchitekturen von Anna Viebrock“, in: *Anna Viebrock. Im Raum und aus der Zeit – Bühnenbild als Architektur*, Hg. Schweizerisches Architekturmuseum, Basel: Christoph Merian 2011, S.30-36.

Augé, Marc, *Nicht-Orte*, München: C.H.Beck ³2012; (Orig. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Éditions du Seuil 1992).

Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt ⁵2014; (Orig. 1999).

Balme, Christopher, „Szenographie“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hg. Fischer-Lichte, Erika/ Doris Kolesch/ Matthias Warstat, Stuttgart: J.B. Metzler 2005, S. 322-325.

Behr, Bettina, *Bühnenbildnerinnen. Eine Geschlechterperspektive auf Geschichte und Praxis der Bühnenbildkunst*, Bielefeld: transcript 2013.

Bosse, Claudia, „Es gibt keine unschuldigen Räume“, in: *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater*, Hg. Eke, Norbert Otto/Ulrike Haß/Irina Kaldrack, Paderborn: Fink 2014, S.63-81.

Carp, Stefanie, „Geträumte Realräume“, in: *Anna Viebrock. Bühnen/Räume. damit die Zeit nicht stehen bleibt*, Hg. Masuch, Bettina (Hg.), Berlin: Theater der Zeit 2000, o.S

De Certeau, Michel, *Die Kunst des Handelns*, Berlin: Merve 1988; (Orig. *L'invention du quotidien. 1 Arts de faire*, Paris: Union Générale d'Éditions 1980).

Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ¹⁶2013; (Orig. 2004).

Fischer-Lichte, Erika, *Das System der theatralischen Zeichen*, Hg. Fischer-Lichte, Erika, Tübingen: Narr 1983.

Fischer-Lichte, Erika, „Politiken der Raumeignung“, in: *Politik des Raumes. Theater und Topologie*, Hg. Fischer-Lichte, Erika/Benjamin Wihstutz, München: Fink 2010, S.133-150.

Fischer-Lichte, Erika, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Tübingen/Basel: A. Francke 2010.

Foucault, Michel, „Von anderen Räumen“, in: *Raumtheorie*, Hg. Dünne, Jörg/Stephan Günzel, Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁷2012, S.317-329; (Orig. *Architecture, mouvement, continuité* 5, 1984, S.46-49).

Herrmann, Max „Das theatralische Raumerlebnis“, in: *Raumtheorie*, Hg. Dünne, Jörg/Stephan Günzel, Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁷2012, S.501-514; (Orig. *Beilagenheft zur Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 25, 1931, S.152-163).

Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft*, Köln: Böhlau ²2012; (Orig. 2005).

Lehmann, Hans-Thies/Helene Varopoulou, „Gesammelte Raum-Zeiten“, in: *Anna Viebrock. Das Vorgefundene erfinden*, Hg. Müller-Tischler, Ute/Malte Ubenauf, Berlin: Theater der Zeit 2011, S.17-23.

Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren ⁴2008; (Orig. 1999).

Löw, Martina, *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁷2012; (Orig. 2001).

Masuch, Bettina, im Gespräch mit Anna Viebrock, „Damit die Zeit nicht stehenbleibt“, in: *Anna Viebrock. Bühnen/Räume. damit die Zeit nicht stehen bleibt*, Hg. Masuch, Bettina (Hg.), Berlin: Theater der Zeit 2000, o.S

Morabito, Sergio, „Wahnzimmer“, in: *Anna Viebrock. Bühnen/Räume. damit die Zeit nicht stehen bleibt*, Hg. Masuch, Bettina (Hg.), Berlin: Theater der Zeit 2000, o.S.

Roselt, Jens, *Phänomenologie des Theaters*, Hg. Eßbach, Wolfgang/Bernhard Waldenfels, München: Wilhelm Fink, 2008.

Roselt, Jens, „Wandel durch Annäherung: Praktiken der Raumnutzung in zeitgenössischen Aufführungen“, in: *Politik des Raumes. Theater und Topologie*, Hg. Fischer-Lichte, Erika/Benjamin Wihstutz, München: Fink 2010, S.177-187.

Roselt, Jens, „Wo die Gefühle Wohnen – Zur Performativität von Räumen“, in: *TheorieTheaterPraxis*, Hg. Kurzenberger, Hajo/Annemarie Matzke, Berlin: Theater der Zeit 2004, S.66-76.

Staub, Urs, „Zauber der Entzauberung“, in: *Anna Viebrock. Im Raum und aus der Zeit – Bühnenbild als Architektur*, Hg. Schweizerisches Architekturmuseum, Basel: Christoph Merian 2011, S.6-7.

Tatari, Marita im Gespräch mit Claudia Bosse, „Vom Entspringen des Raums vor dem Wort“, in: *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater*, Hg. Eke, Norbert Otto/Ulrike Haß/Irina Kaldrack, Paderborn: Fink 2014, S.47-62.

Taube, Gerd, „Akteure zwischen Büro und Bühne. Beeinflussen Theaterstrukturen die Theaterästhetik und wirkt die Aufführung auf die Struktur zurück?“, in: *TheorieTheaterPraxis*, Hg. Kurzenberger, Hajo/Annemarie Matzke, Berlin: Theater der Zeit, 2004, S.330-341.

Wieler, Jossi, im Gespräch mit Sergio Morabito, „Über Grenzen in Neuland“, in: *Anna Viebrock. Bühnen/Räume. damit die Zeit nicht stehen bleibt*, Hg. Masuch, Bettina (Hg.), Berlin: Theater der Zeit 2000, o.S.

Zeitschriftenartikel

Kirsch, Sebastian, „Von Katastrophen und Containern“, *Theater der Zeit*, Juni 2014, S.44-45.

Heinz, Andrea, „Noch Fragen?“, *Theater der Zeit*, Januar 2012, S.51.

Internetquellen

Bosse, Claudia, „some democratic fictions / BEIRUT“, *Blog von Claudia Bosse*, 6.10.2013, unter: <http://claudiabosse.blogspot.co.at/2013/10/some-democratic-fictions-beirut.html>, Zugriff zuletzt am 18.1.2015.

Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Ankündigungstext der Produktion *Heimweh und Verbrechen*, *Website Deutsches Schauspielhaus Hamburg*, unter: http://schauspielhaus.de/de_DE/repertoire/heimweh_verbrechen.986183, Zugriff zuletzt am 18.1.2015.

Hahn, Patrick, „auf dem metaphysischen roadtrip III – weihrauch und plastik-stühle“, *Produktionsblog der Oper Stuttgart*, Blogeintrag vom 3.2.2014, unter: <http://operstuttgart.wordpress.com/2014/02/03/auf-dem-metaphysischen-roadtrip-iii/>, Zugriff zuletzt am 28.1.2015.

Napetschnig, Madeleine, „Raumgeschichten: Der Charme des Dazwischen“, *Die Presse*, 28.3.2014
unter: http://diepresse.com/home/leben/wohnen/1583602/Raumgeschichten_Der-Charme-des-Dazwischen, Zugriff zuletzt am 7.12.2014.

Prada, Damenkollektion vom Herbst/ Winter 2014; unter: <http://www.prada.com/de/collections/fashion-show/archive/woman-fw-2014.html>, Zugriff zuletzt am 6.1.2015.

Verweise auf Websites für weiterführende Informationen

Blog von Claudia Bosse: <http://claudiabosse.blogspot.co.at>

Website der Klasse für Bühnengestaltung an der Akademie der bildenden Künste, Wien:
https://www.akbild.ac.at/Portal/institute/kunst-und-architektur/buehnengestaltung/buehnengestaltung?set_language=de&cl=de

Produktionsblog der Oper Stuttgart: <http://operstuttgart.wordpress.com>

Website von *theatercombinat*: <http://theatercombinat.com>

Website von Anna Viebrock: <http://www.annaviebrock.de>

Inszenierungen und künstlerische Arbeiten

Anna Viebrock:

Heimweh und Verbrechen, Regie: Christoph Marthaler, Schauspielhaus Hamburg, Uraufführung am 21.2.2014.

Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!, Regie: Christoph Marthaler, Volksbühne Berlin, 1993

Tessa Blomstedt gibt nicht auf, Regie: Christoph Marthaler, Uraufführung am 15.10.2014.

Wunderzeichen, Regie: Jossi Wieler und Sergio Morabito, Oper Stuttgart, Uraufführung am 2.3.2014.

Claudia Bosse:

der raum der raum das bild das bild das bett der baum und die entblössung der leiber, Installation in der Ausstellung: *Melancholie und Provokation. Das Egon Schiele Projekt*, Kurator: Diethard Leopold, Leopold Museum, Ausstellungsdauer: 23.9.2011-16.4.2012.

designed desires, Konzept/Choreografie/ Raum: Claudia Bosse, *theatercombinat*, Zollamtskantine, Wien, 27.11.- 9.12.2012.

dominant powers. was also tun?, Konzept/ Regie/ Raum: Claudia Bosse, *theatercombinat*, DOMPOWpalace, Wien, 23.11.- 4.12.2011.

massakermykene, Konzept/Regie: Claudia Bosse und Josef Szeiler, *theatercombinat*, Schlachthof St. Marx, Wien, Januar 1999 – Dezember 2000.

thoughts meet space, Konzept/ Installation: Claudia Bosse, *theatercombinat*, Zollamtskantine Wien 26.-29.6.2013; „opening act“ *the breath of thoughts and death* am 26.6.2013, „closing act“ am 29.6.2013.

thoughts meet space Beirut, Installation und offenes Archiv: Claudia Bosse in Zusammenarbeit mit Günther Auer, *theatercombinat*, Ashkal Alwan, Beirut, 23.-29.10.2013.

what about catastrophes?, Choreografie/ Raum und Installation/ Konzept: Claudia Bosse, *theatercombinat*, tanzquartier Wien, Halle G, Museumsquartier Wien, 10.-13.4.2014.

Andere Künstler:

HamletMaschine, Theaterarbeit von Josef Szeiler und Aziza Haas, Tokyo, 1992.

Seghal, Tino, *this objective of that object*, Galerie Johnen, Berlin, Ausstellungsdauer: 26.11.2005 – 14.1.2006.

Filmverweise

Falsch, Regie: Jean-Pierre Dardenne und Luc Dardenne, FR/BE 1987.

Im Haus meines Vaters sind viele Wohnungen, Regie: Halo Schomerus, D 2010.

Playtime, Regie: Jacques Tati, FR/I 1967.

The Terminal, Regie: Steven Spielberg, USA 2004.

8. Abbildungsverzeichnis

| | |
|---|----|
| Abb.1: <i>Wunderzaichen</i> , Situation 1, abfotografiertes Modell; Foto: Anna Viebrock | 44 |
| Abb.2: <i>Wunderzaichen</i> , Situation 1, Bühnentotale mit Statisten; Foto: Anna Viebrock..... | 44 |
| Abb.3: <i>Wunderzaichen</i> , Situation 2 (Verhörraum), abfotografiertes Modell; Foto: Anna Viebrock..... | 45 |
| Abb.4: <i>Wunderzaichen</i> , Situation 2 (Verhörraum), Bühnentotale mit Statisten; Foto: Anna Viebrock | 45 |
| Abb.5: <i>Heimweh und Verbrechen</i> , abfotografiertes Modell; Foto: Anna Viebrock | 46 |
| Abb.6: <i>Heimweh und Verbrechen</i> , Bühnentotale; Foto: Anna Viebrock..... | 46 |
| Abb.7: alte Fotografie der Auswandererhalle, „Inspirationsfoto“ von Anna Viebrock | 48 |
| Abb.8: abfotografiertes Plakat in Anna Viebrocks Arbeitszimmer im Semperdepot, Foto: Julia Grevenkamp | 49 |
| Abb.9: alte Fotografie mit medizinischen Gerätschaften, „Inspirationsfoto“ von Anna Viebrock | 50 |
| Abb.10: alte Fotografie von Booten, „Inspirationsfoto“ von Anna Viebrock | 51 |
| Abb.11: Besichtigung der Originalboote, Foto: Anna Viebrock..... | 51 |
| Abb.12: Besichtigung der Originalboote, Foto: Anna Viebrock..... | 51 |
| Abb.13: <i>Heimweh und Verbrechen</i> , Detailaufnahme des Bühnenbildes; Foto: Anna Viebrock | 51 |
| Abb.14: <i>Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!</i> , Szenisches Foto, Foto: David Baltzer | 53 |
| Abb.15: <i>Playtime</i> , Filmstill, „Inspirationsfoto“ von Anna Viebrock..... | 53 |
| Abb.16: <i>Wunderzaichen</i> , Bühnentotale mit Statisten, Foto: Anna Viebrock..... | 54 |
| Abb.17: <i>Wunderzaichen</i> , Situation 4, Bühnentotale, Foto: A.T. Schaefer | 54 |
| Abb.18: Aufnahme, die während der Reise nach | 55 |
| Abb.19: Aufnahme, die während der Reise nach | 55 |
| Abb.20: <i>Wunderzaichen</i> , Situation 2 (Verhörraum) Foto: A.T. Schaefer..... | 56 |
| Abb.21: <i>Wunderzaichen</i> , 1. Situation, Foto: Anna Viebrock..... | 56 |
| Abb.22: <i>Wunderzaichen</i> , 4. Situation, Foto: A.T. Schaefer | 58 |
| Abb.23: <i>Falsch</i> , Filmstill, „Inspirationsfoto“ von Anna Viebrock..... | 58 |
| Abb.24: <i>Wunderzaichen</i> , 3. Situation; Foto: A.T. Schaefer | 58 |
| Abb.25: <i>Tessa Blomstedt gibt nicht auf</i> , szenisches Foto (Ausschnitt); Foto: Anna Viebrock | 59 |
| Abb.26: <i>Tessa Blomstedt gibt nicht auf</i> , szenisches Foto (Ausschnitt); Foto: Anna Viebrock | 59 |
| Abb.27: <i>PAPPERLAPAPP</i> , abfotografiertes Modell; Foto: Anna Viebrock..... | 61 |
| Abb.28: <i>PAPPERLAPAPP</i> im Ehrenhof des Papstpalastes; Foto: Walter Mair | 62 |
| Abb.29: <i>dominant powers. was also tun?</i> , szenisches Foto; Foto: Anja Rohnacher | 83 |
| Abb.30: <i>dominant powers. was also tun?</i> , szenisches Foto; Foto: Alexander König | 84 |
| Abb.31: <i>dominant powers. was also tun?</i> , szenisches Foto; Foto: Alexander König | 84 |
| Abb.32: <i>dominant powers. was also tun?</i> , Beginn der Performance im Treppenhaus; Foto: Anja Rohnacher | 85 |
| Abb.33: <i>der raum der raum das bild das bild das bett der baum und die entblössung der leiber</i> , Installationsansicht, Foto: Claudia Bosse | 86 |
| Abb.34: <i>der raum der raum das bild das bild das bett der baum und die entblössung der leiber</i> , Installationsansicht, Foto: Claudia Bosse | 86 |

| | |
|--|----|
| Abb.35: Besucher auf dem Weg in die Zollamtskantine; Foto: Felipe Kolm | 87 |
| Abb.36: eingebaute Podeste in einem Raum der Zollamtskantine; Foto: Claudia Bosse | 87 |
| Abb.37: <i>thoughts meet space</i> , Installationsansicht mit | 87 |
| Abb.38: <i>designed desires</i> , szenisches Foto; | 88 |
| Abb.39: <i>designed desires</i> , szenisches Foto; | 88 |
| Abb.40: szenisches Foto zu <i>designed desires</i> ; | 88 |
| Abb.41: Installationsansicht zu <i>thoughts meet space</i> ; Foto: Lejla Mehanovic | 88 |
| Abb.42: Installationsansicht zu <i>thoughts meet space</i> ; Foto: Claudia Bosse | 88 |
| Abb.43: zentraler Raum der Zollamtskantine als Ausgangssituation; Foto: Claudia Bosse | 89 |
| Abb.44: <i>designed desires</i> , szenisches Foto; Foto: Elsa Okazaki..... | 89 |
| Abb.45: <i>thoughts meet space</i> , Installationsansicht; Foto: Claudia Bosse..... | 90 |
| Abb.46: <i>thoughts meet space</i> , Installationsansicht; Foto: Claudia Bosse..... | 90 |
| Abb.47: <i>thoughts meet space</i> , „closing act“; Foto: Günther Auer | 91 |
| Abb.48: <i>thoughts meet space</i> , „closing act“; Foto: Günther Auer | 91 |
| Abb.49: <i>thoughts meet space</i> , „closing act“; | 91 |
| Abb.50: <i>thoughts meet space</i> in Beirut, Installationsansicht, Foto: Claudia Bosse | 92 |
| Abb.51: <i>thoughts meet space</i> in Beirut, Installationsansicht; Foto: Claudia Bosse | 93 |
| Abb.52: <i>what about catastrophes?</i> , szenisches Foto; Foto: Elsa Okazaki | 93 |
| Abb.53: <i>what about catastrophes?</i> , Raumansicht mit Performern und Publikum; Foto: Antonia Wagner-Strauss | 94 |
| Abb. 54: Detail in der Installation <i>thoughts meet space</i> ; Foto: Claudia Bosse..... | 94 |
| Abb. 55: <i>what about catastrophes?</i> , szenisches Foto; Foto: Elsa Okazaki | 94 |
| Abb.56: Claudia Bosses Kabelskulptur in Verwendung; Foto: Elsa Okazaki | 95 |
| Abb.57: Raumansicht mit noch in der Luft hängenden „Schaumstoff-Paketen“; Foto: Antonia Wagner-Strauss | 95 |
| Abb.58: Die Performer ziehen sich die Strumpfhosen und Schaumstoffteile an; Foto: Elsa Okazaki | 95 |
| Abb.59: Kostüme der Performer; Foto: Claudia Bosse | 95 |
| Abb.60: Performerin im Haufen aus Schaumstoff und Strumpfhosen; Foto: Claudia Bosse | 95 |

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

9. Anhang

9.1. *Wunderzeichen* - Handlung

Quelle: <http://www.oper-stuttgart.de/wunderzaichen/>

„1. Situation | Passkontrolle

(Zwei Beamtinnen, Bühnenchor mit Bassbögen, Johannes, Zuspieldungen, Großes Orchester)

Der Flughafen Ben Gurion in Tel Aviv. Pilger und Touristen warten auf die Einreise ins "Gelobte Land". Zwei Beamtinnen kontrollieren die Ausweise. Unter den Reisenden ist Johannes, der sich gegen Ende seines Lebens einen Traum erfüllen und erstmals das Land besuchen möchte, dessen Sprache und Religion er seit vielen Jahren studiert: Er ist ein Gelehrter in der Kunst der Kabbala und Verfasser eines Lehrwerks zur hebräischen Sprache. Die Überprüfung der Ausweise durch die Beamtinnen löst in Johannes Reflexionen über seine Identität aus. Seit einer Transplantation schlägt ein fremdes Herz in seiner Brust, das er als »Eindringling« erfährt. Als er kontrolliert wird, weckt er mit seinem Verhalten Verdacht und soll vor der Einreise verhört werden. Die Beamtinnen führen ihn auf die Polizeiwache.

2.Situation | Polizeirevier

(Zwei Beamtinnen, Johannes, Der Polizist, Maria, Zuspieldungen, Großes Orchester)

Auf der Wache verhört ein Polizist bereits eine Frau, die ihm die gewünschten Auskünfte verweigert. Das auffällige Verhalten von Johannes, der behauptet mit Nachnamen Reuchlin zu heißen, setzt sich fort: »das zweite Mal« will er »vor etwa zwanzig Jahren« geboren worden sein. Die Frau erregt die Aufmerksamkeit von Johannes, beide fühlen sich voneinander angezogen. Johannes hat jedoch das Gefühl, sie verwechsle ihn mit jemand anderem. Er relativiert »die Einheit eines Lebewesens« und erzählt das kabbalistische Gleichnis vom Töpfer, der seine eigenen Gefäße zerschlägt, um deren verhüllte Mängel zu offenbaren. Während dessen recherchiert der Polizist im Internet und erfährt dort, dass Johannes Reuchlin 1522 gestorben ist. Der Polizist verweigert Johannes und der Frau die Einreise und entlässt beide aus der Polizeiwache. Johannes und die Frau beschließen, gemeinsam essen zu gehen.

3. Situation | Fast-Food-Restaurant

(Johannes, Maria, Zwei Beamtinnen und der Polizist als Service-Kräfte, Fünfzehn Instrumentalisten, ein Schlagzeuger als Koch-Engel, Schlagzeuger im Zuschauerraum, Zuspieldungen, Orchester)

Im Fastfood-Restaurant werden fünfzehn Instrumentalisten vom Polizisten und den beiden Beamtinnen bedient. Johannes erfährt, dass die Frau Maria heißt. Er erzählt ein weiteres Gleichnis vom Mann aus den Bergen, der von allen Speisen, die ihm in der Stadt vorgesetzt werden, »das Wesentliche kennt«, nämlich die Weizenkörner, die zu ihrer Herstellung verarbeitet wurden. Unerwartet bricht er zusammen, erleidet einen Herzinfarkt und stirbt. Der Polizist verwandelt sich in einen Erzengel.

4. Situation | Warteraum

(Johannes, Maria, Zwei Beamtinnen, Der Polizist als Erzengel, Bühnenchor, 24-stimmiges Vokalensemble im Raum verteilt, Schlagzeuger im Zuschauerraum, Zuspieldungen, Live-Elektronik, Großes Orchester)

Johannes hat sich von seinem Körper abgelöst. Distanziert beobachtet er das Geschehen am Flughafen und »das Heer der Pilger und Gottsucherbanden«. Er denkt über die Auferstehung, die Weitergabe, die Sprache und die Liebe nach. Er ahnt, dass er selbst der Eindringling ist – »Eindringling in der Welt als auch in sich«. Maria trauert um Johannes. Er würde gern mit ihr sprechen. Doch sie bittet den Toten, sie nicht anzurühren. Lautsprecherdurchsagen rufen Johannes zur Abflughalle.“

9.2. Gespräch zwischen Anna Viebrock und Julia Grevenkamp am 13.12.2014, im Semperdepot Wien

JG: Wie würden Sie den Beginn Ihrer Arbeit beschreiben? Was veranlasst Sie dazu, ein Projekt zu übernehmen? Was macht ein Stück oder Projekt zu etwas, woran Sie arbeiten möchten?

AV: Man macht das jetzt so lange, und eigentlich sind es ja fast immer Auftragswerke, wenn man ehrlich ist. Ausnahmen waren mehrere Projekte im Theater Basel und im Schauspiel Köln, die ich zusammen mit Malte Ubenauf erfinden konnte und inszeniert habe³²¹. Mal fragt mich Christoph, ob ich etwas mit ihm machen möchte, oder Jossi plant eine Oper. Zu Beginn steht also meistens eine Anfrage: Und entweder ist es ein Stück - seit vielen Jahren sind es weniger Theaterstücke, sondern eher Opern - oder ein Projekt mit Christoph. Früher habe ich mit Jossi Wieler auch Schauspiel gemacht, er macht jetzt nur noch Opern, seit er Intendant der Oper Stuttgart ist. Mit Christoph machen wir ja sehr selten Stücke, also *Glaube, Liebe, Hoffnung*³²² zum Beispiel schon, weil er Horvath liebt, aber ansonsten werden die Stücke bei ihm extrem bearbeitet. Eigentlich ist er ja eine Art Autor. Christoph arbeitet immer sehr „Schritt für Schritt“, er arbeitet und plant ungern schon lange vor. Also planen muss er seine Projekte natürlich, aber er arbeitet ungern vor, weil er immer gerade das macht, was er gerade macht. Da ist es oft so, dass ich ein bisschen nervös bin, weil etwas ansteht und ich nicht so richtig weiß, was kommt. Ganz extrem war das jetzt bei *Tessa Blomstedt gibt nicht auf*³²³, da wusste ich gar nichts, außer dass das Thema Online-Dating sein würde.

Dann ist es natürlich so, dass ich mit dieser Ausgangslage jetzt schon viel Erfahrung habe und das dann immer etwas setzen oder gären lasse. Christoph spricht ja oft von den Gärprozessen, was mir auch gut gefällt. Wir haben damals *Riesenbutzbach*³²⁴ ein „Institut für Gärungsgewerbe“ genannt. Diesen Schriftzug hatte ich in Berlin an einem Industriegebäude des 19. Jahrhunderts gelesen und es hat mir ziemlich gut gefallen: Dass man an etwas arbeitet und es dann in einem sozusagen von selbst weiter arbeitet. Man wacht ja manchmal morgens auf und hat lauter neue Ideen. Und dann geht's los. Und vorher kann man es sacken lassen. Man streckt die Fühler aus. Das ist je nach Projekt auch immer etwas ver-

³²¹ u.a. *69 Arten den Blues zu spielen*, Regie: Anna Viebrock, Theater Basel, 2006 / *Doubleface oder Die Innenseite des Mantels*, Ein Defilée von Anna Viebrock und Malte Ubenauf, Theater Basel, 2006 / *Die Bügelfalte des Himmels hält für immer*, Regie: Anna Viebrock, Theater Basel, 2009 / *Der letzte Riesenalk*, Regie: Anna Viebrock und Malte Ubenauf, Schauspiel Köln, 2009 / *WOZUWOZUWOZU*, Regie: Anna Viebrock, Schauspiel Köln, 2010.

³²² *Glaube, Liebe, Hoffnung*, Regie: Christoph Marthaler, Volksbühne Berlin, 2012.

³²³ *Tessa Blomstedt gibt nicht auf*, Regie: Christoph Marthaler, Volksbühne Berlin, Uraufführung am 15.10.2014.

³²⁴ *Riesenbutzbach. Eine Dauerkolonie*, Regie: Christoph Marthaler, Wiener Festwochen, 2009.

schieden.

Bei *Tessa Blomstedt* hatte ich natürlich die Volksbühne im Kopf. Und ich frage mich dann: Welche Stücke habe ich da schon gemacht? Was war da alles schon? Was könnte man anders machen? Es gibt so viele verschiedene Gedanken, die da einfach so mitlaufen. Was hatten wir noch nicht? Was wollte ich schon immer mal machen? Was ist mir in letzter Zeit über den Weg gelaufen, was da passen könnte? Irgendein Ort, der mich interessiert hat?

JG: Stünde es zur Debatte „Nein“ zu einer Oper oder einem Thema zu sagen?

AV: Ja, schon. Vor kurzem habe ich Christoph für ein Projekt abgesagt, weil mir zwei Projekte parallel zu viel sind. Oder jetzt macht er ein kleines Stück in Basel, da hat er selbst gesagt, das lohne sich nicht, weil das Budget begrenzt ist und er weiß, dass ich gerne größere Sachen mache. Er merkt dann selber, dass mich etwas vielleicht nicht so interessiert. Ich glaube, dass die, die mich fragen, schon berücksichtigen, was passt. Ich kenne Jossi und Christoph schon so lange, dass sie auch schon wissen, was ich für ein Gesicht ziehe. Manchmal bekommt man ja auch Sachen angeboten, wo wir uns alle denken: Sollen wir das jetzt machen? Aber oft ist es auch so, dass gerade das dann interessant ist, wenn man am Anfang nicht so viel damit anfangen kann. Das wurden oft gute Sachen. Man ist ja oft voller Vorurteile gegenüber einem Stück, steigert sich dann aber doch immer so rein in die Sache und findet immer irgendetwas, meistens jedenfalls.

Bei *PAPPERLAPAPP*³²⁵, einer Inszenierung, die wir 2010 beim Festival von Avignon gemacht haben, wollte Christoph von mir zuerst wissen, ob ich es mir vorstellen könnte, "Freilufttheater" zu machen. Ihn hat es eher abgeschreckt. Ich bekam sofort Lust, den Ehrenhof, der ja ein Außenraum ist, in einen Innenraum zu verwandeln. Ich wollte die Außenmauern tapezieren und einen Kronleuchter vom Himmel herunter hängen lassen. Das heißt, ich dachte, ein Hubschrauber sollte eine Zeit lang an einer Stelle über dem Hof stehen und den Kronleuchter in den Raum hineinhängen lassen. All das ging nicht, wegen des Denkmalschutzes und ähnlichen Gründen. Man konnte in diesem Fall also immer nur Ideen vorschlagen und dann schauen, was möglich war. Schließlich war es dann möglich, die alten Fenster teilweise gegen Plastikfenster auszutauschen und Klimaanlage an die Fenstersimse zu hängen. Außerdem habe ich am Dach Stacheldraht anbringen lassen, da der Palast ja auch ein Kerker gewesen war. Außerdem habe ich auf dem Podest, das immer für die Festspiele in dem Hof aufgebaut wird und das in einer sehr hässlichen Proportion zum Gebäude steht, verschiedene, gefundene Böden aus den Innenräumen des Palastes und anderen Orten Avignons zusammengestellt, um so eine dem Menschen und den Schau-

³²⁵ *Papperlapapp*, Regie: Christoph Marthaler, Papstpalast Avignon, Festival d'Avignon, 2010.

spielen eher angemessene Räumlichkeit zu behaupten. Die Grundfläche ist einfach viel zu groß: man muss den Kopf drehen, um von der einen Seite zur anderen zu schauen. Dann haben wir auch Sarkophage des Palastes kopiert und sie aufgestellt, einen übergroßen Beichtstuhl und einen Hubschrauberlandeplatz.

Das Ganze empfand ich eher als eine Intervention: Es gab so viel Einschränkungen und die große, abweisende Rückwand des Palastes, auf die das Publikum den ganzen Abend schaute und schauen musste, ist einfach nicht in den Griff zu bekommen.

Ich sage aber auch viele Anfragen ab, vor allem von anderen Regisseuren. Wenn ich mich schubladisiert fühle als „Spezialistin fürs Gewöhnliche und Abgeranzte“, oder wenn ich das Gefühl habe, das es mir zu sehr Theater ist - zum „richtigen“ Schauspieltheater habe ich ein etwas gespaltenes Verhältnis - da mache ich mir dann einen unglaublichen Kopf, bis ich dann doch oft absage. Ich habe schon öfter die Erfahrung gemacht, dass ich angefangen habe, aber dann gemerkt habe, dass die Chemie einfach nicht stimmt.

JG: In der Literatur über Sie wird oft versucht, Kategorien für Ihre Räume aufzustellen: Wie Räume, die eine Geschichte haben, wo Spuren vorhanden sind, Räume, in denen es keine Außenwelt gibt, usw. Kann man das überhaupt auf einen Nenner bringen, welche Themen oder welche Räume Sie interessieren?

AV: Ja, das versucht man immer. Dann heißt es oft „Fünziger Jahre“, „Spezialistin für das Gewöhnliche“ und Ähnliches. Das finde ich ja gar nicht und teilweise richtig gemein. Das Gewöhnliche klingt so abwertend. Wenn, dann müsste man vielleicht eher sagen: Das Übersehene, oder das Nicht-Beachtenswerte oder so etwas. Das hat natürlich viel mit meiner Geschichte mit Christoph zu tun. Als wir zum Beispiel *Murx*³²⁶ gemacht haben, fing das ganz extrem an. Eigentlich schon nach meinen Übungsjahren, dazu rechne ich meine Arbeiten in den 80er Jahren. Ich recherchiere meistens in Büchern, wie man das so macht, um etwas über die Zeit herauszufinden, in der das Stück spielt, oder setze mich mit der Opernliteratur auseinander, um zu schauen, wie es bisher gemacht wurde. Man steht da immer auch in einer Tradition. Die Recherchemethode hat sich aber seit der Zusammenarbeit mit Christoph Marthaler grundsätzlich geändert: ich habe begonnen nicht nur in Büchern, sondern in der Wirklichkeit zu recherchieren.

Eine ziemliche Erweckung war damals der Osten. Vielleicht weil ich dort nie war. Es war gar nicht der Mauerfall direkt, den habe ich gar nicht von Nahem mitbekommen, damals war ich in der Schweiz. Es war eher das Öffnen dieser Grenze, das „Überall-Hingehen-

³²⁶ Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!, Regie: Christoph Marthaler, Volksbühne Berlin, 1993.

Können“. Es waren für mich unglaubliche Erlebnisse, was man da alles erfahren konnte. Da habe ich einfach gemerkt, dass ich dafür ein großes Faible habe, aber es bestand auch eine Art Aufholbedarf. Die ehemalige DDR war nicht verwestlicht, amerikanisiert, es gab keine Werbung, man konnte den Sozialismus irgendwie erspüren, aber auch die Zeit davor. Ich habe da einfach Geschichte studiert und den osteuropäischen Teil, den man bisher nur aus der Literatur kannte. Das hat mich lange beschäftigt, es ging dann immer mit, oder es ist passiert, dass es immer mit rein gerutscht ist, dieses Thema. Ich habe vor kurzem mit Walter Mair, dem Theaterfotografen, darüber gesprochen: Es geht natürlich um die deutsche Geschichte. Also darum sind mir dann so Sachen wie *Riesenbutzbach* total wichtig. Das ist einfach deutsches Leben, die deutsche Geschichte. Da gibt es diesen Satz, den ich mal bei Godard gehört habe: „Die Vergangenheit ist nicht tot, sie ist nicht mal vergangen“, und das ist genau das, was ich denke. Es ist im Erbgut, in den Familiengeschichten eingeschrieben. Natürlich gehöre ich da auch zu der Generation, die sich stark damit auseinandersetzt: Man trauert da immer noch, oder was heißt „man trauert“, es gehört einfach dazu. Mir geht das so, als Deutsche. Ich vergesse es nicht und ich finde es geht immer mit. Natürlich ist diese Auseinandersetzung manchmal auch etwas melancholisch, es geht viel um Vergänglichkeit. Aber im Grunde finde ich es auch wahnsinnig spannend. Wenn ich herumlaufe und fotografiere, fühle ich mich wie ein Tier, das Sachen erschnüffelt. Oder dann kommen sie mir entgegen und ich bin oft total aufgeregt, dann muss ich das festhalten und das geht einfach am besten mit Fotografieren, obwohl es schöner wäre, das manchmal auch anders zu machen. So sammle ich eben die Dinge. Ich finde das ziemlich toll, wenn man Sachen entdeckt, die man noch nicht kannte. Und andererseits arbeite ich nicht nur so: Bei Opern beispielsweise kann man ja noch größere magische Momente erzeugen, Überhöhungen. Das geht bei Christoph teilweise auch, weil seine Projekte ja eigentlich Musikwerke sind. Diese Überhöhung, diese magischen Momente, die aus der Realität, aus einem Mittelmäßigen oder Normalen, aus einem Unscheinbaren entstehen, interessieren mich mehr als Hokusfokus oder Ausstattungssorgien. Deswegen würde ich wahrscheinlich nie ein Musical machen – das würde man mich auch nicht fragen.

Natürlich habe ich auch Opern wie *La Traviata*³²⁷ gemacht und mich sehr für die Mode interessiert, es hat auch Spaß gemacht. Aber vielleicht ist es doch ein bisschen weniger mein Ding, obwohl es mich als Kostümbildnerin sehr interessiert. Bei *Tessa Blomstedt* habe ich die aktuelle Prada-Mode kopiert und alle denken, das ist altes Zeug, weil die Leute nicht mehr genau hinschauen. Darüber sollte man immer wieder sprechen, das Bild zurechtrücken. Von Kostümen und aus welcher Epoche diese stammen haben viele keine Ahnung. Da sollte man ab und zu mal einen kleinen Kurs geben: Was ist die Mode der 50er, 70er, 90er Jahre?

³²⁷ *La Traviata*, Regie: Christoph Marthaler, Opéra nationale de Paris, 2007.

JG: Inzwischen vermischen sich die einzelnen Epochen ja auch oft. Die aktuelle Prada-Mode ist ja auch nicht nur „2014“.

AV: Ja, das sind jetzt auch eher Art Deco Muster, teilweise aber auch aus den 70er Jahren. Miuccia Prada arbeitet ja auch immer Epochen auf.

JG: Bei manchen Produktionen machen Sie Bühne und Kostüme, bei manchen Produktionen machen Sie nur Bühne. Nur Kostüme eher selten?

AV: Nein, eigentlich gar nicht mehr, früher habe ich zwei bis dreimal nur die Kostüme gemacht.

JG: Wie gehen Sie vor, wenn Sie Bühne und Kostüme machen?

AV: Ich beginne mit dem Raum. Den Raum zu einem frühen Zeitpunkt ohne viele Informationen zu erfinden ist oft ein bisschen ein Problem, aber auch eine Chance - gerade bei Christoph - da habe ich aber auch so viele Freiheiten, da kann ich viel erfinden. Denn wenn noch vieles offen ist, ich aber trotzdem das Bühnenbild abgeben muss, dann mache ich halt etwas. Christoph ist so ein Mensch, der dann manchmal ganz hartnäckig noch irgendetwas Bestimmtes einbauen möchte, aber sich eigentlich immer darauf einlässt, was er vorfindet. Deswegen ist mir das Thema „As Found“, was ich auch als Methode unterrichte, sehr wichtig. Als ich ihn kennenlernte, hat Christoph am Badischen Bahnhof oder an anderen gefundenen Orten gearbeitet. Er kommt ja aus der freien Szene und hat sich anfangs solche Orte gesucht. Man könnte ganz extrem sagen, dass ich ihm ein Bühnenbild baue und er das nimmt, auch wenn es nicht so passt. Nach dem Motto „Machen wir es halt da drin“, so wie ein guter Koch: Der nimmt das, was er hat.

Ich weiß natürlich durch die lange Zusammenarbeit und das Beobachten dieser freien Sachen am Anfang seiner Karriere welche Orte ihm gefallen, mit welchen er etwas anfangen kann. Im Grunde versuche ich da auf ihn einzugehen, aber auch Orte zu machen, die sich verwandeln können, je nachdem wie man auf sie schaut oder wie man sie beleuchtet. Und wenn man noch nicht weiß, was man inszeniert, erfinde ich immer bestimmte Sachen, die noch offen sind. Das kann ein Schaufenster, ein Bilderrahmen, irgendein anderes Element oder die Möblage sein. Das sind dann die Orte, die noch ganz offen oder sozusagen leere Stellen sind. Da kann man noch weiter erfinden während den Proben. Aber im Prinzip ist es ein bisschen wie ein gefundener Raum, aber auch ein erfundener.

Ich finde es deshalb etwas schade, wenn man von mir sagt, dass ich „nur“ Räume finde.

Natürlich tue ich das, ich finde Räume, aber nur den Raum finden und nachbauen, das wäre eine Filmkulisse.

JG: Und man könnte dann auch fragen, warum nicht direkt an dem Ort arbeiten?

AV: Ich übernehme ja nie den kompletten Raum, sondern arbeite meistens nur mit einzelnen Elementen von den gefundenen Räumen und mache dann fast immer auch Proportionsverschiebungen. Diese Größen, wie ich sie auf die Bühne bringe, gibt es so in der Realität gar nicht. Es ist ja auch immer ein bestimmter Ort, an dem inszeniert wird. Der Grundriss des Theaters ist extrem wichtig, das Verhältnis der Größe des Bühnen- und Zuschauerraums zueinander. Außerdem vergrößere ich die Räume, ich mache eine hyperrealistische Bearbeitung. Und ich kombiniere verschiedene Dinge, deute die Räume um.

Ich kann ganz schlecht Fotos von anderen einarbeiten. Wenn ich das nicht selbst erlebt habe und meine Erfahrung dort gemacht habe, kann ich meistens nichts damit anfangen. Elemente können schon übernommen werden, ich recherchiere ja auch oft in Büchern, aber eigentlich hat das schon mit einem bestimmten Erlebnis zu tun.

JG: Machen Sie deshalb auch Rechercheisen? Weil man mit den Bildern aus „fernen“ Ländern vielleicht nicht so viel anfangen kann, da muss man selber hinfahren?

AV: Mir fällt da immer das Oktoberfest ein (lacht). Als wir *Kasimir und Karoline*³²⁸ gemacht haben, bin ich zur Recherche dorthin gefahren. Aber ansonsten bin ich gar nicht so mobil, ich kann gar nicht Auto fahren. Eigentlich mache ich viele Entdeckungen, wenn wir auf Gastspielreisen sind, oder in anderen Städten oder Ländern arbeiten. Da waren wir viel im Osten oder z.B. in Belgien oder in Paris. Es gibt da immer solche Orte, an denen man Dinge entdeckt. Früher haben wir viele Reisen gemacht, das machen wir jetzt schon lange nicht mehr. Christoph hat wegen der Kinder nicht mehr so viel Zeit, alle haben immer weniger Zeit und gezielte Reisen für Stücke macht man, ehrlich gesagt, gar nicht mehr so oft.

Bei *Wunderzeichen*³²⁹ habe ich mich zum Beispiel sehr auf fremde Fotos beziehen müssen. Der Komponist Marc André, die Dramaturgen, Jossi und die anderen, die in Israel waren, haben mir alle ihre Fotos gegeben. Aber davon ist dann ganz wenig übernommen worden. Eigentlich nur die Kellergeschichte im unteren Teil der Bühne, da habe ich Teile aus der Grabeskirche, die sie fotografiert hatten, übernommen: Den Boden - den sieht zwar kein Mensch - und bestimmte Situationen, wie die angeketteten Bänke und ein paar solche Details. Der Flughafen ist ja eigentlich wie jeder Flughafen. Die Decke ist zum Beispiel aus

³²⁸ *Kasimir und Karoline*, Regie: Christoph Marthaler, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, 1996.

³²⁹ *Wunderzeichen*, Regie: Jossi Wieler, Opernhaus Stuttgart, Uraufführung am 2.3.2014.

einem Hotel. Den Raum hab ich mir aus Elementen zusammengeschustert. Nur die Passport-Control-Häuschen sind Kopien vom Flughafen Ben Gurion.

JG: So dass der Eindruck von einem „stinknormalen“ Flughafen entsteht?

AV: Sie haben den Flughafen dann zu „Ben Gurion“ gemacht, aber das ist er gar nicht. Irrendwie sehen ja alle Flughäfen gleich aus. Bei *Wunderzeichen* habe ich mich eher auf die vier Situationen, wie sie im Libretto genannt werden, konzentriert. Ich wusste ja noch nicht, was passiert. Ich hatte die Katakomben in Neapel in Erinnerung, die kamen mir zu diesem Verhörraum in den Sinn. Diese Oper ist ja sehr wenig szenisch gedacht. Da steht nur „Flughafen“ und „Verhörraum“. Und da habe ich mir gedacht, der Verhörraum könnte ja genau so gut in einer Katakombe sein, so konnte ich die Religionsgeschichte als Kontrast zum prosaischen Flughafen mit ins Spiel bringen. So etwas hatte ich zum Beispiel in Neapel gesehen, dass man, wenn man in den Katakomben immer tiefer steigt, in immer tiefere Epochen der Religion gerät, und deswegen finde ich bei dem Bühnenbild entscheidend, dass es fährt. Der Verhörraum ist wie eine Art Grabeskirchenelement als etwas Archaisches, das direkt unter dem Flughafen liegt. Erst sieht das Publikum den tiefer liegenden Raum nicht, aber wenn er später höher fährt, kann man in den Untergrund hineinsehen.

JG: Der Verhörraum ist ja auch immer da. Manchmal sieht man ihn mehr, manchmal weniger, je nachdem, ob gerade darin gespielt wird oder nicht.

AV: Eigentlich wollten wir noch eine weitere Höhenposition einbauen, was aber wegen der Auf- und Abgänge etwas zu kompliziert war. So ist der fahrende Verhörraum eine szenisch-dramaturgische Erfindung. Ich hab ja meistens „Durchsteher“ (lacht) und so etwas hatte ich in Stuttgart noch nicht, dass die Proportionen sich während dem Stück verändern, dass der Boden auf einmal näher zur Decke fährt. Das, finde ich, ist das Hauptelement dieses Bühnenbilds, das Aufzeigen, was darunter liegt und die so entstehenden Proportionsverschiebungen des Flughafens selbst.

JG: Die Kostüme spielen in Wunderzeichen auch eine nicht unwesentliche Rolle. Diese ganzen Touristen, Reisenden, die auf dem Flughafen verweilen, die durch das, was sie tragen, erst Gesichter bekommen. Da der Raum „nur“ eine Flughafenhalle ist und sich durch die hellen Farbtöne auch zurücknimmt, bekommen die Kostüme einen ganz anderen Stellenwert.

AV: Ja und sie erforderten viel Vorarbeit. In diesem Fall war es natürlich schade, dass ich

auf der Reise nicht mit dabei sein konnte. Die anderen haben mir erzählt, dass es in der Grabeskirche schrecklich sein muss, weil so viele Leute dort sind, es viel Streit und Druck gibt und viel zu viele sich dort hineinquetschen. Es gibt da den sehr schönen Film *Im Haus meines Vaters sind viele Wohnungen*³³⁰, der in der Grabeskirche spielt. Den habe ich stundenlang studiert, da wird viel erzählt über die verschiedenen Religionen. Da gibt es zum Beispiel eine Gruppe von Äthiopiern, die auf dem Dach wohnen, und die Unterschiede der einzelnen Religionsgruppen werden beschrieben: Griechisch-Orthodoxe, Syrisch-Orthodoxe, Armenisch-Orthodoxe, Äthiopisch-Orthodoxe, Kopten, Franziskaner und Nonnen.

Es ging dann genau auf: Es gab sieben kleine Ensembles im Chor, von denen drei/vier unten im Verhörraum und die anderen oben gesungen haben. Bei den Kostümen haben wir uns ziemlich bemüht: Sie haben Bärte angeklebt und Riesenkreuze umgehängt bekommen - ganz schön heftig für meine Verhältnisse. Ich habe versucht, dass man wirklich erkennt, wie sie sich voneinander absetzen, samt Dunkelschminken für den Mann aus Äthiopien.

Dann gab es zum Beispiel noch „normale“ Touristen. Für die habe ich zum Beispiel in türkischen Kleidungsgeschäften Frauenkleider und Kopfbedeckungen gekauft. Man sollte sehen, was sich heute für eine Mixtur von Menschen auf einem Flughafen befindet. Die Kostüme wurden teilweise in den letzten Tagen vor der Premiere noch einmal geändert beziehungsweise wurden Dinge hinzugefügt.

*Heimweh und Verbrechen*³³¹ lief parallel dazu, das war zeitlich ziemlich eng in dieser Zeit. Und der Schluss der Oper war noch ziemlich unklar - ob die Sänger immer mehr in Unterwäsche spielen oder nicht, als Zeichen für die Apokalypse oder irgendeine undefinierte Katastrophe. Marc André ist ja sehr religiös und das sollte am Ende eine Art Apokalypse sein. Der Chor am Anfang sollte ja auch Engel darstellen und ich wusste nie genau, was er jetzt damit meint, wie er das eigentlich darstellen will. Mir fiel es schwer, Bilder oder Kostüme für diese Ebene zu erfinden. Ich denke mir da immer eher: Das kann man so nicht zeigen, also Engel mit Flügeln. Es hat sich dann sehr schön ergeben, dass die Armhaltung der männlichen Figur, die im letzten Bild vor dem düsteren Himmel steht, durch seltsame Bewegungen mit dem Geigenbogen eine Art schmerzhaftes Wachsen unsichtbarer Flügel assoziieren lässt. Das war eine schlichte Erfindung, die während der Proben entstanden ist. Zur Recherche habe ich mir natürlich Flughafenfilme angesehen, zum Beispiel *Terminal*³³² mit Tom Hanks, *Playtime*³³³ von Jacques Tati und *Falsch*³³⁴ von den Brüdern Dardenne. Aus dem Film *Falsch* habe ich mir zum Beispiel ein Kostüm „abgekuckt“: *Falsch* basiert auf

³³⁰ *Im Haus meines Vaters sind viele Wohnungen*, Regie: Halo Schomerus, D 2010.

³³¹ *Heimweh und Verbrechen*, Regie: Christoph Marthaler, Schauspielhaus Hamburg, Uraufführung am 21.2.2014.

³³² *The Terminal*, Regie: Steven Spielberg, USA 2004.

³³³ *Playtime*, Regie: Jacques Tati, FR/I 1967.

³³⁴ *Falsch*, Regie: Jean-Pierre Dardenne und Luc Dardenne, FR/BE 1987.

einem Theaterstück: Da kommt der letzte Überlebende einer jüdischen Familie am Flughafen an und stirbt dort. Die ganze bereits verstorbene, jüdische Familie empfängt ihn, sie trauern und tanzen dort. Das ist ein schöner Film. Den habe ich erst später entdeckt: Da gibt es so ein kleines Mädchen mit einem Cape, die habe ich von dort übernommen als eine Art seltsame Todesfigur. Da spielt das Orchester mit geschlossenen Augen, da habe ich noch tolle Bilder entdeckt. Teilweise waren diese Dinge dann zu kompliziert zum Einbauen ins Stück, weil der Chor noch so mit den schwierigen, kaum auswendig singbaren Noten dieser Uraufführung beschäftigt war. Zum Glück ließ das Flughafenbühnenbild zu, dass wir nach und nach immer mehr Monitore für Sänger und Musiker auf der Bühne installieren konnten. Die Musik dieser Oper war so komplex und schwierig, dass diese Hilfsmonitore dringend gebraucht wurden.

JG: Und wie war das da, da war ja auch die Abgabe vom Bühnenbild bevor die Oper fertig geschrieben war?

AV: Ja und selbst wenn sie fertig geschrieben wäre, könnte ich mit den Noten ja nicht viel anfangen. Ich habe ja schon ein paar Uraufführungen gemacht, teilweise wird dann mit Computersimulationen der Musik gearbeitet, aber die sind auch nicht wirklich aussagekräftig. Insofern hatte ich in diesem Fall eigentlich nur das Gerüst, das der Dramaturg, der an der Oper mitgeschrieben hat, uns gegeben hat. Er hatte versucht, es szenischer zu machen, als es gedacht war, und es sozusagen im Kopf vorinszeniert. Jossi hat das dann teilweise gar nicht so gemacht. Zentral geblieben ist aber der Flughafen und diese vier Situationen. Daran habe ich mich geklammert.

JG: Der Flughafen war vom Dramaturgen vorgegeben?

AV: Ja. Reuchlin will in das Land seiner Träume und stirbt am Flughafen, das war die Ausgangssituation.

JG: Die Kostüme muss man auch direkt mit dem Bühnenbild abgeben?

AV: Ich habe natürlich immer das Gefühl, dass ich das Bühnenbild extrem früh abgeben muss. Dann muss ich erst mal Luft holen für die Kostüme. Oft kennt man die Schauspieler oder Sänger noch gar nicht, dann arbeitet man erst mal nur mit Fotos. Es gibt Opernhäuser, wo man die Kostümentwürfe ein Jahr vorher abgeben muss. In Stuttgart ist es so, dass ich das, aufgrund der langen Zusammenarbeit, auch etwas lockerer handhaben kann: Wenn ich dann sage, dass Teile getrodelt oder gekauft werden, ist es schon möglich, dass

man das noch während der Probenzeit macht. Aber eigentlich muss man mindestens zwei Monate vor Probenbeginn Stoffe auswählen und besprechen, wie viel genäht und wie viel gekauft wird. Das ist das Gute an den Orten, an denen man schon öfter gearbeitet hat: Die vertrauen mir da. Aber Dinge zu behaupten, bei denen ich mir noch nicht sicher bin, bringt's auch nicht. Am schönsten ist es, die Kostüme während der Proben zu machen. Manches entwickelt sich einfach erst während der Proben und es ist schrecklich, wenn die Theaterhäuser dann so unflexibel sind und sagen: „Das war ja nicht besprochen.“

JG: Also kann sich in der Probenzeit noch ziemlich viel ändern?

AV: Bei *Wunderzeichen* war zum Beispiel die ganze Frage, ob das am Ende ein Arzt oder ein Engel ist, unklar. Da habe ich mich dann erst mal um diese sieben Religionsgruppen gekümmert und darum, dass im Chor eine gute Mischung an Leuten entsteht. Oft ist es so, wenn so viel Darstellerisches verlangt wird, dass automatisch Schauspieler oder Sänger dabei sind, die mitreden, und dann entwickelt man das gemeinsam.

JG: Eine Aufführung ist ja immer flüchtig, weil Theater eben immer vergänglich ist. Können Sie in Bezug auf Theater mit dem Begriff Werk etwas anfangen? Und wenn ja, was würden Sie als Ihr Werk bezeichnen?

AV: Für mich ist Theater immer eine Gemeinschaftsarbeit und ein Gesamtprozess. Mir ist es vor einigen Jahren passiert, dass man mich gefragt hat, ob ich meine Modelle ausstelle. Dann sind plötzlich die Modelle etwas Eigenständiges, was ich auch sehr schön finde, weil im Theater alles weggeschmissen wird. Und wenn man dann ein paar schöne Modelle hat und die aufbewahrt werden, finde ich das nicht schlecht. Ansonsten mache ich mir darüber nicht viele Gedanken. Es ist eine Gemeinschaftsarbeit. Ich finde es schön, wenn es Leute gibt, die sagen: „Das hab ich gesehen, da erinnere ich mich noch an das und das.“

Mein Jahr ist immer in die Zeiträume von Probenanfang und Premiere eingeteilt. Da gibt es Zeiten, in denen es nur das Stück gibt. Jetzt mache ich wieder eine Oper mit Jossi, da ist am 2. Januar Probenbeginn und am 15. Februar Premiere. Da weiß ich natürlich, dass ich auch hier in die Uni komme, aber das ist die Zeit von *Berenike*³³⁵. Da kann ich nicht viel anderes machen - muss ich natürlich trotzdem immer. Aber so ist mein Jahr eingeteilt, weil es ein Prozess ist. Man kann da nicht von Werk sprechen, ich finde auch nicht, dass die Premiere es ist. Vielleicht ist die Premiere noch am ehesten das Werk, weil man es da frei gibt, da wird es dann gesehen.

³³⁵ *Berenike, Königin von Armenien*, Regie: Jossi Wieler, Opernhaus Stuttgart, Premiere am 15.2.2015.

Aber auch den ganzen Prozess, immer mit anderen neuen Themen und Leuten zu arbeiten, mag ich sehr. Wenn man den ganzen Bühnen- und Zuschauerraum für sich hat, da passiert unglaublich viel. Und das ist schon auch mein Leben. Ansonsten habe ich einen Schrank, wo meine Arbeitsbücher drin stehen (lacht) und die Modelle. Eigentlich geht es sozusagen jedes Mal darum, dass Ideen verwirklicht werden, dass dir keiner rein redet. Außer vielleicht, wenn es zu teuer ist, aber mir wurde selten gesagt: „Das geht nicht!“. Man darf das, was man entworfen hat, bauen oder es wird gebaut. Die bauen das, was man im Kleinen entworfen hat, und das nimmt dann so eine Riesenbühne ein. Es ist dann da. Und teilweise richtig lange, manchmal leider auch nur kurz. Man bekommt Platz für eine Parallelwelt. Da darf man sich auch nicht zurücknehmen, den Raum des Theaters nicht hergeben, indem man sich andere Orte sucht. Im Theater bekommt man „kubikmetermäßig“ Platz, da kann man sich ausbreiten mit seiner Parallelwelt.

JG: Es würde Sie nicht interessieren, an realen Plätzen zu arbeiten? Denn da könnte man ja noch mehr Platz, vom Volumen her gedacht, in Anspruch nehmen. Es gibt ja größere Räume als im Theater.

AV: Ja, aber man darf ja gar nichts erfinden.

JG: Also es geht ums Erfinden?

AV: Ja klar (lacht)! Christoph hat mal im Schutzhaus Zukunft gearbeitet Das sind natürlich irre Räume. Aber ich würde das eher so machen, dass ich diese Räume fotografiere oder einatme (lacht) und dann gibt es etwas an diesem Raum, das ich benutze für eine Erfindung. Ich denke, an realen Orten kann man eher nur kleine Interventionen machen. Das ist mir echt zu wenig. Und da ist so oft nicht so viel möglich: Dann sind die Räume denkmalgeschützt oder man darf nicht bohren und eigentlich darf man gar nichts. Man sollte den Grad der Erfindung nicht unterschätzen, der in so einem Bühnenbild steckt, selbst wenn es nach etwas Bekanntem aussieht.

Wenn ich mit Christoph Räume erfinde, stecken da natürlich gefundene Dinge drin. Das ist ja sozusagen der Kniff, wenn man etwas auf die Bühne stellt, das Patina hat, das aussieht, als wäre man tatsächlich an dem Ort und als sei es nicht nur eine Pappkulisse. Patina und das „Echte“ geben dem ganzem mehr Gewicht, und das ist der Kniff dabei.

Mit Christoph entwickle ich öfter eine eigene Welt, einen mehrdeutigen Raum, der sich verwandeln kann, ohne dass er umgebaut werden muss. Ich finde es schön, wenn sich etwas tut, wie bei *Tristan*³³⁶, wenn der Raum wächst.

³³⁶ *Tristan und Isolde*, Regie: Christoph Marthaler, Bayreuther Festspiele, 2012.

Mit Jossi baue ich zum Beispiel einzelne Elemente mit mehreren Bedeutungen oder Spielmöglichkeiten ein, so dass man durch den Spiegel durchtritt und dann ist er kaputt, aber eigentlich ist er auch ein Bilderrahmen. Wie Orte sich verwandeln, das sind letztendlich auch dramaturgische Fragen.

Wenn du mit einem gefundenen Raum arbeitest, musst du ihn nehmen wie er ist. Da hast du keine Möglichkeiten, Wände zu verschieben oder etwas einzubauen. Da kannst du nur kleine Interventionen machen. Manchmal sagt man ja, ein toller Ort ist die halbe Miete, wenn man so einen tollen Ort gefunden hat. Aber ob das jetzt dramaturgisch für ein bestimmtes Stück das Richtige ist, muss man sehen. Unter Umständen braucht so ein Raum ja auch eine extreme Perspektive oder man möchte mit Verunsicherung arbeiten. Ich bin da schon für alte Kniffe, wie das Trompe D'Oeil. Patina ist auch so ein Täuschungsmanöver, oder seltsame Sichtlinien.

JG: In Heimweh und Verbrechen steht mitten im Bühnenbild der Satz „Mein Feld ist die Welt“. „Damit die Zeit nicht stehen bleibt“ haben Sie in Murx eingebaut. Welche Rolle spielen diese Sprichwörter, als geschriebener Text im Bühnenbild? Was wird mit dieser Hervorhebung bestimmter Sätze bezweckt?

AV: Das kann man nicht oft machen, weil es heikel ist. Christoph wollte „Damit die Zeit nicht stehen bleibt“, was ich im Flughafen Tempelhof in Berlin gefunden habe, erst gar nicht. Als er dann gesehen hat, dass die Schrift schon marode wurde, sich auflöste, die Uhr stehen blieb - das Stehenbleiben eigentlich zum Bild wird - hat er Gefallen daran gefunden. Bei *Pierrot Lunaire*³³⁷ stand über den Singenden immer dieses „Bitte Ruhe!“. Solche abstrusen Geschichten machen mir Spaß. Bei *Siegfried*³³⁸ wollte ich an die Wand schreiben „Deutscher, denke und schweige“, was dann aber zu viel gewesen wäre. Das habe ich dann aber lieber gelassen, weil das zu sehr „Bunker“ und „deutsche Geschichte“ gewesen wäre.

„Mein Feld ist die Welt“ als Inschrift in den Auswandererhallen von Hapag Lloyd als Inspiration hat eigentlich damit zu tun, dass wir ziemlich lange nicht in Hamburg waren. Das war auch nicht so einfach, nach 15 Jahren wieder zurück zu gehen, nachdem ich in Köln inszeniert hatte und jetzt wieder als Bühnenbildnerin zurückkam. Die Bühne kennt man so gut, die Maße und alles. Im Grunde basiert *Heimweh und Verbrechen* auf der Arbeit von Karl Jaspers und handelt von Kindermädchen, die Kinder umgebracht haben, oder Häuser angezündet haben aus Heimweh. Da hat man sich in Hamburg erhofft, dass Christoph einen Schweizer Abend macht, weil das ja eine Schweizer Geschichte ist. Aber dann wollte er

³³⁷ *Pierrot Lunaire / Quatuor pour la fin du temps*, Regie: Christoph Marthaler, Salzburger Festspiele, 1996.

³³⁸ *Siegfried*, Regie: Jossi Wieler und Sergio Morabito, Staatsoper Stuttgart, 1999.

das nicht. Dadurch ist das Ganze eine viel offenere Geschichte geworden. Das wusste ich aber damals noch nicht und hatte gedacht, dass „Mein Feld ist die Welt“ als zynischer Kommentar zum Heimweh und zu dieser engen Schweiz funktioniert. Das ist ja sowieso unglaublich brutal, wenn man dazu diese Bilder sieht (holt Plakat aus einer Schublade). Das Plakat ist aus dem Auswanderermuseum in Hamburg, da bin ich aber erst später hingefahren. Ursprünglich bin ich durch Bücher über Hamburg - weil ich die Auseinandersetzung mit der Stadt interessant fand - auf dieses Foto gestoßen. Und im Museum habe ich dann die Boote entdeckt.

JG: Also die Boote sind nicht extra angefertigt worden, sondern das sind die echten Boote von damals?

AV: Ja genau, die sind ausgeliehen vom Museum. Das eine war schon ganz marode. Die beiden Boote stecken da so fest vor dem Bühnenbild und als Paradox dazu steht auf der Bühne der Satz „Das Feld ist die Welt“ aber eigentlich ist da nicht an Entkommen zu denken. Es ist eher eine Erziehungsanstalt, was sich sehr auf die ursprüngliche Studie von Jaspers bezieht. Die meisten Mädchen sind dann nämlich ins Gefängnis gekommen oder in eine Erziehungsanstalt. Das hatte auch viel mit Pubertät zu tun. Teilweise wurden die Mädchen auch weggeschickt, waren vielleicht schlicht etwas zurückgeblieben, kannten nichts außer der Welt in den Schweizer Dörfern, kannten nur ihre Familie. Da fand ich dieses Stigma „Mein Feld ist die Welt“ passend, weil es so überhaupt nicht wahr war. Das Stück hat sich dann aber anders entwickelt und so ist der Satz am Ende dann doch eher dekorativ gewesen und hat vielleicht nicht so viel Sinn gemacht (lacht).

JG: Und wie sind Sie ansonsten vorgegangen?

Ich hatte mir den Raum anfangs in mehrere Abteile unterteilt. Da gab es dieses Gitter um den Schrank herum, das hatte ich in einem Buch mit Bildern aus dem 19. Jahrhundert gesehen. Man hatte solche Gitter in gutbürgerlichen Stuben, damit die Kinder nicht an die Sachen rankommen. Die Bühne sollte in Bereiche für die Kinder und für das Gutbürgerliche unterteilt sein, mit Grenzen dazwischen. Dann gibt es einen Verhörbereich und das Untersuchungszimmer. Ich habe es mir mehr als Stationendrama von diesen Kindern vorgestellt. Aber das kann schon mal passieren, dass der Regisseur ein anderes Bild davon hat, als man selbst als Bühnenbildnerin. Bei Christoph ist dann einfach etwas Freieres entstanden. Er bezieht sich natürlich schon auf die Lebensläufe, aber hat das eher allgemein benutzt. So kann es auch gehen: Das ist die Kommunikation zwischen uns. Wieder ein anderes Thema ist dann das, was das Publikum sich denkt.

In den Kritiken haben sie erst geschrieben, dass der Raum ein Hotel sei, was ich nicht wirklich verstanden habe, denn den Spruch findet man auch heute noch in den Hapag Llyod Hallen. Eigentlich sollte das in Hamburg bekannt sein. Wenn das die Leute mehr beschäftigt hätte, hätten die das vielleicht nachgeschaut. Bei „Damit die Zeit nicht stehen bleibt“ hat das irgendwie besser funktioniert (lacht).

JG: Nochmal zusammengefasst: Welche Versatzstücke von realen Räumen stecken in dem Raum von Heimweh und Verbrechen?

AV: Das ist im Großen und Ganzen diese Halle [vom Plakat] mit dem Kamin. Die Fenster habe ich weggelassen.

JG: Und Teppiche sind dazugekommen, die machen den Raum heimeliger.

AV: Ja, die Halle ist sozusagen möbliert worden. Das Gebäude selbst ist diese Ankunftshalle. Die Tribüne ist dazugekommen und die Bänke. Es gibt diesen Hinweis zu den Speisesälen. Dazu habe ich ziemlich umfangreich recherchiert: Da gab es einen Bereich für koscheres Essen und für die anderen. Da konnten 3000 Leute Mittag essen. Das war ein riesiges Unternehmen.

Es gab auch einen Quarantäne-Bereich: Die Leute wurden erst einmal desinfiziert, was auch irgendwie etwas Schreckliches ist. Die Studie von Jaspers ist ja auch mit psychologisch-medizinischem Hintergrund entstanden.

JG: So entstand dann auch das Medizin-Eck im Bühnenbild?

AV: Genau.

JG: Ich habe gelesen, dass Sie sich oft bemühen, einen Übergang vom Bühnenraum in den Zuschauerraum zu schaffen. So ein Übergangselement wären jetzt bei Heimweh und Verbrechen die Boote. Kann man das so sagen?

AV: Ja, aber nicht nur. Ich finde schwarze Portale, die es öfters gibt, erzeugen eine extreme Distanz und bemühe mich deshalb um einen Übergang: Man darf meistens noch ein bisschen weiter nach vorne, bis zum Eisernen. Da kann man dann den schwarzen Rahmen umkleiden und zum Beispiel Backsteinwände vom Bühnenraum noch ums Portal herum fortführen. Hierbei ist mir auch wichtig, dass nicht alles symmetrisch aussieht.

In Hamburg gibt es eben diesen Orchestergraben und insgesamt finde ich den Proszeni-

umsbereich relativ schwierig. Überhaupt ist der Punkt, wo das Bühnenbild anfängt, heikel. Da mogelt man oft (lacht). Zum Beispiel bei der Vorbühne: Da kann man den Teppich noch vorziehen, aber es gibt keine Decke mehr dazu. Oder da hängen dann schon ganz viele Scheinwerfer, da muss man dann viel mogeln. Jedes Theater hat da so seine Tücken.

JG: Das ist dann etwas, was in der Modellbau-Phase schon berücksichtigt wird?

AV: Ja, und wenn man das Theater kennt, dann kennt man auch schon die Tücken. Für diese Entscheidungen ist der Grundriss fast das Wichtigste für mich. Da kann man das Volumen der Bühne im Verhältnis zu dem des Bühnenraums überprüfen. Bei aller „vermeintlichen“ Hässlichkeit geht es auch um gute Proportionen. Da finde ich das Verhältnis vom Räumlichen wichtig und wie man das miteinander verhakt.

JG: Raum und Ort - Der Unterschied für Sie?

AV: Beim Ort denke ich erst einmal an dieses Buch *Böse Orte*³³⁹, ich habe in Karlsruhe ein Semester über kontaminierte Räume mit den Studenten gearbeitet, aber eigentlich meinte ich wohl eher Orte (lacht). Ein Ort kann eine ganze Gebäudeanlage sein, die Umgebung, die Stadt, die Natur, das Drumherum spielt da mit. Ein Ort hat auch mehr mit „sich-dahinbegeben“ zu tun. Ein Ort ist geografischer. Ich denke da auch ganz stark ans Reisen. Bei einem Raum selber geht es gar nicht so sehr um diese Frage des „sich-hinbegehens“. Ein Raum kann sowohl gebaut oder erfunden sein. Ein Raum ist etwas Geschlossenes.

JG: Welche Orte und Räume durchlaufen Sie während Ihren Arbeiten? Was sind da wichtige Orte/Räume für Sie?

AV: (lacht) Ich bin ja immer irgendwie unterwegs, deswegen sind das eher Stationen. Es gibt da die Orte wie das Restaurant, in dem ich mit Christoph essen gehe oder wenn ich mit Jossi zu Hause arbeite. Und dann gibt es natürlich auch mein Arbeitszimmer in der Eifel. Oft arbeite ich auch bei mir in Berlin oder hier in Wien. Heute war ich zum Beispiel in der Glasfabrik trödeln. Für mich sind zum Beispiel in Bezug auf Kostüme auch Humana oder dieser tolle Stoffladen am Hohen Markt Orte, wo ich etwas finde, von denen ich Schnipsel mitbringe und sie in mein Buch einklebe.

JG: Also dort, wo man Sachen findet, das sind Orte?

³³⁹ Porombka, Stephan und Hilmar Schmundt (Hg.), *Böse Orte. Stätten nationalsozialistischer Selbstdarstellung – heute*, Claassen Verlag: Berlin 2005.

AV: Ja, weil das mit Reisen und Stationen zu tun hat. Diesen Raum hier (Arbeitszimmer im Semperdepot) habe ich noch nicht so lange, aber mein Arbeitszimmer in der Eifel würde schon als meinen Raum bezeichnen, meinen Arbeits-Raum. Ich habe ja viele Jahre fest an den Theatern als Ausstattungsleiterin gearbeitet. Da hatte ich immer einen festen Raum mit den ganzen Assistenten gemeinsam. Jetzt mache ich viel zuhause und meine Arbeit ist nicht mehr so ortsgebunden.

Im Grunde beschreibt das dann auch das alte „Spaziergänger-Prinzip“: Man findet hier und da etwas, zum Beispiel einen Stoff, ein tolles Kleidungsstück, oder etwas anderes. Beim Schauen. Das ist das Intensivste in meiner Arbeit.

Im Gespräch wird auf folgende Inszenierungen, Literatur und Filme verwiesen:

Inszenierungen:

69 Arten den Blues zu spielen, Regie: Anna Viebrock, Theater Basel, 2006

Berenike, Königin von Armenien, Regie: Jossi Wieler, Opernhaus Stuttgart, Premiere am 15.2.2015.

Der letzte Riesenalk, Regie: Anna Viebrock und Malte Obenauf, Schauspiel Köln, 2009

Die Bügelfalte des Himmels hält für immer, Regie: Anna Viebrock, Theater Basel, 2009

Doubleface oder Die Innenseite des Mantels, Ein Defilée von Anna Viebrock und Malte Obenauf, Theater Basel, 2006

Glaube, Liebe, Hoffnung, Regie: Christoph Marthaler, Volksbühne Berlin, 2012.

Heimweh und Verbrechen, Regie: Christoph Marthaler, Schauspielhaus Hamburg, Uraufführung am 21.2.2014.

Kasimir und Karoline, Regie: Christoph Marthaler, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, 1996.

La Traviata, Regie: Christoph Marthaler, Opéra nationale de Paris, 2007.

Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!, Regie: Christoph Marthaler, Volksbühne Berlin, 1993

Pierrot Lunaire / Quatuor pour la fin du temps, Regie: Christoph Marthaler, Salzburger Festspiele, 1996.

Riesenbutzbach. Eine Dauerkolonie, Regie: Christoph Marthaler, Wiener Festwochen, 2009.

Siegfried, Regie: Jossi Wieler und Sergio Morabito, Staatsoper Stuttgart, 1999.

Tessa Blomstedt gibt nicht auf, Regie: Christoph Marthaler, Uraufführung am 15.10.2014.

Tristan und Isolde, Regie: Christoph Marthaler, Bayreuther Festspiele, 2012.

WOZUWOZUWOZU, Regie: Anna Viebrock, Schauspiel Köln, 2010.

Wunderzeichen, Regie: Jossi Wieler, Opernhaus Stuttgart, Uraufführung am 2.3.2014.

Literatur:

Porombka, Stephan und Hilmar Schmudt (Hg.), *Böse Orte. Stätten nationalsozialistischer Selbstdarstellung – heute*, Claassen Verlag: Berlin 2005.

Filme:

Falsch, Regie: Jean-Pierre Dardenne und Luc Dardenne, FR/BE 1987.

Im Haus meines Vaters sind viele Wohnungen, Regie: Halo Schomerus, D 2010.

Playtime, Regie: Jacques Tati, FR/I 1967.

The Terminal, Regie: Steven Spielberg, USA 2004.

9.2. Gespräch zwischen Claudia Bosse und Julia Grevenkamp am 12.12.2014, im Atelier von Claudia Bosse / theatercombinat

JG: *Wie würdest du deinen Werdegang beschreiben? Gab oder gibt es Vorbilder oder zentrale Einflüsse, die deine jetzige Arbeitsform geprägt haben oder prägen?*

CB: Eine Voraussetzung, die ganz wichtig für mich war, war, dass ich begonnen habe, an einer Schule Theater zu machen, in einer Stadt³⁴⁰, in der es eigentlich kein Theater gab. In diesem Umfeld gab es keine Vorbilder in diesem Sinne, die einzige Möglichkeit war, es selber zu machen. In dieser Gegend gab es einige Industrieruinen, die früh schon zu Entdeckungsorten wurden, zu denen man gern gegangen ist und in denen man sich gerne aufgehalten hat, um Dinge, ich würde fast sagen Spuren, zu suchen. Nach einem kurzen Ausflug an die theaterwissenschaftliche Universität in München bin ich dann sehr schnell zum Theater gekommen und habe über *Freies Theater München* an Stadttheaterbühnen assistiert. Mit der Zeit wollte ich dann aber mehr selbst ausprobieren und habe dann an *der Busch*³⁴¹ studiert, wo ganz klar war, dass es eine Praxis gab, die auf einen Stadttheaterbetrieb ausgerichtet war. Es wurde dort sehr verpönt auf die sogenannte freie Szene als „Hort der Unfähigen“ geblickt: Dort gab es eine ganz klare Distinktion von Wertesystemen.

Es gab dann einen wesentlichen Punkt an der *Ernst Busch*: Und zwar hat Manfred Karge Ende 1994 eine Meisterklasse in Genf geleitet, zu der er unter anderem mich mitgenommen hat. Und dort entstand dann ein Projekt, das meinen Blick auf Theater fundamental verändert hat. Das System in der Schweiz ist, ähnlich wie in Frankreich, so aufgebaut, dass es eigentlich fast keine festen Häuser oder Ensembles gibt, sondern fast alle projektgebunden produzieren und somit entscheiden, mit wem sie arbeiten möchten. So war es möglich, ein gemischtes Ensemble von Tänzern und Schauspielern zu haben und eine Stückentwicklung³⁴¹ zu machen. Das hat mir sehr gefallen und ich bekam nach dem Projekt mit Karge den Auftrag, mit einer Autorin zusammen ein Projekt zu entwickeln. Das war ein großer Shift in diesen Oppositionen von „freies Theater unterbezahlt“ und „Stadttheater nanana“. Aber wir sind Mitte der 90er Jahre - das ist vielleicht wesentlich zu bedenken (lacht).

Dann wurde ich eingeladen am Berliner Ensemble eine Arbeit zu machen. Ich habe einen Text von meinem Professor inszeniert, was zu einem ziemlichen Eklat geführt hat, weil er meinte, ich würde sein Stück verunstalten. Das war eine sehr interessante Erfahrung (lacht). Dort habe ich dann auch Josef Szeiler kennengelernt, der zu der Zeit dort gearbeitet hat. Er sprach von anderen Architekturen, was für mich ganz wichtig wurde.

Ich habe Kantinen am Theater immer gehasst, weil ich dachte, das ist der Hort der Frustra-

³⁴⁰ Anmerkung: gemeint ist Salzgitter-Bad.

³⁴¹ Anmerkung: gemeint ist die *Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin*

tion und Josef hat dann immer gesagt: „Du musst das ja nicht so machen, wie die das machen. Du kannst es ja so machen, wie du denkst, dass du es machen willst“. Und diese Aussage in Kombination mit dieser für mich sehr wichtigen Schweiz-Erfahrung hat dann andere Felder geöffnet und andere Erfahrungen für mich beansprucht.

Nach einer weiteren Inszenierung im Stadttheater habe ich dann beschlossen, dass ich nie wieder Stadttheater machen möchte. Die Arbeit in der Schweiz war künstlerisch unglaublich reich für mich: Es gab diese verschiedenen Kooperationsmöglichkeiten und das Engagement, das die Leute der Arbeit gegenüber erbracht haben. Von dort aus ins deutsche Stadttheater zu kommen, mit all seinen ästhetische Voraussetzungen oder Ansprüchen, war für mich nicht kompatibel mit den vorhergegangenen Erfahrungen. Ich habe dann gebeten, aus meinem Vertrag zurücktreten zu können, was eine sehr wichtige Entscheidung war. Mit ein paar Bekanntschaften von dort, meiner Assistentin, einer Darstellerin und einer Maskenbildnerin, habe ich dann *theatercombinat* in Berlin gegründet. Die Fragen, die uns beschäftigt haben, waren: Gibt es andere Zeitökonomien? Gibt es andere Raumökonomien und gibt es andere Arbeitsprozesse? Der Anfang war radikal kollektiv, was sich eigentlich nach einem halben Jahr dann wieder sehr schnell aufgelöst hat.

JG: Weil es nicht funktioniert hat oder weshalb?

CB: Ich glaube, der Unterschied zwischen uns war, dass die anderen ihre Praxen, aus denen sie kamen, weiterhin behalten oder geschützt haben, und sich nicht in die Gruppe eingebracht haben. Für mich war es die einzige Sache und ich habe teilweise Regieaufträge durch frühere Kontakte bekommen und versucht, diese in die Gruppe hinein zu bringen, so dass wir sie gemeinsam verwirklichen. Dadurch entstanden dann unterschiedliche Intensitäten der Arbeit gegenüber und somit auch Verschiebungen in der Hierarchie, die wir ja eigentlich nicht wollten. Dann ist über die Liebesbeziehung mit Josef Szeiler auch eine Arbeitsbeziehung entstanden. Wir haben uns irgendwann entschlossen, eine Arbeit gemeinsam zu machen. Es gab dann einen Raum hier in Wien, und wegen diesem Raum, obwohl es überhaupt keine Finanzierung dafür gab, haben wir uns entschlossen, nach Wien zu gehen und hier zu arbeiten.

JG: Was war das für ein Raum?

CB: Das war der Schlachthof Sankt Marx³⁴² in seiner ursprünglichen Form. Das war eine

³⁴² *massakermkyene*, Konzept/Regie: Claudia Bosse und Josef Szeiler, *theatercombinat*, Schlachthof St. Marx, Wien, Januar 1999 – Dezember 2000; Anmerkung: von Januar 1999 bis Dezember 2000 wurde das Projekt *massakermkyene* im Schlachthof St. Marx umgesetzt: Textgrundlage waren *Orestie* von Aischylos und *Fatzer-Fragment* von Bertolt Brecht, die Probenzeit betrug zwei Jahre, es gab 15 Veröffentlichungen zwischen 36

völlig ideologische Zeit sozusagen, weil wir gar nicht mehr mit Institutionen kollaborierten und uns wirklich nur auf dieses „Nur der Körper im Raum mit der Architektur“ konzentriert haben – das hieß bei allen Temperaturen, mit allen Unsicherheiten, weil keiner bezahlt wurde. Das war wirklich ein wahnsinnig schwieriger Prozess, weil man versuchte immer wieder Dinge aufzubauen und Leute kamen und gingen wieder weg. Es war eine sehr bewegte und auch sehr unruhige Zeit, weil es im Grunde wenig Garant gab, woran man arbeiten konnte oder was man weiterführen konnte.

JG: Weil es sein konnte, dass die Leute gehen?

CB: Ja, es gab keine Verpflichtungen und dadurch gab es eine Fluktuation an Menschen. Es gab Leute, die über Josef kamen. Es gab Leute wie Chris³⁴³, die *mauser*³⁴⁴ in Berlin gesehen hatte, und dann als Dramaturgieassistentin für eine andere Arbeit mit mir in Berlin gearbeitet hat, und dann auch mitkam nach Genf. Also so sind dann verschiedene Arbeitsverbindungen entstanden, die dann eigentlich zu dem Kern dieser Wiener Arbeit wurden.

Mich hat dann eine ganze Zeit die Frage beschäftigt: Wie steht diese Arbeit den Industrieruinen gegenüber? Daraus entstand dann auch Zweifel: Was ist denn, wenn es nicht die Ruine ist? Was gibt es noch für andere Auseinandersetzungen mit Architektur? Was ist eigentlich die noch nicht oder im Bau befindliche Architektur? Was dann zwei weitere Projekte zur Folge hatte. Aber was blieb, was ich eigentlich dadurch gelernt hatte, war zu sagen, dass du sämtliche Techniken deiner Darstellungskunst, der Körperlichkeit, der Arbeitsorganisation, deines Essens, der Kleidung, der Ernährung ganz konkret einstellen musst auf die Gruppe, mit der man zusammenarbeitet und auf die jeweiligen räumlichen Bedingungen und Koordinaten.

Bei *anatomie sade/wittkenstein*³⁴⁵ haben wir uns mit drei Architekturen³⁴⁶ auseinander gesetzt. Ganz wesentlich wurde die sich im Bau befindliche Architektur. Der Architekt Jonny Winter, er ist leider inzwischen verstorben, war damals eine ganz wichtige Person und es ist unglaublich toll, dass er das ermöglicht hat. Wir konnten parallel zu dem Bauvorgang im IP.TWO proben und dort auch präsentieren.

Und daraufhin gab es auch eine starke Recherchephase über zwei Jahre zur Raumforschung, um sich klar zu machen, was eigentlich die Produktion des Raumes ist. Hierzu gab es 2004 ein Salonformat und eine Produktion. Dazu ist auch die Publikation *Skizzen des*

Minuten und 36 Stunden Dauer; siehe auch www.theatercombinat.com/projekte/massaker, Zugriff zuletzt am 18.1.2015.

³⁴³ Anmerkung: gemeint ist Christine Standfest.

³⁴⁴ *mauser, theatercombinat Berlin*, Klosterruine/ Podewil Berlin, 1996-1997.

³⁴⁵ *anatomie sade/wittgenstein*, Konzept/Choreographie: Claudia Bosse, theatercombinat, März 2001 – 07.02.03.

³⁴⁶ Die 3 Architekturen waren: ehemalige Lederfabrik (Johannagasse 2, 1050 Wien), IP.TWO (Lerchenfelder Gürtel, 1160 Wien) und Halle G (Museumsquartier, 1070 Wien).

*Verswindens*³⁴⁷ erschienen.

JG: *Das war an der Donauplatte, oder?*

CB: Ja, aber nicht nur. Es gab erst vier Monate lang diesen Salon und dann eine Inszenierung in Nestroyhöfen, die immer nur drei Zuschauer besuchen konnten. Es gab 76 Aufführungen. Der nächste Schritt war dann die Donauplatte als ein temporärer Kunstraum³⁴⁸. Das war ein wichtiger Schritt, komplett ohne ein Gebäude zu arbeiten.

Danach ging es dann wieder zurück zu der Frage, was eigentlich im Archiv des Theaters als Schriftkörper enthalten ist oder auch als eine Architektur von Relationen und Spieltechniken und als Modell von Politiken.

Das hatte dann die Serie *tragödienproduzenten* von 2006 bis 2009 zur Folge. Hier stand der Versuch im Zentrum von Texten auszugehen und deren Struktur als sprachlich-räumliches kommunikatives Gefüge zu begreifen und zu verstehen, wie diese narrativ aufgebaut sind. Es ging um eine Auseinandersetzung mit der Einheit von Ort, Zeit und Handlung, der Funktion dieses Theaters in der jeweiligen Gesellschaft und um das Finden von zeitgenössischen Umsetzungsmodellen für diese verschiedenen Texturen, die zudem noch aus vier verschiedenen Epochen kamen.

Da gab es dann wieder ein neues Kernteam. Man kann sagen, dass sich die Kernteams immer für so einen Block zusammen getan haben – bis auf einige wenige, wie zum Beispiel Chris, die eigentlich seit 1997 in Berlin durch diese ganzen Kernteams durchgegangen ist.

Es gab also diese 4 Texte: *Die Perser*, *Coriolan* von Shakespeare, *Phèdre* von Racine, was ich auf Französisch gemacht habe, und *Bambiland*, die ich versucht habe als Modellversuche zu begreifen und mit diesen auch räumlich sehr unterschiedlich umzugehen. Bei *Die Perser*³⁴⁹ ging es zum Beispiel um den sozialen Raum, der einen symbolischen Ort besetzt und die Choreographie ist im Grunde das Gefüge der Körper zueinander. Der choreografierte Chor choreografiert die Zuschauer und es gibt eigentlich kein Außen mehr.

*coriolan*³⁵⁰ fand wieder in einer Industrieruine³⁵¹ statt und hat sich mit Klassensystemen, die ich versucht habe in den Raum zu übersetzen, auseinandergesetzt. Dazu gab es als Vorläufer eine kleine Stadtintervention auf dem Maria-Theresien-Platz mit 100 Steptänzern³⁵².

³⁴⁷ *theatercombinat: Skizzen des Verschwindens – theatrale Raumproduktionen*, hg. von Claudia Bosse und Christina Nägele, Revolver Verlag: Frankfurt am Main 2007.

³⁴⁸ *palais donaustadt*, Installation/Konzept/Künstlerische Leitung: Claudia Bosse, theatercombinat, Donaacity Wien, 02.09. - 30.09.2005.

³⁴⁹ *die perser*, Konzept/Inszenierung/Partitur: Claudia Bosse, theatercombinat, Staatstheater Braunschweig / Festival Theaterformen, 06. - 10.06.2008.

³⁵⁰ *coriolan*, Regie/Konzept: Claudia Bosse, theatercombinat, *thepalace*, Wien, 17.10. - 14.11.2007.

³⁵¹ Anmerkung: *the palace* ist der Betriebsbahnhof Breitensee, Hütteldorferstraße 112, 1140 Wien.

³⁵² *turn terror into sport*, theatercombinat in Kooperation mit dem tqw, Maria-Theresien-Platz, Wien, 15.09.2007.

Mit *phèdre*³⁵³ waren wir in einem sehr schönen Raum und da stand die Bedingung der Nacktheit der eher älteren Körper im Zentrum und dass im Grunde die Sprache erst die Figur kreiert. Es gab einen Boxring, der auf 1,40 m erhöht in der Mitte des Raumes stand. Diese Anordnung war eine Orientierung an die Anordnung der Zuschauer in der französischen Klassik oder am Hof. Die Sichtbarkeit, die deutliche Repräsentation der Zuschauer, war Teil des Spektakels, und das haben wir als Dispositiv angenommen.

Und dann kam *bambiland*³⁵⁴, was es in verschiedenen Varianten gab. Hier lag der Fokus auf dem pre-produzierten Text als eine Komposition, der immer wieder auf Stadträume - die schon unterschiedlich informiert sind - trifft und diese Räume akustisch überschreibt oder reinformiert. Der Text wurde von nicht sprechenden Körpern vorgetragen, die durch Lautsprecher Sprechkörper wurden und dadurch die Akustik im Raum choreografierten und auch eine Raumkomposition machten.

Ich habe bei diesen Tragödienarbeiten immer versucht die Zeitlichkeit einer Tragödie zu respektieren, was mir sehr wichtig war. Also diese eben nicht in heutige Zeitökonomien zu übertragen, sondern zu sagen: Aha, diese Texte dauern, die haben eine gewisse Ökonomie. Ich folge ihr als eine bestimmte Herausforderung. 2009, der nächste Schritt, das Ende dieser Reihe, war dann zu sagen: Was ist eigentlich, wenn ich mich jetzt dem enthebe und einen Hybrid schaffe aus diesen verschiedenen Tragödien?

Das war dann *desasterzone*³⁵⁵ als eine Art Übergangmodell, was sich mit Fragen nach den Modulen, den Einsätzen oder Materialitäten von Spielform im Verhältnis zum Raum beschäftigt hat. Es hieß *desasterzone*, weil diese ganzen Stücke von politisch-gesellschaftlichen Umbruchssituationen gehandelt haben. Das Ende der Tragödienproduzenten war dann der Anfang der politischen Hybride. Das fing eigentlich schon mit *bambiland* an, wo die Quelle in der Arbeit nur über die Sprecher im Raum transportiert wird. Das war ganz extrem auch bei *die perser*, wenn diese 300 Körper im Raum ein Sprechen erzeugen, das durch die Körper hindurchgeht.

Dann kamen die politischen Hybride: Hier habe ich mit *vampires*³⁵⁶ eine Anordnung gemacht, die versucht, den Blick- und Hörraum voneinander abzusetzen und in Spannung zueinander zu bringen. Was bedeutet eigentlich „disembodied voice“? Was ist eigentlich der Moment, wenn Stimmen zu dem gesprochenen Wort kommen und plötzlich verschiedene Textsorten aufeinander treffen? Es passiert quasi eine Verschaltung, so dass im

³⁵³ *phèdre*, Konzept/Raum/Regie: Claudia Bosse, theatercombinat in Koproduktion mit dem GRÜ/théâtre du Grütli, Maison de Faubourg, Genf, 22.04. - 04.05.2008.

³⁵⁴ *bambiland08*, Konzept/künstlerische Leitung: Claudia Bosse, theatercombinat in Kooperation mit MAK und Radio orange 94.0, 7 Stationen in Wien, 15.10. - 04.11.2008; siehe auch <http://www.theatercombinat.com/projekte/bambi>.

³⁵⁵ *2481 desaster zone*, Konzept/Regie: Claudia Bosse, theatercombinat, ehemalige Ankerbrotfabrik, Wien, 14.-28.10.2009.

³⁵⁶ *vampires of the 21st century oder was also tun?* Konzept/Regie/Raum: Claudia Bosse, theatercombinat, FFT düsseldorf: 24.-27.11.2010, Kartografisches Institut Wien: 8.-16.12.2010 (WA 17./18./20.05.2011), watermill center new york: 12.02.2010.

Grunde ein O-Tondokument einer Stimme gleichwertig ist mit der Autofiktion eines Performers, was ein Sprechen im Moment ist, und das wiederum gleichwertig ist mit einem reaktivierten Text, der von vor über 1000 Jahren kommt.

JG: Also zum Beispiel ein Tragödientext?

CB: Genau, zum Beispiel ein Tragödientext. Es ist dann auch interessant, wie diese Texte in Verhältnis zu Sound oder auch zu Situationsdokumenten zu sehen sind. Und zugleich haben wir damit gearbeitet, was das Bild und was der Hörraum ist und wie diese springen oder sich verändern. Die Vermessung eines Raumes, die über die Aufstellung von 10 Lautsprechern im Raum passiert, ist genauso eine Räumlichkeit, wie die sichtbare Räumlichkeit. Was passiert, wenn eine Person, die sehr weit weg steht, uns aber mit der Stimme sehr nah ist? Was sind eigentlich die verschiedenen Sprechräume im Körper, die mit diesen großen Räumen immer eine bestimmte Art des Sprechens erfordert haben, damit dieses Sprechen überhaupt noch verständlich ist?

JG: Genau. Du hattest dieses Gespräch mit Frau Tatari³⁵⁷, in dem es darum geht: Wenn man zum Beispiel in einem Tunnel ist, muss man besonders deutlich und langsam sprechen - was einem selbst in dem Moment des Sprechens total fremd vorkommt - damit der am anderen Ende des Tunnels das verstehen kann.

CB: Diese Verschiebung gibt es in den großen Räumen immer, man muss diese Verschiebung inkludieren. Das bedeutet immer eine extreme Verfremdung zu dir selber, als derjenige, der diese Sprache erzeugt. Und mich hat dann interessiert: Wie kann man das in andere Verhältnisse bringen? Also einerseits bei diesem sehr skandierten Sprechen zu bleiben und zugleich aber andere Stimmen auftreten zu lassen oder aber auch selber mit verschiedenen Stimmen zu sprechen im Sinne von unterschiedlichen Räumen – ob man jetzt sehr intim spricht, das hängt ab vom Sprechenden, was aber sehr nah wird. Das Sprechen und der akustische Raum schaffen Verhältnisse zu dem architektonischen Raum. Das war dann auch die erste richtige Zusammenarbeit mit Günther Auer.

Die politischen Hybride hatten dann verschieden Formen: Von *vampires* ausgehend, das wir in einem sehr übersehbaren Raum, der auch Nicht-Einsehbarkeiten hatte, umgesetzt haben, war dann mein Interesse, mich mit einer Synchronizität von Räumen auseinander zu setzen und nicht nur einen Ort zu bespielen, sondern parallel viele Orte. Das hat auch Konsequenzen für die Akustik und die Spielanordnung, aber auch für den Zuschauer. *do-*

³⁵⁷ Marita Tatari im Gespräch mit Claudia Bosse, „Vom Entspringen des Raums vor dem Wort“, in *Bühne: Raumbildende Prozess im Theater*, Hg. Norbert Otto Eke/Ulrike Haß/Irina Kaldrack, Wilhelm Fink Verlag: Paderborn 2014, S. 47-62.

*minant powers*³⁵⁸ war die erste Arbeit, die in diese Richtung ging. *designed desires*³⁵⁹ hat sich dann diese Bedingung der Intimität nochmal spezifisch zum Thema genommen, um diese Mischung aus Propaganda und „intimistischen“ Fiktionen, die einen immer wieder in verschiedene Verhältnisse stürzen, zu einer „mind-Choreographie“ für Zuschauer zu machen.

Jetzt sind wir gerade wieder in so einer Übergangsphase. *what about catastrophes?*³⁶⁰ hängt für mich noch stark mit den politischen Hybriden zusammen, weil es eine Vielheit von Quellen einbezieht und diese Vielheit von Quellen in Verhältnisse zu bringen versucht. Ich kann es noch nicht ganz fassen, was das jetzt gerade ist, aber es geht wieder stark um ein Thema oder ein „Phänomen“, was sich wiederum zeitgeschichtlich verankert, und es geht um verschiedene Ebenen von Medialisierung.

Bei *what about catastrophes?* habe ich durch die Bedingung dieses Ortes – weil ich wusste, wir führen dort auf – einen anderen Zeitbegriff eingeführt und die Installation wieder in den Raum mitgebracht.

Was dann zu *catastrophic paradise*³⁶¹ geführt hat, wo wir eine wunderschöne Architektur hatten. In dieser Arbeit blicken wir von dieser starken Jetzt-Zeitigkeit oder Gegenwärtigkeit und Medialisierung zurück in sehr kulturell-historische Narrative und setzten diese in Verhältnisse zueinander.

Also, so würde ich den jetzigen Stand beschreiben. Seit ein paar Jahren ist mir meine Praxis der Installation sehr wichtig geworden, als eine Parallelpraxis zur Performance-Choreographie-Praxis, die sie nicht ersetzt, aber die sich immer wieder überlagern und informieren.

JG: Was veranlasst dich ein Projekt zu beginnen? Was ist es, das dich interessiert? Ist es zuerst ein Raum, den du entdeckst, oder eher ein Thema, ein politisches Ereignis oder doch ein Text?

CB: Das ist sehr unterschiedlich. Manchmal gibt es so etwas wie einen inneren Vertrag zu einem Thema oder zu einer Herangehensweise, den ich mit mir abschließe, indem ich sage: „Ok, das ist jetzt mal ein Fokus“. Über diesen Fokus versuche ich, die Dinge zu betrachten und schaue, was sich aus diesem Fokus heraus generiert. Dieser Fokus ist oft

³⁵⁸ *dominant powers. was also tun?*, Konzept/ Regie/ Raum: Claudia Bosse, theatercombinat, DOMPOWpalace, Wien, 23.11.- 4.12.2011

³⁵⁹ *designed desires*, Konzept/Choreografie/ Raum: Claudia Bosse, theatercombinat, Zollamtskantine, Wien, 27.11.- 9.12.2012.

³⁶⁰ *what about catastrophes?*, Choreografie/ Raum und Installation/ Konzept: Claudia Bosse, theatercombinat, tanzquartier Wien, Halle G, Museumsquartier Wien, 10.-13.4.2014

³⁶¹ *catastrophic paradise*, Regie/ Choreografie/ Installation: Claudia Bosse, theatercombinat, FFT düsseldorf, Botschaft am Worrringer Platz 4, Düsseldorf, 24./26./27.9.2014.

gesetzt, aber er braucht manchmal auch Schnitte. Also zum Beispiel haben wir bei *massakermykene* sehr starke Textarbeit gemacht. Dann gab es bei *anatomie sade/wittkenstein* eigentlich keinen Text. Dann kam der Fokus auf Raumforschung und dann haben wir gesagt: „Ok, jetzt nehmen wir wieder Theatertexte.“ Zu *tragödienproduzenten* war das dann wieder ein Schnitt. Davon ausgehend sind wir dann zu einer Gleichberechtigung von verschiedenen Quellen gekommen. Die Autorschaft als eine Legitimationsfigur ist nicht mehr so wichtig. Das ist wieder ein Schnitt. Zusammengefasst sind das zum Teil Reaktionen oder Abstoßungen zu Arbeitsweisen, die davor existierten. Sie sind manchmal auch brutal als Setzung, damit man sich immer wieder eine andere Konstitution verschafft. Das ist das eine.

Das andere sind ganz stark Bedingungen.

Das heißt, es ist eigentlich nie so, dass ich einen Raum finde und denke. „Für den Raum will ich jetzt was machen.“ Sondern es ist eigentlich immer so, dass irgendwas Konkretes ansteht und ich vielleicht eine Vorstellung habe und dann beginne, Räume zu suchen. Und auf dieser Suche finde ich eigentlich nie das, was ich suche, sondern ich finde immer etwas anderes (lacht). Und dann gibt es immer eine Reaktion, ein Verhältnis zu diesem Raum. Ich werde manchmal eingeladen mit einem konkreten Raum zu arbeiten. Das ist dann wieder etwas anderes, aber sagen wir so: Es gibt erst den Fokus und dann gibt es den Raum. Aber ohne den Raum gibt es nicht die Arbeit. Also der Raum ist im Grunde dann aus diesem Fokus heraus die Bedingung, zu dem Fokus etwas zu entwerfen oder konkret zu beginnen zu arbeiten.

JG: Und wenn du sagst, du findest eigentlich nie den Raum, den du dir vorgestellt hast, würde es Dich interessieren, diesen Raum zu bauen? Also komplett neu, so wie Du ihn Dir vorstellst? So wie ein Bühnenbild im Theater?

CB: Das ist ganz interessant: Ich war jetzt in Sao Paulo. Einige sagen, diese Stadt ist hässlich. Also ich finde die Stadt fantastisch und habe zum ersten Mal Modernismus verstanden. Es gibt dort nie eckigen Beton. Er hat immer eine Form. Und diese Formen sind einfach, aber oft sehr überzeugend. Sie haben Funktionen und stellen extreme Gegensätze zu der Wildheit der Natur, die sich überall durchschlägt, dar. Diesen Gegensatz finde ich sehr faszinierend. Ich bin dort auf das *Teatro Oficina* aufmerksam gemacht worden, das die italienische Architektin Lina Bo Bardi entworfen hat. Dieses Theater ist so ein Ort, von dem ich denke: „Das ist fantastisch!“ Aber ich könnte mir das nicht überlegen. Ich sehe diesen Ort, und das ist ein gebauter Ort, und ich denke: „Oh, das ist das erste wirklich fantastische Theater, das ich sehe“. Das war auch ähnlich bei der Botschaft, in der wir in Düsseldorf gearbeitet haben. Das würde ich sofort nehmen und dort arbeiten wollen. Also es gibt so

Orte, aber ich glaube, der Vorgang, mir das auszudenken... Ich weiß nicht, ob ich mich das nicht traue, ob es mich nicht interessiert, ob ich weiß, dass ich sowieso die Mittel dazu nicht habe, oder ob es einfach diese Lust ist, immer diesen Dialog zu haben zwischen einem Interesse und dem konkreten Reagieren-Müssen auf etwas, was mich immer wieder woanders hinbringt, ableitet oder mich zwingt, das, was eigentlich der Fokus ist, sehr genau zu konkretisieren. Diese Umleitung zwingt mich, die Konkretisierung meines eigenen Interesses vorzunehmen. Und diese Dynamik bei guten Räumen, bei starken Räumen, bei ästhetischen – wo man sagt die Proportionen stimmen und das Licht oder es gibt irgendeine Besonderheit – oder bei kuriosen Räumen, die irgendeine Besonderheit thematisieren oder die ein Erlebnis geben oder Spuren geben von was, was dir noch unvertraut ist. Das finde ich als Dialogpartner oder als einen konkreten Widerstand für eine künstlerische Produktion unfassbar wertvoll. Als ich dieses *Teatro Oficina* gesehen habe, hab ich gesagt: „Ok, wenn ich jetzt aber die Möglichkeit hätte...“ Dieser Raum hat eigentlich eine unmögliche Form, er ist unglaublich schmal und wurde eigentlich nur mit solchen Baugerüsten in einen andern Raum rein gebaut. Es gibt über eine ganze Länge eine Fensterfront, durch die ein Baum durchschlägt und du schaust in diese urbane Landschaft raus. Und diese Kombination von Interimistisch, einer gesetzten Struktur, der Natur und diesem urbanen Umfeld ist fantastisch. Aber das hätte ich mir nicht denken können, dass es so was gibt. Also vielleicht ist meine Vorstellungskraft zu begrenzt, keine Ahnung. Aber es wäre interessant, das zu überlegen.

Damals, als der Schlachthof umgebaut wurde, haben wir viele Diskussionen gehabt und begonnen Entwürfe zu besprechen, oder zu denken, was eigentlich ein passender Entwurf wäre. Was müsste eigentlich ein Raum haben, der einen längerfristig interessiert? Eine Mischung von seiner Transparenz zu seinem Umfeld – also keine Blackbox, sondern eine Transparenz. Eine Modularität von Veränderbarkeiten, wo auch Jahreszeiten und Lichtverhältnisse Eintritt haben können, wo es eine Mischung gibt aus Schutz und Mobilität. Also so ein Raum wäre interessant. Ich hab mich das dann in den letzten Jahren wahrscheinlich nicht mehr getraut zu denken, weil, wenn man an Dinge denkt, die man nicht hat, dann macht einen es unglücklich (lacht). Aber ich glaube, so eine Kombination von Elementen fände ich unfassbar interessant. Irgendwie hab ich das in den letzten Jahren vielleicht ein bisschen aus den Augen verloren.

JG: Mit vorhandenen Orten zu arbeiten erzeugt ja auch immer Erwartungen beim Publikum. Mit welcher Erwartung gehe ich an einen Ort? Also gehe ich jetzt ins Burgtheater und erwarte diesen tollen Prunkraum mit seinen Sitzreihen und da vorne ist dann eben die Bühne oder gehe ich in eine alte Druckerei und schaue mir da eine Performance an? Da erwarte ich dann wohl doch noch irgendwie den Geruch oder Spuren von Druckerschwärze, viele

kleine staubige Büros, usw. Es gibt dann doch eine Erwartung an die Druckerei oder eben auch die Kantine, auch wenn dieser Ort theatral umgeschrieben wird.

CB: Sicher. Ich liebe es viel mehr, Orte zu schaffen, die nicht schon institutionell sind. Sie zu erobern. Auf der einen Seite erlaubt es mir meistens, dass ich mich wirklich zeitlich und räumlich mit dem Raum in der Arbeit auseinandersetzen kann und ihn nicht nur als Container einer Präsentation begreifen muss. Die Aneignung findet an diesem Ort statt und man kann wirklich mit dem Ort denken. Und auf der anderen Seite, kann man die Schwellen bestimmen, die man setzt: Die Chronologie der Information, von der Annäherung zum Haus. Fragen wie: „Wie ist das Licht?“, „Gibt’s ein Zeichen?“, „Gibt’s kein Zeichen?“, „Wie bekommt man die Karten?“, „Gibt’s eine Bar?“, „Wo ist die Bar?“; diese ganzen Übertritts-Rituale kann man bestimmen. Diese Rituale werden ein sehr wichtiger Teil vom Gesamteignis. Wenn du in die Halle G gehst, beginnt dein Verantwortungsraum woanders und auch dein Gestaltungsraum ist ein anderer. Er ist begrenzter, er ist reduzierter und er macht aber wiederum vielleicht auch etwas anderes möglich. Das ist sozusagen die Bedingung, man muss natürlich immer ein Narrativ schaffen, damit der Ort als Institution nichts verbirgt und eine Attraktion schaffen. Quasi eine Narration kreieren, die die Leute motiviert, an einen Ort zu gehen, an dem sie noch nicht waren. Man muss einen noch nicht eingeführten Ort einführen und den Leuten die Wege durch die Stadt zumuten und irgendetwas schaffen, damit ihnen das so wesentlich erscheint, dass sie das wirklich tun.

JG: Ok. Und wie machst du das?

CB: (lacht) Naja, ich versuche eine Öffentlichkeitsstrategie und verschiedene Kooperationen aufzubauen. Ich versuche über Sätze Versprechen zu schaffen oder eine Atmosphäre zu kreieren, die eine Partnerschaft zwischen potentiellm Zuschauer und dem Ort, oder dem Ereignis, das da noch im Machen ist, aufbaut.

Es ist immer so eine Art von produktiver self-fulfilling prophecy zu konstruieren. Meistens muss ich Informationen veröffentlichen, obwohl ich noch gar nicht weiß, was es genau wird. Das sind diese permanenten Schizophrenien in der künstlerischen Produktion. Man hat eigentlich ständig mit Zeitsprüngen zu tun und mit der Manipulation von der Zeit, einer Vorwegnahme einer Zeit, in der man aber noch gar nicht ist. Man muss dann Entscheidungen treffen: Welche Photographien, welche Bilder gibst du raus, gibst du Bilder vom Raum raus - ja oder nein, hat der Raum einen Namen? Also bei *dominant powers* hieß er dann *DOMPOWpalace*. Da stellen sich dann solche Fragen, wie, ob er einen Namen bekommt, oder nicht, hat er schon einen Namen, wie kontextualisierst du ihn, gibst du Informationen über den Ort raus, seine Geschichte - ja oder nein?

JG: Ist es wichtig, um so eine mediale Aufmerksamkeit zu bekommen, dass du Kooperationen, wie zum Beispiel mit dem Tanzquartier, eingehst?

CB: Nein. Ich habe den Eindruck, dass die Aufmerksamkeit größer ist, wenn wir das jenseits machen. Es gibt vielleicht eine andere Aufmerksamkeit. Und durch solche Medienraster fällt man eher, wenn man im Tanzquartier ist, als wenn man nicht im Tanzquartier ist. Was ein bisschen absurd ist, aber so habe ich das beobachtet. Wobei sich natürlich die Presselandschaft rasend verändert. Wenn wir autonom schaffen, hatten wir bisher eigentlich ganz gute Instrumentarien, eine bestimmte Öffentlichkeit zu erreichen und wenn man im Tanzquartier ist, ist man Tanz. Und so sind wir immer, keine Ahnung, was wir sind, irgendwie in so einem Zwischenbereich.

JG: Okay und wenn ihr aber Kooperationen macht, wie viel Einfluss haben dann die Häuser aufs Arbeiten?

CB: Extremen Einfluss. Allein durch die Bedingungen des Raumes: Man hat eine Halle. In der Halle kann man nicht 24 Stunden proben, sondern nur 10. Das heißt, es schränkt unseren ganzen Arbeitsprozess extrem ein.

JG: Sonst probst du 24 Stunden?

CB: Nein. Aber wir haben natürlich die Möglichkeit dazu. Wir sind sonst immer länger am Ort als 10 Stunden am Tag. Oder aber wir können in einem anderen Rhythmus arbeiten. So dass die Technik auch mal Nachtschicht machen kann, wenn nötig, oder dass Günther³⁶² später zur Probe kommt und dann länger bleibt, um am Sound weiter zu arbeiten. Wir nutzen sozusagen mehr Zeit in den Räumen.

JG: Okay. Es geht um das „in den Räumen“.

CB: Ja, definitiv. Es ist immer eine brutale Einschränkung, diese Verkürzung auf andere Zeiten und diese anderen Bedingungen, räumlich zu arbeiten. Ich probiere das natürlich immer wieder, auch weil wir ja durch unsere starke finanzielle Kürzung dazu gezwungen waren, andere räumliche Strategien zu fahren. Es ist aber eine fundamental andere Bedingung.

³⁶² Anmerkung: gemeint ist Günther Auer

JG: Was ist oder was wäre der ideale Zeitraum für die Proben?

CB: Der Idealzustand ist, wenn man so einen Raum für ein halbes Jahr hat. Ich kann mich dem Raum annähern, ich kann mit ihm alleine arbeiten, ich kann Versuche machen, ich kann Proben machen, mit den Performern, mit den Tänzern, ich kann wieder alleine arbeiten, wir können mit dem Sound im Raum arbeiten, dann können wir wieder Proben machen. Der Idealzustand ist, wenn der Prozess im Raum und im Denken wächst. Man versucht, diese Dimension zu erfassen und mit dieser Dimension auch offensiv umzugehen. Zu schauen, was der Raum eigentlich für Möglichkeiten offenbart, die man vorher nie hatte, und dass man wirklich im Raum denkend das Ding entwickelt. Man entwirft natürlich auch Techniken und versucht so, auf allen Ebenen das Material zu generieren. Ich hätte auch kein Problem, ein Jahr lang in einem Raum zu arbeiten (lacht). Ich glaube, dass das eine andere Qualität ist. Wir sind inzwischen auch sehr gut und schneller geworden, aber es stellt sich eine fundamental andere Seele in dieser Auseinandersetzung her.

JG: In der Pfeiffergasse, im DOMPOWpalace wart ihr ein halbes Jahr?

CB. Nein, da waren wir nur sehr kurz.

JG: Was heißt für dich sehr kurz?

CB: Da waren wir nur vier oder fünf Wochen. Das war so ein totales Drama. Wir sind damals nach Kairo gefahren und wir hatten eigentlich vorher einen Ort zugesichert bekommen und dann hat es im letzten Moment doch nicht geklappt. Der Ort fiel weg und dann war Panik angesagt, und dann ist das relativ schnell und kurzfristig entstanden.

JG: Wie kommt man dann auf so einen Ort?

CB: (lacht) Indem man panisch alle Leute anruft, die man kennt, und nachfragt, wer was weiß. Man versucht zu beschreiben, was eine Charakteristik ist.

JG: Was war für dominant powers die Charakteristik?

CB: Es geht nicht um einen großen Raum, sondern es geht um ein System von Räumen, die irgendwie eine Art von Flüssigkeit haben im Zugang und vielleicht noch einen größeren Raum dort zu haben. Das war damals die Charakterisierung. Und dann versucht man einfach nur, alle zu kontaktieren, die man kennt und wartet, was passiert.

JG: Und bei der Zollamtskantine, wie war das da?

CB: Den Raum kannte ich schon.

JG: Weil es ein Hort der Frustration war?

CB: Wieso?

JG: Weil du am Anfang gesagt hast, du fandest Kantinen immer so blöd.

CB: Nein, nicht die Kantine an sich, sondern die Theaterkantine. Weil oft sozusagen in kleineren Häusern die Leute da sitzen, sich betrinken und darüber klagen, dass sie nicht an größeren Häusern sind. Es ging mir da um Stadttheaterkantinen an Häusern, die es selber nicht schaffen, sich einen besonderen Wert zu geben, sondern sich in dieser Hierarchie-Werteskala von den A-, B- und C-Häusern verorten, aber leider noch nicht A sind. Als ich mit 19 Regieassistentin am Theater war, dachte ich: „So und jetzt diskutieren wir“, und wir haben nur über irgendwas geredet. Darüber war ich sehr enttäuscht, weil ich dachte, jetzt geht es richtig los und das war nicht der Fall. Es war im Grunde eher ein „Wunden lecken“, dass man nur da ist, wo man ist. Und ich dachte immer, die Kantine ist der Ort, wo man sagt: „Wow, wir machen hier DAS Theater und das ist super“, und nicht so ein Ort der Klage und des kollektiven Betrinks. Und deshalb mochte ich Kantinen nie. Vielleicht war ich in den falschen Kantinen...

JG: Witzigerweise sind diese Theaterkantinen auch meistens nicht sonderlich hell. Das sind oft Räume ohne Fenster.

CB: Ja, meistens gibt es auch nur schlechtes Essen. Also nicht immer...

JG: In der Zollamtskantine hat man hingegen eine ziemlich gute Aussicht.

CB: Die Zollamtskantine ist ein phantastischer Ort. Der Raum wurde mir für ein früheres Stück gezeigt. Dafür wäre er aber nicht geeignet gewesen, blieb mir aber im Kopf. Also da war es so, dass ich den Ort schon kannte und dachte, genau DA muss man *designed desires* machen.

JG: *Du hast ja nach designed desires ein zweites Projekt thoughts meet space³⁶³ in der Zollamtskantine verwirklicht. Wie war das zwei Mal am gleichen Ort, aber mit unterschiedlichen Projekten, zu arbeiten?*

CB: Das war toll. Also ich hätte dort auch noch länger gearbeitet, mir wären da noch andere Sachen eingefallen zu dem Ort. Wir hatten die Möglichkeit, die Anlage, die der Ort hatte, nochmal total zu re-informieren. Und bei *thoughts meet space*, da war ich dann wirklich zwei Monate lang die meiste Zeit alleine - zum Teil mit Marco, der mir assistiert hat - an dem Ort und habe versucht, mit diesem Archiv oder mit dieser Sammlung von Interviews zu überlegen: Wie kann ich Teile davon veröffentlichen, was macht das? Also diesen Ort eigentlich als eine Bedingung zu begreifen und zu wissen, es gibt eine geographische Übertragung und zu überlegen, wie man damit umgehen kann. Und das war eine unheimlich tolle Erfahrung: Den Raum jetzt eben nicht mit Personen, sondern mit Objekten, Sounds und Bildern zu besetzen.

JG: *Du hattest ja für das erste Projekt diese Leuchtbuchstaben mit dem Schriftzug designed desires am Gebäude angebracht. Die hingen bei thoughts meet space auch noch da, ein Buchstabe nicht mehr leuchtend. So habe ich es in Erinnerung. Das finde ich sehr interessant: Da gibt es diese Kantine, die hat die Spuren, die sie als Kantine hat. Dann machst du da dein erstes Projekt designed desires. Da kommen Leute hin und sehen die Kantine auf einmal ganz anders: Halbnackte Frauen, Pelzmäntel, usw. und haben das dann als Bild zu dem Ort im Kopf. Und dann kommen sie wieder, da sind noch die Buchstabenreste und andere Spuren, die du das erste Mal hinterlassen hast und dann passiert aber wieder etwas anderes. Der Ort wird immer wieder überschrieben.*

CB: Genau, da waren auch noch die Betten oder die Spiegel, die wir angebracht haben. Diese Überschreibung ist etwas, das ich wahnsinnig interessant finde. Ich finde es sowohl interessant zu sagen, man überschreibt ein Stück in einen anderen Raum. *dominant powers* war ja nach Wien in Tunis und dann in Zagreb. Das finde ich eine tolle Praxis, sich mit der Frage zu beschäftigen, was eigentlich mit dem theatralen Material passiert bei so einer Rekontextualisierung? In der Zollamtskantine wurde zum ersten Mal ein Raum überschrieben, was total interessant war.

JG: *Wenn Du jetzt mit dem Stück nach Tunis oder nach Athen gehst, das sehen die Leute in Wien ja nicht. Natürlich können sie sich deine Dokumentation davon, also Fotos oder*

³⁶³ *thoughts meet space*, Konzept/ Installation: Claudia Bosse, Zollamtskantine Wien 26.-29.6.2013; opening act *the breath of thoughts and death* am 26.6.2013, closing act am 29.6.2013.

Videos, anschauen. Aber die Zollamtskantine ist da schon ein spezielles Beispiel, weil es zwei Mal in Wien, zwei Mal der gleiche Raum war und so diese Überschreibung so deutlich wird.

CB: Ja das stimmt.

JG: Du hast gesagt, die Installationen sind ein Teil deiner Praxis. Also es gibt auf der einen Seite die Arbeit mit den Performern/Darstellern/dem Chor und dann gibt es die Installationen, die aus Dekorationselementen im Raum bestehen...

CB: Also ich betrachte die Installation mehr als eine autonome Praxis, die auch ohne Menschen funktioniert. Also Installation ist für mich nicht die Dekoration des Raumes. *thoughts meet space* war eine Installation. Die hatte einen opening act und einen closing act, aber dazwischen war wirklich nur Installation ohne Leute.

Ich habe mir parallel zur Performancepraxis eine Installationspraxis erarbeitet, die ich parallel betreibe, und zum Teil versuche ich dann auch Performanceelemente mit der Installation zu verbinden. Aber ich mache auch nur Installationen, wie zum Beispiel im Leopold Museum.

JG: Okay. Und wie würdest du das dann bei thoughts meet space beschreiben?

CB: Im opening und im closing act wurde performativ in die Installation eingegriffen. Aber eigentlich war es eine Installation, in die eingegriffen wurde. Zum Beispiel bei *what about catastrophes* befanden sich Installationselemente im Raum.

JG: Wie zum Beispiel dieser „Regen“ aus den Mikrofonen, oder diese Skulptur, die Schaumstoffobjekte... Dekorationselemente ist nicht das richtige Wort dafür?

CB: Es ist etwas anders, wenn man sagt, das ist jetzt nur ein Dekor für etwas oder etwas ist ein konsekutives Element, auch vom Material her. Ein Dekor, denke ich immer, ist eine Oberfläche und hat einen visuellen Eindruck, keinen materiellen Eindruck.

JG: Kannst du das ungefähr zeitlich oder an einem Projekt festmachen, seit wann in deiner Arbeit der Begriff der Installation wichtig wurde?

CB: Ich glaube, es war immer schon ein Interesse von mir. Der Schritt, es dann wirklich als Eigenständiges ernst zu nehmen, war die wahnsinnig luxuriöse Möglichkeit, im Leopold

Museum die Installation zu machen³⁶⁴. Der Schritt, die Performer beiseite zu lassen und sich nur auf den Raum zu konzentrieren, bedeutet, dass man sich ganz neuen Fragen aussetzt: Wie kreierst du einen Raum für Benutzer? Welche Art von Szenographie schaffst du für Benutzer? Welche Materialität und welche Art von Körperlichkeit möchte man an den Benutzern erzeugen? Diese Einladung hat mich also diesem Vergnügen, dieser Entdeckung oder dieser komplett anderen Form des Denkens näher gebracht, und es hat sich eine neue, andere Notwendigkeit daraus ergeben.

Parallel dazu haben wir seit 2011 diese Interviews gemacht, bei denen für mich auch immer wieder die Frage auftauchte, was mit dem Material passieren soll und was ein Dispositiv sein könnte, wo das wieder angeboten oder zur Verfügung gestellt werden kann, was für eine Situation oder Konstellation wir herstellen könnten, in der sich dann Lektüren eröffnen oder die Leute sich diese aneignen müssen.

JG: Die Materialien, die du wählst, die haben oft eine Bedeutung als Material an sich. Du arbeitest zum Beispiel sehr viel mit Strumpfhosen. Jeder hat irgendwie ein Bild von Strumpfhosen, oder was dieses Material Strumpfhose bedeutet. Oder auch ein Globus birgt eine gewisse Erwartungshaltung. Oft tauchen auch diese Leichensäcke auf, aber eben aus Malerdecken gefaltet. Du suchst dir öfters Materialien aus, die beim Betrachter schon irgendwas auslösen, nur schon anhand des Materials. Und so wie du sie dann arrangierst oder verarbeitest, ergibt sich wieder ein neuer Zusammenhang, ein neuer Sinn. Wie wählst du deine Materialien aus?

CB: Das ist eine Verbindung von Interesse, Zufall und Möglichkeiten. Also zum Beispiel sind die Kartons so entstanden, dass ich eine Installation in Beirut gemacht habe und wir hatten nur kleine Technik im Koffer dabei. Das heißt, ich musste was finden, was ich vor Ort finden konnte. Und so entstanden die Kartons.

JG: Kartons bekommt man überall.

CB: Die sind einfach auf der Straße und dann kann man gut mit Kopien arbeiten, die man auf diese Kartons appliziert. Oder man geht wieder rein ins Material, indem man es einritz und Zeichnungen entstehen. Also auf der einen Seite steht eine Ökonomie und eine Transportabilität, das andere sind dann Elemente, die mich interessieren und über einen längeren Zeitraum begleiten. Wie beispielsweise Objekte aus Schaumstoff. Das hat mit der Ausstellung im Leopold Museum begonnen und ich glaube, das Material Schaumstoff wird

³⁶⁴ *Melancholie und Provokation. Das Egon Schiele Projekt*, Kurator: Diethard Leopold, Leopold Museum, Ausstellungsdauer: 23.9.2011-16.4.2012.

mich noch viele Jahre begleiten, weil ich seine Textur oder wie es dämmt, seine Haptik - gerade auch im Verhältnis zur Akustik - wie man es verbiegen kann oder was es für Farben anbietet, oder wie es sich verfärbt, extrem interessant finde. Ein weiteres Element sind jetzt die Globen mit den Federn: Die Federn kamen jetzt neu über *catastrophic paradise* dazu und jetzt verbinde ich Holz mit Globen und Federn, und benutze Creme, die ich auch mit den Schauspielern verwende, an den Globen und fixiere darüber wieder Federn. Das sind so Materialexperimente. Mich interessiert normiertes Material.

JG: Was heißt normiert?

CB: Normiert, das heißt zum Beispiel Schaumstoffplatten 2 x 1 m als Normgröße. Also Normmaterialien oder produzierte Globen, vorgefertigte Hölzer oder Federn im Sack 100 Stück für fünf Euro oder so was. Oder auch Penatencreme. Also du findest Materialien, die es gibt. Du findest Karton auf der Straße oder Hölzer oder Packband.

JG: Oder Strumpfhosen in Größe 44-46.

CB: Ja, genau. Und da kannst du einfach mal eine Forschung machen über die verschiedenen Teints. Also welche Typologie von Hautfarben passiert eigentlich über die Strumpfhosentönung? Das ist total interessant. Und das sind aber alles Güter, die es gibt. Und die gibt es für verschiedene Gelegenheiten. Jetzt hab ich in Athen Oliven-Säcke gekauft. Also jede Reise ist auch in dieser Hinsicht interessant: Was gibt es für ein spezifisches Material dort? Aber mich interessieren eigentlich immer Materialien, die eine Funktion haben. Und diese Funktion versuche ich dann wieder zu re-kombinieren und daraus dann Skulpturen zu bauen.

JG: Ein schönes Beispiel dafür sind dann auch die Kabel, deren Funktion ja eine ganz eindeutige ist, nämlich Töne oder Strom transportieren, aber wenn du sie dann eben so verknotest oder in einer gewissen Art und Weise arrangierst, dann ergeben sich gleich ganz andere Assoziationen.

CB: Genau. Diese Art von Funktion und Re-information finde ich extrem interessant und ich habe den Eindruck, dass das auch Auswirkungen auf die Grammatik unserer Vorstellung hat. Es gab mal diesen Dokumentationsfilm über den Mann, der den Plattenbau entworfen hat. Ursprünglich als ein unheimlich kreatives, modulares System. In der Anwendung wurden aber eigentlich nie die Möglichkeiten dieser modularen Kombinationen ausgeschöpft. Es kam eigentlich nur eine sehr einfache Schachtelbauweise dabei heraus. Da finde ich

dann den Modernismus als eine funktionsgebundene Materialität, als eine Ideologie oder auch eine Ent-Schälung extrem interessant. Thermomaterial ist auch so ein Beispiel dafür. Genau was Du sagst. Dadurch hat das Material auch eine Geschichte, weil man die Funktion immer mit denkt. Und dadurch gibt es eine Versetzung mit dem Material, wenn Du es anders informierst.

JG: In der Pfeiffergasse gab es einen Raum mit dem Titel „Das Konstrukt der Liebe hat sich als unhaltbar erwiesen“. Darin befand sich ein Käfig mit zwei gelben Kanarienvögeln. Dieses Bild, die zwei kuschelnden Vögel in Kombination mit diesem Satz, hat sich mir ziemlich eingebraunt. Es ist total interessant, wie du da über Vögel im Käfig und einem Gedanken von Liebe oder was Liebe sein kann, eine völlig neue Assoziation oder eine neues Bild schaffst. Und bei what about catastrophes gab es einen Haufen aus Schaumstoffteilen, die in Kombination mit den nackten Körpern der Performer zu Körperteilen werden, oder wenn sie dann aber ins Kostüm der Performer reingesteckt werden, werden sie auf einmal Schutz, also Protektoren. Auch während so einem Abend kann das Material umgeschrieben werden: Von einem leblosen Körperteil zu einem Protektor und eigentlich ist es aber immer noch Schaumstoff, was man ja immer auch noch im Hinterkopf hat.

CB: Ja, das ist dann das, was ich am Material politisch nenne. Es verbirgt nie seine Materialität, es geht nur eine Illusion von etwas anderem ein. Es stellt seine Materialität und die Transformation davon immer aus. Ein sehr wichtiges ästhetisches Erlebnis für mich war der Besuch des Klosters *La Tourette* bei Lyon, das Le Corbusier entworfen hat. Er hat versucht, eine Architektur zu entwickeln, die genau für diese Art, wie diese Gemeinschaft organisiert ist, konzipiert ist. Das Material ist klar, das Konzept ist klar und man wird sich der Synthese bewusst, die man tut.

Im Sichtbeton gibt es dann immer wieder Schneiden, durch die das Licht herein kommt und man sieht, wie die Farbe auf den Beton gestrichen wurde, aber zugleich das Licht den Beton färbt. Man sieht Herstellung und Wirkung gleichermaßen, und es verbirgt sich nichts. Da bin ich dann vielleicht sehr „brechtsch“, wenn ich sage, das empfinde ich als Schönheit, diese Transparenz der Ebenen. Die Ebenen gehen diese Fusion ein, aber man sieht immer noch, wie sie hergestellt werden. Man sieht immer noch die Transformation von dem Material, sie ist immer noch eingeschrieben und ist nicht einfach nur an einer Oberfläche. Weil wir uns oft, glaube ich, in einer extremen Ausrichtung von ästhetischen Oberflächen bewegen und wir wenig Vermögen haben, das Herstellen von Materialverhältnissen oder ästhetischen Verhältnissen zu begreifen. Das beschreibt für mich eine Politik von Material, die für mich sehr, sehr essenziell ist.

JG: Also Politik im Sinne von Macht vom Material?

CB: Von Verhältnissen und auch Politik der Transformation. Das Material wird nicht nur einem Effekt gebeugt, sondern das Material und der Effekt, in dem es gebeugt wird, sind sichtbar. Quasi eine Sichtbarmachung der Herstellung von Verhältnissen. Ich habe immer den Eindruck, dass die Wechselwirkung zwischen dem, sage ich mal, "profanen Material" und der Verbindung, was man darin assoziiert, also auch die Produktion der Bilder, die damit erzeugt werden, eigentlich immer im Verhältnis sind. Und das ist dann die Politik des Materials.

JG: Kannst Du in diesem Zusammenhang etwas mit dem Begriff „ästhetische Verfahrensweisen“ anfangen?

CB: Ja. Ästhetische Verfahrensweise, das ist im Grunde die Art des Zugriffs. Also die ästhetische Verfahrensweise ist ja im Grunde der Zugriff auf das entsprechende Material und in der ästhetischen Verfahrensweise kann man die Politik des Materials, also die möglichen Relationen seiner Verhältnisse, transparent lassen.

JG: Und wenn du als Material den Raum hast? Und du verfahrst mit diesem Raum ästhetisch oder du wendest ästhetische Verfahrensweisen an diesem Raum an?

CB: „An“ dem Raum, das wäre mein Traum, dass ich das „an“ dem Raum machen kann. Meist kann ich es nur „in“ dem Raum machen, aber leider nicht „an“ dem Raum.

JG: Was ist der Unterschied für dich?

CB: Ich bin ein großer Fan von Gordon Matta Clark und seinen Verfahren, in leerstehende Architektur hineinzugehen und diese wieder zu einer Skulptur zu verändern. Es gibt dann einerseits die Skulptur, die durch diese Einschnitte in eine bestehende gebaute Struktur sichtbar wird, und gleichzeitig ist es wie eine Analyse, wie eine Archäologie des Baus. Das ist Politik des Materials. Es gibt den Eingriff, der es verändert, aber zugleich auch seine Kompetenzen bloßlegt und darüber andere Verhältnisse aufnimmt als die, die das Gebäude per se nur hätte. „An“ dem Raum zu verfahren, wäre also, wenn ich in der Lage wäre, ein Loch zu bohren, Wände rauszunehmen, oder einmal durch mehrere Etagen durchzuschneiden.

JG: Das wäre „an“ dem Raum. Und „in“ dem Raum ist...?

CB: Das ist dann, wenn ich die gebauten Bestandteile als gegeben akzeptieren muss: Die Wände, die Türen, die Fenster. Also ich greife in diese Strukturen nicht ein, ich kann Dinge hinzufügen oder versuchen, Dinge zu verschieben.

JG: Und welche Möglichkeiten gibt es da außer den Installationen?

CB: Sound ist, glaub ich, ganz wichtig

JG: Und die Menschen. Also die Performer.

CB: Genau.

JG: Aber auch die Zuschauer, wenn sie dann kommen. Die verändern den Raum ja auch, je nachdem, ob sie sich bewegen oder nur am Rand stehen bleiben.

CB: Extrem! Und es gibt das Licht, es gibt vielleicht noch Objekte und es gibt den Sound, der wiederum auch noch ein Leitsystem sein kann.

JG: Welche Orte oder Räume gibt es dann in deinen Arbeiten. Also es scheint ziemlich viele zu geben, vielleicht versuchen wir mal sie zusammenzufassen...

CB: Ich glaube, es gibt schon in einem Raum verschiedene Räume. In einem Raum gibt es die vorgefundene Architektur als eine Struktur.

JG: Ist die vorgefundene Architektur das, was man als „Ort“ bezeichnen könnte, an dem jetzt noch keine Beziehungen, keine Relationen von irgendwas sind?

CB: Nein. Weil die Architektur ist ja schon eine Struktur von Verhältnissen. Und die Architektur ist ja kein Ort, sondern die architektonische Struktur legt ja Rhythmen und Begehbarkeiten fest. Zum Beispiel ist schon der Ausschnitt der Tür oder die Frage, wie ich in das Gebäude hereinkomme und wie darüber mein Sichtregime geführt wird, eine ganz wesentliche Bedingung.

JG: Also wenn wir jetzt sagen: Das Gebäude in der Pfeiffergasse ist eine vorgefertigte Architektur, weil dieses Haus ist schon gebaut. Der Ort ist dann nur diese paar Quadratmeter, auf die das Haus gesetzt wurde?

CB: Genau das würde ich sagen: Der Ort an dem es steht.

JG: Auf Koordinaten festlegbar.

CB: Genau, das wäre für mich der Ort. Die Struktur ist dann sozusagen: Wie breit ist die Treppe? Wie gehe ich hoch? Wie ist die Tür? Wie klingt die Tür? Wie geht sie auf? Was sehe ich, wenn die Tür aufgeht, als erstes? Was sehe ich als zweites? Wie wende ich meinen Körper? Wie ist mein Körper im Verhältnis zum Raum? Welche Art von Enge/Weite passiert da in der Wahrnehmung? Welchen Rhythmus von Türen gibt es? Welche Versprechen macht der Raum? Die gebaute Architektur ist für mich als rhythmische Präfiguration der Körper, die dort dann sein werden, schon eine ganz wesentliche Information.

JG: Am Beispiel der Pfeiffergasse war es dann auch wichtig, welche Böden da sind?

CB: Ja, da waren ja erst Teppichböden und dann Steinböden, oder die Böden waren ausgerissen. Das heißt, es gibt schon eine Haptik oder einen Klang, eine Atmosphäre, oder eine Akustik.

JG: Gut. Also das heißt, es gibt diese vorgefundene Architektur mit ihren Strukturen.

CB: Ja, mit ihren Strukturen und mit ihren Verhältnissen der Räume zueinander. Und es geht auch immer um die Verhältnisse der Innen- zur Außenwelt. Das ist ganz wesentlich. Wie ist das Licht? Spiegeln die Fenster, wenn man das Licht anmacht, ja oder nein? Was sieht man, wenn man aus dem Fenster schaut? Gibt es da eine Rückbeobachtung? Bin ich in einem Wohngebiet, in dem einen immer Leute beobachten? Auf der Donauplatte haben wir zum Beispiel immer gemerkt, dass die Leute von den umliegenden Büros uns beim Frühstück zuschauen. Das ist eine Information, die in einem Raum steckt. Vielleicht auch im Sinne von Jens Roselt: Es passiert eine Theatralisierung des Ortes, weil es Beobachterpositionen zu diesem Ort gibt.

Ich würde sagen, zu Beginn ist da der architektonische Raum, dann gibt es ästhetische Verfahren an dem Raum, also Objekte oder Materialien, die man dort anordnet. Dann gibt es das Soundscape – also verbindet man jetzt verschiedene Räume, klingen die anders? Versucht man, Räume gleich klingen zu lassen, wie klingen sie? Das ist so eine extreme Um-Information. Wenn man die gleichen Lautsprecher in 15 verschiedene Räume hängt, hört man überall das gleiche, aber man hört auch, dass jeder Raum anders klingt. Durch die unterschiedliche Materialität der Räume klingt die gleiche Quelle anders. Dadurch gibt

es dann noch mal ein akustisches Bild der Verhältnisse der Räume.

Und dann gibt es natürlich noch die Verschiebung von Räumen. Man hört etwas von einem Ort, an dem man noch gar nicht ist. Das können O-Töne sein, oder es kann auch eine Live-Übertragung von einem anderen Raum im Gebäude sein, was sich vielleicht erst später erschließt. Wie bei *dominant powers*. Da hat man erst später mitbekommen, dass die Texte live gesprochen wurden. Solche Zeitversetzungen spielen auch immer eine große Rolle. Und jenseits der Elemente - im *DOMPOWpalace* waren es Schrift, kleine Details an den Decken und vor allem Pflanzen - gibt es die Bespielung oder die Rhythmisierung mit den Performern. Und dann gibt es die Rhythmisierung mit den Performern auch in Hinblick zu der möglichen Choreographie der Zuschauer.

JG: Und natürlich gibt es auch Projektion oder Fernsehbilder, die auch auf einen anderen Raum hinweisen.

CB: Genau. Und somit hast du eine Verschiebung von verschiedenen Räumen, die da stattfindet.

JG: Wie sieht das mit dem Steuern dieser Räume aus, kannst du sie steuern?

CB: Zum Teil kann ich sie steuern, zum Teil aber auch nicht.

JG: Wie sieht es zum Beispiel mit den Zuschauern aus?

CB: Das kann ich zum Teil steuern, zum Teil nicht. Zum Teil möchte ich es steuern, zum Teil möchte ich es nicht steuern.

*JG: Und wenn du steuern möchtest, was machst du dann? Zum Beispiel in Bezug auf den Anfang von *dominant powers* im Treppenhaus.*

CB: Da hat die Spielerin geführt. Sie hat quasi über ihr Sprechen eine Struktur vorgegeben, dann hat sie über die Eröffnung von Räumen andere Räume geöffnet, die Dokumente geöffnet und dann hat sie aber auch den Blick auf andere eröffnet, dass da hinter dem Raum noch ein anderer Raum war. Und eigentlich hat sie Euch ziemlich geführt am Anfang. Also das ist eine sichere Führung, die funktioniert. Bei *designed desires* ging viel übers Hören, weil der Raum so eine gute Überblicksakustik hatte, dass man sich eigentlich oft auf akustische Signale verlassen konnte. Da wurde man teilweise auch direkt gebeten, sich woanders hinzubewegen. Manchmal kann man das auch übers Licht steuern.

JG: Wenn man kein Interesse hat, kann es natürlich sein, dass man nicht mitgeht mit der Frau. Aber oft ist es so ein Phänomen, dass alle in die eine Richtung rennen. Dann rennt man vielleicht auch dorthin, oder bleibt einfach aus Prinzip stehen (lacht). Ich habe vor Kurzem wieder meine Notizen zu dominant powers ausgepackt und da hatte ich damals notiert: „Die stürmen immer so auf mich zu, was würde wohl passieren, wenn ich einfach stehen bleibe, würden die mich dann anrempeeln? Ja ich hab’s jetzt versucht – sie rempeln mich an.“

CB: (lacht) Man macht als Zuschauer territoriale Aushandlungen oder kann sein Verhalten im Sozialkörper mitbeobachten.

JG: Das ist anderer Zugang zum Zuschauer, als er im Stadttheater praktiziert wird. Den Zuschauer im Stadttheater würde ich eher als „passiver“ bezeichnen, denn er sitzt im dunklen Zuschauerraum auf einem fest zugewiesenen Sessel und nur die Bühne, als Ort des Geschehens, ist beleuchtet. Im Vergleich dazu können sich deine Zuschauer relativ frei im Raum bewegen. Sie entscheiden meistens selbst, was sie sehen möchten.

Ich weiß, dass du mit dem Begriff Demokratie in Bezug auf den Zuschauer etwas Probleme hast... Können Zuschauer demokratisch sein?

CB: Bedeutet Demokratie, dass du sagen kannst, ich wähle die oder die Partei? Also du hast ein vorgefertigtes Pattern, zwischen dem du dich entscheiden kannst. Ist das in Deinem Verständnis Demokratie? So wird unsere Demokratie praktiziert. Also ist dieser Moment der Entscheidung die Demokratie? Oder ist die Demokratie die permanente Teilnahme an meiner gesellschaftlichen Realität, die ich immer im Bewusstsein mitgestalte und die ich nicht nur reduziere auf diesen Moment der Entscheidung. Und welches Bewusstsein lebe ich? Und ist dieses Entscheiden zwischen der und der Partei dann demokratischer Vorgang, weil ich mich entscheiden kann? Aber ich kann mich ja nur entscheiden zwischen zwei vorgefertigten Optionen.

Und was ist dann der demokratische Zuschauer? Ist das dann quasi der permanent aktivierte, sich in Frage – alles in Frage stellende – full of contributions? Oder ist es der, der sozusagen immer zwischen zwei Sachen eine Entscheidung treffen darf? Ist das dann Demokratie?

Das finde ich ist eine wesentliche Frage. Weil ich glaube, es gibt da so viele Blasen und Blumen drum herum, die aber immer so tun, als ob man von einem Demokratiebegriff ausgeht, wobei ja der Demokratiebegriff überhaupt nicht geklärt ist. Und ist auch allein, dass ich Dich an die Hand nehme und dich irgendwo hinführe, ist das ein demokratischer Vor-

gang? Oder ist das eine pure Manipulation?

JG: Das ist pure Manipulation.

CB: Ja und das ist aber interessant, wie dann Rezeptionsweisen zu Vorgängen sind, die erst mal eine Differenz erzeugen. Aber wie erzeugen sie die Differenz? Und was sind dann wiederum die Politiken der Verhältnisse. Und sind die immer angenehm? Was ist denn, wenn es mir angenehm ist. Oder wo ist der Moment, wo ich mich verloren fühle und aber eine Entscheidung treffen muss? Ich mochte zum Beispiel immer sehr den Anfang von *designed desires*: Da wurden ein paar mitgenommen und ein paar nicht, es gab also immer eine Separation. Ein paar wurden einfach nicht ausgewählt. Und die konnten dann stehen bleiben und konnten den älteren Darstellern zuschauen - oder sie konnten sich irgendwann sagen: „Hm, gibt es hier noch irgendwo andere Sachen, oder was mach ich denn jetzt?“ Also sie mussten diese Entscheidung treffen, weil sie nicht eingeladen wurden. Das war für mich eine wichtige Unterscheidung, diese Anfangssituation. Es war interessant zu beobachten, wie man sich dann in Folge durch den Raum bewegt. Das ist natürlich etwas, das eher die, die nicht eingeladen wurden mitbekommen haben, als die, die eingeladen wurden.

JG: Was bezeichnest Du als dein Werk?

CB: Das Werk ist das permanente Entwickeln einer Grammatik von bestimmten Verhältnissen von den Elementen, mit denen man operiert oder umgeht. Und somit ist es permanent in Bewegung und permanent im Fluss. Also es ist der operative Modus, mit dem man mit Elementen oder Material umgeht, aber auch mit Wirklichkeiten. Und wie man in diesem Modus versucht, Sachen zu verschieben in der Anschauung über diese Operationen.

JG: Und wie sind dann die Performance-Abende oder Ausstellungen von Installationen einzuordnen?

CB: Das ist ein Ausschnitt. Ein öffentliches Teilen. Eine Überprüfung. Die sich natürlich in dem Moment der Veröffentlichung immer noch in der Überprüfung befindet oder im Prozess des eigenen Verstehens.

Es ist ein Ausschnitt und es hört damit nicht auf. Also, es ist dann nicht fertig, und es ist auch jeden Abend anders. Und mich interessiert diese Weise des anders Seins. Es gibt diesen eher einsamen Raum, dann gibt es diesen geteilten Raum des Konstruierens und dann gibt es diesen noch mehr geöffneten Raum, der aber alle Verhältnisse und Einsichten

nochmal total verschiebt. Also das ist nochmal eine andere Schicht von Verstehen. Also von Verstehen von Entscheidungen, die man schon getroffen hat, aber wo man merkt, dass die Bedeutung erst in diesem Zusammentreffen hergestellt wird. Also egal, was ich mir dabei gedacht habe, die Aushandlung der Bedeutung erzeugt sich erst in dem Moment.

JG: Du bist ja während der Aufführungen auch immer im Raum – findet dann nach der Aufführung eine Art Feedback-Gespräch mit den Performern statt?

CB: Ja. Immer, nach jeder Aufführung.

JG: Das bedeutet, dass es Veränderungen von Abend zu Abend geben kann?

CB: Wir machen das jeden Abend, also sowohl, dass es dann nochmal Trainings gibt und wieder Proben, in denen dann Re-Adjustierungen vorgenommen werden und wir auch gemeinsam überlegen, was einzelne Handlungen erzeugen, was sie vielleicht auch psychisch erzeugen und wie man dazu eine Haltung finden kann, usw.

JG: Lädst du während dem Probenprozess auch schon Zuschauer ein?

CB: Ja. Erstens ist es interessant, um zu sehen, wie die Performer, mit denen ich noch nicht so oft zusammengearbeitet habe, auf Zuschauer reagieren. Da reagieren auch alle anders (lacht). Wenn ich mit Leuten länger arbeite, habe ich schon eine ungefähre Ahnung, wie sie ticken. Es ist total wichtig zu erfahren, ob jemand bei Publikum total draufdrückt. Dann weiß ich, dass ich anders mit demjenigen proben muss. Und zweitens ist es interessant, was für Reflexionen von den Zuschauern kommen oder wie die Leute assoziieren, was sie darin sehen. Das ist wirklich ein wichtiger Input für Arbeitsprozesse.

JG: Wenn dein Werk ein permanenter Fluss ist, kann man dann sagen, dass dieses permanente Arbeiten oder permanente Weiterentwickeln deine künstlerische Position ist?

CB: Ja sicher. Also die verfluche ich auch manchmal (lacht). Aber ja natürlich, es ist das. Und das ist, glaub ich, auch die Frage, die Du am Anfang hattest: Also wie meine Projekte entstehen. Ich hab nur diese Schnitte beschrieben und woher der Raum kommt. Aber ich habe, glaube ich, nicht so genau beschrieben, wie aus jeder Arbeit, aus dem Scheitern oder dem Verstehen oder den Unklarheiten oder den Einlösungen der vorherigen Arbeit sich immer die nächste Arbeit entwickelt. Also sind es dann eigentlich immer aktivierte Dialoge für den nächsten Schritt. Oder man muss irgendwann woanders ansetzen.

Jetzt gerade bin ich zum Beispiel an einer schwierigen Stelle, weil wir jetzt für die nächsten zwei Jahre einreichen müssen. Und ich stehe im Konflikt, ob ich jetzt nicht mal einen Schnitt machen müsste oder dem, woran wir gerade arbeiten, noch mehr Zeit und mehr Raum geben sollte. Ich muss da jetzt über etwas nachdenken, hab aber noch ein Jahr Arbeit vor mir, bevor das greift.

JG: Da sind wir jetzt wieder bei diesen zeitlichen Verschiebungen.

CB: Ja. Ich muss im Grunde jetzt Dinge bedenken, die ich eigentlich erst in einem Jahr weiß. Diese Zeitsprünge sind manchmal vollkommen wahnsinnig, weil man eigentlich noch fünf Projekte bis dahin machen muss. Aber dann wieder ist es interessant, dass diese Praxis des Antrag-Stellens eigentlich schon ein Teil der Arbeit wird und die Arbeit auch mitdesignet.

JG: Welche Räume interessieren Dich?

CB: Mich interessieren Räume, die in ihren Dimensionen etwas Spezifisches haben. Mich interessieren Räume, die eine besondere Transparenz zu dem sie umgebenden, urbanen Umfeld haben. Mich interessieren Räume, die im Konflikt mit einer Ökonomie von anderen Räumen stehen. Mich interessieren Räume mit einer bestimmten Dimension. Ich habe einfach keine Angst vor großen Räumen und mich interessiert diese Dimension. Das ist auch ein Denkraum – also es ist eine Dimension, die was anderes setzt. Mich interessieren prekäre Räume und mich interessieren Räume, die von ihren ganzen Funktionen gezeichnet sind. Mich interessieren Räume, die überlagert sind. Und mich interessieren natürlich auch Räume, von denen ich den Eindruck habe, die Architektur, die dem zu Grunde liegt, ist für mich ästhetisch gelungen. Oder ein Raum ist so abstrus, dass er durch die Verdichtung dieses Abstrusen wieder besonders ist. So kann ich es vielleicht so allgemein sagen.

JG: Welche Rolle spielt der real existierende Raum als Ausgangspunkt in Deinem Arbeitsprozess und für das Endprodukt die Aufführung?

CB: Als erstes gibt es das Thema, dann suche ich den Raum dafür. Mit dem Thema kann ich erst anfangen zu arbeiten, wenn ich den Raum habe. Es ist für mich wahnsinnig schwer, was zu beginnen, wenn ich den Raum nicht weiß. Also mein Denken wird immer erst dann konkret, wenn ich weiß für welchen Raum.

In diesem Raum kann ich dann die Veröffentlichung, das Öffnen für eine Öffentlichkeit immer mit einbedenken, und das Forschen geht in diese Richtung.

JG: Aber als „Endprodukt“ kann man ja deine Aufführungen nicht wirklich bezeichnen...

CB: Irgendwie schon. Wenn es die letzte Aufführung an diesem Ort ist, gibt es das nicht mehr. Wenn man den Ort verlassen muss, dann wird der Ort vielleicht abgerissen. Bestimmte Orte gibt's nicht mehr. Dann war es ein Endprodukt – für den Ort. Oder an dem Ort. Die Arbeit geht aber weiter.

Im Gespräch wird auf folgende Inszenierungen, künstlerische Arbeiten und Literatur verwiesen:

2481 desaster zone, Konzept/Regie: Claudia Bosse, theatercombinat, ehemalige Ankerbrotfabrik, Wien, 14.- 28.10.2009.

anatomie sade/wittgenstein, Konzept/Choreographie: Claudia Bosse, theatercombinat, März 2001 – 07.02.03.

bambiland08, Konzept/künstlerische Leitung: Claudia Bosse, theatercombinat in Kooperation mit MAK und Radio orange 94.0, 7 Stationen in Wien, 15.10. - 04.11.2008.

catastrophic paradise, Regie/ Choreografie/ Installation: Claudia Bosse, theatercombinat, FFT düsseldorf, Botschaft am Worringer Platz 4, Düsseldorf, 24./26./27.9.2014.

coriolan, Regie/Konzept: Claudia Bosse, theatercombinat, thepalace, Wien, 17.10. - 14.11.2007.

der raum der raum das bild das bild das bett der baum und die entblössung der leiber, Installation von Claudia Bosse in der Ausstellung: *Melancholie und Provokation. Das Egon Schiele Projekt*, Kurator: Diethard Leopold, Leopold Museum, Ausstellungsdauer: 23.9.2011-16.4.2012.

designed desires, Konzept/Choreografie/ Raum: Claudia Bosse, theatercombinat, Zollamtskantine, Wien, 27.11.- 9.12.2012.

die perser, Konzept/Inszenierung/Partitur: Claudia Bosse, theatercombinat, Staatstheater Braunschweig / Festival Theaterformen, 06. - 10.06.2008.

dominant powers. was also tun?, Konzept/ Regie/ Raum: Claudia Bosse, theatercombinat, DOMPOWpalace, Wien, 23.11.- 4.12.2011

mauser, theatercombinat Berlin, Klosterruine/ Podewil/ Berlin, 1996-1997.

massakermykene, Konzept/Regie: Claudia Bosse und Josef Szeiler, theatercombinat, Schlachthof St. Marx, Wien, Januar 1999 – Dezember 2000

palais donaustadt, Installation/Konzept/Künstlerische Leitung: Claudia Bosse, theatercombinat, Donaacity Wien, 02.09. - 30.09.2005.

phèdre, Konzept/Raum/Regie: Claudia Bosse, theatercombinat in Koproduktion mit dem GRÜ/théâtre du Grütli, Maison de Faubourg, Genf, 22.04. - 04.05 2008.

thoughts meet space, Konzept/ Installation: Claudia Bosse, Zollamtkantine Wien 26.-29.6.2013; „opening act“ *the breath of thoughts and death* am 26.6.2013, „closing act“ am 29.6.2013.

turn terror into sport, theatercombinat in Kooperation mit dem tqw, Maria-Theresien-Platz, Wien, 15.09.2007.

vampires of the 21st century oder was also tun?, Konzept/Regie/Raum: Claudia Bosse, theatercombinat, FFT düsseldorf: 24.- 27.11.2010, Kartografisches Institut Wien: 8.-16.12.2010 (WA 17./18./20.05.2011), watermill center new york: 12.02.2010.

what about catastrophes?, Choreografie/ Raum und Installation/ Konzept: Claudia Bosse, theatercombinat, tanzquartier Wien, Halle G, Museumsquartier Wien, 10.-13.4.2014

Literatur:

theatercombinat: Skizzen des Verschwindens – theatrale Raumproduktionen, hg. von Claudia Bosse und Christina Nägele, Revolver Verlag: Frankfurt am Main 2007.

Marita Tatari im Gespräch mit Claudia Bosse, „Vom Entspringen des Raums vor dem Wort“, in *Bühne: Raumbildende Prozess im Theater*, Hg. Norbert Otto Eke/Ulrike Haß/Irina Kaldrack, Wilhelm Fink Verlag: Paderborn 2014, S. 47-62.

9.3. Eidesstattliche Erklärung

Ich versichere hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst habe, ganz oder in Teilen noch nicht als Prüfungsleistung vorgelegt und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Sämtliche Stellen der Arbeit, die benutzten Werken im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, habe ich durch Quellenangaben kenntlich gemacht. Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Wien, im Januar 2015

Julia Grevenkamp

9.4. Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem Umgang von vorgefundenen Orten im Theater und mit den ästhetischen Verfahrensweisen, die den realen Ort zum Kunstraum machen. Hierbei werden zwei Positionen gegenübergestellt: Die Bühnenbildnerin Anna Viebrock arbeitet mit einer vermeintlichen Übersetzung des Realen auf den Bühnenraum. Claudia Bosse arbeitet häufig an vorgefundenen Orten im öffentlichen Raum, ihre Theaterperformances finden zeitlich begrenzt an diesen Orten statt. Der Schwerpunkt der Arbeit liegt in der Analyse der Arbeitsprozesse der beiden Künstlerinnen und der daraus resultierenden künstlerischen Position.

Zunächst werden raumtheoretische Ansätze aus der Philosophie und Soziologie, sowie in Bezug auf das Theater betrachtet. Die hier gewonnenen Erkenntnisse fließen daraufhin in einem zweiten Schritt in die Analyse der beiden künstlerischen Positionen ein. In der Betrachtung der Arbeiten von Anna Viebrock und Claudia Bosse werden Elemente aus einzelnen Inszenierungen gegenübergestellt, die als Beispiele für die jeweiligen ästhetischen Verfahrensweisen und Arbeitsprozesse angesehen werden können. Hierbei steht stets die Frage nach dem Umgang mit dem vorgefundenen Ort und wie dieser in den theatralen Raum transportiert wird im Mittelpunkt.

9.5. Curriculum Vitae

Julia Grevenkamp

geb. am 13.7.1988 in Tübingen

Kontakt:

+43 699 17135565

julia.grevenkamp@gmail.com

Ausbildung

- | | |
|-------------|---|
| 1998 - 2007 | Neues Gymnasium Nürnberg, abgeschlossen mit Abitur. |
| seit 2008 | Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien. |
| seit 2013 | Studium Bühnen- und Filmgestaltung in der Klasse von Bernhard Kleber an der Universität für angewandte Kunst, Wien. |

Praktische Erfahrungen

- | | |
|-----------|---|
| Seit 2010 | Umsetzung eigener Konzepte für Kostüm und Ausstattung für Theater und Film. |
| 2011-2013 | Assistentin der Fotografin Elfie Semotan; Aufgabenbereich: Studio Management und Organisation von Ausstellungen, Buchprojekten und Fotoshootings |

Ausgewählte Arbeiten

Kurzfilme:

„Zu Eng“, Kostümassistenz, Regie: Cremens Roth, Kostüme: Monika Buttinger, Golden Girls Filmproduktion, Wien 2010.

„Ich Kreis Du Lauf/Unser Spiel“, Kostüme/Make-Up, Regie: Aaron Arens, Wien/München 2013.

„Nelly“, Ausstattung, Regie: Chris Raiber, Interspot Film, Wien 2014.

„Euphorie“, Ausstattung, Regie: Felix Krisai, Filmakademie Wien 2014.

„LiebesBuntesDreieck“, Ausstattung, Regie: Sophie Averkamp, HFF, München 2015.

Theater:

„Grillenparz“, Bühnenbildhospitantz, Regie: Nora Schlocker, Bühne: Jessica Rockstroh, Schauspielhaus Wien, 2011.

"Tschiep, Tschiep, toter Vogel flieg“, Kostüme/Make-Up, Regie: Kai Krösche, das Werk, Wien 2012.

„Bulger“, Kostüme, Regie: Katja Lehmann, Dschungel Wien, 2012.

