



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit:

Theatrale Räume

Raumtheoretische Überlegungen anhand von SIGNAs *Club Inferno* und Janet Cardiffs *Ghost Machine*

Verfasserin

Janina Rook

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Stefan Hulfeld

Inhaltsverzeichnis

1. Eingang	2
2. Theaterwissenschaftliche Raumtheorien	8
2.1. Theatraler Raum	10
2.2. Performance-Space	16
2.3. Performativer Raum	20
3. Produktion von Raum	24
3.1. Bausteine	25
3.2. Atmosphäre	28
3.3. Strukturen	30
3.4. Raumkollisionen	35
4. Gestaltung von Raum	39
4.1. Prozesshaftigkeit	43
4.2. Körperlichkeit	45
4.3. Auditive Dimensionen	56
4.4. Visuelle Dimensionen	67
4.5. Imaginative Dimensionen	75
5. Politiken des Raums	77
5.1. Strukturen des theatralen Raums	77
5.2. Machtverhältnisse	89
5.3. Das theatrale Zwischen	95
6. Ausgang	100
7. Bibliographie	104
8. Danksagung	109
9. Abstract	110
10. Curriculum Vitae	111

„Beide Raumbegriffe sind freie Schöpfungen
der menschlichen Phantasie,
Mittel, erdacht zum leichteren Verstehen
unserer sinnlichen Erlebnisse.“¹

1. Eingang

Frances ist Johnny schon wieder auf die Füße getreten. Sie hat immer noch keine Spannung in ihrer Haltung und schaut ständig auf den Boden. Er rückt seine Tanzpartnerin zum wiederholten Male in die richtige Position, spannt ihre Arme zu einem Halbkreis auf und sagt entnervt: „Look, spaghetti arms. This is my dance space. This is your dance space. I don't go into yours, you don't go into mine. You gotta hold the frame.“² In dieser kleinen Szene aus *Dirty Dancing* wird der Film-Heldin Frances ein Paartanz beigebracht. Neben ihrer fehlenden Kompetenz, macht der Dialog noch etwas anderes deutlich: Hier wollen zwei Menschen auf eine bestimmte Weise zusammenkommen und müssen erst einmal aushandeln, wie das gelingen kann. Johnny gibt vor, wie Frances stehen und auf seine Bewegungen reagieren soll. Beide nehmen einen eigenen Raum ein, in den der oder die andere nicht eindringen darf. Es wird ein für die Situation spezifischer Rahmen etabliert, den Frances in diesem Moment erlernt.

Auch im Theater organisieren Menschen das Verhältnis zueinander und etablieren Rahmen, damit eine Aufführung gelingen kann. Die Guckkastenbühne beispielsweise stellt eine sehr spezifische Rahmung dar. Diese avancierte im westeuropäischen Kulturkreis im 18. und 19. Jahrhundert zur darstellerischen Konvention³. Bühnen- und Zuschauerraum

¹ Einstein, Albert: Vorwort von Albert Einstein. In: Jammer, Max: *Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorien*. Sonderausgabe, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1960, S. XII – XVII, hier S. XIII.

² *Dirty Dancing*. Regie: Ardolino, Emile, USA 1987. In: Netflix, Video On Demand. Zugriff: 10.01.2015, TC: 36'53”.

³ Vgl. Lehmann, Johannes Friedrich: *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2000, S. 117 ff. Und: Mirčev, Andrej: *Intermediale Raumkonzepte. Wechselwirkungen zwischen bildender Kunst, Theater und Tanz seit den 1960er Jahren*. Diss. Freie Universität Berlin, Theater- und Tanzwissenschaft, 2011, S. 63.

sind voneinander abgegrenzt. Die Bühne ist erhöht und steht frontal einem niedrigeren Zuschauerraum mit Logen im hinteren Bereich gegenüber. Wo beide Räume aufeinandertreffen, sind sie durch Rampe, Proszenium und Vorhang voneinander getrennt.⁴ Zwischen beiden spannt sich eine imaginierte Vierte Wand auf. „Man stelle sich an dem äußersten Rand der Bühne eine große Mauer vor, durch die das Parterre abgesondert wird. Man spiele, als ob der Vorhang nicht aufgezogen würde.“⁵ Während die DarstellerInnen in ihrer szenischen Welt auf der Bühne bleiben sollen, sitzen die ZuschauerInnen im abgedunkelten Zuschauerraum.

„Im europäischen Theater wird nicht selten vorausgesetzt, dass Zuschauer verstummen, wenn im Saal das Licht gedimmt wird bzw. Scheinwerfer die Bühne erhellen. Wenn die Aufführung beginnt, haben Zuschauer ihre Aufmerksamkeit ausschließlich auf die Bühne zu richten, gleichzeitig haben sie alle Äußerungen oder Verhaltensweisen, welche die Aufmerksamkeit des anderen auf sich ziehen und diese mit stören können, zu unterlassen.“⁶

Die Hierarchie von „Schauen und Zeigen“⁷ – DarstellerInnen zeigen und ZuschauerInnen schauen zu – ist der spezifische Rahmen dieser Beziehung. Dieser Rahmen ist sogar so weit etabliert, dass er eine spezifische Architektur hervorgebracht hat, wie man an Theatergebäuden, die im 18. und 19. Jahrhunderts errichtet wurden, erkennen kann. In der öffentlichen Wahrnehmung von Theater ist diese Theater-Konvention nach wie vor dominant, obwohl TheatermacherInnen wie Erwin Piscator und Bertolt Brecht, Dadaisten und Futuristen bereits im frühen 20. Jahrhundert diesem Raum-Dispositiv andere Modelle entgegen gesetzt haben.⁸ Auch zeitgenössische Praktiken im Theater mit Guckkastenbühne weichen immer wieder von architektonischen Vorgaben ab: Der Zuschauerraum ist hell erleuchtet, DarstellerInnen spielen aus den Sitzreihen der ZuschauerInnen oder ZuschauerInnen sitzen mit auf der Bühne. Doch bleibt bei diesen Praktiken die

⁴ Vgl. Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 1. Auflage, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1999, S. 138 f.

⁵ Diderot, Denis: Von der dramatischen Dichtkunst. In: Diderot, Denis; Bassege, Friedrich (Übers.): *Ästhetische Schriften, Band I*. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1968, S. 284.

⁶ Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*. (Übergänge, 56). München: Fink, 2008, S. 332.

⁷ Matzke, Mieke: Touristen, Passanten, Mitbewohner: Strategien des zeitgenössischen 'Site Specific Theatre'. In: Roesner, David; Wartemann, Geesche; Wortmann, Volker (Hrsg.): *Szenische Orte – mediale Räume*. (Medien und Theater, 1.). Hildesheim, New York: Olms, 2005, S. 75 – 87, hier: S. 78.

⁸ Vgl. Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. S. 138.

konventionelle Hierarchie von Schauen und Zeigen der bürgerlichen Bühne immanent.⁹ Das Verhältnis von ZuschauerInnen und DarstellerInnen zueinander ist somit weiterhin eindeutig ausgehandelt.

Eine weitere zeitgenössische ästhetische Strategie, der im Theater und in der Performance-Kunst nachgegangen wird, versucht vielfältige Räume jenseits einer konventionellen Zweiteilung zu erschaffen. Man denke dabei an Performance-Gruppen wie Gob Squad, Rimini Protokoll und SIGNA oder Kunstschaffende wie Yoko Ono, Marina Abramović und Christoph Schlingensief. In ihren Arbeiten wird die „klassische Hierarchie von Akteur und Zuschauer [...] nicht durch die räumliche Struktur vorgegeben. Das Verhältnis von Schauen und Zeigen muss in der Auseinandersetzung mit dem gefundenen Ort jeweils neu bestimmt, ausgelotet und definiert werden.“¹⁰ Ein anschauliches Beispiel dafür ist die Performance *The Artist Is Present* von Marina Abramović aus dem Jahr 2010.¹¹ Im Atrium des Museum of Modern Art New York saß die Künstlerin auf einem Stuhl an einem Tisch. Ihr gegenüber stand ein weiterer Stuhl, auf dem die BesucherInnen des Museums der Reihe nach Platz nehmen konnten. Saß der oder die Nächste, blickte er oder sie der Künstlerin solange in die Augen, bis er oder sie entschied wieder zu gehen. Um sie herum stand das Publikum, das wartete, als nächstes auf den Stuhl zu dürfen. Eine klassische Wahrnehmungshierarchie war hier nicht vorgegeben, beide TeilnehmerInnen saßen sich gleichberechtigt gegenüber. Wer hier die Hoheit über Zeigen oder Schauen innehatte, war nicht eindeutig. Für den miteinander geteilten Moment am Tisch schien es, als würden sich Abramović und der oder die BesucherIn beide Hoheiten teilen. „Das ist allen offenen Raumformen jenseits der dramatischen Fiktionsbühne gemeinsam: der Besucher wird mehr oder weniger aktiv, mehr oder weniger freiwillig zum Mit-Akteur.“¹² Die Versuchsanordnung von *The Artist Is Present* legt dieses Potenzial offen. Die Mit-AkteurInnen und Marina Abramović lächeln, weinen, investieren emotional, sie sitzen nicht einfach „nur“ still vor sich hin. Performerin und ZuschauerInnen bringen wie in der bürgerlichen Bühne ein spezifisches Verhältnis zueinander hervor, das jedoch räumlich anders organisiert ist und das Verhältnis von Schauen und Zeigen neu aushandelt.

⁹ Vgl. Mirčev, Andrej: Intermediale Raumkonzepte. S. 6.

¹⁰ Matzke: Strategien des zeitgenössischen 'Site Specific Theatre'. S. 78.

¹¹ Marina Abramović *The Artist Is Present*. Museum of Modern Art, New York City, 2010.

¹² Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. 1. Auflage, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999, S. 287.

Ob in einem festen architektonischen Dispositiv oder in einer offenen Raumform jenseits von diesem, das Verhältnis von Schauen und Zeigen, die DarstellerIn-ZuschauerIn-Beziehung und dessen Aushandlung werden immer räumlich gestaltet. Deswegen können sie mithilfe von Theorien des Raumes beschrieben werden. Da diese Beziehungsräume zudem theatral gestaltet sind, kann die theaterwissenschaftliche Kategorie des Theater- und Aufführungsraums „dem interaktiven Moment im räumlichen Erlebnis des Theaters am deutlichsten Rechnung“¹³ tragen. In meiner Arbeit möchte ich Aufführungsräume von „offenen Raumformen jenseits der dramatischen Fiktionsbühne“¹⁴ untersuchen, um das dortige Verhältnis von ZuschauerInnen und DarstellerInnen in ihrer räumlichen Dimensionen beschreiben zu können. Weil die westeuropäische bürgerliche Konvention von Schauen und Zeigen nach wie vor dominant zu sein scheint¹⁵, finde ich es besonders interessant zu untersuchen, wie sich die DarstellerIn-ZuschauerIn-Beziehung gestaltet, wenn TeilnehmerInnen¹⁶ sich nicht an ein tradiertes Dispositiv halten können. Welche theatralen Räume können die TeilnehmerInnen offener Theaterformen hervorbringen? Was wird räumlich verhandelt, um Beziehung und Wahrnehmung zu rahmen? Und wie kann ihnen das gelingen? Meine Arbeit versucht diese Fragen zu beantworten.

Grundlage meiner Analyse bilden die zwei Inszenierungen *Ghost Machine* von Janet Cardiff und George Bures Miller und *Club Inferno* von SIGNA. Ich habe sie ausgewählt, weil beide mit alternativen Theater-Räumen arbeiten, dabei aber sehr unterschiedlich verfahren. So lässt sich hoffentlich ein Fächer an Möglichkeiten für offene Aufführungsräume aufspannen. Gerade weil die künstlerischen Praktiken dieser Theater-Formen einen so großen Variationsreichtum zeigen, dass sie sich nicht vereinheitlichen lassen, wird keine allumfassende Raumtheorie daraus erwachsen. Doch ist mir während meines Studiums und im Zuge meiner Recherchen für diese Arbeit aufgefallen, dass die von mir untersuchten theaterwissenschaftlichen Raumtheorien ergänzt werden können, um alternative Raumformen des Theaters detailliert zu analysieren. Denn obwohl „der Theaterraum in seinen verschiedenen Manifestationen Gegenstand zahlreicher

¹³ Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. S.136.

¹⁴ Lehmann, *Postdramatisches Theater*. S. 287.

¹⁵ Vgl. Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*. S. 94.

¹⁶ Ich spreche immer dann von TeilnehmerInnen, wenn DarstellerInnen und ZuschauerInnen als eine Gruppe gedacht werden sollen.

Untersuchungen ist, sind bislang kaum verbindliche Ansätze entwickelt worden, die die Wechselbeziehungen zwischen Raum, Akteur und Zuschauer systematisch beleuchten.“¹⁷ Daher versuche ich mich an einer Theorie-Erweiterung, die einen Vorschlag zur systematischen Erfassung offener Aufführungsräume darstellt.

Der Theater-Begriff, an dem ich mich in der Analyse abarbeiten werde, stammt von Hans-Thies Lehmann, der ein Ereignis dann als Theater definiert, wenn „eine von Akteuren und Zuschauern gemeinsam verbrachte und *gemeinsam verbrauchte Lebenszeit*¹⁸ in der gemeinsam geatmeten Luft jenes Raumes, in dem das Theaterspielen und das Zuschauen vor sich gehen.“¹⁹ Lehmann formuliert somit sehr offen, wie eine theatrale Situation beschaffen sein muss und betont die Gemeinschaftlichkeit von DarstellerInnen und ZuschauerInnen. *Ghost Machine* wird diese Definition unterlaufen, da es sich um einen Videowalk handelt, bei dem die DarstellerInnen nur akustisch und visuell über das gezeigte, zuvor aufgenommene Video anwesend sind. Gemeinsame Luft wird mit dem Publikum nicht geatmet. Daher möchte ich die Abgrenzung des Theaters zu anderen Künsten mit Jens Roselt zur Performance-Kunst hin lockern:

„Angesichts der Bandbreite des zeitgenössischen Theaters erscheint eine kategoriale Trennung von Theater und Performancekunst (...) wenig sinnvoll. Gegenwärtig kann man in Theateraufführungen Elemente der Performancekunst ebenso beobachten wie umgekehrt Performances theatrale Verfahren wie das Rollenspielen erproben können.“²⁰

Auch wenn eine Trennung nicht notwendig ist, werde ich von ‚Performance-Theater‘ sprechen, wenn ich mich auf Theaterformen beziehe, die sich der Strategien der Performance-Kunst bedienen und hauptsächlich Gegenstand dieser Analyse sind. Ich möchte so ihre spezifische Verfahrensweise deutlich machen und möchte verallgemeinernde Aussagen für alle Theaterformen vermeiden. Ich werde mein Augenmerk auf die ästhetischen Mittel und Verfahren richten, die im Theater und besonders in der Performance-Kunst eingesetzt werden, wie unter anderem

¹⁷ Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. S. 136.

¹⁸ Hervorhebung vom Autor.

¹⁹ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 12 f.

²⁰ Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*. S. 39.

Prozesshaftigkeit, Flüchtigkeit, Präsenz und Körperlichkeit²¹. Wie sich zeigen wird, ist die Wahrnehmung konstitutiv für die räumliche Hervorbringung. Daher werde ich auditive wie visuelle Strategien gesondert untersuchen, auch wenn sie dabei immer als Teil der zuvor genannten theatralen Mittel verstanden werden müssen.

Als erstes werde ich verschiedene Raum-Theorien der Theaterwissenschaft diskutieren und für die Analyse fruchtbar machen. Dabei werde ich andere kunstwissenschaftliche Diskurse vernachlässigen. Auch wenn eine historische Perspektive bei der Analyse von Theateraufführungen nie ganz ausgelassen werden kann, werde ich auf einen Rekurs der Bühnen- und Bühnenbildgeschichte ebenso verzichten. Ich werde meinen Schwerpunkt auf Theorien legen, die die Hervorbringung von Raum als Produkt menschlichen Handelns beschreiben, da die räumliche Organisation der DarstellerIn-ZuschauerIn-Beziehung untersucht werden soll, nicht Raum in seiner Vollständigkeit. In meinen Betrachtungen wird daher dann auf die Bühne und das Bühnenbild eingegangen, wenn es für dieses Verhältnis von Bedeutung ist, aber nicht vorrangig. Den theaterwissenschaftlichen Raum-Diskurs werde ich mit Martina Löws soziologischer Raum-Theorie *Raumsoziologie* ergänzen. Mit den erarbeiteten Raumbegriffen werde ich sukzessiv *Club Inferno* sowie *Ghost Machine* analysieren und ihre spezifische Hervorbringung von Raum beschreiben. Da es sich um eine sehr theorielastige Arbeit handelt, erläutere ich viele Kategorien anhand der Inszenierungen selbst und verschränke Theorie und Analyse früh. Die Beschreibungen der Aufführungen, die ich gesehen habe, halte ich subjektiv und essayistisch. Denn jede gemachte Theatererfahrung ist subjektiv und die von mir besuchten Inszenierungen des Performance-Theaters arbeiten besonders gerne mit diesem Faktum. In diesem Sinne soll die Form meiner Arbeit ihrem Inhalt folgen. Die analytische Ebene der subjektiven Beschreibung hebt sich vom allgemeinen Layout der Arbeit ab.

Nachdem ich diskutiert habe, mit welchen Mitteln SIGNA sowie Janet Cardiff und George Bures Miller Raum spezifisch hervorbringen, erörtere ich, wie sie diesen formen. Denn es wird immer „ein Raum eröffnet und anschließend eingeschränkt“²². Dass diese

²¹ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. 1. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
Und: Klein, Gabriele; Sting, Wolfgang (Hrsg.): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. 1. Auflage, Bielefeld: Transcript, 2005.

²² Wihstutz, Benjamin: *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*. 1. Auflage, Berlin, Zürich: Diaphanes, 2012, S. 68.

Formung auch die Formung des DarstellerIn-ZuschauerIn-Verhältnisses bedeutet und damit Fragen der Macht einhergehen, wird als letztes diskutiert werden. Wo Verhältnisse ausgehandelt werden, wo entschieden wird, wer wie viel Raum einnehmen darf, werden Grenzen gezogen, Regeln aufgestellt. Benjamin Wihstutz nennt das Politik des Raumes:

„Die Politik des Raumes legt fest, auf welche Weise sich Zuschauer und Akteure zueinander anordnen oder sich ihre Räume überschneiden und verfügt darüber, wie sich der Theaterraum zu einer Sphäre des Alltags abgrenzt. Mit dieser Aufteilung sind ebenso Fragen der Herstellung von Öffentlichkeit und der politischen Teilhabe verbunden.“²³

In diesem Sinne sind in allen theatralen Räumen Politiken wirkmächtig. Ob in denen, die sich an einem Guckkasten-Dispositiv orientieren, oder jenen, die offenen Raumformen folgen, ob nun im Berliner Hebbel-Theater oder in einem ehemaligen Puff eines Berliner Arbeiter-Bezirks: „You gotta hold the frame“. Die Frage ist nur, welchen?

2. Theaterwissenschaftliche Raumtheorien

Im dritten Hinterhof einer alten Fabrik im Berliner Arbeiter-Bezirk Wedding ruft ein Mann meinen Namen auf, dann die von vier anderen Personen. Wir dürfen jetzt in den dritten Stock hochgehen. Dort angekommen klingeln wir, es wird uns die schwere Metalltür zum Club Inferno geöffnet. Das Licht ist schwach, die Wände des Flurs sind dunkelrot, eine leichtbekleidete Dame lungert herum und führt uns in einen kleinen Nebenraum. Ein zorniger Clown fordert uns auf, unsere Schuhe auszuziehen. Es geht ihm nicht schnell genug, also zwingt er die Frau vom Eingang auf den Boden, um beim Ausziehen der Schuhe zu helfen. Wir werden aus dem Raum herausgeführt, unsere Jacken, Taschen und Schuhe müssen wir an einer Garderobe bei einem halbnackten Mann abgeben. Wir werden weitergeführt. Vor uns eröffnet sich ein großer Raum: Wir schreiten zaghaft über einen weichen Teppich, vorbei an Vitrinen, in denen Nippes aufbewahrt wird, und an

²³ Wihstutz, Benjamin: *Der andere Raum*. S. 72.

*Sofas, die an den dunkelroten Wänden stehen. Von der Decke hängt ein kitschiger Kronleuchter. In der Ecke rechts hinter uns befindet sich eine große Bar, an der eine exotische Bardame dazu auffordert, ein Glas Sekt zu nehmen. Wir warten, schauen uns um, und da kommt endlich der Gastgeber des heutigen Abends Herbert Godeux auf die Gruppe zu. Er fragt jeden einzelnen nach dem Namen und begrüßt uns mit feuchtweichem Händedruck und tiefem Blick in die Augen. Dann wird unsere Gruppe aufgeteilt und in einzelne Höllenkreise geschickt. Von jetzt an ist jeder auf sich allein gestellt.*²⁴

Club Inferno ist eine Inszenierung des KünstlerInnen-Kollektivs SIGNA aus dem Jahr 2013, das die angeblich wahre Geschichte vom Nachtclub-Besitzer Herbert Godeux erzählt, der nach dem plötzlichen Tod seiner Mutter den Edelnachtclub übernimmt. Aus dem Edelclub wird ein heruntergekommenes Etablissement, in dem der Schwarzmarkt floriert und tödliche Spiele gespielt werden. Godeux und seine zahlreichen Angestellten sind in dieser Club-Hölle gefangen. Entlang „Dantes Topologie der Hölle“²⁵ wird der Nachtclub in neun Höllenkreise aufgeteilt, in denen die Club-MitarbeiterInnen wie in Dante Alighieris *Göttlicher Komödie* sich ihren eigenen Sünden stellen müssen. Die verschiedenen Höllenkreise, beispielsweise der Völlerei, Wollust oder Ketzerei, werden in einem jeweils eigenen Raum dargestellt. Die über vierzig DarstellerInnen bewegten sich zwischen zwei Rollen: einmal MitarbeiterIn des Clubs, ein anderes Mal Figur aus Dantes *Inferno*. Sie waren diesen Rollen entsprechend einem Höllenkreis zugeordnet. So stellte sich Schauspieler Steven Reinert als der Angestellte Darius Feldhaus vor, der Ciacco spielte, Gastgeber im „Höllenkreis der Völlerei“, und die Gäste mit Delikatessen verwöhnen wollte. Dabei wurde scheinbar keinem Damentext oder einer Dramaturgie gefolgt, vielmehr fand gleichzeitig in jedem Raum des Clubs ein reges Treiben statt, zwischen denen die ZuschauerInnen hin und her wandern konnten. Die DarstellerInnen stellten ihnen persönliche Fragen, forderten sie auf hereinzukommen, etwas zu essen, usw. Hielt sich eine Zuschauerin zu lange beobachtend in einer Ecke auf, gab es mindestens einen Schauspieler, der sie zum Sex aufforderte, auf einen Wodka einlud oder aus dem

²⁴ SIGNA *Club Inferno*. Uraufführung. Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz und einer Außenspielstätte, Berlin, Spielzeit 2012/2013. Premiere am 08.03.2013. Regie: Signa und Arthur Köstler, Bühne und Kostüm: Thomas Bo Nilsson und Signa Köstler, Dramaturgie: Sebastian Kaiser, Licht: Thomas Bo Nilsson, Audiovisuelles und technisches Design: Arthur Köstler, Sound Design: Christian Bo. Signa Köstler (Tania Paar, Godeux's Mutter/Thais), Sebastian Sommerfeld (Herbert Godeux/Vergil), Steven Reinert (Darius Feldhaus/Ciacco), u.a. Die Aussagen über diese Inszenierung basieren auf Aufführungsbesuchen am 10.04.2013, 16.04.2013 und Erinnerungsprotokollen.

²⁵ Kaiser, Sebastian: *Club Inferno* (2013). In: *signa.dk*. <http://signa.dk/projects?pid=59186>, 2013, Zugriff: 21.12.2013.

Raum scheuchte. Die ZuschauerInnen wurden tief in das Spiel verwickelt und durften sich aus diesem nicht herausnehmen.

Club Inferno etabliert mit Strategien des Performance-Theaters eine offene Raumform. Zum einen wird der architektonischen Aufteilung und Gestaltung einer Privatwohnung gefolgt. Es ist eine ebenerdige Etage, die in viele Zimmer und Korridore aufgeteilt ist. Zum anderen wird das Verhältnis von Schauen und Zeigen neu verhandelt, weil nur die Gäste zuschauen dürfen, die auch mitspielen. Um zu erkennen, welche Räume im *Club* vorhanden sind und wie sie zustande kommen, werde ich als erstes erörtern, was einen theatralen Raum definiert und welche Charakteristiken er aufweisen kann. Dafür werde ich verschiedene theaterwissenschaftliche Theorien heranziehen, die in den letzten 30 Jahren entwickelt wurden und eine Brücke zwischen strukturalistisch-semiotischen Überlegungen bei Christophe Balme und Gay McAuley, performativen Raum-Auffassungen bei Erika Fischer-Lichte und phänomenologischen Betrachtungen von Jens Roselt schlagen.

2.1. Theatraler Raum

Marvin Carlson definiert einen Aufführungsraum als einen „permanently or temporarily created ludic space, a ground for the encounter of spectator and performer“²⁶. Er vermittelt eine sehr offene Idee von dem, was räumlich alles möglich sein kann, und legt den Schwerpunkt auf die Begegnung von ZuschauerInnen und DarstellerInnen. Auf Carlsons „Spielraum“ aufbauend gibt es für Christopher Balme vier strukturelle Raum-Kategorien, auf die sich die Forschung festlegen kann: den theatralen, szenischen, ortsspezifischen und dramatischen Raum.²⁷ Der dramatische Raum ist derjenige, der sich semiotisch aus dem Dramentext ableiten lässt. Dies meint Beschreibungen des Bühnenbildes sowie mögliche Auf- und Abtritte in den Regieanweisungen oder dem Haupttext. In *Club Inferno* wären das die neun Höllenkreise aus Dante Alighieris *Göttlicher Komödie* und der von SIGNA erdachte Nachtclub von Herbert Godeux. Der ortsspezifische Raum ist der Ort der Aufführung, welcher vom kulturellen Lebensraum der ZuschauerInnen umgeben und durchdrungen ist. Das heißt, je nach Lage des Theaterbaus werden bestimmte

²⁶ Carlson, Marvin: *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*. 1. Auflage: Ithaca, Cornell University Press, 1989, S. 6.

²⁷ Vgl. Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. S. 136.

gesellschaftliche Gruppen angesprochen, die aufgrund ihres Bildungshintergrunds mit bestimmten Erwartungshaltungen die Vorstellungen besuchen. Damit einher geht auch eine spezifische Art und Weise der Raumorganisation, die kulturell verschieden ist.²⁸ „Die Geschichte der räumlich-kulturell strukturierten Interaktion zwischen Zuschauern und Darstellern wäre eine Geschichte darüber, wie sich in verschiedenen Kulturen zu verschiedenen Zeiten bestimmte Faktoren wie Lokalisierung des Theaters oder Größe und Form des Theaterraums verändern.“²⁹ Balme nennt als Beispiel die Shakespeare-Bühne des elisabethanischen Theaters, dessen runde Form mit mehreren Zuschauerrängen jederzeit in eine Tierhatzarena verwandelt werden konnte. Dies weist darauf hin, dass Theater im elisabethanischen Zeitalter nur eine mögliche Form der Volksbelustigung gewesen ist.³⁰ Dies entspricht beim *Club* einem alten Fabrikgebäude im Berliner Arbeiter-Bezirk Wedding, in dem sich mehrere künstlerische Initiativen befinden. Veranstaltet wird die Inszenierung von der Volksbühne Berlin, daher muss dieses Theater als indirekter Aufführungsort mitgedacht werden. Obwohl sich der Club in einem Arbeiter-Bezirk befindet, wird trotzdem ein bürgerliches Publikum angezogen, das akademisch gebildet, Provokationen geprüft und jung ist. Unter anderen haben hier Erwin Piscator, Frank Castorf, René Pollesch, Christoph Schlingensiefel und Gob Squad inszeniert, die Film bzw. Video einsetzen oder eingesetzt haben, um räumliche Erfahrungen zu ermöglichen, die über das Alltägliche hinausgehen. Der theatrale Raum umfasst den Zuschau- und Spielraum sowie die architektonischen Gegebenheiten. „Der Theaterraum wird heute als eine flexible Größe betrachtet.“³¹ Vom Straßentheater über Multifunktionsräume bis hin zur Guckkastenbühne können also die physischen Räume jeder Epoche und das damit organisierte DarstellerIn-ZuschauerIn-Verhältnis mit dieser Kategorie erfasst werden. Die vorliegende Inszenierung findet in der Etage einer alten Fabrik statt: ein großer Spiel- und Zuschauraum, der in viele kleine Spiel- und Zuschauräume unterteilt ist. Der Spielraum bzw. die Bühne der DarstellerInnen wird als szenischer Raum beschrieben. Dies umfasst das Bühnenbild, physische Raumelemente, die Licht- und Soundgestaltung. Er wird von den DarstellerInnen physisch genutzt.³² Wie sich der Spielraum zum Zuschauerraum

²⁸ Vgl. Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. S. 144 ff.

²⁹ Ebenda, S. 145.

³⁰ Ebenda, S. 146.

³¹ Ebenda, S. 141.

³² Ebenda.

verhält, wurde über die Jahrtausende jeweils unterschiedlich ausgehandelt. Für Balme gibt es eindeutig eine Trennung zwischen einem DarstellerInnen- wie einem ZuschauerInnen-Raum, die er auch nicht auflöst, wenn er die verschiedenen Formen theatraler Räume abhandelt. „Vielmehr zeigen sich verschiedene Bestrebungen, Blickperspektive und Zuschauer-Darsteller-Beziehung festzulegen und zu reglementieren.“³³ Eine theatrale Situation, in der DarstellerInnen und ZuschauerInnen wie bei *Club Inferno* scheinbar hürdenlos aufeinander treffen, beschreibt er mit Richard Schechner als „Environmental Theatre“:

„Innerhalb dieser fließenden räumlichen Grenzen schafft der Schauspieler einen ‚Spielraum‘ um sich. Auch wenn er nur wenige Zentimeter von den Zuschauern entfernt ist, bleibt auch dieser Schauspieler ein ‚Anderer‘, fremd und störend, denn er bewohnt einen anderen Raum – egal wie nah er dem Zuschauer physisch sein mag. Er demarkiert mit den ihm eigenen Regeln eine Welt, in die der Zuschauer nie eintreten kann.“³⁴

Beispielsweise haben DarstellerInnen einen Wissensvorsprung, der sich aus den Proben für die Inszenierung ergibt, der von den ZuschauerInnen nicht eingeholt werden kann. Zudem gehen sie unter anderen Prämissen in eine Aufführung, als ZuschauerInnen, weil sie dort ihren Beruf ausüben. Doch bezweifle ich, dass DarstellerInnen ausschließlich „einen anderen Raum“³⁵ bewohnen. Als Personen, die leiblich anwesend sind, bringen sie auch ihre tägliche Verfasstheit und eigene Biografie mit ein. Im engem körperlichen Kontakt mit ZuschauerInnen wie man es in *Club Inferno* vorfindet, können Grenzen zwischen Beruflichem und Persönlichem überschritten werden. Es stellt sich nur die Frage, inwieweit ZuschauerInnen das wahrnehmen. Wie die nächste Szene zeigen wird, sind ZuschauerInnen überdies in der Lage, wenn ihnen der Freiraum gegeben wird, die Regeln der DarstellerInnen zu kopieren und selbst szenisch zu verfahren.

Als ich mich in Ciaccos „Höllenkreis der Völlerei“ an den Tisch setze und darauf warte, dass etwas passiert, komme ich mit einem jungen Mann neben mir ins Gespräch. Er ist komplett nackt, an seiner Haut klebt fast überall großteiliges goldenes Konfetti. Da

³³ Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. S. 137.

³⁴ Ebenda.

³⁵ Vgl. ebenda.

wo sie nicht bedeckt ist, glänzt sie ölig. Ich frage mich, ob er Schauspieler oder Zuschauer ist und kann mir die Frage selbst nicht beantworten. Also frage ich ihn. Er meint, er ist auch nur Gast. In einem anderen Höllenkreis habe er sich ausgezogen und mit Öl eingerieben, von DarstellerInnen wurde er dann mit Konfetti beworfen. Er fühle sich hier gerade so frei, dass er den ganzen Abend nackt bleiben möchte. Als Ciacco den Raum betritt, richten sich alle Augen auf ihn. Er stellt sich vor, begrüßt alle persönlich und bevor er gekochte Eier und Süßigkeiten an die am Tisch Sitzenden verteilt, fordert er vom Goldjungen, sich doch bitte zu bedecken. Da der Goldjunge keine Kleidung bei sich hat, gibt Ciacco ihm ein Küchentuch, um seinen Schoß zu bedecken. Während alle Anwesenden vor sich hin plaudern und naschen, was so auf dem Tisch steht, wird der goldene Gast von Ciacco ins Visier genommen. Er soll mit allen Vieren auf den Boden gehen. Dann setzt sich Ciacco auf ihn drauf. Ein Clown kommt plötzlich in den Raum herein und nimmt am Spiel teil. Er hat eine Art Hundeleine, die er dem goldenen Gast anlegt und an der er ihn aus dem Raum herausführt. Alle haben sichtlich Spaß. Ein anderer Clown gesellt sich zur Szenerie hinzu und fängt an wiederum Ciacco anzugreifen. Er bewirft ihn mit Eiern, begießt ihn mit Öl, schlägt auf ihn ein. Wir Gäste sind verstummt und gucken zu. Ciacco wehrt sich vergebens und ruft uns, während er herausgeführt wird, zu: „Warum macht ihr denn nichts?!“³⁶

Aus dieser Szene wird deutlich, dass die Gäste einen Unterschied zwischen DarstellerInnen und ZuschauerInnen machten, auch wenn für den Prozess des Unterscheidens einige Zeit gebraucht wurde. Die ZuschauerInnen warteten darauf und erwarteten, dass Ciacco die Situation gestaltet. Der nackte Zuschauer durfte nackt bleiben, solange Ciacco mit ihm verfahren konnte, wie es ihm beliebte. Der Darsteller gestaltete die Situation nach seinen eigenen Regeln.³⁷ Die ZuschauerInnen ließen Clown und Ciacco kämpfen und nahmen dies als fiktive Szene bzw. die Welt der beiden Darsteller wahr, sonst wären sie wahrscheinlich eingeschritten. Das gemeinsame Essen wurde hingegen als soziale Realität anerkannt, die von den ZuschauerInnen mitgestaltet wurde. Mit dem wechselseitigen Spiel der Zuordnungen betont *Club Inferno* hier und in vielen ähnlichen Szenen den Prozess des Zuordnens. Auch wenn ZuschauerInnen und DarstellerInnen den physischen Raum teilen und ZuschauerInnen selbst spielen dürfen, so erspielen die DarstellerInnen einen szenischen Raum, der nur von ihnen betreten werden kann. In diesem Sinne ist das Bild des Fremdkörpers, das Christopher Balme gezeichnet hat,

³⁶ Erster Besuch *Club Inferno*, 10.04.2013.

³⁷ Siehe S. 12.

akkurat³⁸. Doch wird hier auch deutlich, dass ZuschauerInnen durchaus die Regeln der Darsteller erkennen und nachahmen, also szenisch handeln können. Der nackte, mit Goldkonfetti beklebte Gast trat wie ein Darsteller in Erscheinung und durfte mit Ciacco und Clown neben dem Essen auch spielen. Ciacco forderte alle ZuschauerInnen auf, einzuschreiten und ihm zu helfen. Für kurze Momente werden die ZuschauerInnen im *Club* in die szenische Welt der DarstellerInnen hereingelassen oder dazu aufgefordert, in diese einzutreten. Den DarstellerInnen obliegt jedoch die Entscheidungshoheit, wie lange die Gäste im szenischen Raum verweilen und was sie dort machen dürfen. ZuschauerInnen können letztlich in der szenischen Welt nicht heimisch werden oder sie so bewohnen, wie die DarstellerInnen es vermögen.

Im Theater eine „offene Raumform“³⁹ oder Environmental Theatre zu etablieren ist für die DarstellerInnen nicht hürdenlos. Hemmungen müssen überwunden werden. Einige ZuschauerInnen – so ging es auch mir – waren unsicher, beklommen oder hatten Angst vor dem, was sie erwartete und wie sie sich verhalten sollten. Statt Ciacco zu helfen, blieben die ZuschauerInnen sitzen. Der Darsteller musste gegen eine gewisse Regungslosigkeit seiner ZuschauerInnen ankämpfen. Doch bedeutet dies nicht, dass dieser Versuch einer Aktivierung der ZuschauerInnen erfolglos war. Der theatrale Raum eines Environmental Theatre kann von ZuschauerInnen mitgestaltet werden, ohne dass sie szenisch aktiv werden. Jens Roselt begreift den theatralen Raum, wie Balme, als Einheit von architektonischen Gegebenheiten, Spiel- und Zuschau-Raum. Für die ZuschauerInnen beschreibt er zwei Möglichkeiten der theatralen Raumgestaltung. So ist erstens ihre körperliche und leibliche Anwesenheit bereits Bestandteil des theatralen Raumes.

„Zuschauer nehmen (sich) Platz, sie besetzen die Stühle im 1. Rang, bewegen sich durch die Performance-Garage oder verharren in einer Ecke. Sie stehen im Weg oder verstellen anderen die Sicht. Auch dabei hat der Raum eine akustische Dimension: Applaus, Buh- und Bravorufe, das Stöhnen, Lachen oder Schnarchen - all dies kann zur Konstitution eines Raumes beitragen.“⁴⁰

³⁸ Vgl. Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. S. 137.

³⁹ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 287.

⁴⁰ Roselt: *Phänomenologie des Theaters*. S. 66.

Zweitens konstituiert nicht nur Sprechen, Stehen oder Gehen den Raum, „sondern auch das gleichzeitige Hören und Sehen dieser Prozesse. Insofern kann auch die akustische und visuelle Wahrnehmung als raumbildende Handlung aufgefasst werden“.⁴¹ Wie dieser Prozess genau abläuft, werde ich im Anschluss an die theaterwissenschaftlichen Raumtheorien diskutieren, weil auch Roselt ihn mithilfe soziologischer Theorien erläutert. Zu diesem Zeitpunkt kann festgehalten werden, dass die von Ciacco ausgehende Provokation der ZuschauerInnen demnach wirkungsvoll war, allein weil sie ihn wahrnahmen. Mehr noch ist die Provokation „im wörtlichen Sinne zu verstehen, als eine Art des Hervorrufens von Haltungen, Widersprüchen oder Erfahrungen.“⁴² ZuschauerInnen können sich, auch wenn sie erstarren oder irritiert sind, „in einer Aufführung nicht ‚nicht verhalten‘“⁴³. Sobald sie anwesend sind, bringen sie den theatralen Raum mit hervor, und sie werden provoziert, es auf eine bestimmte Art und Weise zu tun.

Eine Unterscheidung zwischen DarstellerInnen und ZuschauerInnen zu machen, heißt demnach nicht, dass automatisch eine zwischen Schauen und Zeigen gemacht werden kann. DarstellerInnen und ZuschauerInnen schauen und zeigen gleichzeitig. Für Sandra Umathum ist daher die Gegenüberstellung von aktiven und passiven TheaterteilnehmerInnen ein „Relikt aus den Zeiten der historischen Avantgarde“⁴⁴.

„Aus heutiger Sicht und vor allem hinsichtlich der Fülle der Literatur, die sich in der Zwischenzeit zum Thema der so genannten Zuschaueraktivierung angehäuft hat, ist [...] festzustellen, dass mit der Rede vom Theater- oder Ausstellungsbesucher als Akteur, Kollaborateur oder Mitschöpfer zwar auf eine mittlerweile längst etablierte künstlerische Praxis verwiesen werden kann, die in historischer Perspektive paradigmatisch für die Umbrüche in der Mitte des vergangenen Jahrhunderts steht. Ontologisch betrachtet ist die Gegenüberstellung von Zuschauern und Akteuren jedoch nur schwer legitimierbar.“⁴⁵

Konsequenterweise müssten an dieser Stelle neue Begriffe für DarstellerInnen und

⁴¹ Roselt: *Phänomenologie des Theaters*. S. 66.

⁴² Roselt: *Phänomenologie des Theaters*. S. 38.

⁴³ Ebenda, S. 332.

⁴⁴ Umathum, Sandra: Ästhetische Erfahrung in der Aktion: Einleitung. In: Fischer-Lichte, Erika; Sollich, Robert; Umathum, Sandra; Warstat, Matthias (Hrsg.): *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*. München, Fink Verlag: 2006, S. 13 - 20, hier S. 14.

⁴⁵ Ebenda.

ZuschauerInnen eingeführt werden. Umatham tut dies nicht und ich möchte mir das auch nicht anmaßen. Es ist wichtig festzuhalten: Beide Parteien sind gleich aktiv in das gemeinsame theatrale Ereignis integriert. Ob die ZuschauerInnen im abgedunkelten Zuschauerraum sitzen oder durch eine Fabrik laufen, sagt nichts über den Aktivitätsgrad der ZuschauerInnen aus, sondern nur in welcher Weise sie involviert sind. Ich gebe zu bedenken, dass die DarstellerInnen nach wie vor jene sind, die Dank Wissensvorsprung und Handwerk, den Verlauf des Spiels bestimmen. Einen Unterschied zwischen DarstellerIn und ZuschauerIn zu machen, sollte daher nicht ganz verworfen werden. ‚DarstellerIn‘ scheint mir bis jetzt die beste Alternative zu sein, da ‚AkteurIn‘ in Hinblick auf die aktiven ZuschauerInnen irreführend ist. ‚SchauspielerIn‘ würde die Art und Weise der Darstellung zu sehr einschränken. ZuschauerInnen als AkteurInnen zu beschreiben, würde wiederum einen zu großen Einfluss auf die Regelhoheit des Spiels suggerieren. Ich schlage daher vor, die ZuschauerInnen in gegebenen Fällen auch als ‚BesucherInnen‘, ‚WalkerInnen‘ (im Fall des Videowalks) oder ‚Gäste‘ zu bezeichnen. Mit ‚TeilnehmerInnen‘ bezeichne ich DarstellerInnen und ZuschauerInnen, wenn ich beide gleichzeitig meine.

Die inszenatorische Strategie von *Club Inferno* betont die Funktionen, die TeilnehmerInnen während der theatralen Raumproduktion einnehmen können: Sie handeln mal eher schauend und mal eher zeigend. Trennungen zwischen DarstellerInnen und ZuschauerInnen werden deswegen nicht aufgehoben. Die Gleichzeitigkeit von Schauen und Zeigen wird ausgestellt und zum konstituierenden Element der Inszenierung. Es ist mitzunehmen, dass es einen theatralen Raum gibt, der kurz- oder langfristig zwischen mindestens zwei Menschen entstehen kann. Er wird durch den spezifischen Ort, an dem er stattfindet, und (wenn vorhanden) den Damentext beeinflusst. Die Raum-Kategorisierungen können insofern fruchtbar gemacht werden, als dass sie verschiedene Bereiche des theatralen Raums identifizieren. Sie zeigen Ursprünge und Funktionen von Räumen auf. Hier sehe ich eine Möglichkeit mit anderen Raumtheorien, die erklären, wie genau diese Räume zustande kommen, noch mehr in die Tiefe zu gehen.

2.2. Performance-Space

Gay McAuley hat für den gemeinsam geteilten Theaterraum den Begriff Performance-

Space gefunden. Dieser beschreibt, ähnlich wie Balms Definition vom theatralen Raum, die theatrale Organisation von ZuschauerIn und DarstellerIn. Der Performance-Space ist allerdings unabhängig vom architektonischen Raum. „Overriding yet subsuming the division, the divided yet nevertheless unitary space in which the two constitutive groups (performers and spectators) meet and work together to create the performance experience, is the privileged domain that I shall call the *performance space*“⁴⁶.⁴⁷ Damit betont McAuley die Leistung, die DarstellerInnen und ZuschauerInnen vollbringen müssen, um ihre gemeinsame Beziehung zu gestalten. Der Performance-Space kommt für McAuley dann zustande, wenn das Handeln der DarstellerInnen als Spiel markiert ist und die ZuschauerInnen dieses Handeln anders interpretieren, als sie das an anderen Orten des Alltags tun würden.⁴⁸ Dafür kommen verschiedene Techniken des darstellerischen Spiels zum Einsatz.

„Vitally important [...] is everything to do with the performers’ occupation of the space, their entrances, exits, other movements and gestures, and the proxemic relationships that these moves and gestures set up between actors, spectators, objects, and the space itself. These movements and groupings become meaningful only when situated in the given space, and they are the major means whereby that space is activated and itself meaningful.“⁴⁹

Verläuft eine Aufführung nach den Konventionen der Guckkastenbühne (auf diese bezieht sich McAuley überwiegend), dann wird das Licht im Zuschauerraum gedimmt, der Vorhang öffnet sich, und der szenische Raum wird sichtbar. Für McAuley ist die Öffnung des Vorhangs auf der Bühne der wichtigste Moment, um die Öffnung und Schließung des Performance-Spaces zu markieren.⁵⁰ Der Einsatz von Licht kann eine ähnliche Funktion von Zeigen und Verbergen ermöglichen.

Welche Markierungen sind dann notwendig, wenn der Performance-Space in einem Performance-Theater wie *Club Inferno* entstehen soll? Eine erste Markierung als theatrales Ereignis erhält *Club Inferno* dadurch, dass man sich an der Volksbühne Berlin eine

⁴⁶ Hervorhebung vom Autor.

⁴⁷ McAuley, Gay: *Space in Performance. Making Meaning in the Theatre*. 4. Auflage, (Theater: Theory/Text/Performance) Ann Arbor/Michigan, University of Michigan Press: 2007, S. 26.

⁴⁸ Vgl. ebenda, S. 39.

⁴⁹ Ebenda, S. 8.

⁵⁰ Ebenda, S. 75.

Eintrittskarte dafür kaufen muss. Ich wusste also, dass ich eine Aufführung besuchen würde, als ich in Berlin auf einem Hinterhof gewartet habe. Nach McAuley kann das Überschreiten von Schwellen dazu beitragen, für die Erfahrung des Nicht-Alltäglichen vorbereitet zu werden.⁵¹ Der Kauf eines Tickets, das Abreißen dessen, das Warten im Foyer, das Einnehmen des Sitzplatzes usw.

„At this stage of the theatre experience the fictional world has usually not yet been activated, although the set may be visible, but the spectator has been progressively further and further removed from the world outside, permitted to move further and further into the world within.“⁵²

Der Moment, in dem mein Name gerufen wurde, ich die Tür im dritten Stock zum *Club* öffnete und einer leicht bekleideten Dame begegnete, markierte den Beginn dieser Aufführung. Ich verließ meinen Alltag. Spätestens zu dem Zeitpunkt, an dem ich auf die SchauspielerIn traf, eröffnete sich ein Performance-Space zwischen, mit und um uns herum. *Club Inferno* vernachlässigt hier einige klassische Schwellen, findet für einige aber Ersatz. So wird der Vorhang der Bühne von der Eingangstür zur Wohnung abgelöst. Eine weitere Markierung erreicht SIGNA, indem ihre DarstellerInnen Kostüme und fiktive Namen tragen, die aus der antiken griechischen und römischen Mythologie und der *Göttliche Komödie* entwendet sind. Beide sind Teil eines europäischen Wissenskanons, den das bürgerlich-gebildete Volksbühnen-Publikum höchstwahrscheinlich kennt. Die versatzweise eingestreute dramatische Handlung gibt der Club-Situation einen narrativen Rahmen. Ciacco und Herbert Godeux alias Vergil erzählen von ihren Höllen- und Bordell-Erfahrungen.

Eine Schwierigkeit, der man sich trotzdem stellen muss, ist einen Unterschied zwischen alltäglich und nicht-alltäglich machen zu können, obwohl man darauf eingeschworen wird. Zum einen, weil die DarstellerInnen ihren szenischen Raum immer wieder für ZuschauerInnen öffnen. So war für mich der nackte, mit Gold-Konfetti beklebte Zuschauer zuerst nicht als solcher zu erkennen, weil er scheinbar eine Art Kostüm (auf jeden Fall keine Alltagskleidung) trug und ähnlich gesondert in Erscheinung getreten ist wie die DarstellerInnen. Er begab sich sogar an der Leine auf alle Viere. Zum anderen

⁵¹ McAuley: *Space in Performance*. S. 42.

⁵² Ebenda.

wird eine Differenz herzustellen gezielt dadurch erschwert, dass den ZuschauerInnen das Handeln nicht nur szenisch repräsentiert wird, sondern sie es zugleich am eigenen Leib erfahren. Es wurde nicht einfach nur der „Höllenkreis der Völlerei“ dargestellt, indem Schlemmen und Stopfen gespielt wurde, hier schlemmten die DarstellerInnen und ZuschauerInnen tatsächlich.

„Postmodern performance practices have challenged this framing, insisting that what is happening during the performance is real, not simulated, but even in such performances there is an unspoken understanding between performers and spectators about what may be permitted to occur; the performance is still framed as performance.“⁵³

Obwohl sich *Club Inferno* als Inszenierung zu erkennen gibt, so fordert es doch die unausgesprochene Übereinkunft darüber, was erlaubt ist und was nicht, stark heraus. Gerade weil beispielsweise DarstellerInnen immer wieder Sex anboten und dies auch wirklich umsetzten, konnten die ZuschauerInnen die Grenzziehung zwischen Alltag und Nicht-Alltag öfter nicht vollziehen.

Es gibt ein übergeordnetes Inszenierungskonzept des *Clubs*, das Ereignisse schafft, die von allen BesucherInnen gleichermaßen vorgefunden werden. So gibt es eine feste Aufteilung in die Höllenkreise, mit der jeweiligen Einrichtung und Dekoration, Ciacco wiederholt seine Verköstigung in regelmäßigen Abständen, genauso wie die anderen DarstellerInnen ihre Höllenszenarien am Laufen halten. Wie die ZuschauerInnen im jeweiligen Moment, mit ihren jeweiligen Biografien und tagesabhängigen Stimmungen, auf Fragen oder Angebote reagieren, kann dagegen nicht kontrolliert werden. Es entstehen also viele kleine Szenarien innerhalb einer Inszenierung oder anders gesagt: Innerhalb des Performance-Spaces *Club Inferno* werden viele kleine Performance-Spaces hervorgebracht. Hier kann die physisch-architektonische Unabhängigkeit des Performance-Spaces Anwendung finden. Konzentriert man sich auf den Performance-Space, konzentriert man sich auf die DarstellerIn-ZuschauerIn-Beziehung und kann eine theatrale Situation zwischen zwei Menschen differenziert in der Gesamtheit des theatralen Raums aller Anwesenden betrachten. Die Leistung der einzelnen TeilnehmerInnen an der

⁵³ McAuley: *Space in Performance*. S. 41.

Gestaltung des Theaterraumes kann so in *Club Inferno* offensichtlich gemacht werden.

Das Ausstellen der Gleichzeitigkeit von Schauen und Zeigen sowie die fehlende Eindeutigkeit von Alltag und Nicht-Alltag geben *Club Inferno* seine spezifische Rahmung. Weil die Prozesshaftigkeit und die Involvierung nicht-szenischer Elemente so herausgestellt wird, McAuley aber in seinen Betrachtungen nicht näher darauf eingeht, ziehe ich an dieser Stelle die Performativitätstheorie von Erika Fischer-Lichte heran. Sie bezieht sich auf eben diese Phänomene. Neben der Bedeutsamkeit der sozialen Realität eines theatralen Raumes, beschreibt sie die Weise der Involvierung der ZuschauerInnen im Performance-Space tiefergehend.

2.3. Performativer Raum

Ein Raum, in dem eine Aufführung stattfindet, ist nach Erika Fischer-Lichte ein performativer Raum.

„Er eröffnet besondere Möglichkeiten für das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern, für Bewegung und Wahrnehmung, die er darüber hinaus organisiert und strukturiert. Wie immer von diesen Möglichkeiten Gebrauch gemacht wird, wie sie genutzt, realisiert, umgangen oder gar konterkariert werden, hat Auswirkungen auf den performativen Raum. Jede Bewegung von Menschen, Objekten, Licht, jedes Erklingen von Lauten vermag ihn zu verändern.“⁵⁴

Fischer-Lichte erweitert hier den von McAuley beschriebenen Performance-Space. McAuley betont zwar, dass Bewegungen an sich Raum und Bedeutung produzieren können, begrenzt dies allerdings auf die Bewegungen der DarstellerInnen als die Figuren, die sie repräsentieren. Fischer-Lichte beschreibt dieses Potenzial der Bewegungen für alle TeilnehmerInnen jenseits einer szenischen Repräsentation. Wenn jede Bewegung Raum verändert, dann handelt es sich beim performativen Raum um einen flüchtigen und instabilen Raum, der unabhängig vom architektonischen existiert und durch das gemeinsame Agieren von DarstellerInnen und ZuschauerInnen hervorgebracht wird. Er ist an den Moment gebunden, denn er „existiert nicht vor, jenseits oder nach der Aufführung,

⁵⁴ Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. S. 187.

sondern wird – ebenso wie Körperlichkeit und Lautlichkeit – immer erst in der und durch die Aufführung hervorgebracht.“⁵⁵ Der performative Raum existiert, wie auch schon für den Performance-Space und den theatralen Raum beschrieben, nur, wenn ein oder eine ZuschauerIn sowie ein oder eine DarstellerIn zusammenkommen. Dieser Raumtheorie liegt das Konzept der Performativität zugrunde, mit der Fischer-Lichte theatrale Prozesse beschreibt, die selbstreferenziell und wirklichkeitskonstituierend sind. Dimensionen der Körperlichkeit von TeilnehmerInnen und Materialität der theatralen Mittel werden von ihr intensiv diskutiert und als wichtige Bestandteile des performativen Prozesses beschrieben. Zum Beispiel kann der Körper die Flüchtigkeit des Performativen besonders hervorheben. „Was immer ein Akteur tut, überdauert nicht den kurzen Moment seines Vollzuges. Dies gilt für rasche Bewegungen quer durch den Raum ebenso wie für das Heben des Arms oder ein Zusammenziehen der Augenbrauen. [...] Um in Erscheinung treten zu können, müssen sie immer aufs Neue vollzogen werden.“⁵⁶ Zudem können DarstellerInnen ihren Körper in ihrer Materialität ausstellen. Performance-KünstlerInnen haben dies im Extrem gezeigt, indem sie während ihrer Performances in ihre Haut geschnitten oder Haare abgeschnitten haben. Es kann aber auch die Ausstellung der Erschöpfung von DarstellerInnen auf der Bühne sein, indem Schweiß und Ermüdung der Muskeln betont werden. „Der Mensch *hat*⁵⁷ einen Körper, den er ähnlich wie andere Objekte manipulieren, instrumentalisieren und als Zeichen für etwas anderes verwenden und deuten kann. Zugleich aber *ist* er dieser Leib, ist ein Leib-Subjekt.“⁵⁸ DarstellerInnen sind demnach mit ihrem Leib, also der emotionalen Verfasstheit, Subjektivität und energetischen Präsenz, auf der Bühne anwesend. Gleichzeitig nutzen sie ihren Körper als Material und um Szenisches zu repräsentieren. ZuschauerInnen treten ebenfalls als Leib-Subjekt in Erscheinung und können auf ihren Leib als Körper aufmerksam gemacht werden. In *Club Inferno* aßen DarstellerInnen und ZuschauerInnen tatsächlich gemeinsam gefüllte Eier, gewürfelten Käse, diverse Süßigkeiten und tranken Öl. Die Körperlichkeit aller Anwesenden wurde hervorgehoben, weil der Körper manipuliert und auf die Prozesse eines lebendigen Organismus verwiesen wurde. Das gemeinsame Essen ließ eine Realität einer Abendgesellschaft entstehen, die nicht fiktiv war. Gleichzeitig belegte Steven Reinert

⁵⁵ Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. S. 187.

⁵⁶ Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: Transcript, 2012, S. 60.

⁵⁷ Hervorhebung von Fischer-Lichte.

⁵⁸ Fischer-Lichte: *Performativität*. S. 61.

seinen Körper mit Zeichen, die auf Figur Ciacco verweisen sollten, als welche er seinen Werdegang zum Höllenkreis erzählte. Aus den gemeinschaftlichen Handlung heraus, dem Plaudern, Füttern, Amüsieren, entstand ein Raum einer Abendgesellschaft, die über sich hinaus Ciaccos „Höllenkreis der Völlerei“ repräsentierte.

Für die Performativität des Raumes ist eine semiotisch-fiktive Gestaltung nicht notwendig. Nach Fischer-Lichte kommt der performative Raum dann zustande, wenn er „das Verhältnis von Akteuren und Zuschauern, Bewegung und Wahrnehmung jeweils auf besondere Weise organisiert und strukturiert“⁵⁹. Als Darsteller „besetzt und beherrscht“⁶⁰ Steven Reinert den Raum, „so dass er die Aufmerksamkeit der anderen auf sich zieht.“⁶¹ Diese Fähigkeit ist auf das erlernte Handwerk des Darstellers zurückzuführen. Er wird von den ZuschauerInnen, trotz fehlender Eindeutigkeiten bezüglich der Fiktion, anders wahrgenommen.

Nach einigen Minuten hört Ciacco auf zu reden und startt hinter die ZuschauerInnen. Der wütende Clown ist zur geselligen Runde dazugekommen und setzt die Eier nicht mehr als Aperitif ein, sondern als Waffe. Er schleudert sie auf Gastgeber Ciacco. Ein Kampf bricht aus und der Speisesaal wird zur Gefahrenzone, in der man sich nicht mehr freundschaftlich gegenübersteht. Hier muss man um seine Positionen kämpfen.

Der Raum wurde hier auf besondere Weise organisiert bzw. der performative Raum der geselligen Abendgesellschaft wurde umorganisiert. Entscheidend für die Umwandlung war nicht, dass mit dem Clown eine weitere dramatische Narration der *Göttlichen Komödie* eingeführt wurde. Vielmehr wurde mit den handwerklichen Mitteln der beiden Darsteller das Verhältnis zu den ZuschauerInnen umgestaltet. Der Einsatz ihres Körpers, ihrer Gesten, Stimmen und Blicke, ließ die ZuschauerInnen die Situation neu bewerten. Das Verhältnis von Schauen und Zeigen wurde neu gestaltet: Zuvor haben alle TeilnehmerInnen schauend und zeigend gehandelt, nun zeigen vor allem die Darsteller und die ZuschauerInnen schauen zu. Nach McAuley wäre in dieser Szene die Grenzziehung zwischen Alltag und Nicht-Alltag zuerst nicht eindeutig gewesen und würde dann eindeutig gemacht werden. Im performativen Raum kann man dieselbe Szene so beschreiben, dass es Elemente des Alltäglichen und Nicht-Alltäglichen gibt, die

⁵⁹ Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. S. 188.

⁶⁰ Fischer-Lichte: *Performativität*. S. 61.

⁶¹ Ebenda.

gleichwertig konstitutiv den Aufführungsraum hervorbringen, diese gestalten und mit dem Lenken der Aufmerksamkeit organisiert werden. Die „phänomenalen Leiber“⁶² der TeilnehmerInnen existieren in dieser Situation, wie sie es in alltäglichen Situationen tun würden. Die Darsteller bringen mit darstellerischen Techniken zudem eine Präsenz hervor, die einen „semiotischen Körper als ein Signifikant“⁶³ hervorbringt, „der auf unterschiedliche symbolische Ordnungen hinweist“⁶⁴. Der performative Raum ist selbstreferenziell wie wirklichkeitskonstituierend und zugleich theatral gestaltet. *Club Inferno* macht diese Beschaffenheit sichtbar, indem es Mittel einsetzt, die die Selbstreferenzialität und Wirklichkeitskonstitution hervorheben, statt zu versuchen sie zu verdrängen, wie es häufig im konventionellen europäischen Theater passiert.⁶⁵ Als Ciacco letztlich klagend fragte, warum seine Gäste ihm nicht halfen, verdeutlichte er ihnen, dass sie diese Situation mitgestalteten. Die Situation blieb also wirklichkeitskonstituierend, denn das präsentierte Spiel und die darauffolgenden Handlungen hatten Konsequenzen. Weil die ZuschauerInnen Ciacco nicht halfen, musste er ins Eisbad und wurde vom Clown angepöbelt. In der nächsten Runde verhinderten die ZuschauerInnen es mit Diskussionen – auch ein wirklichkeitskonstituierendes Moment.

Fischer-Lichte beschreibt den performativen Raum als flüchtiges und flexibles Phänomen, indem sie ihn vor allem als menschliche Leistung beschreibt. Die Performativitätstheorie erachte ich als hilfreich, wenn man sie wie eine Lupe einsetzt, die basale, theatrale Elemente vergrößert, die tatsächlich zur Raumproduktion gebraucht werden. Sie erklärt minutiös, wie theatrale und raumbildende Vorgänge an die Körper der TeilnehmerInnen gebunden werden. Jens Roselt gibt jedoch zu bedenken, dass ein performativer Raum und menschliche Handlungen nicht unabhängig wirken können, sondern immer auch an die physisch-architektonische Umgebung gebunden sind.

„Bei diesen dynamischen raumbildenden Prozessen wird in spezifischer Weise mit vorfindlichen Gegebenheiten umgegangen. Hierzu zählen geografische und architektonische Begrenzungen ebenso wie beispielsweise natürliche oder künstliche Lichtverhältnisse. In diesem Sinn kann der Raum des Theaters als statisch aufgefasst

⁶² Fischer-Lichte: *Performativität*. S. 61.

⁶³ Ebenda, S. 62.

⁶⁴ Ebenda.

⁶⁵ Vgl. Roselt: *Phänomenologie des Theaters*. S. 332.

werden. Das bedeutet jedoch keineswegs, dass er auf ein Gebäude oder ausschließlich auf der Bühne als Ort der Szene eingegrenzt werden kann.“⁶⁶

Es gibt nach Roselt einen physisch-architektonischen, starren Raum und einen ephemer-performativen Raum, dessen Verquickung und Zusammenspiel jeder Inszenierung inhärent sind. Um dies detailliert analysieren zu können, greife ich im Folgenden auf die Raumtheorie der Soziologin Martina Löw zurück, die in der Theaterwissenschaft häufig in Überlegungen zu theatralen Räumen des zeitgenössischen Theaters Eingang findet⁶⁷, gerade weil sie ermöglicht, dynamische Raumprozesse als Produkt von Handlungen und Wahrnehmungen zu beschreiben. Doch denkt Löw Raum als relationales Gefüge in weit radikalerer Weise, als McAuley, Fischer-Lichte oder Roselt es vorgeschlagen haben. Sie stellt nicht einen physisch-architektonischen Raum einem ephemer-performativen Raum gegenüber, welche sich miteinander verquicken, vielmehr ist jeder Raum dynamisch und besteht aus physischen, architektonischen, flüchtigen und sozialen Elementen zugleich.⁶⁸

3. Produktion von Raum

Martina Löw geht davon aus, dass Raum – neben physikalischen Gesetzmäßigkeiten – das Resultat einer menschlichen Leistung ist. Sie wendet sich bewusst gegen die gesellschaftlich gängige Vorstellung von Raum als einem starren Gefäß, das mit den Dingen und Lebewesen dieser Welt gefüllt wird. Ob physikalisch⁶⁹ oder soziologisch, Raum ist die Organisation des Nebeneinanders und als solche dynamisch. Raum ist stetig in Bewegung und im Wandel. Doch im Gegensatz zu den phänomenologischen

⁶⁶ Roselt: *Phänomenologie des Theaters*. S. 66.

⁶⁷ Roselt: *Phänomenologie des Theaters*. S. 71; Wihstutz: *Der andere Raum*, S. 39; Mirčev: *Intermediale Raumkonzepte*, S. 241.

⁶⁸ Vgl. Löw, Martina: *Raumsoziologie*. 7. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012, S. 15.

⁶⁹ Martina Löw bezieht sich hier auf Albert Einsteins „Allgemeine Relativitätstheorie“, die Raum und Zeit als dehnbare Phänomene begreift und sich somit vom in sämtlichen gesellschaftlichen Bereichen etablierten euklidischen Raum abwendet. Bis heute ist das Bild vom Raum als festen, einheitlichen Gefäß fest in unserer Wahrnehmung verankert. Für Löw ist das eine sozialisierte Form der Wahrnehmung. Vgl. Löw: *Raumsoziologie*. S. 24 ff.

Betrachtungen der zuvor genannten TheaterwissenschaftlerInnen, bietet Löw eine Raumbetrachtung an, die hilft, Räume systematisch zu begreifen und somit noch detaillierter zu analysieren. Sie beginnt mit der basalen Beschreibung der „Bausteine“, die gebraucht werden, um Raum überhaupt produzieren zu können.

3.1. Bausteine

„[...] Raum [ist] eine relationale (An)Ordnung von Lebewesen und sozialen Gütern [...]. Raum wird konstituiert durch zwei analytisch zu unterscheidende Prozesse, das Spacing und die Syntheseleistung. Letzteres ermöglicht es, Ensembles von Gütern und Menschen zu einem Element zusammenzufassen.“⁷⁰

Es gibt im Wesentlichen zwei Bausteine, die benötigt werden: Lebewesen und soziale Güter.⁷¹ Letzteres meint primär materielle Dinge, wie Tische, Stühle und Mauern, aber auch solche von primär symbolischem Charakter, wie Lieder, Werte oder Gesetze.⁷² Symbolik können alle sozialen Güter entfalten. Ein Tisch ist in erster Linie zwar ein Gegenstand, der geschreinert wurde, gleichzeitig aber auch ein Ort der Zusammenkunft von Familien, Freunden oder Kollegen. Die KünstlerInnen von SIGNA können sich in ihrer Inszenierung auf eine solche Wirkung verlassen, wenn im „Höllenkreis der Völlerei“ die Gäste nach und nach eintreffen. Diese erkennen den Tisch als Ort der Einladung und des Verweilens. Neben dem Bühnenbild werden gerade symbolische Güter wie Musik, Text und Licht im Theater eingesetzt. Löw bezeichnet diese Güter als sozial, weil sie menschengemacht sind. Genauso wie Gegenstände können auch Lebewesen angeordnet werden, nur sind sie beweglicher. Lebewesen und soziale Güter stehen in Beziehung zueinander, indem sie wahrgenommen werden. Für den Menschen heißt das, dass er andere Menschen oder Dinge sieht, riecht, schmeckt und mit anderen verknüpft. Soziale Güter nehmen zwar nicht wahr, aber sie können mit Gerüchen oder Geräuschen diesen Prozess beeinflussen. Heruntergebrochen auf die kleinste mögliche Einheit ist damit gemeint: Wenn ein Mensch eine Blume sieht, und er oder sie wegen ihrem angenehmen Geruch nicht weitergeht, sondern stehen bleibt, haben Mensch und Blume einen

⁷⁰ Löw: *Raumsoziologie*. S. 159 f.

⁷¹ Vgl. ebenda, S. 131 ff. und S. 153.

⁷² Vgl. ebenda, S. 153.

gemeinsamen Raum hervorgebracht. Dieser Mikroprozess wird von Löw als Spacing beschrieben. „Spacing bezeichnet also das Errichten, Bauen oder Positionieren. [...] Es ist ein Positionieren in Relation zu anderen Plazierungen. Spacing bezeichnet bei beweglichen Gütern oder bei Menschen sowohl den Moment der Platzierung als auch die Bewegung zur nächsten Platzierung.“⁷³ Der Prozess der Wahrnehmung, des Vorstellens und Erinnerns, der parallel dazu abläuft, wird als Syntheseleistung bezeichnet, die es ermöglicht, „daß Ensembles sozialer Güter oder Menschen wie ein Element wahrgenommen, erinnert oder abstrahiert werden, und dementsprechend als ein ‚Baustein‘ in die Konstruktion von Raum einbezogen werden.“⁷⁴

Zurück zum Anfang der Aufführung: Ich komme vorsichtig in die samt-rote Lobby, den Vorhof zur Hölle. Ich gehe ein wenig hin und her, gucke, wo die anderen sind, bis ich stehen bleibe. Ich trinke einen Schluck Sekt. Da fixiert Gastgeber Herbert Godeux meine Augen und kommt auf mich zu. „Wie heißt du?“ Er drückt meine Hand. Sie ist feucht-warm. Ich antworte und fühle mich irritiert von so viel Nähe und Intensität. Ohne den Blick abzuwenden, wiederholt er meinen Namen. So geht er die Runde der Neuankömmlinge komplett durch. Im Hintergrund huscht ein Gast von einem Höllenkreis zum nächsten.

Dies ist ein sehr offensichtliches Beispiel, wie Raum mit einfachen Mitteln hervorgebracht werden kann. Ich kam in einen Raum und ordnete mich zu den Wänden und den Einrichtungsgegenständen an. Andere Neuankömmlinge folgten und platzierten sich in Bezug zu mir und den Gegenständen. Wir nahmen uns gegenseitig und den Raum wahr. Zuletzt gesellte sich der Gastgeber des Abends dazu. Was die Gäste sehr still machten, machte er nun sehr offensichtlich. Er setzte sich mit uns in Beziehung, indem er optisch, verbal und haptisch Kontakt aufnahm. Er forderte die Gruppe noch einmal auf, den Kreis ein wenig enger zu machen. Dann war das Spacing abgeschlossen. In Syntheseleistung nahm ich die anderen und mich als eine Gruppe wahr. Es erinnerte mich an eine geführte Gruppe beim Museumsbesuch oder wegen des Sekts an einen öffentlichen Empfang. Die Bar, die halbnackten Frauen, das dämmerige Licht und die warmen Farben der Tapeten und Teppiche erinnerten mich an den Eingangsbereich eines Bordells, wie man es aus Film und Fernsehen kennt. Die gefüllten Vitrinen und alten Sofas an das Wohnzimmer meiner Großeltern, das sich seit den 70ern nicht verändert hat. Beide Assoziationen vermittelten mir das Gefühl, dass ich in diesem Raum nur vorübergehend

⁷³ Löw: *Raumsoziologie*. S. 159.

⁷⁴ Ebenda.

bleibe. Diese Syntheseleistung und das Spacing aller Beteiligten schufen einen kohärenten Raum, der wie eine Insel für sich stand. Der im Hintergrund Vorbeihuschende gehörte nicht dazu. Es wird in der Art dieses „(An)Ordners“⁷⁵ deutlich, dass dieser soziale Prozess künstlerisch gestaltet ist. Die Bausteine zur Raumkonstitution sind im hohen Maße stilisiert. Zum einen die sozialen Güter und Lebewesen: Die Kleidung der halbnackten Frauen und Clowns ist eindeutig als Kostüm zu identifizieren, die Einrichtung ist kitschig, das Licht in hohem Maße gezielt gesetzt. Herbert Godeux kommt erst zu den Besuchern dazu, nachdem sie einen Moment gewartet haben und macht so das Spacing zu einem klassischen Bühnen-Auftritt. Der Ausdruck in seiner Sprache, Gestik und Mimik wirken trainiert, kontrolliert, gestaltet. Auf Seiten der Syntheseleistung: Ich weiß, dass ich mich in einer Theaterproduktion befinde (ich musste ein Ticket vorzeigen). Die anderen ZuschauerInnen und ich können abstrahieren, dass wir nicht in einem echten Bordell sind.

Spacing und Syntheseleistung werden von Martina Löw als körperliche und nicht rein intellektuelle Erfahrungen erkannt, jedoch nicht vertieft. Da Körperlichkeit ein zentrales Element der theatralen Gestaltung und darum der theaterwissenschaftlichen Analyse ist, möchte ich das an dieser Stelle mit Gernot Böhmes Betrachtungen zum Raum der leiblichen Anwesenheit ergänzen.

„Wenn wir Gegenstände als Gegenstände außer uns verstehen, dann heißt es, dass wir sie aus der Perspektive unserer leiblichen Anwesenheit wahrnehmen, und zwar so, dass sie zwar zu unserer Umgebung gehören, aber in ihrer Anwesenheit doch deutlich von unserer leiblich erfahrenen Innensphäre entfernt sind. In dieser Erfahrung leiblicher Anwesenheit in der Umgebung von Dingen ist *Zentriertheit* und *Grenze* und ist vor allem die *Differenz von Innen und Außen* gegeben und damit wohl auch Richtungen.“⁷⁶

Wir können in der Wahrnehmung von Dingen „nicht aus unserer Haut“. Auf der einen Seite, weil wir nur mit unseren Organen wahrnehmen können. Auf der anderen Seite bestimmt der Leib mit seiner jeweiligen Erfahrung, Tagesform und Laune, wie wir ein und

⁷⁵ Martina Löw hat diese Schreibweise gewählt, um die Ordnung selbst als auch die Handlung des Anordnens als einen gleichzeitigen, nicht voneinander trennbaren Prozess sprachlich wiederzugeben. Vgl. Löw: *Raumsoziologie*. S. 131.

⁷⁶ Böhme, Gernot: Der Raum der leiblichen Anwesenheit und der Raum als Medium von Darstellung. In: Krämer, Sybille (Hrsg.): *Performativität und Medialität*. München: Fink, 2004, S.129 – 140, hier: S. 130.

denselben Raum wahrnehmen. Bei meiner ersten Aufführung von *Club Inferno* war ich mit Freunden und guter Dinge. Das Spektakel faszinierte mich, der Empfangssekt schmeckte köstlich und die persönliche Begrüßung elektrisierte. Beim zweiten Besuch hatte ich Kopfschmerzen und kam fast zu spät. Gastgeber Herbert Godeux empfand ich jetzt als zu schmierig und irgendwie desinteressiert. Natürlich spielte hier auch rein, dass ich schon Erfahrungen mit dieser Inszenierung gesammelt hatte. „So ist auch der Raum leiblicher Anwesenheit etwas zutiefst Subjektives, wenngleich etwas, das allen Subjekten gemein ist.“⁷⁷ Doch braucht das Subjekt auch ein Außen: „Wir erfahren jedoch unsere leibliche Anwesenheit auch im Umgang mit Körpern und dabei ggf. auch unseren Leib als Körper.“⁷⁸ Wie schon beim performativen Raum erwähnt wurde, ist ein Mensch ein Leib und hat zugleich einen Körper.⁷⁹ Menschen können wie soziale Güter angeordnet werden und sind Elemente der Raumkonstruktion. Böhme verdeutlicht jedoch, dass in diesem (An)Ordnen etwas sehr Existenzielles steckt. In ihrem Wahrnehmen und der Konstruktion von Raum, erfahren sie sich als lebendige Wesen. Somit sind sie „in dreifacher Weise involviert: als handelnder, als wahrnehmender und als atmosphärisch spürender Menschen. Dieser Raum ist insofern *mein* Raum, als er die Ausdehnung meines Handelns, Wahrnehmens und Spürens ist.“⁸⁰

3.2. Atmosphäre

Das hier angesprochene räumliche Phänomen der Atmosphäre wird von Löw erst spät eingeführt, jedoch von der pragmatischen Systematik ihrer Raumuntersuchung nicht ausgeschlossen. „Diese an sich nicht sichtbaren Gebilde – man sieht die sozialen Güter und deren Plazierungen, aber nicht den Raum als Ganzes – sind [...] stofflich wahrnehmbar. Man kann den ein- und ausschließenden Charakter von Räumen und auch das Ende von Räumen spüren.“⁸¹ Nach Gernot Böhme ist darum für Atmosphären „charakteristisch, daß sie zwar einen quasi objektiven Status haben, gleichwohl aber subjektive Wirklichkeit sind.“⁸² Dinge besitzen Eigenschaften, die in Form, Farbe und Struktur beschreibbar sind,

⁷⁷ Böhme: Der Raum der leiblichen Anwesenheit und der Raum als Medium von Darstellung. S. 133.

⁷⁸ Ebenda.

⁷⁹ Vgl. Fischer-Lichte: *Performativität*. S. 61.

⁸⁰ Böhme: Der Raum der leiblichen Anwesenheit und der Raum als Medium von Darstellung. S. 135.

⁸¹ Löw: *Raumsoziologie*. S. 204.

⁸² Böhme, Gernot: *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Fink,

diese strahlen aber auch eine spezifische Wirkung aus, die den Raum spürbar machen. Dies nennt Böhme „Ektasen“ und meint damit „die Weise, wie Dinge aus sich heraustreten und wie sie sich im Raum präsentieren.“⁸³ In den letzten Jahren hat die Erforschung des Raums anhand der Kategorie der Atmosphäre mehr und mehr zugenommen. Gernot Böhmes Überlegungen zur Atmosphäre⁸⁴ sind in viele theaterwissenschaftliche Überlegungen unter anderem von Sabine Schouten, Christoph Rodatz oder Erika Fischer-Lichte⁸⁵ eingeflossen, erweitert oder verändert worden. Doch möchte ich in meiner Analyse nach längeren Überlegungen nicht darauf eingehen. Vorrangiges Problem ist, dass man diesen Betrachtungen eine gewisse analytische Unschärfe unterstellen kann: Atmosphäre wird in der „Anmutung erspürt“⁸⁶, „[n]icht ich kann ihre Räumlichkeit berühren, vielmehr muss ich von ihr berührt werden.“⁸⁷, sie sei „[ein] unbestimmt im Raum vorhandene[s] *Zwischen*.“⁸⁸. In Anbetracht dessen, dass es äußerst schwer ist, ein solch waberndes Phänomen in Worte zu fassen, ist es vollkommen legitim sprachlich nicht konkreter werden zu können. Doch geht es mir in dieser Arbeit darum, dieses „Zwischen“ und ein „Um-uns-herum“ analytisch zu konkretisieren. Ich bin davon überzeugt, dass das Zwischen auch gar nicht so unkonkret ist. Die Theorien zur Atmosphäre sind also nur wenig fruchtbar. Außerdem lässt sich anzweifeln, ob dies der richtige Begriff ist, möchte man künstlerische Praktiken untersuchen, die sich jenseits einer illusionistischen Darstellungskonvention etablieren. Man kann mit Jens Roselt fragen, „ob der Begriff Atmosphäre nicht doch zu stark am Paradigma des Bildes und Malerischen ausgerichtet ist und damit Kontemplation oder Versenkung als Ideal der Rezeption unterstellt wird.“⁸⁹ Es ist gerade die Kontemplation, die im Performance-Theater vermieden werden soll. Das können alle erschöpften BesucherInnen, die es aus dem *Club Inferno* wieder heraus gekommen sind, bestätigen. Um einen Raum-Eindruck verallgemeinernd zu beschreiben, bietet Martina Löw die Möglichkeit an, größere räumliche Zusammenhänge und deren

2001, S. 59.

⁸³ Böhme: *Asthetik*. S. 137.

⁸⁴ Vgl. Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. 1. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. Und: Böhme: *Asthetik*.

⁸⁵ Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. S. 200 ff.

⁸⁶ Schouten, Sabine: *Sinnliches Spüren. Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater*. (Theater der Zeit: Recherchen, 46), Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2007, S. 19.

⁸⁷ Schouten: *Sinnliches Spüren*. S. 43.

⁸⁸ Rodatz, Christoph: *Der Schnitt durch den Raum. Atmosphärische Wahrnehmung in und außerhalb von Theaterräumen*. (Theater, 23), Bielefeld: Transcript Verlag, 2010, S. 56.

⁸⁹ Roselt: *Phänomenologie des Theaters*. S. 112.

Wirkungen als Strukturen zu beschreiben. Obwohl die relationale Raumtheorie Eingang in die Überlegungen der von mir herangezogenen TheaterwissenschaftlerInnen⁹⁰ gefunden hat, sind Löws Betrachtungen zu Strukturen vernachlässigt worden. Sie sich näher anzugucken, kann jedoch sehr produktiv sein, wenn man einzelne Bausteine in ihrem Zusammenwirken und ihre Auswirkung auf die DarstellerIn-ZuschauerIn-Beziehung erkennen möchte.

3.3. Strukturen

Räume werden subjektiv und individuell produziert und erfahren. Doch dies geschieht nicht willkürlich. Löw beschreibt, dass sich Räume in Clustern nach bestimmbareren Mustern zusammensetzen, welche verallgemeinert werden können. Grundvoraussetzung dafür, diese Strukturen zu erkennen, ist es, die Bausteine der Konstitution des Raumes sowie deren Beziehung zu kennen. Nach Löw werden Räume in der Regel aus einem praktischen, oft unbewussten Handeln und einer alltäglichen Routine heraus produziert, die „Sicherheiten und Seinsgewißheiten“⁹¹ vermittelt. Die alltägliche Produktion ein- und derselben Räume bezeichnet sie als Institutionalisierung.

„In regelmäßigen sozialen Praktiken werden diese institutionalisierten (An)Ordnungen im Handeln reproduziert. Ohne lange darüber nachzudenken, weiß man, daß der Hof, der neben der Kirche zu sehen ist, ein Friedhof ist und daher mit der Kirche und dem Kirchenvorhof zu einem Raum synthetisiert werden kann.“⁹²

So weiß man auch, wenn man ins Theater geht, dass das erhobene Podest mit Vorhang eine Bühne ist, auf der nur bestimmte Personen erscheinen dürfen, dem gegenüber Sitzreihen positioniert sind, in denen Menschen sitzen, die auf die Bühne schauen. Man synthetisiert dies zu dem Raum „Theatergebäude“ bzw. „Guckkastenbühne“. Dies wird nun in stetiger Wiederholung gemacht und von Generation zu Generation (in Variationen) weitergegeben.⁹³ So entsteht eine jahrhundertealte Praxis sowie ein institutionalisierter

⁹⁰ Vgl. Jens Roselt, Benjamin Wihstutz, Andrej Mircic u.a.

⁹¹ Löw: *Raumsoziologie*. S. 163.

⁹² Ebenda, S. 162.

⁹³ Siehe S. 3.

Raum, der in den (An)Ordnungen der Menschen und der Architektur abzulesen ist. Wenn die BesucherInnen den Saal verlassen, wird dieser weiterhin existieren, und die BesucherInnen der nächsten Aufführung werden ähnliche (An)Ordnungen finden.

„Institutionalisierte Räume sind demnach jene, bei denen die (An)Ordnung über das eigene Handeln hinaus wirksam bleibt und genormte Syntheseleistungen und Spacing nach sich zieht. Als institutionalisierte (An)Ordnung wird der Raum zur Objektivation, das bedeutet, daß er – ein Produkt menschlicher Tätigkeit – als gegenständlich erlebt wird.“⁹⁴

In diesem Sinne kann die konventionelle Theaterbühne und das dort stattfindende Theater mit der relationalen Raumtheorie erfasst werden. Menschen haben in ihrem alltäglich routinierten Handeln die Teilung in Bühnen- und Zuschauerraum erschaffen. Gleichzeitig wirkt der als unumstößlich und gegenständlich erfahrene Theaterraum auf das Handeln der BesucherInnen und Theaterschaffenden zurück. DarstellerInnen nehmen den Seiteneingang und gehen auf die Bühne, ZuschauerInnen den Haupteingang und setzen sich vor die Bühne, weil es die Architektur und die gesellschaftliche Norm vorgeben. Das heißt, Raum wird nicht in ein zu füllendes Vakuum hineingegossen, sondern „räumliche Strukturen müssen, wie jede Form von Strukturen, im Handeln verwirklicht werden, strukturieren aber auch das Handeln.“⁹⁵ Diese Strukturen können einzeln für sich betrachtet werden. Löw nennt beispielsweise „die“ Gesellschaft, die als eine Struktur wahrgenommen und wiederum aus anderen Strukturen bestehen kann, wie ökonomischen, politischen oder rechtlichen. Für die theaterwissenschaftliche Analyse können hier Balmes Theaterraumkategorien angedockt werden. Aus den theatralen, szenischen, ortsspezifischen und dramatischen Räumen werden theatrale, szenische, ortsspezifische und dramatische Strukturen. Zum Beispiel ist der Damentext, der einer Inszenierung zugrunde liegt, eine dramatische Struktur. Er folgt den Regeln der Sprache, in der er verfasst ist, und Konventionen der Theaterdramaturgie. Auf diese haben sich Menschen geeinigt. Die textlichen Anweisungen schlagen RegisseurIn, BühnenbildnerIn und DarstellerIn vor, wie der Raum erschlossen werden kann.

Diese Strukturen sind dynamisch und ermöglichen Variationen und Abänderungen.

⁹⁴ Löw: *Raumsoziologie*. S. 164.

⁹⁵ Ebenda, S. 172.

So muss der Handlungsspielraum von DarstellerInnen und ZuschauerInnen nicht streng getrennt bleiben - häufig spielen DarstellerInnen aus den Sitzreihen heraus. RegisseurIn und BühnenbildnerIn können sich darauf einigen, das Bühnenbild anders zu gestalten, als es die Szenenbeschreibungen vorlegen. Man kann auch sagen: Die Konstitution von Raum folgt einem Rhythmus statt einem starren Gerüst. Um diese Dynamik nicht aus den Augen zu verlieren, schlägt Löw vor, Strukturen als ein Set von Regeln und Ressourcen aufzufassen.

„Regeln beziehen sich dabei auf die Konstitution von Sinn oder auf die Sanktionierung von Handeln. Sie implizieren Verfahrensweisen von Aushandlungsprozessen in sozialen Beziehungen bis hin zur Codifizierung. Als Strukturmerkmal können sie nicht ohne den Bezug auf Ressourcen konzeptualisiert werden.“⁹⁶

Wenn wir auf das Beispiel der dramatischen Struktur zurückkommen, folgt diese unter anderem den Regeln einer Sprache. Im Fall von *Club Inferno* ist es deutsch. Alle Deutschsprechenden haben sich darauf geeinigt, bestimmten linguistischen Gesetzmäßigkeiten zu folgen, um sich verständigen zu können. Indem Dinge immer wieder auf dieselbe Art verbalisiert werden, ergibt sich ein sprachliches Regelwerk. Gleichzeitig ermöglicht dieses Regelwerk aber erst, dass sie miteinander kommunizieren können. In diesem Sinne folgt jede Struktur Regeln. Neben den Regeln der deutschen Sprache, sind in der dramatischen Struktur des *Clubs* auch die Regeln der Welt der *Göttlichen Komödie* wirksam. In dieser Welt wird anerkannt, dass es eine Hölle mit verschiedenen Kreisen, ein Fegefeuer und Paradies gibt, die wiederum nach ihren eigenen Gesetzen funktionieren.

Ich gehe in den siebten Höllenkreis des Clubs, den „Wald der Selbstmörder“. Es ist einer der größten Räume der Etage. Dunkel, kühl, Trockennebel liegt in der Luft. Es ist ein Dickicht aus Bäumen und Sträuchern, Laub und Äste liegen auf dem Boden. Nach Dantes Komödie müssen die SelbstmörderInnen als Bäume und Sträucher ausharren. Eine SchauspielerIn mit langen blonden Locken und großen weißen Flügeln sowie eine mit braunem Haar und schwarzen Flügeln kriechen zwischen ihnen herum. Sie sind Harpyien – mythologische Wesen mit Greifvogelkörper und Frauenkopf – und werden regelmäßig

⁹⁶ Löw: *Raumsoziologie*. S. 167.

die Wälder verwüsten. Ich laufe über knackende Äste, bleibe mit meinen Haaren in Zweigen hängen und weiß wieder nicht, was mich erwartet. Es ist still. Nichts rührt sich. Es kommt ein anderer Besucher, der sich auf einen Stamm setzt und wartet. Ich setze mich dazu. Wenig später kommt die Weißgeflügelte auf uns zu und fragt, ob wir auch schon mal Stimmen gehört hätten. Mein Sitznachbar bejaht und erzählt ganz offen von seinen Erlebnissen. Sie hakt nach, ob er auch schon über Selbstmord nachgedacht habe. Er bejaht wieder. Es sind andere BesucherInnen dazu gekommen und erzählen von ihren Erfahrungen. Ich bleibe still. Die Schwarzgeflügelte kommt dazu, macht ordentlich Krach, sie hetzen sich gegenseitig durch die Sträucher und sind plötzlich weg.

Diese Szene – das stellte ich bei späteren Besuchen fest – wurde mehrfach wiederholt. Es handelt sich um einen institutionalisierten Raum. Mit den TeilnehmerInnen des Abends, wie diese sich zu den DarstellerInnen, den anderen TeilnehmerInnen und Büschen (an)ordnen, gelingt die Konstitution des Raumes. Konkret: in dem Moment, in dem wir uns auf einen Baumstamm setzten, die Frau mit den weißen Flügeln uns erkannte und fragte, ob der Mann ihr gegenüber schon mal Stimmen gehört hätte und der daraufhin seine persönliche Geschichte erzählte, hatten wir einen gemeinsamen Raum hervorgebracht. Er wurde spezifisch hervorgebracht. Das ist die Besonderheit künstlerisch gestalteter Räume: Sie erfahren eine gewisse Institutionalisierung bevor sie zur Aufführung gebracht werden, weil die Bewegungsabläufe und Texte geprobt werden. Der geplante und tatsächliche Vollzug und dessen Gelingen werden aber erst mit den TeilnehmerInnen überhaupt möglich. Dadurch dass wir uns zu den DarstellerInnen gesetzt haben, konnte der Raum „Wald der Selbstmörder“ erneut produziert werden. Allerdings auch nur in der gleichzeitigen Wirkung der dramatischen Struktur. Hier war es vollkommen in Ordnung über Selbstmord und seelisches Leid zu reden, ja sogar erwünscht. Bei der Begrüßung in der Vorhölle wäre es deplatziert gewesen. Hier zeigt sich, dass die räumlichen Strukturen nicht einkalkuliertes Handeln auch verhindern können. Sie haben einen spezifischen Einfluss auf die Raumbildung.

Die Szene folgt den Regeln der dramatischen Struktur aus Dantes *Göttliche Komödie*. Da ich zu dem Zeitpunkt meines ersten Besuches Dantes *Göttliche Komödie* nicht en détail kannte, erschlossen sich mir die Regeln des Selbstmörder-Waldes in ihrer ganzen textlichen Fülle erst, als ich sie anschließend gelesen hatte⁹⁷. Im Moment der

⁹⁷ Alighieri, Dante; Köhler, Hartmut (Übers.): *Die göttliche Komödie*. Stuttgart: Reclam, 2011, S.194 ff.

Aufführung musste ich mich an die dramatische Struktur mit ihren Gesetzen herantasten. Im Spiel der SchauspielerIn und an ihren Fragen konnte ich erkennen, dass es um Selbstmord und seelisches Leiden ging. Dass leise und Intimes verhandelt wurde, wurde mir im Verlauf der (An)Ordnungen bewusst. Genauso, dass ich an diesen beteiligt war: Ich musste Fragen beantworten, durfte sie aber auch stellen. Der sehr offen erzählende Mitbesucher bewies, wie stark er diesen Raum mitgestalten konnte. Hätte er allerdings geschwiegen, wäre die geteilte Räumlichkeit anders hervorgekommen. Nicht viele hätten ihre seelischen Leiden öffentlich geteilt. Die vorgegebene Struktur zeigte sich eben auch darin, dass beide Harpyien den Raum so gestalteten, wie der Dramentext es vorgibt. Nach den frei improvisierten Gesprächssituationen, eskalierte ein offensichtlich inszenierter Streit. Sie konnten nicht vollkommen frei improvisieren. Auch wenn man all dies ohne Begriffe der Räumlichkeit beschreiben kann, ermöglicht diese Perspektive den Einfluss verschiedener Elemente in einer größeren Intensität und ihren Zusammenhängen zu verstehen. „Bühnenkunst ist Raumkunst“⁹⁸ und deswegen werden die künstlerischen Prozesse, wie Handlungsspielräume der DarstellerInnen und Involviertheit⁹⁹ der ZuschauerInnen, nicht als allumfassend sondern alldurchdringend beschreibbar, wenn man sie im Kontext relationaler Räume betrachtet.

Neben Regeln sind Strukturen genauso stark von Ressourcen beeinflusst. Löw drückt mithilfe Anthony Giddens aus, dass Ressourcen Medien sind, „durch die Macht als ein Routineelement der Realisierung von Verhalten in der gesellschaftlichen Reproduktion ausgeübt wird“¹⁰⁰. Dies meint, dass das, was tatsächlich als Material zur Verfügung steht, Einfluss darauf hat, welche Regeln und somit Strukturen entstehen. Diejenigen, die Einfluss auf diese Ressourcen haben, haben Macht bzw. ein höheres Gestaltungspotenzial. In allen Räumen zeigt *Club Inferno* in dieser Hinsicht einen großen Reichtum. Es gibt einen symbolisch, mythologisch und literarisch sehr dichten Text als dramatische Quelle. Ergänzt wird dieser um eigene Texte und die Geschichten und Handlungen, die die Gäste mitbringen, selbsterfundene Spiele, Songs, Essen, Spielzeug, Baby-Öl, Goldkonfetti und Sekt. Über diese Ressourcen verfügen vor allem die DarstellerInnen während der

⁹⁸ Herrmann, Max: Das theatralische Raumerlebnis. In: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. 7. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012, S. 501 – 513, hier: S. 501.

⁹⁹ Vgl. Böhme: Der Raum der leiblichen Anwesenheit und der Raum als Medium von Darstellung. S. 130.

¹⁰⁰ Giddens, Anthony; zitiert nach Löw: *Raumsoziologie*. S. 167.

Aufführung, weil sie die GastgeberInnen mit dem Plan der Inszenierung sind. Mit dem, was sie zur Verfügung stellen, kann gespielt werden.

Sieht man die Inszenierung des SIGNA-Kollektivs auf anderer struktureller Ebene, nämlich als Produktion im Betrieb der Berliner Volksbühne, ist erkennbar, wie sehr Ressourcen die künstlerische Raumgestaltung beeinflussen können. SIGNA wollte ursprünglich nur eine Geschichte um das Edel-Bordell der Familie Godeux inszenieren. Damit die Produktion aber unter dem (finanziellen) Dach der Volksbühne stattfinden konnte, verlangte das Haus einen „hochkulturellen“ Stoff zu verarbeiten. So wurde Dantes *Göttliche Komödie* integriert und die Gesetze der Hölle in den Puff gebracht.¹⁰¹ Die Regeln der theatralen, dramatischen, szenischen und ortsspezifischen Strukturen sind also abhängig von ihren Ressourcen.

Wie ich mit der relationalen Raumtheorie zeigen konnte, gehen die offenen Raumstrategien von *Club Inferno* eindeutig von den institutionalisierten Räumen der Guckkastenbühne weg. Doch statt die alten Raumkonventionen zu fragmentieren oder sprengen, werden eigene institutionalisierte Räume und Strukturen hervorgebracht, die nach eigenen Regeln funktionieren. Raum ist im Handeln und Wahrnehmen menschengemacht. Die KünstlerInnen der von mir untersuchten Performance-Theater wissen um diese Dynamik und inszenieren diese ausgesprochen gerne.

3.4. Raumkollisionen

Betrachtet man *Club Inferno* unter der Prämisse, dass alle theatralen Situationen als Raumproduktionen mit den ihm eigenen Strukturen beschrieben werden können, dann ist *Club Inferno* ein Geflecht an dynamischen Strukturen oder – wie Martina Löw es ausdrücken würde – ein „fließendes Netzwerk“¹⁰². Theatrale, szenische, dramatische und ortsspezifische Strukturen verbinden sich zu dem Cluster des „Höllenkreises“. Die Struktur „Höllenkreis der Selbstmörder“ produziert in (An)Ordnungen zu und mit den anderen Höllenkreisen die Struktur „Club Inferno“. Diese Strukturen verbinden sich nicht konfliktfrei. Räume können mit anderen kollidieren. Strukturen können als zu einengend

¹⁰¹ Publikumsgespräch SIGNAs *Club Inferno*, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin, 22.04.2013.

¹⁰² Löw: *Raumsoziologie*. S. 265.

empfundener werden, weil sie kaum Handlungsspielraum lassen.¹⁰³ Brüche, Abweichungen und Zusammenstöße nennt Löw „kreativ-gestalterisches Handeln“¹⁰⁴, dieses stört aber in der Regel nicht die vorhandenen Strukturen. Gründe dafür können körperliches Begehren, Aushandlungsprozesse oder Fremdheit sein. Wenn ich es also befremdlich finde, dass eine mir fremde SchauspielerIn einen Teilnehmer und mich nach Selbstmordgedanken befragt, kann ich die Kommunikation verweigern, ohne dass die ganze Szene in Gefahr ist. Der Teilnehmer hat ja bereitwillig geantwortet. „Wenn aber die Abweichungen und Neuschöpfungen regelmäßig werden und nicht individuell, sondern auch kollektiv im Rückgriff auf relevante Regeln und Ressourcen verlaufen, dann sind Veränderungen institutionalisierter Räume bis hin zu Strukturveränderungen möglich.“¹⁰⁵ Hätten alle ZuschauerInnen die Kommunikation und das Handeln in *Club Inferno* verweigert, hätten sie die dem Inszenierungskonzept zugrunde liegende Ressource der eigenen Geschichten entzogen. Die Aufführung wäre gescheitert. Dieses sogenannte gegenkulturelle Handeln schafft „gegenkulturelle Räume“¹⁰⁶. Die Konstitution von Räumen und Strukturen hört dabei nicht auf, „weil regelmäßige Abweichungen selbst zu Routinen [...] werden. Das heißt, es können institutionalisierte Räume geschaffen werden, die nicht (oder noch nicht) im Einklang mit gesellschaftlichen Strukturen stehen.“¹⁰⁷ Versteht man die theatrale Situation auf einer globaleren Ebene, kann man im Hinblick auf den institutionalisierten Raum der Guckkastenbühne beschreiben, dass offene Theaterraumkonzepte gegenkulturelle Räume schaffen. So haben unter anderem Max Reinhardts oder Erwin Piscators Inszenierungen neue Bühnenräume hervorgebracht, die sich von einem malerischen Bühnenbild der bürgerlichen Bühne des 19. Jahrhunderts ablösen und zu einem „theatralische[n] Raumerlebnis“¹⁰⁸ hinwenden.¹⁰⁹ Verschiedene Konzeptualisierungen können also parallel oder in Konkurrenz zueinander bestehen. In *Club Inferno* wirken beispielsweise zwei unterschiedliche Strukturen gleichzeitig, die konsequent in Konflikt miteinander geraten. Auf der einen Seite gibt es die theatrale

¹⁰³ An dieser Stelle schließt sich Roselts Kritik am Atmosphären-Begriff gut an (siehe S. 26). Auch wenn man spüren kann, dass man unwillkommen oder die Stimmung im Zimmer angespannt ist, scheint der Begriff Atmosphäre Brüche, Leerstellen und Kollisionen nicht zu umschließen. Eine Struktur kann z. B. erklären, dass Verbindungen fehlen, gestört oder verhindert werden.

¹⁰⁴ Löw: *Raumsoziologie*. S. 185.

¹⁰⁵ Ebenda.

¹⁰⁶ Ebenda.

¹⁰⁷ Ebenda.

¹⁰⁸ Herrmann: Das theatralische Raumerlebnis. S. 501.

¹⁰⁹ Siehe S. 4 und vgl. Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. S. 138/141.

Struktur – die ZuschauerInnen und DarstellerInnen wissen, dass hier gerade Theater passiert. Dies ist ein öffentlicher Ort. Auf der anderen Seite sind die ZuschauerInnen auch als Privatpersonen da, die nicht nur ihre persönlichen Geschichten, Gefühle und Notlagen kundtun sollen, sondern auch mit ihrem Leib immer wieder an die Grenzen der Intimität geführt werden.

Ich stehe im „Höllenkreis der Lust“ und möchte eigentlich gleich schon wieder umdrehen. Ein Schauspieler reibt einen Gast mit Öl ein, ein anderer Schauspieler küsst wild eine Besucherin, zwei weitere scheinen sich zu befriedigen. Zu spät. Ein halbnackter Schauspieler zieht mich herein. Wir setzen uns und er drängt sich an mich heran. Er fragt, wie es mir geht und streicht über meinen Oberschenkel. Ich schiebe seine Hand weg. Ich weiß, dass ich bei dieser Inszenierung irgendwie mitmachen muss. Aber das fühlt sich nicht gut an. Er fragt, ob er mich küssen darf. Ich sage nein. Ich schaue mich noch mal um und bin zum Glück mit nur wenigen Schritten wieder im Flur.

In dem Moment, in dem der Schauspieler meinen Körper berührte, wurde eine Grenze nicht eingehalten, die ich im öffentlichen Rahmen versuche tunlichst einzuhalten. In anderen öffentlichen Rahmungen, wie dem Büro, könnte dieses Verhalten als sexuelle Belästigung interpretiert werden. Es gibt also Strukturen des Öffentlichen, in denen gewisse Verhaltensweisen erlaubt sind, und es gibt Strukturen des Privaten, welchen Menschen anderes Verhalten zuordnen. Diese Zuordnung wird von den DarstellerInnen nicht respektiert, was wiederum einige ZuschauerInnen selbst animiert, distanzlos zu sein. Die DarstellerInnen empfinden die Grenzüberschreitung wahrscheinlich nicht in dem Maße wie ihre Gäste, da sie im Umgang mit ihrem Leib als Körper und seiner Instrumentalisierung geübt sind. Sie erfahren demnach nicht die Wirkung einer privaten Struktur. SIGNA lässt hier öffentliche und private Strukturen aufeinanderstoßen und inszeniert auf diese Weise Konflikte. Mit Erika Fischer-Lichte kann man eine solche Szene folgendermaßen beschreiben¹¹⁰:

„Die Rahmenkollisionen und -brüche stürzten die Zuschauer offensichtlich in eine ‚Krise‘ – nicht nur, weil sie sie permanent darüber im Unklaren ließen, welcher Rahmen gelten sollte, und ihnen so ständig Entscheidungen abverlangten, welchen Rahmen sie setzen und welche Verhaltensweisen sie entsprechend ausagieren

¹¹⁰ Fischer-Lichte benutzt hier den Begriff „Rahmen“, er kann synonym zu Raum oder Struktur, wie ich es entwickelt habe, gelesen werden.

sollten, [...] sondern auch weil sie Grenzen zwischen Bereichen, welche die Rahmen als je distinkte markieren, verwischten, wenn nicht gar aufhoben.“¹¹¹

Beim Aufheben und Verwischen dieser Raumgrenzen zeigen sich die spezifischen ästhetischen Gestaltungsstrategien des Raums von Performance-Theatern wie *Club Inferno*. Da solche Theaterkonzepte mittlerweile zu einer gängigen Theaterpraxis gehören, würde ich nicht beschreiben, dass *Club Inferno* einen gegenkulturellen Raum schafft. Aber ZuschauerInnen werden in spezifische inszenatorische Routinen eingeführt, die spezifische Strukturen etablieren, ohne sich gegen andere Strukturen zu wenden. In Inszenierungen wie *Club Inferno* und *Ghost Machine* werden Räume hervorgebracht, die in Clustern einem bestimmten, erkennbaren Muster folgen. In diesem Muster werden alle Beteiligten in einem Schwebestand festgehalten, der sie sich weder in einer alltäglichen noch einer nicht-alltäglichen Struktur einrichten lässt. Um dies erläutern zu können, werde ich bei *Club Inferno* und *Ghost Machine* die von mir erarbeiteten Raum-Kategorien des Theaters anwenden. Für den *Club* ist das schon teilweise geschehen – hier wird sich noch einiges vertiefen lassen. *Ghost Machine* wird nun eingeführt. Ich werde zuerst untersuchen, mit welchen theatralen Mitteln Raum hervorgebracht wird. Besonders förderlich für die Analyse finde ich den relationalen Raum-Begriff, um die basalen Bausteine des Aufführungsraums zu beschreiben. Die darauf aufbauenden performativen Dimensionen erlauben die Körperlichkeit wie leibliche Involvement der TeilnehmerInnen, Prozesshaftigkeit und Materialität zu untersuchen. Hier finden die von McAuley beschriebenen Markierungen für den Performance-Space Eingang. So werden Auf- und Abtritte und Blickführungen untersucht. Da die Wahrnehmung (in Form von Spacing und Syntheseleistung) als eine entscheidende Kategorie für relationale Räume definiert wurde, werde ich dezidiert auf visuelle und auditive Dimensionen eingehen. Anschließend werde ich die Strukturen der theatralen Räume unter die Lupe nehmen und theatrale, szenische und ortsspezifische Strukturen ausmachen. Nach Christopher Balme werde ich vom theatralen Raum sprechen, wenn ich den Aufführungsraum meine. Dieser Begriff scheint allgemein genug zu sein, um all die genannten Aspekte zu umfassen.

¹¹¹ Fischer-Lichte, Erika: Der Zuschauer als Akteur. In: Fischer-Lichte, Erika; Sollich, Robert; Umathum, Sandra; Warstat, Matthias (Hrsg.): *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*. München, Fink Verlag: 2006, S. 21 – 41, hier: S. 28.

4. Gestaltung von Raum

Ich bin als nächstes dran. Im Foyer des Theaters stehen überall Menschen. Zwischen ihnen steht ein Stuhl. Eine Frau, mit Kopfhörern und Camcorder bestückt, ist gerade aufgestanden und gegangen. Ich setze mich und blicke auf die Eingangstür. Ein Mitarbeiter des Hebbel-Theaters (HAU) setzt mir Kopfhörer auf, drückt mir einen Camcorder in die Hand und sagt, ich solle einfach dem folgen, was mir über die Kopfhörer gesagt wird. Ich mache die Kamera an. Ich halte die Kamera auf die Eingangstür. Auf dem Bildschirm erscheint der Titel Ghost Machine, ein Mann wird bewusstlos durch einen Gang gezogen, dann wird das Bild schwarz. Aufblende. Jetzt sehe ich die Eingangstür des HAUs wieder, bevölkert mit TheatermitarbeiterInnen und BesucherInnen. Mitten in meinem Kopf erklingt auf einmal eine Stimme: „Wo bin ich? In einem Theater in Berlin.“ Eine Frau rennt rechts neben mir vorbei, entschuldigt sich dafür, dass sie zu spät gekommen ist. Die Stimme in meinem Kopf ist wieder da: „Das passiert mir in letzter Zeit öfter. Ich denke, die Dinge verschwinden einfach so, sie entgleiten dem Raum für einige Momente, um einige Augenblicke später wieder aufzutauchen. Ich denke schon länger, dass wir Menschen das auch machen – von Zeit zu Zeit verschwinden. Wir schalten uns in einen anderen Raum, in eine andere Falte der Zeit.“ Sie fordert mich zum Aufstehen auf, links die Treppe hochzugehen, einer jungen Frau zu folgen und dabei die Kamera weiterhin so zu halten, dass Bildschirm-Bild und der tatsächliche Raum möglichst synchron bleiben. Plötzlich merke ich: Im tatsächlichen Raum steht gar keine junge Frau. Weder nehme ich hier selbst auf, noch beobachte ich das Hier und Jetzt durch die Kamera. Ich habe nicht lange Zeit, darüber nachzudenken. Das Bildschirm-Bild wartet nicht. Es zieht mich die Treppe herauf.“¹¹²

Janet Cardiffs und George Bures Millers Videowalk *Ghost Machine* führte die anderen TeilnehmerInnen und mich noch einige Male hinters Licht. Der Walk lotste circa eine halbe Stunde durch das Hebbel-Theater in Berlin: in die Loge, die Garderobe, die

¹¹² Janet Cardiff and George Bures Miller *Ghost Machine*. Hebbel am Ufer – HAU 1, Berlin. Spielzeit 2009/10 (09. – 13.06.2010). Konzept und Regie: Janet Cardiff und George Bures Miller, Kurator: Matthias Lilienthal. Janet Cardiff (Sprecherin, engl. Version), Sophie Rois (Sprecherin, dt. Version), Lars Rudolph (Lars), Laurie Yonge (Laurie). Die Aussagen über diese Inszenierung basieren auf einem Aufführungsbesuch am 10.06.2010, persönlichen Notizen, Video-Material: Cardiff, Janet; Miller, George Bures: *Ghost Machine*, 2005, Janet Cardiff and George Bures Miller. Video, engl. Version. In: youtube.de. <https://www.youtube.com/watch?v=Tgef5gel4sk>, 11.04.2011, Zugriff: 14.12.2014, [TC: 00'19'']. Dt. Übersetzung und Beschreibungen nach Benjamin Wihstutz: Wihstutz, Benjamin: *Theater der Einbildung. Zur Wahrnehmung und Imagination des Zuschauers*. 1. Auflage, (Theater der Zeit: Recherchen, 43), Berlin: Theater der Zeit, 2007, S. 112 ff.

Hinterbühne, auf den Dachboden herauf, eine Wendeltreppe ins Dunkel hinunter und wieder ans Licht auf die Bühne selbst. Die Erzählerin begleitete die VideowalkerInnen die ganze Zeit über. In der englischen Version stammte die Stimme von Janet Cardiff, in der deutschen von Sophie Rois. Sie und das Bild erzählten einen Krimi, vom Theaterbetrieb und von Assoziationen, Erinnerungen und Ideen. Jeder Raum, den man betrat, hatte eine eigene Geschichte zu erzählen und eine eigene Akustik. Man hörte Menschen und Dinge, die im leiblich-erfahrbaren Raum der Jetzt-Zeit waren. Gleichzeitig hörte man über die Kopfhörer einen akustisch-gestalteten Raum, der dem nicht-technischen sehr ähnlich war, aber auch von anderen Menschen und anderen Dingen berichtete. Visuell wurde ähnlich verfahren. Das Videobild ist zuvor aufgenommen worden und wurde nicht live produziert. Die medial gestalteten und vermittelten Räume verschränkten sich auditiv und visuell mit den nicht-technischen Räumen in der Weise, dass man nie sicher sein konnte, was nun „echt“ war und was nicht. In welchem Raum befand ich mich gerade, in welchem nicht oder in allen gleichzeitig?

Die Stimme hat mich auf den Balkon geführt. Auf dem Bildschirm regnet es und drei DarstellerInnen stehen auf der Straße, sie trennen sich voneinander. Hinter dem Bildschirm regnet es nicht, aber ich sehe andere Passanten. Ich höre Autos vorbeifahren, weiß aber nicht, ob dank den Kopfhörern oder ohne sie oder beides. Plötzlich klingelt ein Telefon schrill im rechten Ohr. Ich drehe mich erschrocken um und sehe kein Telefon auf einem Balkon stehen. Stattdessen höre ich zuerst und sehe dann über die Kamera den Schauspieler, der im allerersten Bild bewusstlos durch einen Theatergang getragen wurde. Das Kamerabild zeigt ihn auf einem Mittelstreifen der Straße beim Telefonieren. Ich soll heranzoomen.

Dass die auditiven und visuellen Dimensionen nicht kohärent waren, war kein Zufall oder Missgeschick in der Ausführung. Cardiff und Miller inszenierten strategisch ein Zwischen von verschiedenen Räumen. Dieses ästhetische Programm wurde bereits in den ersten zwei Minuten des Walks etabliert: Die Erzählerin glaubte daran, dass Menschen und Dinge in anderen Dimensionen verschwinden können, quasi aus ihrer räumlichen Verankerung fallen. Was hier auf textlicher Ebene thematisiert wurde, sollte mithilfe ästhetischer Gestaltung erfahrbar gemacht werden und so eine spezifische Form der Wahrnehmung erzielen.

„[...] whether it's through trickery of technology, or playfulness - it gives you a sense

of 'Wow, how did they do that?' or all of a sudden you realize you're in one space in your mind, and in the physical reality you're all in different spaces and your mind kind of goes through this point where it can't concentrate and so it goes into a state of wonderment, I think. And that is very important to me because I'm almost political in my views that the art that I want to create should be transcendent.“¹¹³

Was Janet Cardiff als „wonderment“ beschreibt, definiert Jens Roselt aus einer phänomenologischen Perspektive heraus als eine Form des Staunens. Die TeilnehmerInnen einer Aufführung erfahren diese in einem spezifischen Wahrnehmungsmodus, welcher evoziert wird, indem sie mit Erfahrungen konfrontiert werden, die unbekannt, fremd, neu, nicht-alltäglich sind.

„Die affektive Betroffenheit beim Staunen [...] besteht in der besonderen Unruhe und Steigerung der Aufmerksamkeit. Staunen ist eine Art Mobilmachung der Sinne. Die ganze Aufmerksamkeit richtet sich auf das Wahrgenommene, das jedoch nicht verstehend oder begreifend aufgenommen werden kann, sondern auf Distanz gehalten wird.“¹¹⁴

Obwohl die BesucherInnen aktive ProduzentInnen dieser Performance-Welt sind, können sie nicht komplett in die Welt von *Ghost Machine* eintauchen. Sie werden zwar von ihr angezogen, aber zugleich auch wieder aus dieser Welt verwiesen. In dem Moment, in dem die VideowalkerInnen hörig der Erzählerin auf den Balkon folgten und sich ganz auf ihr Spiel einließen, riss sie das Schrillen des Telefons in das Hier und Jetzt ihrer leiblichen Anwesenheit, aus der fiktiven Geschichte heraus. Nur damit sie im nächsten Moment mit der Stimme und dem Bild des telefonierenden Schauspielers wieder in seine fiktive Welt zurückgeholt zu wurden. Die Wahrnehmung dieser Szene vollzieht sich in einem automatisierten Prozess, der in den TeilnehmerInnen vorging. Aber in dem kurzen Bruch, der entsteht, wenn nicht das gesehen, was auch gehört wird, erkennt man diesen Automatismus, gerade weil er nicht stattfindet. Somit wird den ZuschauerInnen immer wieder ihre Funktion als Wahrnehmende bewusst. Sie hatten sogar handfeste Beweise dafür in der Hand (die Kamera) und auf dem Kopf (die Kopfhörer). Sie wurden aber auch

¹¹³ Nics, Sara: Creating Wonder – Janet Cardiff. In: *ttbook.org. To The Best of Our Knowledge / Wisconsin Public Radio*. <http://www.ttbook.org/listen/62541>, 29.11.2012, Zugriff: 14.12.2014, [TC: 04'24''].

¹¹⁴ Roselt: *Phänomenologie des Theaters*. S. 18.

verwirrt und ihrer Orientierung beraubt. „Staunend werden Zuschauer sensibel und empfangsbereit, doch wofür bleibt vorerst diffus. Man wird etwas gewahr, doch für dieses Etwas gibt es noch keine Worte und keine Konzepte.“¹¹⁵ In diesem Sinne kann man den spezifischen Wahrnehmungsmodus als eine Haltung oder Achtsamkeit dem gegenüber beschreiben, was im Vollzug der Aufführung auf die TeilnehmerInnen noch zukommt. Wenn dies vorerst so sein mag, sei hier trotzdem eingeschoben, dass Inszenierungen einer Agenda folgen: „I'm almost political in my views that the art that I want to create should be transcendent.“¹¹⁶ Das diffuse zukünftige Geschehen folgt einem Plan.

In den Theorien zur Performativität wird der Ort des Staunens als Schwelle definiert¹¹⁷, ein Raum, in dem „Übergang, Irritation, Reflexion und Transformation“¹¹⁸ Zuhause sind. Dies ist ein entscheidendes Charakteristikum für das Zwischen.¹¹⁹ Es handelt sich um einen Raum aber keinen, der stabil ist oder nachhaltig institutionalisiert werden kann. Wie unter anderem Benjamin Wihstutz darstellt, handelt es sich auch nicht um eine ordnungsfreie Sphäre, in der die TeilnehmerInnen kontemplativ abtauchen. „Die Schwelle wird hier nur als solche erfahren, wenn einerseits die Spielregeln beachtet werden und man andererseits bereit ist, sich auf unsicheres Terrain zu begeben. Auf der Schwelle lässt es sich nicht einrichten oder heimisch werden.“¹²⁰ Das Zwischen ruft in diesem Sinne zum Handeln und zur Achtsamkeit auf bzw. mobilisiert die Elemente in gesteigertem Maße, die relationale (An)Ordnungen hervorbringen. Also, was höre, ertaste, rieche und sehe ich und wie kann ich es miteinander verknüpfen? Die TeilnehmerInnen bringen in *Ghost Machine* und *Club Inferno* gemeinsam Räume hervor, aber die ZuschauerInnen können nicht in dem Maße nachhaltige Routinen in ihnen entwickeln, wie das im alltäglichen Leben möglich wäre. Man kann also formulieren, dass im Performance-Theater wie *Club Inferno* und *Ghost Machine* das Staunen ein kontinuierlicher Wahrnehmungsmodus ist. Staunend wird in diesen theatralen Räumen gehandelt. Um das theatrale Handeln analysieren zu können, werde ich im Folgenden auf Prozesshaftigkeit,

¹¹⁵ Roselt: *Phänomenologie des Theaters*. S. 18.

¹¹⁶ Nics, Sara: Creating Wonder – Janet Cardiff. In: *ttbook.org*. [TC: 04'56'']

¹¹⁷ Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. S. 305 ff.; Wihstutz: *Der andere Raum*. S. 102 ff.; Fischer-Lichte, Erika; Sollich, Robert; Umathum, Sandra; Warstat, Matthias (Hrsg.): *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*. München, Fink Verlag: 2006.

¹¹⁸ Wihstutz: *Der andere Raum*. S. 113.

¹¹⁹ Ich möchte hier bei dem Begriff „Zwischen“ bleiben, weil „Schwelle“ für mich zu sehr im Architektonischen und an dem Bild des starren Raums haften bleibt. „Zwischen“ umschreibt dagegen die flüchtigen und dynamischen Dimensionen des Raums besser.

¹²⁰ Wihstutz: *Der andere Raum*. S. 112.

Körperlichkeit, auditive, visuelle und imaginative Dimensionen eingehen, die im Performance-Theater auf eine bestimmte Weise gestaltet und miteinander verflochten werden.¹²¹

4.1. Prozesshaftigkeit

Der theatrale relationale Raum zeigt sich als „ein performativ-prozessorientiertes Ereignismoment“¹²² und in ihm „als Ort der ‚Produktion von Präsenz‘, werden Flüchtigkeit, Gegenwärtigkeit und Vergänglichkeit, einst genuine Kennzeichen der Körperkunst Tanz, zu Kennzeichen des theatralen Geschehens“.¹²³ *Ghost Machine* beweist Prozessorientierung darin, dass die Inszenierung als Walk konzipiert ist. „Denn das laufende Subjekt befindet sich durch den permanenten Wechsel seines ‚Standpunkts‘ immer in dem unvorherbestimmten Prozeß der visuellen, auditiven, olfaktorischen, geschmacklichen, taktilen Transformation seiner integralen Erfahrung.“¹²⁴ Der oder die VideowalkerIn geht vom Foyer zum Treppenaufgang zum Balkon auf den Dachboden und stellt sich jeweils auf andere Verhältnisse ein. Auf dem Balkon ist es kalt, im Foyer wieder warm, der Korridor zur Bühne ist dunkel, auf der Bühne ist es fast schmerzlich hell aufgrund der Scheinwerfer. „Das Gehen fungiert als elementare operative Geste im Akt der Rezeption“¹²⁵ und ist die einfachste Form die TeilnehmerInnen in ständiger Bewegung zu halten. Wenn sie das Kamerabild nicht mit der visuellen Wahrnehmung des tatsächlichen Raums synchronisieren und einfach stehen bleiben, wird die Aufführung scheitern. Das Gehen ist die wichtigste Spielregel, die in *Ghost Machine* eingehalten werden muss, will man das theatrale Zwischen erreichen. Die VideowalkerInnen sehen immer zwei Bilderräume: das Theater auf dem Bildschirm und das, in dem sie sich leiblich befinden. Ähnlich hören sie auch technisch produzierte und wiedergegebene Klänge, die sie ohne

¹²¹ Vgl. Lehmann, Annette Jael: *Kunst und neue Medien. Ästhetische Paradigmen seit den sechziger Jahren*. Tübingen: Francke, 2008, S. 165.

¹²² Lehmann: *Kunst und neue Medien*. S. 165.

¹²³ Klein, Gabriele; Sting, Wolfgang: Performance als soziale und ästhetische Praxis. Zur Einführung. In: Klein, Gabriele (Hrsg.): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. 1. Auflage, Bielefeld: Transcript, 2005, S. 7 – 23, hier: S. 13.

¹²⁴ Hosokawa, Shuhei: Der Walkman-Effekt. In: Barck, Karlheinz (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Essais*. 2. Auflage, Leipzig: Reclam, 1991, S. 229 – 251, hier: S. 239.

¹²⁵ Fischer, Ralph: *Walking Artists. Gehen in den performativen Künsten*. Diss. Universität Wien, Theater-, Film- und Medienwissenschaft, 2010, S. 210.

Kopfhörer nicht hören würden. Sie werden diese Räume nicht immer vereinen können, aber es konsequent versuchen. Sei es in der Synchronisation der Bilder oder in der Differenzierung, welcher Klang nun zu welchen Bildern gehört. Die inszenatorische Strategie ist so angelegt, dass die TeilnehmerInnen immer wieder scheitern müssen. Das heißt, sie versuchen immer wieder räumliche Relationen aufzubauen bis diese gelingen. Genauso werden sie immer wieder dazu angehalten, sich zu neuen Orten zu verhalten und diese wieder zu verlassen. Es wurde der Balkon gezeigt, sogleich wurde die Aufmerksamkeit auf die Straße gelenkt und schon lief man wieder ins Foyer und es wurden neue Geschichten erzählt. Die VideowalkerInnen konnten sich nicht einrichten, die Räume waren flüchtig und vergänglich. Durch diese „Kombination von räumlicher Struktur und Videotechnik wird der Rezipient in eine spezifische Bewegungs- und Verhaltenschoreographie gefügt“¹²⁶ und die Prozesshaftigkeit zum konstitutiven Element. Für eine Inszenierung, die ohne leiblich anwesende DarstellerInnen auskommt, ist dies in besonderer Weise wichtig, um aus einer Praxis der bildenden Kunst eine theatrale zu machen. So wird auch der Vollzugscharakter des Walks in besonderer Weise betont. Die TeilnehmerInnen mussten sich konzentrieren, sonst hätten sie die nächste Anweisung und so die spezifische Wirkung der verschiedenen Räume und ihrer Kombinationen verpasst.

Ich möchte behaupten, dass das Spiel mit der Prozesshaftigkeit im von mir untersuchten Performance-Theater im gesteigerten Maße über die Ausstellung von Räumlichkeit vollzogen wird. Oder aus einer anderen Perspektive formuliert: Theaterschaffende wie das KünstlerInnen-Kollektiv SIGNA haben den dynamischen relationalen Raum entdeckt und erkannt, dass dieser nur in seiner Prozesshaftigkeit künstlerisch erforscht werden kann. So auch in *Club Inferno*, das Prozesshaftigkeit ausstellt, indem viele Räume gleichzeitig angeboten werden (die verschiedenen Höllenkreise), die aber erst zum Vollzug kommen, wenn und weil die ZuschauerInnen sie betreten. Zusätzlich gibt es ständig die Möglichkeit individuelle relationale (An)Ordnungen mit DarstellerInnen zu erschließen, die fern eines Raumprogramms ablaufen. Die Gäste wanderten durch die Etage des *Clubs* und konnten dort teilnehmen, wo sie mochten. Heraushalten konnten sie sich allerdings nicht. Es gab immer Figuren, die sie zum Mitmachen drängten. Auch hier galt also: Man musste den Spielregeln folgen und sich auf das Unbekannte einlassen. Immer und immer wieder betraten und kreierte die Gäste

¹²⁶ Fischer: *Walking Artists*. S. 15.

stauend einen Raum nach dem anderen (oder viele gleichzeitig). Wollten sie einen Höllenkreis zu früh verlassen, wurden sie überredet und festgehalten. Hielten sie sich zu lange in einem dieser Räume auf, wurden sie verdrängt, herausgeschmissen, in einen neuen gezogen. Der Prozess war im vollen Gange und man konnte sich in ihm nicht ausruhen. Dass ZuschauerInnen und DarstellerInnen nicht zur Ruhe kommen können, erreicht *Club Inferno* in gesteigertem Maße im Einsatz körperlicher Techniken.

4.2. Körperlichkeit

Um den Körper der ZuschauerInnen auf *Club Inferno* einzustimmen, gab es Begrüßungssekt. Ein Schauspieler schmierte einen Besucher am ganzen Körper mit Öl ein, ZuschauerInnen aßen Eier und Süßigkeiten mit Ciacco aus der Völlerei, ein zorniger Clown pisste Ciacco an. Die Körper aller Beteiligten waren ständig im Einsatz. DarstellerInnen wissen darum, denn der Körper ist ihr professionell trainiertes Instrument, das sie im Theater voll einsetzen. Für ZuschauerInnen ist dies in der Regel ungewöhnlich. Dadurch dass sie immer wieder auf ihren Leib als Körper aufmerksam gemacht werden, bzw. ihn immer wieder einsetzen müssen im Laufe des Abends, wird dessen Materialität betont und dass sie ebenfalls aktiv am theatralen Prozess beteiligt sind. Da ZuschauerInnen immer wieder angehalten werden, zu reagieren und wahrzunehmen, wird zudem ihre Leiblichkeit betont. Mit Gernot Böhme gesprochen, nehmen die ZuschauerInnen „im Sichspüren“ das Hier, den Raum wahr. „Das Hier ist also in reinem Selbstbezug gegeben. Wir erfahren jedoch unsere leibliche Anwesenheit auch im Umgang mit Körpern und dabei ggf. auch unseren Leib als Körper.“¹²⁷ Dieser Körper ist es, der in (An)Ordnung zu anderen menschlichen oder dinglichen Körpern in Beziehung gesetzt wird. Dieses In-Beziehung-Setzen gestaltet SIGNA sehr offensichtlich. Die Theatergäste des *Clubs* wurden mit der tradierten Geste des Sektrinkens empfangen. Der Sekt wirkte auf den Körper anregend, auflockernd und steigerte die Aufmerksamkeit. Er bereitete auf das theatrale Geschehen vor. Gastgeber Herbert Godeux nahm mit einem betont festen, warmen Händedruck und betont langem Blick Kontakt auf. „Es ist die spezifische Materialität seines beweglichen und sich bewegenden Körpers, mit der der Schauspieler unmittelbar auf den Körper des

¹²⁷ Böhme, Gernot: Der Raum der leiblichen Anwesenheit und der Raum als Medium von Darstellung. S. 133.

Zuschauers einwirkt, ihn ‚ansteckt‘, das heißt, ihn ebenfalls in einen Zustand der Erregbarkeit versetzt.“¹²⁸ Man kann schlussfolgern, dass die relationale (An)Ordnung der Körper dieser Szene in ihrer Sinnlichkeit selbstreferenziell und betont ausgeführt wird. Zudem stellt sich Schauspieler Sebastian Sommerfeld als Figur Herbert Godeux vor. Der relationale Raum ist durch beides theatral gestaltet. Doch bleibt dieser Moment auch immer ein im tatsächlichen sozialen Raum stattfindendes Aufeinandertreffen. Dieser Eindruck verstärkt sich dadurch, dass ZuschauerInnen – im Gegensatz zu den DarstellerInnen – nicht als Figuren auftreten, sondern als Privatpersonen involviert werden. Hans-Thies Lehmann beschreibt dies als „eine spezifische Anwesenheitserfahrung“¹²⁹, in der man aufgrund der eigenen Körperlichkeit „eine eigentümlich ‚undefinierte‘ Sphäre – weder ganz öffentlich noch ganz privat – erfährt. Das unmittelbare Gefühl einer ‚fragwürdigen‘ Kommunikation, körperlich-räumlich veranlasst, erzeugt Reflexion auf Verhaltensformen und interpersonelle Kommunikation.“¹³⁰ Dass beispielsweise halbnackte DarstellerInnen engen Körperkontakt zu ZuschauerInnen suchten, brachte sie an ihre persönlichen, körperlichen Grenzen. Dies entsprach nicht den gängigen Verhaltensformen in der Öffentlichkeit. Die ZuschauerInnen konnten sich darauf berufen und die DarstellerInnen wegdrängen, oder wie ich gesehen habe, sogar schlagen. Sie konnten sich auch an neuen Regeln orientieren – so wie es ein anderer Zuschauer tat, der sich nackt durch eine Szenerie mit fremden Menschen bewegte, anscheinend weil das Theater einen geschützten Raum bot, wo dies möglich war. Egal, wie sie sich entschieden haben: Ihre Körper und Leiber werden als begehrtes Element der theatralen Raumproduktion eingesetzt, innerhalb einer undefinierten Sphäre, die sie mitdefinieren können. So kann der Einsatz des Körperlichen ein theatrales Zwischen hervorbringen.

Diese Körperlichkeit bedeutet für die DarstellerInnen ebenfalls eine große Anstrengung, denn sobald die Pforten zur Hölle geöffnet waren, mussten sie in ihrer Rolle bleiben. Tatsächlich agierten sie sogar in Doppelrollen: Sie spielten jeweils eine Figur der *Göttlichen Komödie* als auch aus dem Godeux-Bordell. Gleichzeitig waren sie in ihrer leiblichen Anwesenheit präsent. Es schien so, als gäbe es kein Off oder Backstage. Körperliche Gebrauchsspuren wurden sichtbar: Schminke war verwischt, Kleidung voll Öl, Haare feucht und zerzaust. Kämpfe und Schreie waren nicht mehr so kraftvoll wie am

¹²⁸ Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. S. 138.

¹²⁹ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 223.

¹³⁰ Ebenda.

Anfang. Die Präsenz als Körper und Leib zugleich, wurde herausgestellt, indem die DarstellerInnen eine besondere Nähe zu den ZuschauerInnen hatten. DarstellerInnen können zwar auf einer Bühne mit einigen Metern Abstand zum Publikum auch die Anwesenheit der ZuschauerInnen erspüren. Je näher sie den phänomenalen Leibern der handelnden ZuschauerInnen kommen, desto mehr können diese in ihnen „besondere physiologische, affektive, energetische und motorische Zustände“¹³¹ hervorrufen. Inwiefern DarstellerInnen dies ausblenden können, ist eine Frage, die noch verfolgt werden kann. Vorerst reicht es aus, dies als eine Größe festzulegen, mit der die DarstellerInnen umgehen müssen. Die selbstreferenziellen und wirklichkeitskonstituierenden Momente für die DarstellerInnen sorgen dafür, dass sie in einem szenischen und sozialen Raum zugleich anwesend sind.

Sich die Auf- und Abgänge näher zu betrachten, ist insofern interessant, als das Erscheinen und Verschwinden des DarstellerIn-Körpers den Beginn bzw. das Ende eines theatral gestalteten relationalen Raumes bezeichnen kann. Einen Theaterraum ohne klassische Auf- und Abgänge zu haben, wie zum Beispiel Türen oder Vorhänge, erschwert den DarstellerInnen, markierte Moment zu produzieren, die sie erscheinen oder verschwinden lassen. Diese Markierungen dienen dazu, Aufmerksamkeit auf den Körper der DarstellerInnen zu lenken oder diese davon zu erlösen.¹³² Das besondere Erscheinen ermöglicht ihre Präsenz zu steigern. Darüber hinaus können Auf- und Abgänge aber auch die Illusion verschaffen, dass eine Welt jenseits der Bühne, aber innerhalb derselben dramatischen Inszenierung, existiert, aus welcher die auftretende Person kommt oder zu welcher sie geht. „The actor is the active agent whose physical comings and goings make manifest the interface [zwischen Bühne und Backstage oder eine imaginierte Welt jenseits der Bühne¹³³] and the exit is a particularly potent moment in rising the spectators consciousness of the ‚there‘ beyond the ‚here‘.“¹³⁴ In *Club Inferno* wurde der Eindruck vermittelt, als gäbe es keine äußere Welt, weil einige DarstellerInnen mehrfach erzählten, dass sie hier gefangen wären.¹³⁵ Der Club besteht aus mit Wänden abgetrennten Zimmern. Sie haben Durchgänge, wenn auch keine Türen. Die DarstellerInnen können in besonderer

¹³¹ Fischer-Lichte: *Performativität*. S. 60.

¹³² Vgl. McAuley: *Space in Performance*. S. 96 f.

¹³³ Anmerkung der Autorin.

¹³⁴ McAuley: *Space in Performance*. S. 98.

¹³⁵ Hier beziehe ich mich auf meine Notizen, die ich nach der Aufführung gemacht habe.

Weise in einem Raum in Erscheinung treten, wenn sie darauf warten, dass dieser mit ZuschauerInnen gefüllt ist und erst dann eintreten. Sie können dies mit einer bestimmten Geste oder Haltung machen. Dies funktioniert allerdings nur für die ZuschauerInnen, die im Raum anwesend sind, in den die DarstellerInnen eintreten, und dessen Aufmerksamkeit kanalisiert wird. Dies wird unter anderem mit Bühnenbildnerischen Elementen gelöst, wie einem Tisch, an dem die ZuschauerInnen warten. Für Außenstehende löst sich daher eher selten ein effektvolles Erscheinen ein. Gelingt dies dem Vielfraß Ciacco oder dem Gastgeber Godeux kann die relationale (An)Ordnung theatralisiert werden: „For the spectator, also, the entrance of a character constitutes an important performance event, so much so indeed that entrances can be said to segment and therefore to structure the performance continuum.“¹³⁶ Als Zuschauerin im „Höllenkreis der Völlerei“ löste der Eintritt Ciaccos eine Erwartungshaltung bei mir aus: Jetzt begann, was immer hier vorbereitet wurde. Als Ciacco herausgeprügelt wurde, wurde ein Ende markiert. Ich wusste, dass ich zum nächsten Raum gehen konnte.

Im *Club* wird so verfahren, dass ZuschauerInnen ähnlich auf- und abtreten. Oft warteten DarstellerInnen darauf, dass jemand vorbeikam, um den Raum zur Aufführung zu bringen. Man kann davon ausgehen, dass die Gäste nicht dieselben körperlichen Techniken besitzen, mit denen DarstellerInnen einen Raum mit besonderer Präsenz zu betreten. Dadurch dass sie erwartet wurden, ist trotzdem eine gesteigerte Aufmerksamkeit auf das Erscheinen ihres Körpers gelenkt. Es ist nicht wichtig, wer auf- und abtritt, entscheidend ist, dass dies jemand tut. Es kann also festgehalten werden, dass versucht wird zu markieren, wann ein Raum eröffnet und wieder geschlossen wird. Es wird bewusst gemacht, wann eine relationale (An)Ordnung zwischen zwei Menschen beginnt (im Auftritt) und wann sie endet (im Abtritt). Mit neun Höllenkreisen, Fluren und Nebenzimmern ist architektonisch eine Vielzahl an Möglichkeiten gegeben, in einem Zimmer zu erscheinen und zu verschwinden. Mit einer Vielzahl an Gästen und DarstellerInnen, die sich frei bewegen können, werden die Möglichkeiten für relationale (An)Ordnungen ins Unermessliche multipliziert. Der mögliche Reichtum an Räumen im Theater wird somit betont.

In *Ghost Machine* lässt sich Körperlichkeit auf den ersten Blick nicht so leicht beschreiben.

¹³⁶ McAuley: *Space in Performance*. S. 97.

Für Annette Jael Lehmann und Benjamin Wihstutz ist der Videowalk eine Hybrid-Form aus Theater, Installation und Film.¹³⁷ Ich plädiere dafür, diese Trennung nicht zu machen. Sie kann in der Hinsicht irreführend sein, dass eine Zuschreibung zu verschiedenen Künsten bedeutet, man müsse die jeweiligen künstlerischen Elemente isolieren und sie aus ihrer jeweiligen Disziplin heraus analysieren. Ich bin überzeugt, dass eine theaterwissenschaftliche Perspektive vollkommen ausreichend ist, um diesen Walk einer tiefgehenden Analyse zu unterziehen und es nicht zwingend notwendig ist, film- und kunstwissenschaftliche Methoden anzuwenden. Dies setzt voraus, dass theaterwissenschaftliche Kern-Themen wie Prozesshaftigkeit und Körperlichkeit betrachtet werden können. Daher ist es zwar berechtigt einzuwenden, dass *Ghost Machine* die Grundbedingung des Theaters nicht erfüllt, welche verlangt, dass ein(e) DarstellerIn und ein(e) ZuschauerIn zur selben Zeit am selben Ort leiblich anwesend sind.¹³⁸ Aber wenn sich zeitgenössische Praktiken wie *Ghost Machine* selbst im Theater verorten (und hier sogar im tatsächlichen Gebäude), dann, so schlägt Patrice Pavis vor, sei es angebracht, den Fokus des analytischen Blickes zu verschieben.

„Brauchen wir die Anwesenheit eines menschlichen Wesens, dessen Körper sichtbar oder unsichtbar ist (aber potenziell fühlbar!) damit wir von Theater sprechen können? Und ist die Live-Aufführung wirklich das Wahrzeichen des Theaters? Können Maschinen nicht auch live benutzt werden? Es muss also zwischen dem Lebendigen und dem „Live“ unterschieden werden. Denn Live bedeutet als Medienbegriff nicht lebendig, sondern das, was das Theater und die Medien in Echtzeit für den Zuschauer produzieren.“¹³⁹

Pavis reduziert die Grundbedingung einer theatralen Situation darauf, dass nur ein(e) ZuschauerIn anwesend sein muss, die oder der etwas live widerfährt. Dies möchte ich dahingehend erweitern, dass die Person in ihrer Funktion nicht auf das Zuschauen reduziert ist, sondern immer auch aktiv den theatralen Prozess als solchen hervorbringt. Wie die Löw'sche Raumtheorie gezeigt hat, ist diese Person aktive(r) AgentIn in relationalen (An)Ordnungen. Sie hat gezeigt, dass ein Raum allein dadurch entstehen kann, dass sich

¹³⁷ Vgl. Wihstutz: *Theater der Einbildung*, S. 111 ff.; Lehmann: *Kunst und Neue Medien*, S. 152 ff.

¹³⁸ Siehe S. 6 und Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 12 f.

¹³⁹ Pavis, Patrice: Medien auf der Bühne. In: Röttger, Kati (Hrsg.): *Theater und Bild. Inszenierung des Sehens*. 1. Auflage, (Kultur- und Medientheorie), Bielefeld: Transcript, 2009, S. 115 – 130, hier: S. 121.

eine Person zu einem gegenständlichen Objekt in Beziehung setzt. Wenn dies mit spezifisch theatralen Mitteln gestaltet ist – ob dies nun live oder irgendwann vorher geschehen ist –, steht einer theaterwissenschaftlichen Betrachtung nichts im Wege. Denn ein wirklichkeitskonstituierender, performativer Raum ist entstanden. In der Betrachtung von *Ghost Machine* muss daher die spezifische Gestaltung von Körperlichkeit der ZuschauerInnen bzw. WalkerInnen untersucht werden.

Was den DarstellerInnen an Lebendigkeit fehlt, befindet sich umso mehr in der Verantwortung der ZuschauerInnen. Konkret bedeutet das, dass die ZuschauerInnen leiblich und körperlich in gesteigertem Maße der Bewegung involviert sind. Sie müssen durch das ganze Theater laufen, wenn sie die Geistermaschine zum Laufen bringen und am Laufen halten wollen. Die TeilnehmerInnen realisieren gehend „die szenographische Textur, die Cardiffs WALK organisiert.“¹⁴⁰ Keine Frage, das Video kann auch ohne den Gang durchs Theater gesehen und gehört werden. Will man allerdings erleben, was Rois ins Ohr flüstert („Ich denke schon länger, dass wir Menschen das auch machen – von Zeit zu Zeit verschwinden. Wir schalten uns in einen anderen Raum[...]“¹⁴¹), muss der szenographischen Textur gefolgt werden.

Ich greife mit der linken Hand zur Türklinke. Auf dem Bildschirm sehe ich eine andere Hand, die dasselbe tut. Ich öffne die Tür und gehe einen langen, schwach beleuchteten Korridor entlang. Ich höre meine Schritte laut hallen. Dicht hinter mir aber auch Schritte von jemand anderem. Ich will nicht schon wieder auf einen simplen akustischen Trick hereinfallen und mich umdrehen. Es hört und fühlt sich aber ganz real an. Holt mich eine andere Zuschauerin ein? Oder gibt es doch einen live anwesenden Schauspieler? Ich drehe mich um. Nichts. Ich soll jetzt links in eine Garderobe abbiegen. Den Camcorder immer auf Augenhöhe. Drinnen angekommen, bewege ich mich nach links auf einen Spiegel zu. Ich sehe mich selbst im Spiegel mit der Kamera in der Hand. Auf dem Monitor sehe ich Cardiff, die sich im Spiegel betrachtet und filmt. Die Erzählerin raunt mir ins Ohr: „Jetzt siehst du, wie ich aussehe.“ Ich gehe weiter und sie ist schon wieder verschwunden.

Was wird nun in Echtzeit für die ZuschauerInnen produziert, damit sie ihre Körperlichkeit besonders wahrnehmen? Wie schon in meiner Untersuchung der Prozesshaftigkeit vorbereitet, hält das Gehen den oder die TeilnehmerIn in ständiger

¹⁴⁰ Fischer: *Walking Artists*. S. 212.

¹⁴¹ Siehe S. 32.

Bewegung. Für ihn oder sie bedeutet das, den Körper anders wahrzunehmen als sitzend. Sitzt man im Zuschauerraum eines Theaters für zwei bis drei Stunden, achtet man darauf, nicht zu laut zu husten oder ändert die Sitzposition, bis man eine neue bequeme Haltung gefunden hat.¹⁴² Demgegenüber stellt das Gehen eine andere Erfahrung dar: Im Gehen achtete ich darauf, nicht gegen die Tür zu rennen oder beim Treppenaufgang zu stolpern, weil ich meinen Blick möglichst konsequent auf den Bildschirm richten wollte, um nichts zu verpassen. Die BesucherInnen vollziehen hier simultan Syntheseleistungen und Spacings zu zwei unterschiedlichen Räumen, die verschiedene Wahrnehmungsstrategien in Anspruch nehmen. Die Augen sehen überwiegend auf das Video und hören die technisch (re)produzierten¹⁴³ Klänge wie Stimmen, die kohärent zum Bildraum sind. Es ist nicht möglich diese Welt haptisch wahrzunehmen. Die hier wahrgenommenen Dinge erfahren das Spacing zu einem Raum, weil die BesucherInnen sie aufgrund ihres technischen Charakters als zugehörig klassifizieren. Dazu parallel wird die physisch-architektonische Umgebung zu einem anderen Raum zusammengefasst, weil er mit dem Tastsinn erspürt wird, den Ohren gehört und dem einen oder anderen Kontrollblick kohärent wirkt. Der Blick dient normalerweise der Orientierung in einer physischen Umgebung, ist dafür aber nicht zwingend notwendig. Weil der Blick von dem technisch (re)produzierten Raum so eingenommen wird, wird er aus dem Bewegungsprozess abgelöst bzw. von diesem abgelenkt. So verstärkt sich die haptische und taktile Wahrnehmung. Man wird achtsamer. „Gehen fungiert [...] als Instrument einer haptischen Form der Wahrnehmung“¹⁴⁴. Eine solche Art der Wahrnehmung verweist die WalkerInnen darauf, dass sie „Leib-Subjekt[e]“¹⁴⁵ sind. Doch so wie man sich schnell an das Gehen in der Dunkelheit gewöhnt, gewöhnt man sich auch an die herausfordernde Doppelwahrnehmung von leiblich erfahrenen Raum und Videobildraum. Damit diese raumbildenden Handlungen nicht zu schnell routiniert werden, variieren Cardiff und Miller den choreographierten Gang. „Both the physicality and the contrasts are always very important for a walk. Just as

¹⁴² Siehe S. 4 und vgl. Roselt: *Phänomenologie des Theaters*. S. 332.

¹⁴³ Ich habe mich für diese Arbeit auf diese Schreibweise festgelegt. Digitale Geräte, wie der Camcorder, der hier Einsatz findet, speichern Bild und Ton als Information bzw. Zahlencodes und generieren in der Wiedergabe erst Bild und Ton auf ein Neues. Daher ist die Wiedergabe zugleich auch immer die Produktion von Bild und Ton. Vgl. Spielmann, Yvonne: *Video. Das reflexive Medium*. 1. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. Zudem wollte ich nicht nur die Rezeptionsform, sondern auch die Produktionsweise mitdenken, um den Rechnung zu tragen, was in Kapitel 3 ausführlich diskutiert wurde.

¹⁴⁴ Fischer: *Walking Artists.*, S. 16

¹⁴⁵ Fischer-Lichte: *Performativität*. S. 61.

a drawing needs variety and texture, a walk needs small spaces, big spaces, quiet and noisy parts.“¹⁴⁶ So wurden WalkerInnen durch das große luftige Foyer, einen engen Korridor, hoch auf einen staubigen Dachboden und eine dunkle enge Wendeltreppe hinunter geschickt. Mal blieben sie stehen, um sich umzuschauen, mal gingen sie nur einige Schritte weiter. Die Variationen im Gehen und der physikalischen wie technischen Umgebung, zu der sich der Körper gehend anordnet, verlangsamten den Prozess, der Routinen ins körperliche Gedächtnis einschreibt. Paradoxe Weise ermöglichen demnach erst die technischen Geräte mit Bildern und Klängen von nicht leiblich-anwesenden Körpern, dass die WalkerInnen für ihren Leib sensibilisiert werden und ihn zugleich als sich bewegenden Körper in Bezug auf etwas Äußeres erfahren.¹⁴⁷ Dies wird dadurch unterstützt, dass der oder die TeilnehmerIn zwischen technisch Wahrgenommenem und Lebendigem abgleicht, weil sich sowohl TeilnehmerIn als auch ErzählerIn im selben Raum befinden, aber nicht zur selben Zeit. Die ErzählerIn forderte dazu auf, die eigenen Handlungen mit den ihren zu synchronisieren. So sah er oder sie die eigene Hand und das eigene Spiegelbild, über den Bildschirm an der gleichen Stelle aber auch die der ErzählerIn. Er oder sie hörte die eigenen Schritte, aber auch die von jemand anderem. Es ist aber vor allem die akustische Dimension beider Räume, die einen Abgleich der relationalen (An)Ordnungen regelrecht erzwingt. Während Tastsinn und Sehsinn eindeutig den jeweiligen Räumen zugeordnet sind, nimmt das Ohr beide Räume gleichzeitig wahr, weil „mehrere Töne gleichzeitig und eben nicht sukzessiv zu hören sind.“¹⁴⁸ Zudem kann nicht immer unterschieden werden, ob der Ton nun technisch (re)produziert oder nicht-technisch entstanden ist, ob die Schritte nun von der TeilnehmerIn oder den Kopfhörern stammen. Will der oder die TeilnehmerIn eine konkrete Zu- und Anordnung machen, muss er oder sie auf die anderen raumbildenden Sinne zurückgreifen. In der schnellen und sicheren Variante kann der Kontrollblick über die Schulter helfen. Um zu erfahren, ob man sich selbst tatsächlich im Raum befindet, hilft nur das Ertasten mit Fuß oder Hand. Mit den Tastsinnen spüren kann nur der oder die TeilnehmerIn in diesem Moment: das kalte Metall beim Greifen der Türklinke, die Kühle

¹⁴⁶ Cardiff, Janet; Schaub, Mirjam: *Janet Cardiff. the walk book. ...on the occasion of the exhibition "Janet Cardiff: Walking thru" at Space in Progress, Thyssen-Bornemisza Contemporary, Vienna (April 20 - June 26, 2004)*. Köln: König Verlag, 2005, S. 33.

¹⁴⁷ Siehe S. 27 f. und vgl. Böhme: Der Raum der leiblichen Anwesenheit und der Raum als Medium von Darstellung. S. 133.

¹⁴⁸ Kolesch, Doris: Zwischenzonen. Zur Einführung in das Kapitel. In: Kolesch, Doris; Pinto, Vito; Schrödl, Jenny (Hrsg.): *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*. 1. Auflage, (Kultur- und Medientheorie), Bielefeld: Transcript, 2009, S. 13 – 22, hier: S. 18.

des Raums, den harten Boden beim Auftreten des Fußes. Diese Kompetenz ist einzigartig innerhalb beider relationalen (An)Ordnungen. Im Abgleich mit dem technischen audiovisuellen Werk wird man selbstreflektiv dieses Umstands bewusst. Darüber hinaus gibt es niemanden, dem oder der man als Körper ebenfalls erscheinen könnte. In nur einer Situation, als mich die Erzählerin in die Loge lockte und ich auf die Bühne blicken sollte, sah ich andere VideowalkerInnen, die zeitlichen Vorsprung hatten und schon an ihrer letzten Station angekommen waren. Dies war der einzige Moment, in dem die TeilnehmerInnen selbst auf- und abtraten.

Dadurch dass die TeilnehmerInnen den Walk einzeln bestreiten und nur ihnen die lebendige, leibliche Präsenz in diesem Prozess obliegt, erfährt die physikalische, dingliche Umgebung eine eigenartige Selbstständigkeit. Sie entwickelt eine präsente Körperlichkeit im Sinne einer bewusst wahrzunehmenden Materialität gegenständlicher Körper, weil sie ähnlich wie der lebendige Körper der TeilnehmerInnen immer wieder im Abgleich zu einer nicht greifbaren audiovisuellen Wiedergabe ihrer selbst wahrgenommen wird. Das, was Löw soziale Güter nennt, also die Wände und der Boden des Korridors, die Türen, die zu ihm und der Garderobe führen, Schminktisch und Spiegel, deren haptische, akustische und visuelle Dimension, werden von den VideowalkerInnen zu einem Raum zusammengefasst. Gleichzeitig wird derselbe Raum mit audiovisueller Technik (re)produziert. Die einzelnen sozialen Güter sind im Bild visuell schon zusammengefasst, ihre auditive Dimension wird davon allerdings isoliert wiedergegeben. Ich sah die sich öffnende Korridor-Tür über den Bildschirm, über den Bildschirmrand hinaus auch in ihrer dinglich-körperlichen Anwesenheit und Bewegung. Ich hörte das Knarzen der Tür über die Kopfhörer, aber auch an den Kopfhörern vorbei als Klang, der sich direkt von der Türangel ausbreitete. Die Dinge werden in ihren akustischen und visuellen Dimensionen verdoppelt und somit auch deren Wahrnehmung. Ihre spezifische Materialität wird hervorgekehrt, einfach weil man sie stärker wahrnimmt, als wenn man sie nur einmal auf eine Weise hört und sieht. Die physischen Körper (ob über Video oder nicht) werden zu einer Einheit verschmolzen und entwickeln eine Art Co-Präsenz gegenüber der Person, mit der sie den Raum teilen. Weil die WalkerInnen verschiedene Zimmer des Theatergebäudes erlaufen, wird die physikalische Materialität nicht nur aus einer singulären räumlichen Erschließung heraus offenbar, sondern gerade auch im Aneinanderreihen vieler verschiedener Räume. Der Raum auf dem Balkon war hell, windig und laut; der Korridor dunkel, windstill und leise.

Der Treppenaufgang war mit Teppich ausgelegt, fühlte sich weich an und verlangte eine gesteigerte Anstrengung der Muskeln und Körperkoordination; der Boden der Garderobe war hart, aber hier stand man ganz still. Es entstand eine kontrastreiche Textur. Dank dieser Ausstellung von Materialität der einzelnen Zimmer erfährt das Theatergebäude in seiner Gesamtheit eine neue, andere Aufmerksamkeit. Das Theatergebäude wird selbst zum Site Specific Theatre. Unter anderem weil es Zimmer zeigt, die sonst streng vom Raum der Aufführung abgetrennt werden oder der Öffentlichkeit nicht gezeigt werden.¹⁴⁹

„Site Specific Theatre bedeutet, daß der „Site“ selbst in eine *neue Beleuchtung*¹⁵⁰ rückt. Wenn eine Fabrikhalle, ein Elektrizitätswerk, ein Schrottplatz bespielt wird, so fällt ein neuer ‚ästhetischer‘ Blick darauf. Der Raum präsentiert sich. Er wird, ohne auf eine bestimmte Signifikanz festgelegt zu sein, Mitspieler. Er ist nicht verkleidet, sondern sichtbar gemacht.“¹⁵¹

Raum kann sich in *Ghost Machine* präsentieren, weil es immer wieder Momente des besonderen Erscheinens gibt. Cardiff und Miller haben Auf- und Abtritte installiert. Wie bei DarstellerInnen warten ZuschauerInnen in gesteigerte Aufmerksamkeit darauf, wie sich wohl der nächste Raum gestaltet, durch den sie geschickt werden. Es ist eine alte menschliche Neugier, auf die die MacherInnen spekulieren: Was mag wohl hinter dieser Tür verborgen sein? Oft sind es Türen oder Übergänge, wie eine Treppe hinauf in den nächsten Stock, die eine kurze Zäsur setzen, in der der durchgangene Raum abgeschlossen werden kann, um wieder voll für die Eröffnung eines neuen da sein zu können. Entscheidender Unterschied zur menschlichen Fähigkeit auf- und abzutreten, liegt darin, dass Menschen ihr Erscheinen selbst und bewusst gestalten. Trotz einer gewissen Selbstständigkeit der physisch-architektonischen Raumelemente, muss ein oder eine TeilnehmerIn den ersten Schritt machen.

Gehen ist der Vorgang des relationalen (An)Ordners schlechthin, will man ein theatrales Zwischen produzieren. „Pedestrische Ästhetik operiert in diesem Spannungsfeld, als ein

¹⁴⁹ „Backstage is the world of work, of craft, it belongs to those who have the skill to make it work, and it seems that their power to do this is in part dependent on keeping the working reality of the theatre carefully hidden from the eyes of the profane.“ McAuley: *Space in Performance*. S. 64.

¹⁵⁰ Hervorhebung vom Autor.

¹⁵¹ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 306.

Schritt ins Offene, als Herstellung von Relationen und als Bereitung des Bodens für neue Handlungs- und Wahrnehmungsmöglichkeiten.“¹⁵² Wie ich gerade herausgearbeitet habe, ordnen sich die BesucherInnen zum physischen und dem technisch (re)produzierten Raum simultan an. Das Gehen erfordert die direkte, immer wachsame Aufnahme des physischen Raumes, und verankert die gehende Person im Hier und Jetzt. Das Video verlangt Aufmerksamkeit, will man dem Narrativ folgen, man ordnet sich also auch zu diesem als festen Begleiter durch das gesamte Theatergebäude. Die Verschränkung beider Räume miteinander ergibt im Gehen eine neue Wahrnehmungsmöglichkeit, die es sonst nicht gäbe. Ich ging durch den Theaterkorridor und hörte eine andere Person gehen, ich hörte sie tatsächlich so intensiv, dass ich zu spüren glaubte, dass sie hinter mir stand und ich mich umdrehen musste. Doch ich sah nichts. Ich ordnete in meiner Wahrnehmung also den Körper einer Person zu einem Klang, einer Wand und mir an, der gar nicht da war. Die relationale (An)Ordnung scheiterte. Diese spezifische Strategie, die Cardiff und Miller immer wieder anwenden, realisiert sich in solchen Verschränkungen. Ich bin der szenographischen Struktur gefolgt und habe – in Cardiffs Worten – die Erzählerin oder mich „in einen anderen Raum geschaltet“. Doch wird hier auch klar, dass es zu kurz greifen würde, den DarstellerInnen, die technisch (re)produziert in Stimme und Bild wahrzunehmen sind, jegliche Körperlichkeit abzusprechen. Die TeilnehmerInnen hörten Stimmen, die sie berührten, sie sahen Körper, die sie faszinierten, und als solche waren sie real. Bild und Stimme verweisen auf einen Körper, der einmal anwesend war und gehandelt hat – nur scheinen sie nicht mehr (im wahrsten Sinne des Wortes) so zu fassen zu sein, wie man dies in der lebendigen Anwesenheit dieser DarstellerInnen vermeintlich tun könnte. Auch die merkwürdige Beschaffenheit des Auditiven, das in meiner Erfahrung des Walks am allerwenigsten im Hören differenziert werden konnte, wirft Fragen auf. Wahrnehmung ist also weit komplexer zu denken als in einer dichotomen Trennung von technisch und lebendig. Doris Kolesch schlägt daher vor, statt „von Modellen der Abgrenzung oder gar Ablösung auszugehen“, eher „nach dem Zusammenspiel, der Interaktion und wechselseitigen Provokation von Medien“¹⁵³ und den mit ihnen verbundenen Darstellungs- und Wahrnehmungsmöglichkeiten zu fragen“¹⁵⁴. Darum werde

¹⁵² Fischer: *Walking Artists*. S. 243.

¹⁵³ Doris Kolesch meint hier mit Medien einerseits visuelle und auditive Techniken und Technologien von Video- und Soundinstallationen, andererseits auch theatrale Techniken, also Theater.

¹⁵⁴ Kolesch, Doris: *Natürlich künstlich. Über die Stimme im Medienzeitalter*. In: Kolesch, Doris; Schrödl,

ich im Folgenden die auditiven und visuellen Dimensionen dieser Inszenierung detaillierter betrachten, auch wenn sie Teil körperlicher Wahrnehmung sind, und ihren Darstellungs- und Wahrnehmungsmöglichkeiten nachgehen.

4.3 Auditive Dimensionen

Was nehmen wir wahr, wenn wir hören? Wenn ich an *Ghost Machine* denke, kann ich diese Frage gar nicht so leicht beantworten. Zu oft haben Cardiff und Miller mich an der Nase oder vielmehr am Ohr herumgeführt. Klar ist, dass es medial verschieden hervorgebrachte akustische Phänomene gibt, die, miteinander verschlungen, sinnlich erlebbare Räume und Momente evozieren. Will man herausfinden, wie dies funktioniert, ist es notwendig, die Stimmen, Klänge und Töne danach zu untersuchen, wie sie überhaupt in die Welt kommen, wie sie sich dann verhalten und wohin sie gehen. Denn genau diese Bedingungen und Beschaffenheiten sind es, die in den theatralen Strategien der MacherInnen gestaltet werden.

Die Stimmen, die wir im Theater hören, können von lebendigen und leiblich präsenten DarstellerInnen stammen. Genauer gesagt, entspringen sie ihrem Körper und werden im Zusammenspiel von Kehlkopf sowie Hohl- und Resonanzräumen produziert.¹⁵⁵ Gegenstände bringen Klänge und Geräusche hervor, indem auch ihre Körper schwingen, doch meist muss dieser Impuls von außen kommen. Man kann einen Boden hören, weil man auf ihn auftritt. Ein Telefon scheint von allein zu klingen, aber auch hier muss jemand vorher anrufen. Ob toter Gegenstand oder lebendiger Mensch, das Klingen ihrer Körper verrät etwas über sie. Über den Boden verraten sie, aus welchem Material er gefertigt ist, ob aus Holz, Linoleum oder Beton. Die Schritte über einen Teppich sind dumpf und dringen nur wenig ans Ohr, während der Gang über den nackten Linoleum-Boden einen lauten hallenden Effekt hat. Im Fall von Stimmen verraten sie über die Materialität des Körpers und die leibliche Gestimmtheit noch einiges mehr. Stimme „gilt in unserer Kultur geradezu als ‚akustischer Personalausweis‘, als unverwechselbares Indiz eines

Jenny (Hrsg.): *Kunst-Stimmen*. (Theater der Zeit: Recherchen, 21) Berlin: Theater der Zeit, 2005, S. 19 - 38, hier: S. 36.

¹⁵⁵ Vgl. Kolesch, Doris: Zwischenzonen. Zur Einführung in das Kapitel. In: Kolesch, Doris; Pinto, Vito; Schrödl, Jenny (Hrsg.): *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*. 1. Auflage, (Kultur- und Medientheorie), Bielefeld: Transcript, 2009, S. 13 - 22, hier: S. 18.

Individuums. Über die Sprechstimme vermitteln sich neben Alter, Geschlecht oder Herkunft auch die emotionale Verfasstheit und Gestimmtheit eines Menschen.¹⁵⁶ Die menschliche Stimme ist also nicht nur Trägerin von Sprache, sondern erzählt zudem, ob ihr oder ihre BesitzerIn beispielsweise entspannt, nervös oder müde ist. Egal wie die Stimme gestimmt ist, sie hat immer appellative Fähigkeiten. Diejenigen, die ihre Stimme erklingen lassen, wollen semiotische und affektive Informationen vermitteln und das bedeutet, dass jemand zuhören soll. „Als eindringlicher oder aufdringlicher Anspruch und Appell an den Anderen kann die Stimme vergemeinschaften oder entzweien.“¹⁵⁷ Somit ist Stimme ein wichtiges Instrument in relationalen (An)Ordnungen von zwei oder mehr Menschen. Wenn man die körperliche Aufdringlichkeit außer Acht lässt, ist Stimme das vorrangige operative Instrument der DarstellerInnen in *Club Inferno*, um Kontakt aufzunehmen und zu halten. Die DarstellerInnen stellten ohne Unterlass Fragen, erzählten Geschichten, forderten zu Handlungen auf. Im „Wald der Selbstmörder“ fragte eine der Harpyien mit leiser Stimme: „Hast du schon mal Stimmen gehört? Hast du schon mal an Selbstmord gedacht?“¹⁵⁸ Es ist eine Kontaktaufnahme und zugleich die Aufforderung selbst zu erzählen. Der Besucher neben mir antwortete. Ich entschied, nur zuzuhören. Die Kontaktaufnahme muss nicht immer gelingen.

Mehr als eine akustische Brücke oder ein Personalausweis ist Stimme auch ein akustisches Phänomen für sich selbst, das wie andere soziale Güter in seiner Materialität und Dinglichkeit wahrgenommen und (an)geordnet werden kann. In ihrer Materialität werden akustische Phänomene also selbst zu sozialen Gütern. Doch sind diese nicht so leicht zu verknüpfen, wie beispielsweise ein Tisch. Stimmen, Klänge und Geräusche besetzen Raum anders als feste und beständige Körper:

„Der stimmliche Körper ist dynamisch, insofern die flüchtige und fluide Stimme weniger einen Gegenstand oder Zustand darstellt, als vielmehr Bewegung, Prozessualität, Veränderung. Jede Stimme ist ein Ereignis, ihre Präsenz, ihr Vorhandensein besteht im beständigen Verklingen, im Verschwinden, paradox

¹⁵⁶ Schrödl, Jenny: Erfahrungsräume. Zur Einführung in das Kapitel. In: Kolesch, Doris; Pinto, Vito; Schrödl, Jenny (Hrsg.): *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*. 1. Auflage, (Kultur- und Medientheorie), Bielefeld: Transcript, 2009, S. 145 - 156, hier: S. 150.

¹⁵⁷ Kolesch, Doris; Krämer, Sybille: Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band. In: Kolesch, Doris; Krämer, Sybille (Hrsg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. 1. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 7 – 15, hier: S. 11.

¹⁵⁸ Aus meinen Notizen zur Aufführung vom 10.04.2013.

könnte man formulieren: in einer anwesenden Abwesenheit.“¹⁵⁹

Diese Flüchtigkeit von Lauten und Geräuschen führt nicht selten dazu, dass man sich nicht sicher sein kann, aus welcher Richtung sie kamen und ob man sie wirklich gerade gehört hat. Akustische Phänomene formen und besetzen Raum wie andere soziale Güter, was sich nicht zuletzt daran zeigt, dass wir uns anhand der Akustik unserer Umgebung orientieren. Was Jenny Schrödl und Doris Kolesch für Stimmen und Klänge beschreiben, ist erstaunlich anschlussfähig an die relationale Raumtheorie von Löw. Ich möchte sogar behaupten, dass man an der auditiven Gestaltung besonders gut relationale Charakteristik festmachen kann.

„[Stimmen] können als dichte Wolke erscheinen, die uns einhüllt, umgibt oder wie ein Schuss aus einer Pistole wirken, der uns bis in die Eingeweide trifft. Der Raum der Stimme kann ein ausgedehnter, weiter Raum oder auch ein zusammengezogener, kleiner Raum sein, wie bei der flüsternden, intimen Stimme, die den räumlichen Abstand zwischen zwei Menschen auf ein Minimum reduziert.“¹⁶⁰

Im Theater, so auch im *Club*, wird Stimme in dieser Bandbreite eingesetzt: Die Harpyie sprach zielgerichtet die BesucherInnen an, es konnte keinen Zweifel geben, dass die Stimme in anderen Ohren landen sollte. Sie tat dies sehr leise und somit konnte sich die Stimme gar nicht weit ausbreiten. Die BesucherInnen mussten nah an ihr dran bleiben, um sie zu verstehen. In Entfernung hörte man Geräuschkulissen anderer Höllenkreise, doch in unmittelbarer Umgebung war es ruhig. Gegen Ende der sich regelmäßig wiederholenden Szene, schrien sich die Harpyien plötzlich laut an, sie rannten durch die Bäume und über das trockene Blattwerk auf dem Boden. Diese Sounds breiteten sich viel weiter aus, sie addierten sich zu einer lärmenden, dichten Wolke. In beiden Momenten vermittelten die Stimmen auch die Gestimmtheit der Figuren. In der ersten Situation wurde sie als ruhig, nachdenklich, vertrauensvoll rezipiert, u.a. weil eine leise, aber nicht flüsternde Stimme gesellschaftlich so kodiert ist. In der zweiten Situation vermittelte das Schreien eine große

¹⁵⁹ Kolesch: Zwischenzonen. S. 16.

¹⁶⁰ Schrödl, Jenny: Stimm(t)räume. Zu Audioinstallationen von Laurie Anderson und Janet Cardiff. In: Kolesch, Doris; Schrödl, Jenny (Hrsg.): *Kunst-Stimmen*. (Theater der Zeit: Recherchen, 21) Berlin: Theater der Zeit, 2005, S. 143 - 160, hier: S. 145.

Aufgeregtheit und Aggression. Dies verrät nicht unbedingt etwas über die Gestimmtheit der DarstellerInnen, da sie ihre Stimme professionell einsetzen und die Gestimmtheit einer Figur transportieren wollen. Doch macht dies das Wirken der Stimmen bei den Zuhörenden nicht weniger real. Der sehr plötzliche Einsatz von Gezeter und Schreien überraschte mich im Kontrast zu einer sehr ruhigen Szenerie, wenn es mich nicht sogar schockierte, und war körperlich deutlich fühlbar. Ich zuckte zusammen.

„Klänge verleiben sich uns ein, wir hören mit den Nervenfasern, den sensiblen Stellen und Hohlräumen des ganzen Körpers. Menschliche Stimmen aber auch musikalische Klänge oder insistente Geräusche haben die Eigenschaft, die Hörenden unmittelbar körperlich anzusprechen, sie zu berühren, zu erregen oder auch aufzuregen.“¹⁶¹

Klänge werden hier dramaturgisch bewusst eingesetzt, um eben diesen Effekt bei den ZuschauerInnen zu verursachen, erkennbar daran, dass die Klänge zwei verschiedener Momente in scharfem Kontrast zueinander gesetzt werden. Dies gestaltet den theatralen Raum um. Die DarstellerInnen bringen andere Laute und Klänge von einem Moment zum nächsten hervor, die ZuschauerInnen verhalten sich zu diesen anders als zu den alten. Syntheseleistung und Spacing werden aktualisiert und die relationale (An)Ordnungen von Stimmen, Geräuschen und TeilnehmerInnen so zu einem anders gearteten „Wald der Selbstmörder“. Die vormals intime Zone ist zum Kriegsplatz geworden. Eine sehr ähnliche Metamorphose habe ich bereits für den „Höllenkreis der Völlerei“ beschrieben. In beiden Szenen wird die spezifische Materialität des Zuhörens beansprucht und hervorgekehrt und damit erneut betont, wie sehr die ZuschauerInnen involviert sind. Das, was Hörende so körperlich involviert, definiert Jenny Schrödl als Pathos, eine Qualität der stimmlichen Wahrnehmung, die beschreibt, dass ZuschauerInnen

„aufmerken, ohne etwas zu tun oder zu unterlassen: Sie werden von der erklingenden Stimme leiblich tangiert, eingenommen oder betroffen, noch bevor sie aktiv Stellung – sei es in Form von Verständnis, Urteilen, Emotionen oder Handlungen – zum Gehörten beziehen können.“¹⁶²

¹⁶¹ Kolesch: Zwischenzonen. S. 17.

¹⁶² Schrödl: Erfahrungsräume. S. 147.

Dies wird meist erst dann auffällig, wenn die Hörenden geschockt, irritiert oder überrascht werden. Da *Club Inferno* die stimmliche Kommunikation vorrangig als Instrument einsetzt, um Situationen zwischen DarstellerInnen und ZuschauerInnen zu konstruieren, kann konstatiert werden, dass sie jeden relationalen Raum dadurch auflösen, dass sie die ZuschauerInnen in der Überraschung, Irritation oder im Schock zum Schweigen bringen. Doch gleichzeitig werden die ZuschauerInnen in eine aufmerksame Haltung versetzt. Bereit für die nächste Schandtät. Das, was ich vorher bereits mit Prozesshaftigkeit und Körperlichkeit beschreiben konnte, fällt auch hier wieder auf: Die ZuschauerInnen werden immer wieder zurück in ein theatrales Zwischen gebracht. Interessant ist darüber hinaus, dass Kommunikation in diesem Sinne nicht als intersubjektiver Prozess verstanden werden muss, sondern in einem räumlichen, alles durchdringenden und umschließenden „Gesprächsraum“¹⁶³ wahrgenommen werden kann.

„Der Grundgedanke der hier angedachten Raumvorstellung besteht also darin, Kommunikation nicht als etwas zu denken, was *zwischen* Individuen geschieht, sondern als etwas zu denken, was sich um sie herum bildet und in Resonanzen, Grenzen und Bedingungen auf sie zurückwirkt und einen Raum bildet, innerhalb dessen sie kommunikativ erleben und handeln.“¹⁶⁴

Im *Club* bilden sich unzählige Gesprächsräume aus und zwar immer dann, wenn mindestens zwei Individuen aufeinandertreffen. Wenn sie auseinandergehen, lösen sie sich wieder auf.

Das mögliche Wirkungspotenzial von Stimmen leiblich anwesender Personen, kann die TheaterbesucherInnen in einem hohen Maß involvieren und theatrale Prozesse erzeugen. Doch was passiert, wenn die Stimmen nicht einem lebendigen Körper entspringen? Können Stimmen, die auf einer Speicherkarte liegen und über Kopfhörer gehört werden, eine pathische¹⁶⁵ Qualität im Zuhören entwickeln? Entwickeln technisch produzierte und

¹⁶³ Nothdurft, Werner: Der Gesprächsraum. In: Kolesch, Doris; Pinto, Vito; Schrödl, Jenny (Hrsg.): *Stimmwelten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*. 1. Auflage, (Kultur- und Medientheorie), Bielefeld: Transcript, 2009, S. 33 - 34, hier: S. 39.

¹⁶⁴ Ebenda.

¹⁶⁵ Vgl. Schrödl: Erfahrungsräume. S. 147.

wiedergegebene Klänge eine ganz andere Qualität? Über Kopfhörer Klänge wahrzunehmen, hat vordergründig den gegenteiligen Effekt zum leiblichen und körperlichen Involviertsein in die physisch-architektonische Umgebung.

„Die praktische Bedeutung des Walkmans besteht in der Distanz, die er zwischen Wirklichkeit und dem Realen, der Stadt und dem Urbanen und insbesondere zwischen den Anderen und dem Ich entstehen läßt. Er zerstört den Kontext des bestehenden Textgefüges der Stadt und stellt gleichzeitig jedwede zusammenhangslose Situation in einen Kontext.“¹⁶⁶

Mit Kopfhörern auf oder in den Ohren hört man ein Lied, man beobachtet eine Straße mit Autos, Passanten und Fahrrädern. Der oder die Hörende verweigert eine relationale (An)Ordnung in der akustischen Dimension der Umgebung und ersetzt diese mit der akustischen Dimension eines anderen Raums. Er oder sie hat wie in einer Filmszene einen eigenen Soundtrack. Oft wird dem „Walkman-Effekt“ eine kontemplative und atmosphärenerzeugende Fähigkeit zugesprochen. Doch sind die wenigsten Kopfhörer in der Lage ihre TrägerInnen vollständig akustisch zu isolieren. Das gehörte Lied addiert sich zu den Sounds der physischen Umgebung hinzu, es verdrängt diese nicht. Aber die Hörenden sind durchaus in der Lage zu filtern, was sie bewusst hören wollen und blenden meist die urbanen Klänge aus. *Ghost Machine* gestaltet diese Beschaffenheit in ästhetischer Weise. „Die akustische Landschaft wird, im Gegensatz zum konventionellen Walkman-Gebrauch, nicht von ortsfremden Klängen überlagert,¹⁶⁷ sondern durch ortsreferentielle Klänge verdoppelt. Diese audioästhetische Strategie bewirkt eine Irritation der Alltagswahrnehmung.“¹⁶⁸ Ich möchte hier an die Balkonszene erinnern. Ich öffnete die Tür zum Balkon, ich hörte das Knarren der Tür, die BesucherInnen im Foyer hinter mir, den Verkehr der Straße vor mir über die Kopfhörer und an den Kopfhörern vorbei. Ich konnte aber nicht unterscheiden, wie ich sie wahrnahm, daher wusste ich nicht, ob es jetzt der technisch (re)produzierte Klang und somit der technisch (re)produzierte fiktive Raum ist. Das bewiesen mir Cardiff und Miller, indem sie ein Telefon klingeln ließen, das gar nicht

¹⁶⁶ Hosokawa, Shuhei: Der Walkman-Effekt. S. 238.

¹⁶⁷ Ich möchte nochmal betonen, dass ortsfremde Klänge ortseigene Klänge rein physikalisch nicht verdrängen können. Der gewöhnliche Walkman-Gebrauch – so interpretiere ich Fischer an dieser Stelle – soll wohl eher die mentale Leistung unterstützen, die ortsfremden Klänge auszublenden.

¹⁶⁸ Fischer: Walking Artists. S. 218.

da war. Dies konnte deswegen funktionieren, weil es, wie Fischer beschreibt, überwiegend keine ortsfremden Klänge gab, sondern nur solche, die am selben Ort, aber zu einer anderen Zeit aufgenommen wurden. Ich hörte also überwiegend zeitfremde Klänge. Cardiffs und Millers Trick besteht darin, in die Kulisse zeitfremder Klänge nun Töne einzuschleusen, die nicht nur zeit- sondern auch ortsfremd sind. So zum Beispiel das Klingeln eines Handys, das sich physisch nicht auf dem Balkon befindet. Ortsfremd bedeutet, dass das akustische Material, das von einem Gegenstand ausgesendet wurde, von diesem losgelöst und an anderer Stelle eingesetzt wird. Es wird also ein soziales Gut aus einer relationalen (An)Ordnung gelöst, das die TeilnehmerInnen im Alltag routiniert ausführen, und erfährt ein neues Spacing. Das kann so stark irritieren, weil es nur einzelne Verbindungen sind, die aus dem größeren relationalen Gefüge genommen und woanders angeknüpft werden. Statt wie beim Walkman eine ganze akustische Kulisse auszutauschen, versetzen die MacherInnen nur einzelne Bausteine.

Doch muss hier eingewendet werden: Kann es wirklich zeitfremde Klänge geben, wenn sie doch live wahrgenommen werden? Auf Seiten der Produktion wurden Stimme und Geräusch in einer anderen Zeit aufgenommen, die Tür hat fünf Jahre vorher gequietscht, damit sie auf einem Speichermedium festgehalten werden konnte und die WalkerInnen sie 2010 dann wieder über den Kopfhörer quietschen hören konnten. In dieser Hinsicht trifft zeitfremd zu. Man könnte diskutieren, dass Speicher- und Wiedergabemedien, die bei Video eingesetzt werden, nicht reproduzieren, sondern in ihrer technischen Verfahrensweise Bild und Ton selbst erst hervorbringen, also nicht zeitfremd sind.¹⁶⁹ Auf Seiten der Wahrnehmung hören die WalkerInnen Klänge und sind von ihnen affektiv und intellektuell betroffen. Aber sie sehen nicht die Tür zu dem Zeitpunkt, an dem diese das für sie spezifische Geräusch verursacht hat. Sie wissen also, dass zu einem anderen Zeitpunkt jemand dieses Geräusch wahrgenommen hat. Auch hier ist wieder eine Ambivalenz gegenüber der Zeit zu finden. Diese Ambivalenzen sind von beiden Seiten nicht aufzulösen. Aus einer pragmatischen Sicht könnte man formulieren, die Klänge kommen verschieden in die Welt, mal über physisch anwesende Dinge oder Menschen, mal eben elektronisch. Egal wie, wir müssen uns irgendwie zu ihnen verhalten. Sound wird als Material verwendet und dessen Materialität eben ausgestellt. Doch können diese

¹⁶⁹ Vgl. Spielmann, Yvonne: *Video. Das reflexive Medium*. 1. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, S. 7 ff.

technisch (re)produzierten Geräusche und Stimmen auch als „[a]kustische Markierungen von Abwesenheit“¹⁷⁰ rezipiert werden. Das scharfe Klingeln eines Telefons appelliert an den oder die BesitzerIn, ans Telefon zu gehen, die Stimme einer Person appelliert an andere Anwesende, zuzuhören. Besonders wenn die appellative Charakteristik von Klängen hervortritt – dies ist meist bei Stimmen der Fall – und deren Quelle fehlt, werden die Zuhörenden in ihrer alltäglichen Wahrnehmung irritiert. Wer oder was appelliert an mich?

„Die elektronisch ge- und entwendete Stimme ist kein Signum oder Garant mehr für menschliche Identität. Die vom Körper abgetrennte Stimme, die Zeit und Raum souverän hinter sich lässt, appelliert noch immer an das zuhörende Subjekt, jetzt allerdings unter gänzlich veränderten Interaktionsbedingungen. Damit eröffnen sich völlig neue Verbindungen von Intimität *und* Öffentlichkeit, von Nähe *und* Distanz, von emotionaler Intensität *und* Reflexion.“¹⁷¹

HörerInnen in *Ghost Machine* fühlten sich der Stimme der Erzählerin ganz nah, aber sie hatten keine Nähe zu der Person, die zu dieser Stimme gehörte. Sie konnten sie in einem öffentlichen Rahmen wahrnehmen, aber auf sehr intime Weise, weil sie sie scheinbar in ihrem Kopf hörten und emotional tangiert wurden. Diese ambivalente Wahrnehmung ermöglichte den HörerInnen, Stimmen zu hören, wie es ihnen im Alltag nicht möglich ist, ohne jedoch den Alltag auszuschalten. Dieses Zwischen von Alltag und Nicht-Alltag bringt die TeilnehmerInnen immer wieder zum Anhalten, Staunen, Wundern. In dieser Hinsicht ist das Pathos im Hören nach wie vor vorhanden, auch wenn es technisch (re)produzierte Stimmen und Geräusche sind, die gehört werden.

Technisch wiedergegebene Stimmen weisen für ihr Medium spezifische Eigenschaften auf. Die Stimmen und Klänge in *Ghost Machine* sind mit einem Kunstkopf stereofon aufgenommen worden.¹⁷² Bei diesem Verfahren wird bei einem künstlichen Kopf in die Gehörgänge links und rechts je ein Mikrofon eingesetzt, von wo aus diese aufnehmen. Der so aufgenommene Sound hat eine besonders natürliche Akustik, wenn er

¹⁷⁰ Fischer: *Walking Artists*. S. 212.

¹⁷¹ Kolesch: *Natürlich künstlich*. S. 26.

¹⁷² Vgl. Lilienthal, Matthias: *Playing Roulette With Reality*. *Ghost Machine* in the Hebbel-Theater, Berlin. In: *cardiffmiller.com*, <http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/ghostmachine.html>, 2005, Zugriff: 10.12.2014, S. 2.

über Kopfhörer gehört wird, weil die Art und Weise wie Menschen räumlich hören exakt rekonstruiert wird. Daher wird die auditive Dimension der physischen Umgebung des Walks sehr authentisch wiedergegeben.¹⁷³ Die Stimme von Cardiff und Rois wird auch im linken und rechten Gehörgang auf gleiche Weise wiedergegeben. Dadurch klingt die Stimme nicht so, als würde sie von einer Person vor oder neben einem stammen, sondern auf unheimliche Weise aus dem Kopf der Hörenden selbst. Dies ist nur technisch zu erreichen.

„Es kann etwa über das Mittel der akustischen Großaufnahme eine besondere Nähe zwischen Sprecher und Rezipient hergestellt werden. So wird es bspw. möglich, ein intimes Flüstern oder ein leises Wimmern hörbar zu machen und Wahrnehmenden in besonderem Maß ins Geschehen zu involvieren, was ohne die Mikrofonierung nicht oder nur bedingt möglich wäre.“¹⁷⁴

Dass die Stimme der Erzählerin in *Ghost Machine* in extremer Nähe wahrgenommen wird, suggeriert eine extreme Nähe zur Erzählerin selbst. Ihr leises, ruhiges Sprechen wird als vertrauensvoller und souveräner Ton wahrgenommen. Man würde ihr überall hin folgen, obwohl eine fremde Stimme im eigenen Kopf erst mal beunruhigend ist.

„In dieser Bearbeitung des Verhältnisses von Verkörperung und Entkörperung, von *Embodiment* und *Disembodiment*, rücken folgende Charakteristika des Stimmlich-Auditiven in den Vordergrund [...]: die responsive Struktur von Wahrnehmung und ihre – im Falle des Hörens besonders ausgeprägte – soziale Verfasstheit, die vorsymbolische Ereignishaftigkeit, Intensität und Affektivität des stimmlichen Geschehens ebenso wie schließlich die Körperlichkeit und Räumlichkeit von Sprechen und Hören.“¹⁷⁵

Nach Doris Kolesch haben technisch manipulierte Stimmen nach wie vor dieselben Charakteristika im Theater vorzuweisen, wie die nicht-manipulierten von leiblich

¹⁷³ Vgl. Lilienthal, Matthias: *Playing Roulette With Reality*. S. 2.

¹⁷⁴ Pinto, Vito: *Mediale Sphären*. Zur Einführung in das Kapitel. In: Kolesch, Doris; Pinto, Vito; Schrödl, Jenny (Hrsg.): *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*. 1. Auflage, (Kultur- und Medientheorie), Bielefeld: Transcript, 2009, S. 87 - 98, hier: S. 89 f.

¹⁷⁵ Kolesch, Doris: *Wer sehen will, muss hören*. Stimmlichkeit und Visualität in der Gegenwartskunst. In: Kolesch, Doris; Krämer, Sybille (Hrsg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. 1. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 40 - 64, hier: S. 50.

Anwesenden. Die technische Manipulation kann als theatrale Strategie Verwendung finden, um das herauszuarbeiten, was für den theatralen Prozess zeitgenössischer Produktionen so wichtig ist: Prozesshaftigkeit, Körperlichkeit, aktive Teilnahme der ZuschauerInnen und das Loslösen von semiotischer Sinnhaftigkeit. Doch glaube ich, dass die körperlose, technisch (re)produzierte Stimme eine Qualität mit sich führt, die eine Stimme mit Körper so nicht besitzt – sie ist unheimlich.

„Sobald eine Stimme nicht mehr auf die Anwesenheit einer konkreten Person bezogen werden kann, auf keinen Ort und keinen Körper, sobald sie womöglich fremdklingende Worte und Bedeutungen auszudrücken scheint, wirkt sie mächtiger und bedrohlicher als jedes überraschende Geräusch. Davon zeugen viele Berichte aus der Geschichte der Religionen und den Archiven moderner Psychiatrie: Götter und Dämonen manifestieren sich häufiger in körperlosen Stimmen als in Visionen [...]“¹⁷⁶

Ein Phänomen, mit dem *Club Inferno* und *Ghost Machine* sehr gut zu spielen wissen. In *Ghost Machine* mag die Erzählerin vertrauenswürdig klingen, aber sie kann das Unheimliche nicht ganz abschütteln. Denn die Erzählerin kann immer nur in ihrer Stimme erscheinen. Hört man ihre Stimme, taucht mit ihr in der Vorstellung der HörerInnen gleich eine ganze Person auf, verschwindet sie, ist mit ihr auch ihr Körper weg – so wie eben auch Geister auf- und abtauchen. Die Stimme scheint nicht an irdische Bedingungen gebunden zu sein, wie wir wissen jedenfalls nicht an ihre körperliche. Dies machen sich Cardiff und Miller zunutze, indem sie die Erzählerin und auch andere Stimmen auf bestimmte Weise akustisch auf- und abtreten lassen. Sie kündigen diese beispielsweise mit Hilfe anderer Geräusche an. Auf dem Balkon: Ich hörte erst das Klingeln des Telefons, das ich physisch nicht auf dem Balkon ausmachen konnte. Dann hörte ich jemanden sprechen und sah erst dann den Schauspieler im Video telefonieren. Hier wurde die geisterhafte, unheimliche Dimension von körperlosen Geräuschen genutzt. Nicht nur die Verortung des Klingelns war nicht korrekt für eine realistische Alltagserfahrung, auch das sukzessive Auftreten des Schauspielers schien diese zu verzerren. Wie kann man jemanden so gut und

¹⁷⁶ Macho, Thomas: Stimmen ohne Körper. Anmerkungen zur Technikgeschichte der Stimme. In: Kolesch, Doris; Krämer, Sybille (Hrsg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. 1. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 130 - 146, hier: S. 130.

nah hören, der so weit weg steht?

Zurück zum Korridor von Ghost Machine: Ich öffne die Tür. Auf dem Monitor sehe ich die Hand einer Person, die dasselbe tut. Ich gehe den Gang entlang und höre dies auch. Gleichzeitig höre ich auch andere Schritte, die mir sehr nah sind. Ich sehe keine Person, die dazu gehört. Aber ich höre plötzlich die Erzählerin wieder, die mich vor einen Schminkspiegel schickt, ich sehe sie über den Bildschirm und sie sagt: „Jetzt siehst du, wie ich aussehe.“

Sukzessive wurde das Erscheinen Cardiffs vorbereitet: Erst sah man ihre Hand, dann hörte man die Schritte, dann forderte sie auf, vor den Spiegel zu treten, man sah sie im Video. Wie ein Geist tauchte Cardiff in Versatzstücken auf und war danach einfach verschwunden. In diesen Szenen sind Hör- und Bild-Dimension eng miteinander verknüpft, um die Auftritte besonders effektiv zu inszenieren. Hier kommt eine Dimension der Wahrnehmung ins Spiel, die ich bislang unbeachtet gelassen habe. Der Videowalk kann so erfolgreich mit Neu-(An)Ordnungen von Auditivem, Visuellem und Körperlichem verwirren und fehlleiten, weil die sinnlichen Wahrnehmungsformen nicht so getrennt ablaufen, wie der allgemeine gesellschaftliche Diskurs vermuten lässt. Die klassischen Sinne Sehen, Hören, Riechen, Schmecken und Tasten werden oft als getrennt von einander ablaufende Prozesse beschrieben. Wenn sie in der Wahrnehmung eines Menschen zusammenwirken, werden sie als Synästhesie beschrieben. So kann ein synästhetisch wahrnehmender Mensch, gleichzeitig als Farbe sehen, was er oder sie sieht oder hört. Doris Kolesch beschreibt dagegen, dass Sinne miteinander wirken, ohne gleich solche Effekte erzielen zu müssen.

„Kaum ein Hören kommt ohne Visualität aus, dabei kann es sich um das konkrete, das Hören begleitende Sehen handeln oder auch um ein Imaginieren – beispielsweise wenn wir uns zu einer unbekanntem Stimme am Telefon einen Körper vorstellen. Das Gleiche gilt – und dies vergessen, übersehen wir häufig – auch umgekehrt, insofern es eine auditive Dimension des Visuellen gibt. Wir sehen die Größe eines Raumes und unsere Position in ihm nicht nur, wir hören sie auch.“¹⁷⁷

Ob dies nun daran liegt, dass sinnliches Wahrnehmen unter synästhetischen Vorzeichen abläuft oder die Verschränkung von Sehen und Hören im westlichen Kulturkreis Resultat

¹⁷⁷ Kolesch: Wer sehen will, muss hören. S. 42.

von Sozialisationsprozessen ist, müsste noch diskutiert werden. Aber festzustellen ist, dass die Wahrnehmung der WalkerInnen nicht so schnell und flexibel folgen kann, wie auditive, haptische und visuelle Bausteine neu zusammengesetzt werden.

4.4. Visuelle Dimensionen

Während die auditiven Strategien in *Ghost Machine* erfolgreich in die Irre führen, scheinen visuelle Strategien auf den ersten Blick weniger vielversprechend. Das Videobild kann ohne Probleme vom tatsächlichen Raum unterschieden werden. Die akustische Qualität und technische Umsetzung der auditiven Dimensionen sind definitiv elaborierter, als die der visuellen in *Ghost Machine*. Allerdings kommen auch Strategien zum Einsatz, die die WalkerInnen verführen und hinters Licht führen sollen. Sehr auffällig ist beispielsweise, und darauf bin ich bereits eingegangen¹⁷⁸, dass ich meinen Blick nur schwer von der Kamera lösen kann. Man kann sich hier fragen, warum ich eher ein Video anschau, als den hinterm Bildschirm tatsächlich physisch anwesende Raum. Schließlich handelt es sich nicht um irgendwelche Räume, sondern um solche, die im Theaterbetrieb nur selten der Öffentlichkeit preisgegeben werden, wie Hinterbühne, Garderobe und Dachboden. Warum scanne ich also nicht voller Neugier diese heimlichen und privaten Räume? Zum einen werden meine Blicke an das Video gebunden, weil die Erzählerin mir den Auftrag dazu gegeben hat. Zum anderen sind nur dort DarstellerInnen zu sehen, die theatral handeln und eine undurchschaubare, aber neugierig machende Erzählung entfalten. „Der Zuschauer wählt letztlich immer das Augen- und Auffällige, das eben, was permanent in Bewegung ist und die meiste Aufmerksamkeit hervorruft.“¹⁷⁹ Es darf auch nicht unterschätzt werden, dass der menschliche Körper ZuschauerInnen in besonderer Weise anspricht und Aufmerksamkeit auf sich zieht, selbst wenn er leiblich nicht anwesend ist. Hans-Thies Lehmann hat eine mögliche Erklärung dafür: Dem „Schein des Bilds haftet etwas von Befreiung an, das dem Blick Genuß bereitet. Das Bild befreit das Begehren von den lästigen ‚anderen Umständen‘ realer, real produzierender Körper und entrückt sie zum Traumbild.“¹⁸⁰ Diese „lästigen, anderen Umstände“ könnten – wenn man sich *Club Inferno* ins Gedächtnis ruft – das Riechen und Fühlen dieser Körper sein, die Möglichkeit, dass sie

¹⁷⁸ Siehe S. 51.

¹⁷⁹ Pavis: *Medien auf der Bühne*. S. 119.

¹⁸⁰ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 440.

jederzeit etwas von einem abverlangen könnten, man sich wehren oder auseinandersetzen muss. Das körperlose Bild birgt diese „Gefahr“ nicht. Die ZuschauerInnen können frei davon einfach nur gucken. Die für den Walk angewandte Technik entkörperert also nicht nur die Stimme, sondern auch das Erscheinungsbild. Wie die Stimme losgelöst als akustisches Material verwendet wird, wird versucht das Licht, das vom Körper reflektiert wird und dessen Bild sendet, als Material zu nutzen. Das Erscheinungsbild von Körpern wird auch zum sozialen Gut. Gleichzeitig kann dieses Erscheinungsbild daher nur existieren, weil es zu einem bestimmten Zeitpunkt einen Körper gab, der visuell in Erscheinung getreten ist und sich filmen ließ. Der Einsatz von Video im Gegenwartstheater hat nach Lehmann eine selbstreferenzielle Dimension, die „keinen immanenten ‚Sinn‘, keine Existenz außerhalb der Seh-Erfahrung selbst, keine Aussage jenseits der Begegnung“ hat. „Vielmehr wird der Augenblick des Sehens [...] unter bestimmten, artifiziell geschaffenen Bedingungen organisiert.“¹⁸¹ Somit werden die ZuschauerInnen im Videowalk wieder auf die Sinnlichkeit ihrer Wahrnehmung und somit Körperlichkeit verwiesen. Dem gegenüber steht das Traumbild eines anderen, ephemeren Körpers, auf den Assoziationen, Erinnerungen, Träume projiziert werden können. Weil sie irgendwie doch denselben Raum teilten, waren die WalkerInnen verführt zu glauben, die DarstellerInnen ständen auch in der physischen Umgebung der VideowalkerInnen. „Zwischen dem Realen und dem Illusorischen finden wir uns in einer irgendwie platonischen Höhle, einem Orpheus-Pfad, einer Geister- und Schattenwelt.“¹⁸² Der Einsatz der Videotechnik bringt also den physisch-architektonischen Raum, den technisch (re)produzierten und deren Zusammenwirken zur Erscheinung. Es stellt sich derselbe Effekt wie beim Auditiven ein.

Ist der Blick an das Videobild gebunden, wird er in besonderem Maße geführt und dies wiederum gestaltet. „Im Film ist es die Kamera, die den point of view artikuliert, der wiederum dem Erzählten seine Ordnung unterlegt, indem er den Bildern die räumliche Tiefe und Dauer, die Distanz und die Bewegung, den Standpunkt und den Blickwinkel gibt.“¹⁸³ In *Ghost Machine* wird zum großen Teil auf filmische Vorgehensweisen wie Schnitt und Einstellungswechsel von Groß- und Nahaufnahme verzichtet. Der Rundgang

¹⁸¹ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 434.

¹⁸² Ebenda, S. 437.

¹⁸³ Grob, Norbert: „Was ist es, was die Kamera selber schafft?“. Sieben Hinweise zum filmischen point of view. In: Röttger, Kati (Hrsg.): *Theater und Bild. Inszenierung des Sehens*. 1. Auflage, (Kultur- und Medientheorie), Bielefeld: Transcript, 2009, S. 161 – 174, hier: S. 162.

durch das HAU-Theater wird in einer Standardeinstellung gezeigt, die sich ergibt, wenn man ohne Zoom die Kamera in entspannter Armhaltung, vor den Augen und nach vorne gerichtet hält. Von diesem Ausgangspunkt dreht sich das Kamerabild mal nach links, rechts, oben oder unten, jedoch immer so dass es dem natürlichen Blicken mit leichten Kopfbewegungen entsprechen würde. Hier und da soll man heranzoomen, was allerdings die KünstlerInnen stellvertretend für die TeilnehmerInnen während des Drehs bereits gemacht haben. Der Point of View, der hier etabliert wird, entspricht einer Ästhetik wie sie bei Amateurvideoaufnahmen entsteht. Die Aufnahmen sind nicht elaboriert, scheinen kaum gestaltet, sind verwackelt und entwickeln daher eine subjektive Perspektive. Man erblickt das Gefilmte, wie die Filmenden auf die Dinge selbst geblickt haben. Es entspricht einem „natürlichen“ Blick. Somit „konstituiert [die Kamera] – als strategische Instanz – die Form dieses Blicks: die Art und Weise, wie alles zu sehen ist. Dabei entwickelt sich in den Bildern zugleich eine Einstellung gegenüber dem Sichtbaren (also durch die Anschauung der Welt zugleich Weltanschauung).“¹⁸⁴ Die Wirkung, die bei den TeilnehmerInnen erzielt wird, ist eine scheinbar dokumentarische, so als würden sie selbst den Walk filmen und als ForscherInnen durch die unbekanntes Welten des HAU-Gebäudes streifen. Die Wirkung war bei mir so stark, dass ich in den ersten Minuten dachte, ich täte dies tatsächlich selbst. In diesem Sinne wird der Blick der ZuschauerIn verdoppelt. Als Abbild des physischen Raumes dient das Bild zugleich als Wegweiser. Das, was auf der Kamera gezeigt wird, soll kohärent sein, mit dem was um die Kamera zu sehen ist. Die Kamera kann den Raum nicht in seiner Gesamtheit wiedergeben, sondern zeigt einen bestimmten Ausschnitt, eben nur das, was vor die Linse kommt und die Filmenden vor die Linse kommen lassen. Die Blickführung der Kamera ist, obwohl sie den Eindruck vermittelt, dem Raum gegenüber nicht neutral, den sie aufnimmt.

„Die Kamera hält darin alles, was sie aufnimmt, mit der gewissenhaften Genauigkeit und Ungerührtheit fest, die einer optischen Maschine eigen ist. Das verführt dazu, den fiktiven Gestus des Beobachtens, den die Kamera hat, als real zu akzeptieren. Er verführt dazu, die Verführung zu übersehen. Diese Momente der Verführung sind Resultat der Strategie, mit der die Kamera alles, was vor ihr ist, weiter

¹⁸⁴ Grob: „Was ist es, was die Kamera selber schafft?“. S. 162.

fiktionalisiert.¹⁸⁵

Wie die Stimme der Erzählerin und das Telefonklingeln auf dem Balkon die WalkerInnen dazu verführen, bestimmte Räume auf bestimmte Weise zu hören, weil sie authentisch klingen, verführt auch der Kamerablick durch seine vermeintlich dokumentarische und amateurhafte Art. Die WalkerInnen dokumentieren zu keinem Zeitpunkt selbst, wo sie entlanggehen und was sie dabei erblicken. Vielmehr führen Cardiff und Miller die WalkerInnen und zeigen ihnen mit einem bewusst ausgewählten Ausschnitt des Raumes, wo hingeguckt werden soll – nämlich dorthin, wo sie etwas vorbereitet haben. Die Kamera verführt mich nach vorne zu blicken und mich nicht umzudrehen. Hätte ich die ganze Zeit visuell kontrolliert, ob und welcher Körper zu diesen Schritten gehörte, hätte keine Spannung aufgebaut werden können. Die Klänge könnten nicht in ihrer Materialität erscheinen oder pathisch gehört werden. Die gesteigerte Fiktionalisierung fände nicht statt. Ein paar Schritte weiter zeigte sich Cardiff als Spiegelbild im Videobild. Nur an dieser Stelle zeigt die Kamera offen, dass ihre Blickführung subjektiv ist und wer dieses Subjekt ist.

Mithilfe der Kamera ordnet *Ghost Machine* die WalkerInnen nicht nur in ihrer sinnlichen Wahrnehmung zum Bild und der visuellen Erscheinung des physischen Raumes an, sondern auch ganz physisch den Körper in seiner Bewegung. Gerade weil Videobild und -ton so verführen und ein gewisser Zugzwang in den Ablauf des Walks einprogrammiert ist, öffnet sich nur ein sehr enger Bewegungskorridor für die TrägerInnen der Kamera. Wollen diese, dass Bild und physischer Raum kohärent sind, dann müssen sie sich in einem ganz konkreten Abstand zu den Wänden, Tischen, Treppen, Balkonen und der Kamera selbst anordnen. Bewegen können sich die WalkerInnen im Gehen nur nach vorne und mit kleinen Kopfbewegungen in andere Richtungen, um der Blickführung zu folgen. Zusammenfassend kann für *Ghost Machine* formuliert werden, dass es in materiell-körperlicher, auditiver und visueller Hinsicht ein strenges Raumdispositiv in physisch-architektonischer Dimension etabliert, das einem strengen technisch (re)produzierten, szenischen Raumdispositiv folgt, welches wiederum aus der Materialität des physischen hervorgeholt wird. Aber die Inszenierung verschaltet beide Räume so sehr ineinander, dass nur in diesem Zusammenwirken ein neuer Raum entsteht. Es entsteht ein theatrales

¹⁸⁵ Grob: „Was ist es, was die Kamera selber schafft?“. S. 167.

Zwischen, in dem die WalkerInnen Dinge hören und sehen, die in ihrem Alltag so nicht zusammenpassen, in dem sie sich ungewöhnlich zum Raum verhalten und in dem Assoziationen, Erinnerungen und Gefühle evoziert werden, die beide Räume alleine so nicht hervorgebracht hätten.

Club Inferno bietet dagegen ein sehr offenes Raumdispositiv an. Es gibt zahlreiche Zimmer, die mit langen Gängen und Fluren miteinander verbunden sind und frei durchschritten werden können. Die Größe der gesamten Spielfläche ist so enorm, dass die ZuschauerInnen sich anfangs immer wieder verlaufen und nur schwer überblicken können, was sich alles so darbietet. Die Gäste müssen ständig selbst und aufs Neue entscheiden, wo sie hingehen und was sie sich angucken. Gay McAuley definiert dies als Unabhängigkeit des Sehens („independence of vision“¹⁸⁶) und macht einen wichtigen Unterschied zu Film und Video: „The freedom to choose what to focus on is an important part of the risk of live performance, and an important part of that sense of taking responsibility for one’s own experience[...].“¹⁸⁷ Das reichhaltige Angebot an Zimmern kann als eine physisch-architektonische Manifestation dieser Freiheit interpretiert werden. Es gibt so viele Dinge, die im *Club* erblickt werden wollen, man muss sich nur etwas aussuchen. Im Theater mit Guckkastenbühne kann es genügen, die Augen ein wenig nach links oder rechts wandern zu lassen. Dies ist im *Club* auch möglich. Darüber hinaus müssen die ZuschauerInnen aber ihren kompletten Körper selbst in Bewegung versetzen, wenn sie eine neue Szene sehen wollen. Das Sehen als sinnlicher Akt wird so in seiner ganzen Körperlichkeit ausgestellt. Zudem erhebt es die Eigenverantwortlichkeit der ZuschauerInnen zur künstlerischen Strategie – sie müssen selbst Verantwortung für das übernehmen, was sie sehen wollen. Haben sie sich entschieden, gibt es eine Reihe an Möglichkeiten, wie sie das tun:

„[...] spectators in the theatre are involved in a vast range of different looks – shared, private, collective, offered, stolen, forbidden, obtrusive, unobtrusive, and so on – and, most important of all, that the look in the theatre is always a process of looking, always complex, always multiple, always energizing, and never totally under the control of anyone.“¹⁸⁸

¹⁸⁶ McAuley: *Space in Performance*. S. 270.

¹⁸⁷ Ebenda, S. 271.

¹⁸⁸ Ebenda, S. 270.

Kollektiv sind die Blicke im Höllenszenario in dem Maße, dass alle potentiell dasselbe – nämlich die von SIGNA vorbereiteten Räume – sehen können. Aufgrund des sehr individuellen Ereignisses kann aber nur schwer überblickt werden, was tatsächlich von allen wahrgenommen wird. Es ist ein reichhaltiges Angebot, das sich hier darlegte, das KünstlerInnen-Kollektiv forderte aber ebenso aggressiv ein, dass die ZuschauerInnen dies erblickten. Die DarstellerInnen drängten sich buchstäblich auf, um gesehen zu werden, zerrten die ZuschauerInnen in das nächste Zimmer oder redeten auf sie ein. Auf Seiten der ZuschauerInnen konnten die Blicke kaum zu aufdringlich werden, vielmehr mussten die DarstellerInnen ihre Gäste bearbeiten, gesellschaftliche Normen des Blickens bei ihnen aufzulösen. Die ZuschauerInnen sollten das tun, was sie in der alltäglichen Kommunikation nicht tun sollten: glotzen, sehr nah an die Körper kommen, auf nackte Brüste starren. Nichts schien in der Hölle zu privat zu sein. Damit versucht SIGNA das Sehen von einer Qualität zu befreien, die eine eigene Kulturgeschichte im Abendland hat: dem heimlichen Blick.¹⁸⁹ „Abgeschlossene Türen, abgeschirmte, intime Wohnräume, geheim gehaltene Lebensbereiche markierten Verbote, die eingehalten oder übertreten werden konnten. Sie förderten die Lust nach Übertretung [...]“¹⁹⁰, beschreibt Ulrich Stadler für die Geschichte des Voyeurismus’ ab dem 18. Jahrhundert. Die Höllenkreise haben keine Türen und machen so für gewöhnlich geheim oder privat gehaltene Zimmer einem öffentlichen Theaterpublikum frei zugänglich. Zugleich hat jedes Zimmer Wände, die sie von anderen abtrennt, es kann nicht alles direkt erblickt werden. Das Bühnenbild hat demzufolge eine tragende Rolle: „Der Raum organisiert die Blicke, er macht sichtbar oder verstellt die Perspektive.“¹⁹¹ Die bühnenbildnerische Gestaltung gleicht – ich kann es kaum anders beschreiben – einem sehr freizügigen Blusenausschnitt an einer Frau:¹⁹² Man kann sehr viel sehen, aber nicht alles, und irgendwie muss man doch immer wieder

¹⁸⁹ Bekannte Beispiele für Voyeurismus’ in der Kultur sind: William Shakespeares Theaterstück *Much Ado about Nothing* (1600), James Joyces Roman *Ulysses* (1922), Alfred Hitchcocks Film *Rear Window* (1954) oder die Fernsehshow *Big Brother* (2000). Und: Vgl. Stadler, Ulrich (Hrsg.): *Schaulust. Heimliche und verpönte Blicke in der Literatur und Kunst*. München: Fink, 2005.

¹⁹⁰ Stadler, Ulrich: Schaulust und Voyeurismus. Ein Abgrenzungsversuch. Mit einer Skizze zur Geschichte des verpönten Blicks in der Literatur und Kunst. In: Stadler, Ulrich (Hrsg.): *Schaulust. Heimliche und verpönte Blicke in der Literatur und Kunst*. München: Fink, 2005, S. 9 – 37, hier: S. 28.

¹⁹¹ Roselt: *Phänomenologie des Theaters*. S. 65.

¹⁹² Ein anderes, passendes Bild wäre das Schaufenster eines Ladens, in dem Waren angeboten und erste Einblicke gewährt werden. Nur umfasst es nicht in dem Maße die körperlich-lustvolle Intention die *Club Inferno* in allen Facetten so gerne ausspielt.

hinstarren. Das hatte nicht zur Folge, dass die ZuschauerInnen sofort jegliche Hemmungen ablegten. Der Anstand gebot ihnen weiterhin nicht zu genau hinzugucken (oder wenn, nur verlegen) und doch ließ die Schaulust sie neugierig werden, verführte sie regelrecht.

„Angst und Lust kombinieren sich im Voyeurismus zunächst einmal in einem sehr trivialen Sinne. Die Neigung, andere zu beobachten, während sie sich unbeobachtet wähnen, stößt nicht auf ein gesellschaftliches Einverständnis. [...] Insofern ist deren Lust immer begleitet von der Angst, entdeckt und der Perversität überführt zu werden. Die Angst wäre hierbei die notwendig in Kauf genommene Bedingung, unter der allein die besondere Schaulust ausgelebt werden kann.“¹⁹³

Das Sehen hat demnach in Angst und Lust, so wie es auch zuvor beim Hören beschrieben wurde, eine affektive Dimension. Zudem wird es, bei aller Unabhängigkeit und Eigenverantwortung im Blick, mit architektonischen Elementen gelenkt. „The actors can influence that to a point, and the mise en scène provides cues to the kind of attention required and an overall rhythm that will channel response in certain ways.“¹⁹⁴ Statt zu formulieren, dass SIGNA vom heimlichen Blick befreien will, sollte wohl eher beschrieben werden, dass SIGNA Schaulust in ihrer breiten Facettenhaftigkeit bis hin zur Perversität ausstellt und betont.

Auf die schiere Größe des Spielraums bezogen, kann dieser in seiner Gesamtheit als Leinwand verstanden werden, die es nur zu erblicken gilt. Räumliche Dimensionen und Gestaltung erfährt er erst durch den alledurchdringenden Rhythmus, der die Aufmerksamkeit und Handlungen der ZuschauerInnen kanalisiert. Die labyrinthartigen (An)Ordnungen der Zimmer und Gänge streuen in erster Linie den Blick bis in die Orientierungslosigkeit, bis Spacing und Syntheseleistung nicht mehr ideal funktionieren. Die Eingänge zu den Zimmern erscheinen in diesem Labyrinth wie visuelle Eckpfeiler, die Orientierungshilfe leisten, aber auch lustvoll anziehen. Letzteres wird besonders durch das Spiel der DarstellerInnen produziert. Hier zeigt sich ein entscheidender Unterschied zum Voyeurismus in seinem gesellschaftlich verurteilten Ausmaß. Die DarstellerInnen sind Agenten des theatralen Blickregimes: Sie wissen, dass sie betrachtet werden und wollen dies unbedingt, weil sie so die Blicke lenken können. Dies können sie mit einem virtuosen,

¹⁹³ Stadler: Schaulust und Voyeurismus. S. 24 f.

¹⁹⁴ McAuley: *Space in Performance*. S. 271.

den Raum einnehmenden Gestenspiel, aber auch sehr subtil mit dem eigenen Blick erreichen, welcher „directs the spectator’s attention within the space and is one of the performer’s most powerful stratagems in activating the whole space.“¹⁹⁵

Zurück zu Ciaccos Festmahl: Die Runde isst und unterhält sich. Ciacco ist ein sehr amüsierender Gastgeber, der wie ein Entertainer nicht am Tisch sitzt, sondern vor ihm und uns Gästen steht. Wir richten unsere Blicke hauptsächlich auf ihn, auch mal auf die anderen Gäste. Plötzlich hört er auf zu reden und starrt über unsere Köpfe hinweg. Wir drehen uns um und sehen hinter uns einen aggressiven Clown in der Tür stehen. Er wird Ciaccos Esszimmer gleich zu Ciaccos Hölle machen.

An dieser Szene lässt sich gut zeigen, wie der Schauspieler Steven Reinert über das Blicken den relationalen Raum gestaltet. Reinert richtet als Ciacco seine Aufmerksamkeit ganz auf die Gäste, indem er mit ihnen Blickkontakt aufnimmt und hält. Gleichzeitig lenkt er die Aufmerksamkeit und ihre Blicke auf sich, weil er vor ihnen steht. Die Gestaltung des Raums unterstützt dies, weil die Teilnehmenden um einen Tisch angeordnet sind und vier Wände mit nur zwei schmalen Durchgängen nicht viel anderes sehen lassen. Reinert bietet immer wieder Essen an, gestikuliert, interagiert mit den Gästen. Als sich am meisten bewegender Teilnehmer rückt er sich ganz in den Fokus. In dem Moment, in dem er aus diesem Beziehungsgeflecht an Blicken ausbricht und woanders hinguckt, zieht er die Aufmerksamkeit, die er an sich gebunden hat, in einen anderen zuvor nicht beachteten Bereich und aktiviert diesen Teil des Raums. Der relationale Raum wird vergrößert und der Clown integriert. Der Blickwechsel findet nun nur noch zwischen beiden Schauspielern statt und die Gäste schauen sich dies wiederum an. Letztere sind also gezwungen sich neu im Raum und zum Raum der beiden Spielenden anzuordnen.

Zusammenfassend kann für *Club Inferno* beschrieben werden, dass sich die Inszenierung aus der dichotomen visuellen Wahrnehmung herauslöst, indem sie die materiell-körperlichen und räumlichen Eigenschaften des Sehens zur Voraussetzung und Bedingung dafür macht, dass überhaupt etwas gesehen werden kann. Mit Gesprächen, Blicken, Körperkontakt, Essen, Getränken und bühnenbildnerischen Elementen wird immer wieder ein Raum eröffnet, geformt, aber auch geschlossen – manchmal sogar gewaltsam. Obwohl ein sehr offenes Raumdispositiv angelegt ist, entsteht so ein Rhythmus, der die selbstbestimmten, eigenverantwortlichen TeilnehmerInnen, so wie

¹⁹⁵ McAuley: *Space in Performance*. S. 114.

Wellen einen Schwimmenden tragen, mal in die eine oder andere Richtung lenkt.

4.5. Imaginative Dimensionen

In den letzten Kapiteln hat sich gezeigt, dass „unvorhersehbare Verschachtelungen und Konnexionen der Wahrnehmung“¹⁹⁶ im theatralen relationalen Raum erzeugt werden. Im Beschreiben dieser Phänomene ist bereits angeklungen, dass Wahrnehmung von Dingen auch immer mit dem Vorstellen derselben verknüpft ist. Ich höre Janet Cardiffs oder Sophie Rois’ Stimme – ich stelle mir aber auch dazu vor, wie sie wohl aussehen mögen. Die Protagonisten von *Club Inferno* erzählen von ihrem Leben, und ich stelle mir dies vor. Zimmer, Gerüche, Geschmäcker, Personen, Einrichtungsgegenstände erwecken Assoziationen und Erinnerungen in den ZuschauerInnen. Indem in theatralen Strategien Sinneswahrnehmungen dekonstruiert und neu zusammengesetzt, losgelöst und betont werden und sich geschickt mit Imaginationen verbinden, erfahren die TeilnehmerInnen das theatrale Geschehen viel mehr an sich selbst – in ihrer subjektiven Leiblichkeit. Für Hans-Thies Lehmann verändert dies die Relation der ZuschauerInnen zu ihrer Umgebung. Der theatrale Raum „will mehr gelesen und phantasiert, denn als Informationsdatum registriert und gespeichert werden, schult eine neue ‚Zuschauer-Kunst‘, das Sehen als freies und aktives Konstruieren, rhizomatisches Verkoppeln.“¹⁹⁷ Ich würde dafür plädieren, dass das Spiel mit der Phantasie schon immer elementar für das Theater gewesen ist. Was Performance-Theater wie *Ghost Machine* und *Club Inferno* aber darüber hinaus anbieten, ist Raum nicht mehr in tradierter und institutionalisierter Weise wahrzunehmen, sondern alles, was in der Inszenierung angeboten wird, in hoher Eigenverantwortung und -leistung netzwerkartig zu verbinden. Wenn sich Wahrnehmung und Handeln nicht an Tradiertem orientiert, sind die ZuschauerInnen zwangsläufig auf sich selbst zurückgeworfen. Sie müssen improvisieren und bewusst oder unbewusst aus ihrem eigenen Schatz an Erfahrungen, Erinnerungen, Assoziationen und Vorstellungen, welche immer an die eigene Biografie gebunden sind, schöpfen. Das theatrale Handeln der ZuschauerInnen (und soweit vorhanden der DarstellerInnen) ist dadurch in besonderer Weise an die Imagination gebunden. *Ghost Machine* führt „in einen spektralen Zwischenraum, in ein komplexes

¹⁹⁶ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 298.

¹⁹⁷ Ebenda.

Labyrinth, in dem Assoziationen und Erinnerungen, Lokalgeschichte und Mythos, Anwesenheit und Abwesenheit zu einer komplexen szenographischen Textur vermischt werden.“¹⁹⁸ In Rückbezug auf ein kollektives Gedächtnis und Wissen können manche Assoziationen gezielt erzeugt werden. Als Cardiff in *Ghost Machine* feststellte, dass sie sich in einem Berliner Theater befand, wurden Assoziationen, Erinnerungen und eigene Erfahrungen mit Theater und Berlin abgerufen, aber auch konkret zu dem Theater, in dem der Walk stattfand: im Hebbel-Theater, das eine über 100 Jahre alte Geschichte hat. Im Verlauf des Walks nahm Cardiff immer wieder Bezug auf ihre eigenen Assoziationen und Träume. So erzählte sie von einem Traum eines Familientreffens, in dem ihre verstorbenen Großeltern vorkamen, und wie sehr sie das berührte. Auch hier wird wieder Geisterhaftes rekurriert. Als in *Club Inferno* gefragt wurde, ob man auch manchmal Stimmen gehört habe, dann wurden die Assoziation nach Wahnvorstellungen geweckt. Imaginationen können die sauberlich geplanten Raumstrategien auch unterlaufen. Assoziationen, Vorstellungen und Erinnerungen sind, weil sie so sehr an die eigene Biografie gebunden sind, letztendlich nicht zu kontrollieren. Der Traum von den verstorbenen Großeltern wirkte auf andere VideowalkerInnen mit ähnlichen Erfahrungen sehr stark. Ich hatte diese Erfahrung nicht, mir kam es daher zu melodramatisch und als zu einfacher Handgriff vor, um Traurigkeit hervorzurufen. Bei meinem zweiten Besuch im *Club* sind vier junge Männer, die eindeutig als Zuschauer zu identifizieren waren, so sehr an Berliner Szene-Clubs mit Dark Room¹⁹⁹ und exzessivem Alkohol- und Drogenkonsum erinnert worden – eine Assoziation, die ich von vielen gehört habe –, dass sie sich bis zum körperlichen Kontrollverlust betranken und den DarstellerInnen gegenüber sehr aufdringlich waren. Sie wurden schließlich aus dem Theater-Club herausgeworfen. Der imaginative Raum wird also, wie die anderen Räume, immer auch im doppelten Sinne errichtet: Imaginationen knüpfen an das theatrale Zwischen an und das theatrale Zwischen ist ein reichhaltiger Nährboden für das Imaginative. Imaginationen reichern die Möglichkeiten von Raumproduktionen sogar so enorm an und werden dabei so vordergründig, dass Inszenierungen des Performance-Theaters sich als Geistermaschinen und Höllen-Club bezeichnen. Man sollte dies auch in seiner Umkehrung lesen: Die zuvor beschriebenen Raumstrategien entfalten so machtvolle Strukturen, dass sie die Fantasie-Maschinen erst

¹⁹⁸ Fischer: *Walking Artists*. S. 210.

¹⁹⁹ Ein Dark Room ist ein schwach oder gar nicht beleuchteter Raum in Szene-Clubs, in denen sich oft fremde Menschen treffen, um Sex zu haben.

anwerfen. Im Anschluss werde ich diskutieren, wie diese Strukturen zustande kommen und welche Macht sie dabei entfalten.

5. Politiken des Raums

Räume im Performance-Theater sind keine machtfreien Räume – ganz im Gegenteil. Benjamin Wihstutz hat formuliert, dass, wenn theatrale Räume hervorgebracht werden, sie immer auch sofort eingeschränkt werden, sie ZuschauerInnen und DarstellerInnen zueinander organisieren und vom Alltag abgrenzen.²⁰⁰ Es kann also nach Wihstutz keine Räume frei von Macht, Konventionen und Strukturen geben. Martina Löw hat dies damit erklärt, dass Räume Strukturen ausbilden, sobald sie Wiederholung erfahren, diese Handlungen organisieren und Handlungen diese Strukturen reproduzieren. So wie in jeder Theaterform ZuschauerInnen immer auch Handelnde sind, so sind ihre Handlungen auch immer von außen bestimmt. Die Inszenierungen des Performance-Theaters, die ich untersucht habe, sind Räume voll von Strategien, Machtverteilungen und Verhandlungen. Sie entfalten mannigfaltige Politiken des Raums. Diesen kann man auf die Schliche kommen, wenn man ihre Strukturen erkennt. Daher werden die Strukturen von *Club Inferno* und *Ghost Machine* nun analysiert, um anschließend die Gestaltung der DarstellerIn-ZuschauerIn-Beziehung zu erkennen.

5.1. Strukturen des theatralen Raums

Wie bereits definiert, entsteht dann eine Struktur, wenn sich Räume nach einem erkennbaren Muster zu einem Cluster anordnen. Das routinierte Handeln im Alltag bringt solche Muster hervor und wird von diesem Muster gleichzeitig beeinflusst. Anhand seiner Bausteine kann das Muster sowohl analysiert als auch verallgemeinert werden.²⁰¹ Ein weiteres Merkmal von Strukturen ist, dass sie aus einem Set an Regeln und Ressourcen

²⁰⁰ Vgl. Wihstutz: *Der andere Raum*. S. 68 ff.

²⁰¹ Siehe S. 30.

bestehen. In *Club Inferno* und *Ghost Machine* bilden sich mehrere Strukturen aus, die sich wiederum zu einer weiteren Struktur vereinen. Muster werden erkennbar. Alle zu beschreiben, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, daher konzentriere ich mich auf die, die für das theatrale Zwischen konstitutiv sind.

Club Inferno hat zwei dominante Strukturen herausgebildet, eine, die das performative Handeln in seiner sozialen Dimension organisiert, und eine, die das performative Handeln als szenisches²⁰² Geschehen gestaltet. Die soziale Struktur zeichnet sich durch Selbstreferenzialität und Wirklichkeitskonstitution aus. Sie beschreibt also die Elemente und dessen Zusammenwirken, die eine soziale Realität fern des Fiktiven produzieren. Die körperlichen, auditiven, visuellen, prozesshaften und imaginativen Elemente wurden ausführlich diskutiert und werden hier zusammengefasst, um einen Überblick zu verschaffen. So wird die leibliche Anwesenheit und Körperlichkeit der TeilnehmerInnen im Raum betont. Die ZuschauerInnen essen und trinken, sie müssen ihren Körper flexibel durch die Zimmer navigieren. Die DarstellerInnen haben engen Körperkontakt zu ihnen. Beide Gruppen erfahren so ihre eigenen leiblichen Grenzen und ihren Leib als Körper. Die Körperlichkeit der DarstellerInnen wird zudem in dergestalt hervorgehoben, dass die DarstellerInnen im sechsstündigen Spiel ihren eigenen Körper aufgrund der Erschöpfung mehr und mehr spüren. Da die selbstreferenzielle Körperlichkeit in allen Höllenkreisen konstant, wenn auch mit einigen Variationen, eingesetzt wird, kann sie als strukturbildendes Element gedeutet werden. Als solches gibt sie vor, wie in dieser Inszenierung Körper jeweils eingesetzt werden. DarstellerInnen und ZuschauerInnen reproduzieren in diesem spezifischen Einsatz ihrer Körper die strukturellen Vorgaben. Diese Selbstreferenzialität kann dann zum szenischen Strukturelement werden, wenn sie gesteigert wahrgenommen wird.

An die körperliche Struktur knüpft die auditive an. Für *Club Inferno* wurde beschrieben, dass es viele Gesprächsräume gibt, die sich aus den Stimmen der TeilnehmerInnen sowie ihren persönlichen Erfahrungen, Meinungen und Assoziationen speist. Im „Wald der Selbstmörder“ beispielsweise erzählen die ZuschauerInnen von eigenen psychischen Erfahrungen, die DarstellerInnen haken nach. Diese Form des auditiven Einsatzes findet man auch bei der Begrüßung im Foyer, im „Höllenkreis der

²⁰² Mit dem Begriff ‚szenische Struktur‘ beziehe ich mich auf den ‚szenischen Raum‘ nach Christopher Balme, siehe S. 11.

Völlerei“ oder „der Lust“. Die auditive Struktur ist also eine Struktur der Gesprächsräume und der auditive Austausch als dominante Kommunikationsform etabliert.

In visueller Dimension sind alle Körper, ob gegenständlich oder lebendig, in ihrem Erscheinungsbild die ganze Zeit als Ressource verfügbar. Die Architektur, die Inneneinrichtung und die DarstellerInnen steuern, was wie erblickt wird. Die ZuschauerInnen sind Teil dieses Prozesses, indem sie umherlaufen und auswählen, wo sie verweilen. Sie können diese Ressource dem Spiel entziehen, sobald sie die Etage verlassen. Die DarstellerInnen müssen bis zum Schluss bleiben. Ich habe die visuelle Struktur bereits als Labyrinth gekennzeichnet,²⁰³ dessen Räume und Gänge in erster Line die Blicke streuen und Orientierung verhindern. Die Eingänge der Zimmer und das präsenze Erscheinen der DarstellerInnen fungieren als Markierungen, die die ZuschauerInnen lenken. Diese Lenkung der Aufmerksamkeit kann bereits der szenischen Struktur zugeschrieben werden und wird später diskutiert.

Ob körperlich, visuell oder auditiv, grundsätzlich nehmen sich DarstellerInnen und ZuschauerInnen gegenseitig wahr. Wahrnehmung kann als entscheidende Ressource begriffen werden, damit das theatrale räumliche Geschehen überhaupt stattfindet, und welche von allen Anwesenden gleichberechtigt eingebracht wird. Ansonsten sind die Hoheiten über Regeln und Ressourcen unterschiedlich verteilt. In allen Räumen der sozialen Struktur sind es die DarstellerInnen, die die Regeln vorgeben. Sie ermöglichen die selbstreferenzielle Körperwahrnehmung, bestimmen die dominante Kommunikationsform und navigieren visuell die ZuschauerInnen durch die Etage. Sie sind überwiegend Initiatoren von Gesprächen, körperlichen Übergriffen sowie gemeinsamem Handeln. Die ZuschauerInnen können die vorgegebenen Regeln nicht selbst gestalten, haben aber Einfluss auf sie, da sie „als Spielregeln zu begreifen“ sind, „die zwischen allen Beteiligten – Akteuren und Zuschauern – ausgehandelt und gleichermaßen von allen befolgt wie gebrochen werden können.“²⁰⁴ Die ZuschauerInnen dürfen sich beispielsweise an der körperlichen Struktur orientieren und ihre Körper mit Alkohol manipulieren, um sie so gesteigert wahrzunehmen. So tat es die Gruppe betrunkenen junger Männer. Dennoch bestimmen sie nicht, in welchem Maße dies Einfluss auf die Struktur haben darf. SIGNA warf die Gruppe heraus. Das Brechen der Regeln oder eine zu große Eigeninitiative wird

²⁰³ Siehe S. 74.

²⁰⁴ Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. S. 47.

von den DarstellerInnen bestraft. Sie bleiben letztlich die InhaberInnen der Regelhoheit und begrenzen den Freiraum der Gäste.

Die DarstellerInnen verlangen dafür umso mehr Ressourcen, die von den ZuschauerInnen in die soziale Struktur eingebracht werden sollen. Die Ressourcen der ZuschauerInnen sind ihre Körper und Leiber, ihre Geschichten, ihr Handeln und ihre Bereitschaft wahrzunehmen. Dies verleiht ihnen Macht und Einfluss, diese Struktur mitzugestalten, obwohl sie die Regeln nicht bestimmen. Denn sobald sie den wertvollen Einsatz eigener Erzählungen verweigern oder nicht bereit sind, zuzuhören, droht die Aufführung zu scheitern. Die unterschiedliche Verteilung von Ressourcen und Regeln in der sozialen Struktur von *Club Inferno* spiegelt wieder, dass alle TeilnehmerInnen aktive ProduzentInnen der gemeinsamen räumlich-strukturellen Erfahrung sind. ZuschauerInnen können sich hier besonders als solche wahrnehmen, während DarstellerInnen aufgrund des Einflusses ihrer Gäste weniger Kontrolle über das theatrale Geschehen haben, als in der szenischen Struktur.

Die szenische Struktur wird ebenfalls aus unter anderem körperlichen, auditiven und visuellen Strukturen gespeist. Es werden die strukturellen Elemente zum Szenischen zusammengefasst, die über ihre materielle Beschaffenheit und soziale Dimension auch auf etwas anderes verweisen. In der körperlichen Struktur repräsentieren die DarstellerInnen-Körper je zwei Figuren, die jeweils ihre eigene fiktive Welt bewohnen. Sebastian Sommerfeld spielt Herbert Godeux aus dem Godeux-Club und Vergil aus Dantes *Komödie*. Was er trägt, wie er handelt und wahrnimmt, bedeutet die Kleidung, die Handlungen und die Wahrnehmungen der jeweiligen Figuren. So verweist auch das Bühnenbild über seine haptische Dimension und materiellen Qualitäten hinaus auf etwas anderes. Die Bäume, das Laub und das wenige Licht sollen in Syntheseleistung und Spacing einen „Wald der Selbstmörder“ darstellen. In der auditiven Struktur weisen die Stimmen über ihren leiblichen und sozialen Körper hinaus und vermitteln die Emotionen und den Pathos, die die Stimmen ihrer Figuren vermitteln wollen. Steven Reinert schreit und fleht als Ciacco, aber nicht als er selbst. Hier kommunizieren die DarstellerInnen als Figuren. Sie erzählen von fiktiven Erlebnissen, Erinnerungen und Träumen, nämlich denen ihrer Figuren. Die DarstellerInnen erscheinen visuell nicht nur in ihrer leiblichen Anwesenheit, sondern repräsentieren und symbolisieren in ihren Kostümen und Masken eine fiktive Welt. Die visuelle Struktur kann in diesem Fall die einfachste Möglichkeit sein, DarstellerInnen als

Figuren zu erkennen, da sie in jedem Raum in ihrem Kostüm erscheinen.

Das Agieren in Kostüm und das Repräsentieren eines anderen physischen Raums mithilfe eines Bühnenbildes sind vordergründige Möglichkeiten, Räume zu einer szenischen Struktur zu fassen. Doch habe ich mithilfe der Performativitätstheorie bereits beschrieben, dass eine semiotisch-fiktive Gestaltung nicht zwingend für die theatrale Raumerfahrung sein muss.²⁰⁵ Sobald die DarstellerIn-ZuschauerIn-Beziehung auf besondere Weise gestaltet ist, die DarstellerInnen also den Raum besetzen und beherrschen und so die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, ist ein szenischer Raum entstanden.²⁰⁶ Das heißt, wenn das Erscheinen und die Präsenz eines Darstellers, wie zum Beispiel Sebastian Sommerfeld, besonders und gesteigert wahrgenommen wird – also in Differenz zu einer alltäglichen Begegnung – so kann dies strukturbildendes Element für das Szenische werden. DarstellerInnen weisen auch hier über ihre alltäglichen, sozialen Körper hinaus. In die szenische Struktur des *Clubs* fließen also jene Handlungen der DarstellerInnen ein, die sie besonders präsent sein lassen. Dies sind die beschriebenen gestalteten Blickführungen, um andere DarstellerInnen auftreten zu lassen, das Eintreten in den Raum vor versammelter Zuschauerschaft oder eine intensive Begrüßung durch ein Händeschütteln. Diese Strategien werden konsequent in den Höllenkreisen verfolgt, sind also strukturell.

Auf diese Weise können auch ZuschauerInnen Teil der szenischen Struktur von *Club Inferno* sein, wenn sie besonders in Erscheinung treten, auch wenn sie nicht im selben Maße über Techniken der Präsenz-Erzeugung verfügen wie DarstellerInnen. In diesem Kompetenz-Vorsprung der DarstellerInnen liegt der Grund, warum diese über die Regeln und Ressourcen der szenischen Struktur bestimmen. Die szenischen Strukturen funktionieren nach Regeln, die sich aus Wiederholungen in der Probe der KünstlerInnen ergeben. Das heißt, die Höllenkreise geben eine Form vor, in der alle TeilnehmerInnen auf bestimmte Weise zum Handeln gebracht werden und dies nicht komplett frei gestalten können. Indem sie den Intentionen der KünstlerInnen folgen, reproduzieren sie diese Strukturen. Die Räume in *Club Inferno* sind also wiederholbar. Dies zeigt sich nicht zuletzt darin, dass die Inszenierung viele Abende hintereinander zur Aufführung gekommen und gelungen ist. Obwohl die Regeln und Ressourcen dem KünstlerInnen-Kollektiv obliegen, da sie die TrägerInnen und ProduzentInnen von Bedeutung sind, sind die ZuschauerInnen

²⁰⁵ Siehe S. 22.

²⁰⁶ Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. S. 188; und Fischer-Lichte: *Performativität*. S. 61.

nicht ganz außen vorgelassen. Sie müssen die Bedeutungen erkennen, entschlüsseln und vor allem als Szenisches wahrnehmen. Wie ich mit McAuley bereits gezeigt habe, wird das Szenische in Distanz zum Alltäglichen erkennbar.²⁰⁷ Dies schließt nicht aus, dass mit dieser Grenzziehung gespielt werden kann, so ja auch im *Club* geschehen.

Entscheidend für SIGNAs Inszenierung ist, dass sich die soziale und die szenische Struktur zueinander (an)ordnen und sich daraus die Struktur eines theatralen Zwischen etabliert. Beide Strukturen sind allein schon über die Körper und Leiber der TeilnehmerInnen verbunden. Sie etablieren sich beide aus denselben körperlichen, auditiven und visuellen Strukturen. Nur erfahren diese jeweils ein anderes Spacing und eine andere Syntheseleistung zur jeweiligen Dominanzstruktur. Die von mir analysierten Performance-Theater fordern diese elaborierten Syntheseleistungen besonders heraus. Für die feste Verkopplung von szenischen und sozialen Strukturen hat Hans-Thies Lehmann das poetische Bild „Einbruch des Realen“²⁰⁸ gefunden, was Benjamin Wihstutz folgendermaßen ausführt:

„Die soziale und gesellschaftliche Realität ist [...] mitsamt ihren Potenzialitäten in jeder Aufführung präsent. Die ästhetische Differenz kann jederzeit wieder gekreuzt werden und Fiktion in Realität verwandeln oder die Türen zur Außenseite des sozialen Alltags wieder aufstoßen.“²⁰⁹

Doch glaube ich, dass beide Formulierungen zu sehr unterschlagen, wie kalkuliert soziale und szenische Strukturen miteinander verbunden werden. Ich schlage vor, das theatrale Ereignis und Zwischen, die bei *Club Inferno* und *Ghost Machine* erlebt werden, als Präsenz zwei gleich starker Strukturen zu verstehen. Das Soziale und das Szenische sind gleich konstitutiv – das eine nicht mehr oder weniger als das andere. Es ist vielmehr die gelenkte Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen, die entscheidet, welche Struktur vordergründig wahrgenommen wird. Im Prozess der Wahrnehmung wird dies jederzeit neu verhandelt.

Immer da, wo sich das Spiel in gesteigertem Maße aus den Ressourcen der ZuschauerInnen speist, wird die soziale Struktur vordergründig. Das heißt, es tritt das nach vorne, was diese Struktur ausmacht und damit auch ihre Regeln. Wenn es also im „Wald

²⁰⁷ Siehe S. 17.

²⁰⁸ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 178.

²⁰⁹ Wihstutz: *Der andere Raum*. S. 79.

der Selbstmörder“ vermehrt um die psychotischen Erfahrungen der ZuschauerInnen geht, dann beziehen diese sich auf die Regeln ihres alltäglichen sozialen Lebens, um ihr Handeln zu gestalten. Da sie aber von Protagonisten einer fiktiven Hölle nach diesen Erfahrungen gefragt werden, sind sie nicht in einer gewöhnlichen alltäglichen Situation. Es wirken also die Ressourcen der sozialen Struktur in Verschränkung mit den Regeln der szenischen. Das irritiert und lässt sie wachsam werden. Sie können nicht sagen, ob sie eher Teil eines sozialen oder eines szenischen Arrangements sind. An dieser Stelle tritt die Struktur des theatralen Raumes in Kraft. Diese kann ein theatrales Zwischen evozieren, also eine Schwellenerfahrung, in welcher Regeln gefolgt wird, aber Unbekanntes auf spezifische Weise rezipiert wird.²¹⁰ Im theatralen Raum können sich die ZuschauerInnen entscheiden, ob sie ihr Handeln an den Regeln der gewohnten Strukturen ausrichten oder sich den neuen hinwenden. Erfolgt die Verschränkung verschiedener Ressourcen mit nicht zu ihnen gehörigen Regeln gelingt eine neue Erfahrung, die Regeln folgt, aber Unbekanntes integriert. Als Situation außerhalb des Alltäglichen können die ZuschauerInnen daher im *Club* handeln, ohne Sanktionen wie im Alltag zu fürchten. Sie erfahren die Situation als „konsequenzvermindert“²¹¹. Im geschützten Raum des *Clubs* können sie wildfremden Menschen erzählen, dass sie regelmäßig Stimmen hören, ohne despektierlich angeguckt zu werden.

Die szenische Struktur wird dann vordergründig, wenn die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen von sich selbst weg- zu den dramatischen und szenischen Strukturen hingezogen wird. Dies vollzog Ciacco im „Höllenkreis der Völlerei“ mit seiner Blickführung, sobald er auf den Clown aufmerksam wurde. Das Spiel beider Höllenfiguren bedient sich der Regeln der *Göttlichen Komödie*, welche besagen, dass der Clown den Gastgeber körperlich regelmäßig angreifen darf. Dialog und Narration, die sich aus dem Spiel ergeben, bilden den Großteil der Ressourcen in dieser Situation. Als Ciacco den ZuschauerInnen beim Herausgetragen-Werden vorwirft, dass sie ihm nicht geholfen haben, knüpft die szenische an die soziale Struktur an. Die ZuschauerInnen können das fiktive Geschehen ähnlich gestalten wie die DarstellerInnen, obwohl sie keine Figuren der *Komödie* darstellen und werden nicht sanktioniert, sollten sie in die Narration eingreifen. Hier etabliert sich die Struktur des theatralen Zwischen, weil Regeln und Ressourcen der

²¹⁰ Siehe S. 42 und vgl. Wihstutz: *Der andere Raum*. S. 112.

²¹¹ Vgl. Wihstutz: *Der andere Raum*. S. 157.

szenischen und sozialen Struktur verschränkt werden. DarstellerInnen und ZuschauerInnen können ausprobieren, wo die Narration über eine inszenatorische Vorbereitung hinausführen kann. Letztlich behalten die DarstellerInnen die Hoheit über die Situation. Wenn ihnen das Treiben zu bunt wird, beenden sie es.

Das Muster des theatralen Zwischen von *Club Inferno* gleicht einer hermetisch abriegelten Welt. Sind DarstellerInnen und ZuschauerInnen einmal hereingekommen, gibt es kein Entrinnen. ZuschauerInnen können nicht mal kurz abschweifen oder aus dem Aufführungsraum herausgehen, ohne die Aufführung für sie zu beenden. Es wird vermittelt, dass die DarstellerInnen kein Backstage und keinen Vorhang haben, hinter dem die Crew mal schnell das Bühnenbild tauscht, nachgeschminkt und umgezogen werden kann. Der konstante Rückgriff auf die Ressourcen der ZuschauerInnen, in der sich konstant wiederholenden Verschränkung mit szenischen Regeln der DarstellerInnen, kreierte ein sich selbst speisendes System. In dieser Hinsicht wirkt *Club Inferno*, als sei es autark.

Die szenische Struktur in *Ghost Machine* lässt sich vordergründig sehr einfach an dem festmachen, wie sie hervorgebracht wird: All das, was mit Kamera und Kopfhörer produziert wurde und wahrzunehmen ist, ist szenisch. Auch wenn technisch (re)produzierte Bilder und Klänge den Raum wiedergeben, ohne eine Narration zu entfalten, behalten sie diesen szenischen Charakter, weil, wie bereits mit Norbert Grob erläutert wurde, jeder Kamerablick die Dinge fiktionalisiert, die ihm vor die Linse kommen.²¹² Es gibt kein neutrales, ungestaltetes Bild oder ungestalteten Ton, auch wenn dies so anmutet. Die auditiven und visuellen Räume, die sich in dieser Struktur anordnen, geben gestaltete und entkörperte Klänge, Stimmen und Erscheinungsbilder wieder. Als solche wird ihre Materialität und Eigenschaft als Körper im Raum bewusst gemacht. Dies wird konstant im Walk eingesetzt, die entkörpernten Bilder und Töne zum strukturbildenden Element. Sie verweisen auf andere Körper, die einmal da gewesen sind – im Gegensatz zu *Club Inferno*, bei dem Körper über sich hinaus verwiesen haben. Die Stimme von Janet Cardiff bzw. Sophie Rois verweist auf einen Körper, den man sich nur vorstellen kann, und repräsentiert eine Erzählerin, die sich in der Geistermaschine gut auskennt und viele Assoziationen, Träume und Erinnerungen liefert. Die Stimmen anderer DarstellerInnen erzählen von einer Liebesgeschichte und einem Krimi. Die auditiven, visuellen und körperlichen Strukturen

²¹² Siehe S. 69 und vgl. Grob: „Was ist es, was die Kamera selber schafft?“. S. 162.

knüpfen also mehrfach und besonders stark an die imaginative Struktur an, die durch die Assoziationen, Träume und Erinnerungen der DarstellerInnen, Cardiffs und der ZuschauerInnen entsteht. Aufseiten der körperlichen Struktur sind der physisch-architektonische Raum und die Körper der WalkerInnen maßgeblich. Im Abgleich der technisch (re)produzierten Bilder und Klänge tritt der physisch-architektonische Raum in seiner spezifischen Materialität besonders in Erscheinung und wird so strukturbildendes Element für das Szenische. Der physisch-architektonische Raum erscheint den ZuschauerInnen in der Inszenierung konstant in einer Differenz zu seiner alltäglichen Wahrnehmung. Die Betonung des ZuschauerIn-Leibes als sich stetig bewegender Körper und subjektiv wahrnehmender Leib, lässt diesen auch besonders erscheinen – jedoch in der Wahrnehmung der WalkerInnen selbst, nicht in der anderer. Diese selbstreferenzielle Körperlichkeit ist ebenfalls Teil der sozialen Struktur des Walks. Sie wird dann zum Bestandteil der szenischen Struktur, wenn die Körper auf spezifische Weise zum physischen Raum (an)geordnet werden, der Raum also eine besondere Organisation erfährt.

Die soziale Struktur speist sich aus der leiblich-körperlichen Anwesenheit der WalkerInnen, wenn sie sich in alltäglichen Dimensionen als TheaterbesucherInnen unter anderen BesucherInnen und TheatermitarbeiterInnen wahrnehmen. Auch wenn die Körper der WalkerInnen in gesteigerter Wahrnehmung zum Bestandteil des Szenischen werden können, so sind sie immer in der sozialen Realität des Theaterbesuchs verhaftet. All die visuellen, auditiven und haptischen Eindrücke, so zum Beispiel der nicht inszenierte rege Betrieb im Theatergebäude, bilden diese soziale Realität mit, die nicht besonders in Erscheinung tritt und auf nichts gesondert verweist. Als Bestandteil des Sozialen sind die Körper sowie die Wahrnehmung in Form von Assoziationen und Erinnerungen entscheidende Ressourcen für die soziale Struktur. Vom Theatergebäude des HAUs abgesehen, welches auch soziale Ressource ist, liegt die Hoheit über die sozialen Ressourcen, wenn sie im theatralen Geschehen Anwendung finden, überwiegend bei den WalkerInnen.

Dadurch dass die Verantwortung für das Aufführungsgelingen ganz bei den WalkerInnen liegt, haben sie einen großen Einfluss auf die szenische Struktur. Neben physisch-architektonischem Raum und technischem Gerät, stellen die Körper und Leiber ebenfalls eine wichtige Ressource für das Szenische. Weitere Ressourcen liefern Janet

Cardiff, George Bures Miller und die DarstellerInnen über das Video, also die Gestaltung der Bilder, Klänge und Narration. Die Regelhoheit in der szenischen Struktur obliegt daher den KünstlerInnen, da die ZuschauerInnen nur insoweit in die audiovisuelle (Re)Produktion des Walks eingreifen können, dass sie entscheiden, ob sie diese Elemente tatsächlich anwenden. Sie können nicht, wie zum Beispiel bei *Club Inferno*, das szenische Geschehen improvisierend mitgestalten oder mit der Erzählerin direkt interagieren. Eine weitere Regelhoheit liegt bei der Architektur des Gebäudes, welche vorgibt, wo die WalkerInnen wie entlang gehen können.²¹³ Diese kann jedoch als Bestandteil der künstlerischen Hoheit insoweit angesehen werden, dass die KünstlerInnen die architektonische Struktur site-spezifisch in ihre Inszenierung einkalkuliert haben.

Die soziale und die szenische Struktur finden ihre spezifische Verknüpfung in *Ghost Machine*, wenn Klänge und Bilder da platziert werden, wo es keine visuelle, haptische oder auditive Entsprechung gibt. Als die VideowalkerInnen die Türklinke hinunterdrückten, sahen sie im Videobild eine andere Hand. Sie gingen den Korridor entlang und hörten hinter sich Schritte von einer anderen Person, die in greifbarer Nähe zu sein schien, aber dann nicht zu sehen war. Zuletzt sahen sie das Spiegelbild einer Person auf dem Bildschirm, von dem die Stimme behauptete, es sei ihres, aber man konnte sie neben sich nicht atmen hören oder fühlen. Da diese Verschachtelungen konstant in der Inszenierung zum Einsatz kommen, sind sie strukturbildende Elemente. Die theatrale Struktur bildet sich aus, indem Soziales und Szenisches so kleinteilig ineinander verschachtelt werden, dass die WalkerInnen einen Raum hören, den sie aber nicht sehen können oder sehen, aber nicht hören kann. Die WalkerInnen konnten das Hebbel-Theater wahrnehmen, wie sie es wahrscheinlich bislang noch nicht gesehen haben. Während im *Club Inferno* auf der Ebene der Ressourcen und Regeln mithilfe von Syntheseleistung und Spacing neu verschaltet wird, erreicht *Ghost Machine* dies im Mikrobereich der basalen Räume. Die Macht dieser theatralen Struktur zeigt sich in ihrer Fähigkeit, das Handeln der WalkerInnen derart zu beeinflussen, dass sie ihre sozialisierten Wahrnehmungsprozesse übergehen. Man kann der eigenen, alltäglichen Wahrnehmung nicht mehr trauen, aber sie auch nicht ad hoc neuorganisieren. Dies hinterlässt den Eindruck des Geisterhaften.²¹⁴ Hier

²¹³ Vgl. Schwarte, Ludger: Gleichheit und Theaterarchitektur: Voltaires Privattheater. In: Fischer-Lichte, Erika; Wihstutz, Benjamin (Hrsg.): *Politik des Raumes. Theater und Topologie*. München: Fink, 2010, S. 33 - 44, hier: S. 33.

²¹⁴ Vgl. Wihstutz: *Theater der Einbildung*. S. 111 ff. Und: Fischer: *Walking Artists*. S. 211.

koppeln sich die imaginativen Strukturen beider Strukturen an: Die soziale imaginative Struktur wird gefüllt mit den persönlichen Assoziationen, Erinnerungen und Vorstellungen der ZuschauerInnen, die das Theatergebäude und das Video provozieren, die szenische imaginative Struktur durch sämtliche Imaginationen der Erzählerin und DarstellerInnen. Wo nicht das Gesehene wird, was Gehört wird oder umgekehrt, setzt der Walk auf die imaginative Kraft der ZuschauerInnen. Die soziale Struktur tritt nach vorne. Die szenische Struktur wird bewusst eingesetzt, um Imaginationen in ZuschauerInnen zu wecken, die die Architektur gewöhnlich nicht anregen würden. Cardiff erzählte beispielsweise von ihren toten Großeltern und von anderen Dimensionen im Universum. Ein bewusstloser Mann wurde im Video durch denselben Korridor geschleift, in dem man stand. Hier tritt das Szenische nach vorne. Wie der oder die WalkerIn jeweils assoziativ reagieren, kann zwar gelenkt, aber nicht kontrolliert werden. Tote Großeltern und verschleppte Bewusstlose lösen durchaus Unbehagliches aus, aber welche Imaginationen aus der sozialen Struktur hier an das Szenische gebunden werden, bleibt offen. An dieser Stelle kann eine weitere Dimension des theatralen Zwischen erfahrbar werden, die zwar auf szenischer Ebene einem Regelwerk folgt, aber die Ressourcen auf sozialer Ebene offen lässt. Weil die Imaginationen unsichtbar, ungreifbar und unhörbar sind, aber trotzdem wie Cardiffs Stimme im Kopf der WalkerInnen wahrnehmbar, wirken sie wie Geister. Doch um dieses geisterhafte Zwischen zu erreichen, müssen die WalkerInnen bereit sein, sich diesen szenischen Räumen zu öffnen, damit zahlreiche Imaginationen angeregt werden und einfließen können. Nur so kommt die imaginative Struktur zustande, auf die die KünstlerInnen bauen.

Das Muster des theatralen Zwischen gleicht, ganz dem eigenen Namen folgend, einer Geistermaschine. In *Ghost Machine* gibt es ein festes Regelwerk, das mithilfe der szenischen Struktur etabliert wird und die alltägliche Wahrnehmung der ZuschauerInnen in enggeleiteten Bahnen herausfordert. Enggeleitet deswegen, weil das Spacing aufgrund der Kamera und Architektur den ZuschauerInnen einen eindeutigen Ort innerhalb der Raumorganisation zuweist. Für die Syntheseleistung, die sie vollziehen müssen, werden ihnen dagegen zahlreiche Möglichkeiten geboten, denn die assoziative Wahrnehmung wird mannigfaltig stimuliert. Es werden Geister herauf beschworen.

Das Besondere an theatralen Strukturen im Performance-Theater wie *Ghost Machine* und

Club Inferno ist, dass sie so frisch erzeugt sind, dass sie selbst in sechsstündigen Performances zwar zu Routinen aber nicht zu nachhaltiger Institutionalisierung führen, wie die Guckkastenbühne es vorweist, wenn sie den Konventionen der bürgerlichen Bühne folgt. Eine nachhaltige Institutionalisierung in *Ghost Machine* und *Club Inferno* kann kreiert werden, wenn ZuschauerInnen mehrere Aufführungen besuchen. Aber die MacherInnen haben das Bedürfnis, immer wieder neue Räume erschließen zu wollen.²¹⁵ Selten kommen sie immer wieder zu bekannten Orten mit denselben Konzepten zurück und verhindern so eine langfristige Institutionisierungserfahrung für das Publikum des jeweiligen Aufführungsortes. Die theatralen Strukturen, die entwickelt werden, sind also nicht von Dauer. Allerdings werden in beiden Inszenierungen ausreichend Zeit und Wiederholung einkalkuliert, sodass „regelmäßige Abweichungen selbst zu Routinen werden“²¹⁶ können. Die spezifische Verknüpfung von sozialen und szenischen Strukturen, wie sie dem vorliegenden Performance-Theater eigen sind, folgt dem Muster eines „rhizomatischen Verkoppelns“.²¹⁷ Damit bezieht sich Hans-Thies Lehmann auf Gilles Deleuzes und Félix Guattaris Konzept des Rhizoms, demnach eine hierarchische Strukturierung von Wissen durch eine netzartige Struktur abgelöst werden soll. „Das Rhizom selbst kann die verschiedensten Formen annehmen, von der Verästelung und Ausbreitung nach allen Richtungen an der Oberfläche bis zur Verdichtung in Knollen und Knötchen.“²¹⁸ Dies erlaubt auf struktureller Ebene alle Möglichkeiten der Verknüpfung von Sozialem und Szenischem von theatralen Räumen zu erfassen. Die theatrale Struktur verlangt demnach den TeilnehmerInnen ab, dass sie netzwerkartig wahrnehmen. Die fest verankerte Dichotomie von Zeigen und Schauen wird zu ersetzen versucht. In einem Wahrnehmungsmodus, in dem jedes Element mit einem anderen verbunden werden kann und muss,²¹⁹ bedeutet das, dass ZuschauerInnen und DarstellerInnen in konstanter und gesteigerter Bewegung gehalten werden müssen. Das kann sich auf den Körper selbst beziehen, der in die verschiedenen Ecken eines Theaters gejagt wird, oder auf die intellektuell-sinnlichen Prozesse der Wahrnehmung. Die von mir untersuchten Performance-Theater bilden also sehr wirkungsmächtige Strukturen aus. „Offene Räume

²¹⁵ Vgl. Cardiff; Schaub: *Janet Cardiff. the walk book*. Und: www.signa.dk.

²¹⁶ Löw: *Raumsoziologie*. S. 185.

²¹⁷ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 298.

²¹⁸ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Rhizom*. Berlin: Merve Verlag, 1977, S. 11.

²¹⁹ Ebenda.

jenseits der dramatischen Fiktionsbühne²²⁰ sind, wenn sie wie *Ghost Machine* und *Club Inferno* funktionieren, keine Formen, die ZuschauerInnen von Konventionen „befreien“. Sie entwickeln neue räumliche Konventionen für die DarstellerIn-ZuschauerIn-Beziehung, die aber nicht von Dauer sind.

5.2. Machtverhältnisse

Der theatrale Prozess läuft, wie anhand der Strukturanalyse gezeigt wurde, nicht demokratisch oder frei von Regeln ab. In einer Aufführung „geht es, wie verborgen auch immer, um die Aushandlung oder Festlegung von Positionen und Beziehungen und damit um Machtverhältnisse. In der Aufführung sind Ästhetisches und Soziales bzw. Politisches untrennbar miteinander verknüpft.“²²¹ Die Theaterschaffenden haben beispielsweise immer einen Wissensvorsprung²²² gegenüber ihren Gästen. Sie haben das Konzept erdacht, das Bühnenbild gestaltet, die Texte erprobt, das Video gedreht usw. Auch wenn viel Raum für Improvisation und Einfluss der ZuschauerInnen gelassen wird, so bedeutet der Wissensvorsprung der KünstlerInnen eine Asymmetrie²²³ im Verhältnis von DarstellerInnen und ZuschauerInnen. „Aufgrund ihres Wissensvorsprungs haben die Akteure während der Aufführung ganz andere Möglichkeiten, neue Spiel- und Freiräume zu eröffnen und sich gegenüber den von der Inszenierung bestimmten Freiheitsgraden entsprechend zu verhalten.“²²⁴ Wenn die ZuschauerInnen in die Räume des *Club Inferno* eintreten, müssen sie die Spielregeln erst erlernen. Von Begegnung zu Begegnung erlangen sie mehr Hinweise darauf, was in der Bordell-Hölle für sie möglich ist und was nicht. Dagegen haben die DarstellerInnen nicht nur einen Wissensvorsprung, sondern auch eine Methode ihre Räume zu organisieren. Jeder und jede DarstellerIn hatte mehrere ZuschauerInnen, für die er oder sie in verschiedenen Graden während der gesamten Aufführung zuständig waren.²²⁵ Mit einer Handvoll beschäftigten sie sich sehr intensiv (man denke an den Konfetti-Mann), und nach anderen hielten sie immer mal wieder Ausschau. Die ZuschauerInnen wussten davon nichts. Für die DarstellerInnen kann dies eine Notwendigkeit sein, um die rhizomatische Erfahrung und die Aufführung am Laufen

²²⁰ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 287.

²²¹ Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. S. 68.

²²² Wihstutz: *Der andere Raum*. S. 78.

²²³ Vgl. ebenda.

²²⁴ Ebenda.

²²⁵ Publikumsgespräch *Club Inferno*, SIGNA, Volksbühne Berlin, 22.04.2013.

zu halten. Es ermöglicht ihnen über Ressourcen und die Hoheit der Spielregeln zu bestimmen.

Janet Cardiff ist darauf angewiesen, die VideowalkerInnen so zu lenken, dass ihr künstlerisches Konzept in der Aufführung aufgeht. Das wichtigste Instrument für dessen Gelingen ist ihre Stimme (bzw. Sophie Rois²²⁶), die nicht nur in Worten, sondern auch in ihrer Materialität einen gezielten Einfluss auf die HörerInnen nimmt. „Die appellative und affektive Bezugnahme auf den anderen steht einerseits mit Erlebnissen von Macht, Ohnmacht, Autorität und Gewalt in Zusammenhang und andererseits mit Erfahrungen von Liebe, Begehren, Intimität, mit wechselseitiger Beziehung oder der Eröffnung eines bestimmten intersubjektiven Raumes [...].“²²⁶ Die charmante, vertrauensvolle Stimme von Cardiff kann also eine wie auch immer geartete Intimität erzeugen, über diese aber auch machtvolle Wirkungen erzielen. Der professionelle Einsatz der Stimme bei *Ghost Machine* und die Kontrolle der DarstellerInnen über die Aktivitäten der ZuschauerInnen in *Club Inferno* belegen die Fähigkeit der KünstlerInnen den Raum zu besetzen und beherrschen und die Freiheitsgrade ihrer ZuschauerInnen inszenatorisch bestimmen. Für die ZuschauerInnen ist diese Asymmetrie oft spürbar.

„Das Gefühl des Ausgeliefertseins und der Schutzlosigkeit ist nicht von der Hand zu weisen. Die eigene Anwesenheit kann auch als extrem unangenehm erfahren werden, gerade weil man sich dem Geschehen und mitunter dem Raum selbst nicht entziehen kann. Die individuelle Raumerfahrung wird gegenüber einem empathischen Gemeinschaftserlebnis betont.“²²⁷

Über Stimmen, Blicke und Körperkontakt werden nicht nur die individuellen Räume, sondern zugleich Machtverhältnisse erzeugt, die kollektiv erfahrbar sind. Da diese Räume aber erst im Prozess mit den ZuschauerInnen erarbeitet werden, können diese Machtverhältnisse trotzdem erprobt, infrage gestellt und verhandelt werden.²²⁸ Der mit Konfetti beklebte Zuschauer im *Club* hat die DarstellerInnen stark herausgefordert, indem er in ihr Hoheitsgebiet eingedrungen ist. Er wurde schließlich mit einem eiskalten

²²⁶ Schrödl: Stimm(t)räume. S. 151.

²²⁷ Roselt, Jens: Wandel durch Annäherung. Praktiken der Raumnutzung in zeitgenössische Aufführungen. In: Fischer-Lichte, Erika; Wihstutz, Benjamin (Hrsg.): *Politik des Raumes. Theater und Topologie*. München: Fink, 2010, S. 177 – 188, hier: S. 186.

²²⁸ Ebenda, S. 184.

Wasserbad von ihnen bestraft. ZuschauerInnen haben also Freiheiten im Aushandeln der Machtverhältnisse, sie müssen aber mit Konsequenzen rechnen. Wenn sie das Theater nicht verlassen wollen, müssen sie sich auf die Vorgaben der DarstellerInnen einlassen.

Das Entscheidende dieser Raumpraktiken besteht deshalb nicht darin, dass die Zuschauer im wahrsten Sinne des Wortes motiviert werden, sich im Raum zu bewegen, sondern dass die sensiblen Prozesse wechselseitiger Annäherung und Entfernung erprobt werden, bei denen man immer auch zu weit oder nicht weit genug gehen kann.²²⁹

Das KünstlerInnen-Kollektiv SIGNA möchte während der Aufführung nicht erreichen, dass sich alle ZuschauerInnen so frei bewegen, wie letztere das wollen. Ihr zugrundeliegendes Inszenierungskonzept will das Verhalten der ZuschauerInnen in Bezug auf die DarstellerInnen und ihre Machtverhandlungen gestalten. Der nackte Zuschauer darf sich zwar mit seinen eigenen Ideen einbringen, aber nur so lange, wie die DarstellerInnen Lust darauf haben. Also was „heißt es, sich in einem Spannungsfeld aufhalten zu müssen, in dem man zwar auf eigene Handlungen Einfluss nehmen darf, gleichzeitig aber auch von einem künstlerischen Dispositiv oder den Handlungen der Anderen manipuliert oder kontrolliert wird?“²³⁰

Wenn sich die WalkerInnen von *Ghost Machine* auf die machtvolle Stimme Cardiffs bzw. Rois' einlassen, können sie in „paradoxe Komplizenschaft mit einer unbekanntem Sprechinstanz“²³¹ die Macht, die von der Architektur ausgeht, unterlaufen. Denn ein Theatergebäude „itself is one way in which control is exercised: a massively monumental theatre dominating the surrounding urban space [...], but to the individual theatregoer the experience of climbing a huge flight of steps or of entering the the building through a massive doorway may be rather a reminder of the individuals lack of power.“²³² Auch wenn das Hebbel-Theater in seiner Monumentalität nicht mit einem Wiener Burgtheater mithalten kann, so hat es zumindest eine massive Fassade sowie einige Treppen und Türen, die man hinter sich lassen muss, bis man tatsächlich im Inneren

²²⁹ Roselt: Wandel durch Annäherung. S. 186.

²³⁰ Umatham: Ästhetische Erfahrung in der Aktion. S. 18.

²³¹ Fischer: Walking Artists. S. 209.

²³² McAuley: *Space In Performance*. S. 52.

angelangt ist. Indem der Videowalk den TeilnehmerInnen ermöglicht, hinter diese Fassaden und in die schlichten, eingestaubten Ecken zu blicken, kann diese Monumentalität abgebaut werden. Und doch folgen die WalkerInnen auch hier einer inneren Machtstruktur der Architektur, die erlaubt, wo entlang gegangen werden darf.

„Ist der Blick für die Macht der Räume erst einmal geschärft, fällt auf, dass wir kaum einen Schritt tun können, der nicht bereits von anderen geplant und programmiert worden wäre und dass wir im Alltag gerne die freiwillige Knechtschaft wählen und uns der Herrschaft der Architektur unterwerfen: Wir gehorchen Mauern, Absperrungen, Linien und Zeichen.“²³³

Eine Möglichkeit die Programmierung des Architekten zu unterlaufen, ist die Korridore, Garderoben, Hinterbühnen und Dachböden neu zu gestalten, so wie es *Ghost Machine* macht, indem es in der Verknüpfung von sozialer und szenischer Struktur die Zimmer mit Klängen, Bildern, Geschichten, Assoziationen und Erinnerungen auflädt, die nicht für diesen Ort vorgesehen wurden. Indem die ZuschauerInnen den Zimmern neue Funktionen geben, wird die Architektur „umprogrammiert“. Die Hoheit über die Regeln obliegt nicht mehr dem Architekten bzw. seinem Programm. Eine Garderobe wird zum Begegnungsort, ein Korridor zur Geisterbahn und der Dachboden zum Versteck einer Familie.

In der Aushandlung von Macht, welche vor allem bei den KünstlerInnen liegt, sind die ZuschauerInnen nicht machtlos. Egal, wie überfordert oder gelenkt,

„[der Zuschauer] kann sein Verhalten am Dispositiv orientieren und es damit bestätigen; er kann durch sein Verhalten über die Einhaltung der Ordnung wachen (Zsch!) oder durch sein Verhalten gegen ein Dispositiv verstoßen und so an dessen Veränderung ggf. einer Neuordnung teilhaben. Wer an einer Aufführung teilnimmt, übernimmt in diesem Sinne immer Verantwortung. Man kann sich in einer Aufführung nicht ‚nicht verhalten‘.“²³⁴

In *Ghost Machine* haben die ZuschauerInnen die alleinige Verantwortung, das theatrale Geschehen in Echtzeit in Gang zu bringen. In *Club Inferno* übergeben die DarstellerInnen

²³³ Schwarte: Gleichheit und Theaterarchitektur. S. 33.

²³⁴ Roselt: *Phänomenologie des Theaters*. S. 332.

in kontrollierten Szenen ihre Macht an die ZuschauerInnen oder ziehen sie zur Verantwortung, welche nicht immer von den ZuschauerInnen gesehen werden muss. Beide Inszenierungen spielen damit, dass theatrale Strukturen in der Handlung reproduziert werden und den ZuschauerInnen damit Verantwortung zukommt. Erreicht wird dies dadurch, dass ihnen in gezielter Weise und gezielten Momenten Verantwortung auferlegt wird. *Club Infernos* Ciacco flehte seine Gäste in der ersten Runde, die ich gesehen habe, verzweifelt an, warum sie ihm nicht geholfen haben, als er verprügelt wurde. In der zweiten Runde griffen die ZuschauerInnen mit Worten und Händen ein und der Clown verschwand. In einem anderen Zimmer forderte Signa Köster, die Chefin des Kollektivs alias Mutter Godeux, zu einem Spiel auf. In zehn Runden mussten die ZuschauerInnen anleiten, wie Signa Köster sich selbst auf zehn verschiedene Weisen foltern sollte. Auf welche Weise die Folter stattfand, wurde von den ZuschauerInnen gewürfelt. Sie mussten auch entscheiden, wie intensiv eine Folterrunde war und wie lange sie dauerte. Signa Köster schlug sich selbst bis sie blaue Flecken bekam, sie trug den schwersten Zuschauer auf ihrem Rücken durchs Zimmer bis die Beine einsackten, sie ertränkte sich so oft, bis ihr die Luft ausblieb. Wo hörte das Spiel auf und wo begann die Folter? Wann sollten die ZuschauerInnen eingreifen und wann wollten sie es überhaupt? *Club Inferno* betont das Nicht-Nichtverhalten und den „Prozeß von Ent- und Ermächtung“²³⁵ in jedem Höllenkreis und die Verantwortung der ZuschauerInnen für das Gelingen theatraler Situationen. „Dies gelingt jedoch nur durch einen Akt der Selbstermächtigung und der Entmächtigung der Zuschauer: Die Künstler ermächtigen sich, dem Zuschauer neue Verhaltensweisen aufzuzwingen oder sie gar in Krisen zu stürzen, und entziehen diesem so die Position des distanzierenden, über dem Geschehen stehenden Beobachters.“²³⁶ Dass im Spiel die Handlungen so weitreichende Konsequenzen haben konnten, dass selbst körperliche Unversehrtheit nicht mehr garantiert werden konnte, verwirrte viele Gäste. Waren sie es doch gewohnt, dass im Theater alles nur Spiel ist, denn „Theater behauptet sich als *Ausnahmesituation*, als Distanznahme vom Alltäglichen.“²³⁷ Viele entwickelten trotzdem eine merkwürdige Faszination und waren bereit auszutesten, wie lange Signa Köster wohl aushalten mochte. Die Einzelnen entschieden selbst, wo die Grenzen ihrer Verantwortung und ihres Gewissens liegen.

²³⁵ Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. S. 80.

²³⁶ Ebenda.

²³⁷ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 303.

„[D]ie Aussicht, sich aktiv an einem Geschehen zu beteiligen oder die Demarkationslinie zu einem Objekt oder zur Bühne überschreiten zu dürfen, [bedeutet] nicht nur, eine Entscheidung zum Tun oder zum Unterlassen fällen zu müssen. Es bedeutet außerdem, sich die Folgen der eigenen Handlungen buchstäblich vor Augen zu führen und sich verantwortlich zu zeigen für das, was man dem oder den Anderen möglicherweise *antut*.“²³⁸

Damit riskieren die DarstellerInnen selbst einiges. Die DarstellerIn Signa Köster konnte sich nicht sicher sein, wie es ihr nach sechs Stunden körperlichen Zumutungen und Verletzungen ergangen sein wird und wie ungnädig die ZuschauerInnen dabei gewesen sein werden. Denn ist „der aktivierte Besucher, einmal aus seiner tradierten Betrachterrolle gelockt und mit der Option auf andere als die üblichen Aktivitäten und Verhaltensweisen konfrontiert, nicht immer ganz einfach in Schach zu halten. Mit der Preisgabe der distanzierten Kunstbetrachtung ist das Publikum zu einem erhöhten Unsicherheitsfaktor geworden“²³⁹.

In den vorliegenden Inszenierungen des Performance-Theaters treten also zwei Mächte aufeinander, die das theatrale Ereignis gestalten: eine Macht, die kontrolliert werden soll, und eine, die versucht zu kontrollieren. Damit bilden diese Performance-Theater Machtarchitekturen aus, die genauso stark sind wie die Konventionen einer Guckkastenbühne des bürgerlichen Theaters, aber anders aussehen.

„Jedes Theater teilt einen Raum auf und trifft Entscheidungen, auf welche Weise Öffentlichkeit hergestellt wird, Hierarchien und Machtkonstellationen, aber auch Grenzkonflikte und agonistische Momente des Widerstreits zur Geltung kommen. Jede Inszenierung zieht Grenzen und teilt Kompetenzen zu und impliziert somit vielfältige Praktiken einer Politik, die sich sowohl auf eine Ebene des Sozialen als auch des Ästhetischen erstreckt.“²⁴⁰

Die Beziehung von DarstellerInnen und ZuschauerInnen, ihr Aushandeln und die Produktion von Raum sind demnach konfliktbeladen. In *Club Inferno* wird dies sehr

²³⁸ Umathum: *Ästhetische Erfahrung in der Aktion*. S. 17.

²³⁹ Ebenda, S. 16.

²⁴⁰ Wihstutz: *Der andere Raum*. S. 128.

konsequent am Aufeinandertreffen aller einzelnen Anwesenden durchdekliniert, während *Ghost Machine* trotz mancher Raumeroberung eine machtvolle Instanz in einer audiovisuellen ErzählerIn etabliert, die von den ZuschauerInnen gar nicht erreicht werden kann. Der Konflikt muss also nicht immer ausbrechen, sondern kann als Ungleichheit einfach ausgehalten werden. Ob nun eine „subversive und emanzipatorische Praxis“²⁴¹ oder eine „herrschafts- und ordnungsaffirmative Einflussnahme“²⁴² verfolgt wird, ist allerdings nicht so sehr von Bedeutung. Denn letztendlich wird in beiden Inszenierungen eine Struktur des theatralen Zwischen angezielt, die eine besondere Erfahrung darstellen kann. Es bleibt festzustellen, dass es verschiedene Möglichkeiten sozialen und szenischen Strukturen gibt, die theatrale Strukturen produzieren und ein theatrales Zwischen erfahrbar machen wollen. Damit dieses theatrale Zwischen erreicht werden kann, müssen sich die TeilnehmerInnen auf ein asymmetrisches DarstellerIn-ZuschauerIn-Verhältnis einlassen.

5.3. Das theatrale Zwischen

Das theatrale Zwischen in *Club Inferno* und *Ghost Machine* bringt die „scheinbare Dichotomie von Ästhetischem und Politischem in Aufführungen zum Kollabieren“²⁴³ und es kann die „spezifische Verbindung von Ästhetischem und Politischem in Aufführungen“²⁴⁴ nach vorne treten lassen. Dies ist möglich, weil es jeweils eine soziale und szenische Struktur gibt, die gleichsam diese theatrale Struktur hervorbringen. Eine Trennung, die an dieser Stelle vorgenommen werden muss, liegt zwischen Politischem und Sozialem. Auch wenn die Grenzen durchaus fließend sind, beziehe ich mich mit ‚sozial‘ auf das, was Menschen körperlich und persönlich einbringen sowie von ihnen gemacht ist, so wie Löw auch das Gut als „soziale[s] Gut“²⁴⁵ definiert hat. Aus dem sozialen Handeln der Menschen kann sich politisches Handeln bilden. Ich werde nach Wihstutz die Dinge als ‚politisch‘ beschreiben, bei denen es darum geht, Macht und Grenzen zu verhandeln.²⁴⁶ Soziales und Szenisches bilden über die theatrale Struktur ein theatrales Zwischen aus, welches eine spezifische Ästhetik und damit eine politische Dimension entfaltet. Das

²⁴¹ Wihstutz: *Der andere Raum*. S. 128.

²⁴² Ebenda.

²⁴³ Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. S. 68.

²⁴⁴ Ebenda.

²⁴⁵ Vgl. Löw: *Raumsoziologie*. S. 153.

²⁴⁶ Vgl. Wihstutz: *Der andere Raum*. S. 128.

Politische ist in diesem Sinne nicht vom Sozialen zu lösen, aber auch nicht deckungsgleich.

Wenn hier eine Trennung von Ästhetischem und Politischen nicht möglich ist, dann muss dennoch eingeschränkt werden, dass das Ästhetische einen anderen Umgang mit dem Politischen realisiert, der als konsequenzvermindert definiert werden kann.²⁴⁷ Der ästhetische Rahmen „ermöglicht ein Außer-Kraft-Setzen anderswo gültiger Rahmen. Was hier im Zusammenspiel verhandelt wird, ist eine Ethik des anderen Raumes, die mit einer Kategorie des Zwischen und der Responsivität assoziiert werden kann“²⁴⁸. Es muss dabei nicht immer so brutal zugehen wie bei Signa Köster. Im theatralen Zwischen kann ausprobiert werden, in einem öffentlichen Rahmen psychotische Probleme zu diskutieren, ohne als wahnsinnig zu gelten. Man kann erfahren, wie es ist, Körperkontakt mit fremden Menschen zu haben, obwohl dies in der Öffentlichkeit oft vermieden wird. Man kann Dinge hören, die man so noch nicht gesehen hat.

„Gerade weil das Theater die Macht hat, sich vom Alltag abzugrenzen und dennoch eine soziale Realität im Hier und Jetzt hervorbringt, kann es Grenzziehungen im sozialen Raum sichtbar machen und zur Disposition stellen. Als *anderer Raum* vermag die Aufführung gesellschaftliche Politiken des Raumes anzufechten, zur Reflexion über allgemeine Fragen der Präsenz und Teilhabe anzuregen und soziale Ordnungen des Sichtbaren und Unsichtbaren zu überdenken.“²⁴⁹

So gilt auch für das theatrale Zwischen, dass es politisch wirksam sein kann, weil es eine soziale Dimension hat. Aber mit der Sicherheit einer ästhetischen Ausnahmesituation ist die theatrale Erfahrung für ZuschauerInnen und DarstellerInnen konsequenzvermindert. Denn selbst wenn VideowalkerInnen, das Durchbrechen von Hierarchien der Wahrnehmung erfahren, heißt das noch lange nicht, dass sie diese normierte Wahrnehmung und „Dominanzkultur“²⁵⁰ nach der Aufführung aufgeben. So wohl wie sich der nackte Zuschauer voller Konfetti in der Völlerei auch gefühlt haben mag, er wird wahrscheinlich angezogen ins Büro gehen. Was im Theater ausgehandelt wird, muss noch lange nicht so eine mediale und gesamt-gesellschaftliche Auswirkung haben, wie es die parlamentarische Politik mit ihrer medialen Aufmerksamkeit schafft. Daher soll nicht vergessen werden, gibt

²⁴⁷ Vgl. Wihstutz: *Der andere Raum*. S. 225.

²⁴⁸ Ebenda, S. 104.

²⁴⁹ Ebenda, S. 192.

²⁵⁰ Ebenda, S. 196.

Christopher Balme zu bedenken, „dass dasjenige, was im privaten Raum des deutschen²⁵¹ Theaters vor sich geht, eine rein private Angelegenheit ist: ein künstlerischer Akt, der mit der Einwilligung beider Partner stattfindet, den Schauspielern und den Zuschauern, und der deshalb im größeren öffentlichen Raum, ob innerhalb oder außerhalb der Theaterwelt, nur selten auf Interesse stößt.“²⁵² Doch möchte ich hier einwenden, dass ein Theater eben nicht so privat ist wie die eigenen vier Wände der TheaterbesucherInnen: Menschen treffen sich mit fremden Menschen an einem ihnen nicht heimischen Ort. Das Theater ist demzufolge „weder ganz öffentlich noch ganz privat“.²⁵³ Über seine wahrnehmungsästhetischen Dimensionen hinaus, stellt es in der öffentlichen Sphäre ebenfalls einen Zwischenraum, ein theatrales Zwischen dar. Man kann neben einem theatralen Zwischen auf inszenatorischer Ebene auch von einem theatralen Zwischen des Theaters in seinen gesellschaftlichen Zusammenhängen der Stadt, Region und dem Land sprechen. Fischer-Lichte schlägt vor, keinen Unterschied zwischen politischer Bühne und Theaterbühne zu machen, wenn es um das Verhältnis von Handeln und Zuschauen geht.²⁵⁴ Ich gebe zu Bedenken, dass das Performance-Theater, indem es Wahrnehmungsprozesse aufgliedert sowie neu zusammensetzt oder Normen des gemeinschaftlichen Zusammenkommens spielerisch verletzt, einen ästhetischen Abstand zum Alltag und darum auch zu jener politischen Bühne aufbaut. Es lässt alltägliche Erfahrungen in der ästhetischen Gestaltung in einem anderen Licht erscheinen. In dieser Konsequenzminderung hat es die „Möglichkeit, mit ästhetischen Mitteln Räume des Konflikts zu schaffen“ und „dem Theater sein politisches Potenzial“²⁵⁵ zu verleihen. Doch ist die momentane gesellschaftliche Verortung von Theater so, dass es nicht über gesellschaftliche Prozesse entscheidet wie die Berufspolitik.

Das politische Potenzial der hier vorliegenden Performance-Theater liegt darin, dass es Gemeinschaft anders gestaltet und den Prozess der Gemeinschaftsbildung betont. Dies verleiht ihnen die Möglichkeit, neben allen Dispositionen zu Machtstrukturen, anders und neu über Räume nachzudenken. Es bietet einen Raum, um über Leben und

²⁵¹ Man kann davon ausgehen, dass dies allgemein für Theater im westlichen Kulturkreis zutrifft.

²⁵² Balme, Christopher: Schwellen der Toleranz. Künstlerische Freiheit und das Theater des öffentlichen Raums. In: Fischer-Lichte, Erika; Wihstutz, Benjamin (Hrsg.): *Politik des Raumes. Theater und Topologie*. München: Fink, 2010, S. 121 – 130, hier: S. 124.

²⁵³ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 223.

²⁵⁴ Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. S. 77.

²⁵⁵ Wihstutz: *Der andere Raum*. S. 281.

Gesellschaft frei nachzudenken.²⁵⁶ Einen solchen Ort, hat Hannah Arendt als Polis beschrieben, ein antikes Modell, das für sie das Ideal einer neuzeitlichen Öffentlichkeit sein kann.²⁵⁷ Im antiken Griechenland haben sich Menschen in der Polis organisiert. Das bedeutet, dass die, die Bürgerrechte hatten, neben ihrem privaten Haushalt, wo sie ihr leibliches Leben organisierten und alleinig herrschten, einen öffentlichen Raum zur Verfügung hatten, in dem Gemeinschaft gestaltet wurde. Im Gegensatz zum Haushalt „war der Raum der Polis das Reich der Freiheit, und sofern es überhaupt einen Bezug zwischen diesen beiden Bereichen gab, so galt für ihn natürlicherweise, daß die Beherrschung der Lebensnotwendigkeiten innerhalb eines Haushaltes die Bedingungen für die Freiheit in der Polis bereitstellte.“²⁵⁸ Arendt macht hier einen Unterschied zu anderen gesellschaftlichen Modellen, wie zu der „Gesellschaft von jobholders wie in der modernen Gesellschaft der westlichen Länder“.²⁵⁹ Die Gesellschaft ist nach Arendt eine Erfindung der Neuzeit, in der politisches Handeln und Ökonomie eng miteinander verschmolzen sind und politisches Handeln wie in der Öffentlichkeit des antiken Griechenlands nicht mehr möglich ist.²⁶⁰ In der Gesellschaft sind wirtschaftliche Belange relevant, die Arendt nicht als Teil der Öffentlichkeit auffasst, da sie nur dem Erhalt von Nationen dienen. Im Wirtschaftlichen, dem Privathaushalt von Familien ähnlich, herrschen Notwendigkeit und Zwang – davon soll das Politische frei sein.²⁶¹ „Freisein hieß, frei zu sein von der allen Herrschaftsverhältnissen innewohnenden Ungleichheit, sich in einem Raum zu bewegen, in dem es weder Herrschen noch Beherrschtwerden gab.“²⁶² Das, was für das Zusammenkommen der Bürger²⁶³ in der Polis notwendig war, Wahlen, Gesetze usw., stellen „präpolitische Zwänge“²⁶⁴ dar, die zwar für das öffentliche Leben notwendig waren, aber in ihm selbst nicht mehr stattfinden sollten. Trotzdem stellt die Polis keinen friedvollen Ort da, sondern einen Raum „heftigsten und unerbittlichsten Wettstreits“.²⁶⁵

Das Theater als theatrale Polis kann einen Freiraum schaffen, in dem Menschen

²⁵⁶ Dieses Potenzial gilt für alle Theaterformen und nicht ausschließlich für die von mir untersuchten Performance-Theater. Vgl. Wihstutz: *Der andere Raum*. S. 112.

²⁵⁷ Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. 7. Auflage, München, Zürich: Piper, 2008, S. 33 ff.

²⁵⁸ Arendt: *Vita activa*. S. 40 f.

²⁵⁹ Ebenda, S. 41.

²⁶⁰ Ebenda, S. 43.

²⁶¹ Ebenda, S. 42.

²⁶² Ebenda, S. 43.

²⁶³ Bürger der antiken griechischen Polis waren ausschließlich Männer.

²⁶⁴ Ebenda, S. 42.

²⁶⁵ Ebenda, S. 53.

zusammenkommen und nach getaner Arbeit und notwendigem Lebenserhalt über Politisches und das Leben nachdenken, dieses Nachdenken im Spiel erfahren oder ausprobieren können. Ähnlich wie Gesetze und Regeln vor der antiken Polis vorbereitet werden mussten, können TheatermacherInnen szenische und soziale Strukturen mit ihrem eigenen Regelwerk vorbereiten, die diesen Freiraum, das theatrale Zwischen, vorbereiten. Als Ort der Öffentlichkeit, nicht der Gesellschaft, könnten hier politische Belange frei von finanziellen Handschellen gedacht werden – im Gegensatz zur nationalen Politik, die eng an ihre Staatskassen gebunden ist. Finanziell unabhängig sind Theaterproduktionen und Theaterhäuser ebenfalls nicht, daher können sie nicht als Institutionen begriffen werden, die unabhängig von der gesellschaftlichen Wirtschaftslage operieren. Eine ästhetische Polis kann demnach nur in den kurzen Momenten der Aufführung selbst funktionieren, in denen ein theatrales Zwischen inszenatorisch produziert wird. Wenn die theatrale Polis erfahrbar wird, kann die Verhandlung von politischen Themen relevant für die KünstlerInnen und ZuschauerInnen sein.

„Wie wollen wir (zusammen) Leben? Diese Frage stellt sich sowohl in Aufführungen, die eine utopische Gemeinschaft, als auch in Arbeiten, die den Tod und das Sterben thematisieren. Es geht hier um die Perspektive einer existenzialistischen Ethik respektive einer Ästhetik der Existenz, welche die Zeitlichkeit des Daseins und das Verhältnis von Diesseits und Jenseits betreffen, aber auch das Verhältnis von Gemeinschaft, Individuum und ethischer Verantwortung in den Fokus rücken.“²⁶⁶

Performance-Theater wie *Club Inferno* und *Ghost Machine* können mit ihren offenen Raumformen theatrale Poleis ausbilden, die besonders gut Grenzziehungen, Präsenz und Teilhabe diskutier- und erfahrbar machen. Beschreibt man das theatrale Zwischen als theatrale Polis, liegt darin der Vorteil, dass Theater als Raum gedacht werden kann, der von allen TeilnehmerInnen nach eigenen Regeln und Vorstellungen hervorgebracht wird, ohne eine Versprechung der Transzendenz²⁶⁷ oder der „tatsächlich verwirklichte[n] Utopien“²⁶⁸

²⁶⁶ Wihstutz: *Der andere Raum*. S. 226.

²⁶⁷ Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. S. 305 ff.

²⁶⁸ Foucault, Michel: Von anderen Räumen. In: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. 7. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012, S. 317 – 329, hier: S. 320.

zu machen. Statt Aufführungen mit solchen Ansprüchen zu überfrachten, können sie vielmehr als Räume gesehen werden, in denen Themen in den Fokus gerückt und ausprobiert werden. Weil diese Themen im Performance-Theater nicht nur besprochen werden, sondern auch am eigenen Leib erlebt, bedarf es wohl eines gewissen Mutes.

„Den schützenden Bereich von Hof und Haus zu verlassen, ursprünglich wohl, um sich in irgendein Abenteuer oder ein ruhmversprechendes, großes Unternehmen einzulassen, später, um sein Leben innerhalb der öffentlichen Angelegenheiten zuzubringen, erforderte Mut, weil man nur innerhalb des Privaten der Sorge um das Leben und das Überleben obliegen konnte. Wer immer sich in den politischen Raum wagte, mußte vorerst auch bereit sein, das eigene Leben zu wagen“.²⁶⁹

Wer Haus und Hof verlässt, um die Hölle des *Club Inferno* oder die Geisterwelt von *Ghost Machine* zu erreichen, wagt den Schritt ins Ungewisse und kann nur so die theatrale Polis erreichen.

6. Ausgang

In den vorangegangenen Kapiteln habe ich den Vorschlag entwickelt, wie man theatrale Räume in Performance-Theater-Inszenierungen wie *Club Inferno* und *Ghost Machine* strukturell und systematisch erfassen kann. Bausteine, Strategien der Syntheseleistung und des Spacings sowie deren theatrale Gestaltung bringen einen theatralen Raum hervor. Wie dies geschieht, wird erkennbar, wenn man prozesshafte, körperliche, auditive und visuelle Strategien näher betrachtet. Mithilfe dieser Mittel kann differenziert beschrieben, welche Räume und Strukturen in Inszenierungen entstehen, und wie sie gestaltet werden. Als Struktur-Raum organisiert Theater das Verhältnis von Menschen zueinander und zu einer dinglichen Welt. Wenn also theatrale Räume betrachtet werden, wird dieses Verhältnis untersucht und das spezifische Handeln der TeilnehmerInnen über räumliche Strukturen

²⁶⁹ Arendt: *Vita activa*. S. 46.

erklärt. Die von mir diskutierten Performance-Theater bilden machtvolle Strukturen aus, um ein spezifisches DarstellerIn-ZuschauerIn-Verhältnis zu gestalten, das zugunsten der Spielhöhe der DarstellerInnen asymmetrisch ist, aber die ZuschauerInnen bewegungsreich involviert. In diesem Verhältnis lösen sich die Inszenierungen von einer Hierarchie des Schauens und Zeigens auf, was heißt, dass ZuschauerInnen und DarstellerInnen sich die Aufgaben des Herstellens und Wahrnehmens im theatralen Raum teilen. Dieser theatrale Raum kann politisches Potenzial entwickeln, weil Machtverhältnisse offengelegt und diskutierbar werden. Doch kann sicherlich noch erörtert werden, wie nachhaltig diese Politiken für TeilnehmerInnen und Gemeinschaften überhaupt sein können, „inwiefern diese also imstande sind, das politische Versprechen eines anderen Raums der Gesellschaft zu Verhandlung sozialer Grenzen einlösen.“²⁷⁰ ZuschauerInnen müssen nicht zwangsläufig verstehen, dass ihnen Inszenierungen die Möglichkeit einer theatralen Polis anbieten können. Sie wollen auch nicht immer körperlich und intellektuell so bewegungsreich eingespannt und gefordert werden, wenn sie ins Theater gehen. Manchmal wollen sie sich – und das meine ich ganz wertfrei – einfach vom Guckkasten berieseln oder mitreißen lassen. Man könnte in weiteren Forschungen zum Beispiel der Frage nachgehen, inwieweit das Publikum Theater überhaupt zum Erkenntnisgewinn oder als Freiraum nutzt. Wie insbesondere meine Ausführungen zu *Club Inferno*, *der Alkohol*, *das Festmahl* und *Sexangebote*, gezeigt haben, kann eine theatrale offene Raumform auch als außergewöhnliche Event-Erfahrung verstanden werden, die einer exzessiven Partykultur nahekommt. Gabriele Klein und Wolfgang Sting bezweifeln, dass ein solches Performance-Theater in einer Event-Kultur, „in der die globalen Grenzen des Neoliberalismus die Produktion des immer Neuen befördern“,²⁷¹ überhaupt politisches Potenzial entfalten kann. Für sie kann Performance-Theater „nur als kulturelles Pendant der Ökonomie“ gesehen werden, ist es „doch eine kulturelle Praxis, bei der die Werte der globalisierten Welt wie Beweglichkeit, Flüchtigkeit, Ortslosigkeit, Flexibilität und das permanente Neuerfinden des Selbst sich im Tun in die Akteure einschreiben.“²⁷²

Man kann zumindest formulieren, dass das Performance-Theater ein Symptom seiner Zeit ist, denn die Welt und damit auch das Theater ist ein „Gebilde von

²⁷⁰ Wihstutz: *Der andere Raum*. S. 161.

²⁷¹ Klein; Sting: *Performance als soziale und ästhetische Praxis*. S. 16.

²⁷² Ebenda.

Menschenhand“.²⁷³ In diesem Sinne ist es möglich, an den Räumen des Theaters das Denken und Fühlen der jeweiligen Zeit abzulesen. Das frühe 21. Jahrhundert ist davon geprägt, dass Physiker in einem Teilchenbeschleuniger 100 Meter unter der Schweizer Erde den dynamischen Raum beweisen wollen, oder dass eine Person jederzeit und an (fast) jedem Ort mit ihrem Handy einen Gesprächsraum tausende Kilometer entfernt mit einer anderen kreieren kann.

„Auch die Milliarden Onlineverbindungen haben etwas entstehen lassen, das weit über die verknüpfte Hard- und Software hinausweist. Nicht nur Grobanken und Glühbirnen sind heute verbunden, das allgegenwärtige Internet verbindet uns selbst in jedem Moment mit Milliarden Dingen und Milliarden Menschen. Im Netz fließen unsere Gedanken und Gelder, in ihm entstehen Liebe und Kriege.“²⁷⁴

Menschen des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts nehmen Raum radikal anders wahr als die Generationen vor ihnen. Auch wenn nach wie vor Raum als zu füllendes Gefäß aufgefasst wird, so existiert „neben der kulturell tradierten Vorstellung ‚im Raum leben‘, das heißt von einem einheitlichen, homogenen Raum umgeben zu sein, auch eine Vorstellung von Raum, die einem fließenden Netzwerk vergleichbar ist“.²⁷⁵ Als Zeitzeuge und Raum-Kunst kann Theater daher methodisch „Räume, die erst im Zuge der radikalen technologischen Umstrukturierungsprozesse im Zeitalter der Moderne und Postmoderne wahrnehmbar und erfahrbar geworden sind“,²⁷⁶ erforschen. *Ghost Machine* ist dafür ein gutes Beispiel.

Insofern würde es sich anbieten weitere Forschungen zu betreiben, wie die Bühnenbildnerische Gestaltung der letzten Jahre die neuen Räume reflektiert, welche Techniken dabei zum Einsatz kommen und welche Visionen es für die nächsten Jahrzehnte der Bühne gibt. Hier wäre auch spannend zu vertiefen, inwiefern Martina Löws strukturelle Raumüberlegungen auf die Guckkastenbühne, ihre Zuschauerraum- und Bühnenraum-Gestaltung angewendet werden können. Über die innerräumliche Gestaltung hinaus kann die strukturelle Beschaffenheit des Theaters im Stadtraum, die ich hier nur minimal berührt

²⁷³ Arendt: *Vita activa*. S. 65 f.

²⁷⁴ Wegner, Jochen: Ins Netz gegangen Ja, wo ist das Internet? In: *Zeit Magazin* Nr. 45/2014 - 13. November 2014, S. 16.

²⁷⁵ Löw: *Raumsoziologie*. S. 266.

²⁷⁶ Fischer: *Walking Artists*. S. 13.

habe, erforscht werden. Insbesondere als „gegenkulturelle Räume“²⁷⁷ in einem globalen Netzwerk von Städten, Regionen und Ländern kann mithilfe der Raumsoziologie noch einiges Topologisches am Theater untersucht werden. Denn „durch seine Größe, Qualität und Lage auf der mentalen Landkarte eines Viertels oder einer Stadt hat dieser Außenraum sowohl Einfluss auf die Weise, wie das Theater betrieben wird als auch darauf, mit welcher Einstellung das Publikum ihm begegnet.“²⁷⁸ Unabhängig davon, wo weitere Untersuchungen der Theaterwissenschaft noch hinführen mögen, so haben *Club Inferno* und *Ghost Machine* gezeigt, dass Theater die ideale Kunstform ist, um spezifische Raumerfahrungen des Menschen zu erforschen. Während die Literatur als solitäre Kunsterfahrung besonders gut darüber nachdenken kann, wie viel Raum ein Mensch für sich alleine benötigt – das hat Virginia Woolf in *A Room of One's Own* belegt²⁷⁹ –, gibt das Theater als Kunst und Ort der Gemeinschaft preis, wie Menschen im Raum zusammenkommen.

*Ich werde auf die Bühne geführt. Oben in der Loge sehe ich WalkerInnen, die mit der Kamera auf mich zielen. Auf dem Bildschirm sehe ich Menschen im Parkett sitzen und mich anstarren. Ein Mann sitzt unter ihnen, steht auf und fängt an zu singen. Ein letztes Mal raunt mir die Erzählerin zu: „Mir jagt gerade ein Bild durch den Kopf von Millionen silberner Drähte, die das Universum verbinden. Für den Bruchteil einer Sekunde war mir, als hätte ich die Antwort auf all das erhascht, aber dann ist das Bild weg, genauso plötzlich wie es da war. Jetzt schalte die Kamera aus und gib sie zurück. Auf Wiedersehen.“*²⁸⁰

²⁷⁷ Löw: *Raumsoziologie*. S. 185.

²⁷⁸ Carlson, Marvin: Das Theater ici. In: In: Fischer-Lichte, Erika; Wihstutz, Benjamin (Hrsg.): *Politik des Raumes. Theater und Topologie*. München: Fink, 2010, S. 15 – 30, hier: S. 24.

²⁷⁹ Woolf, Virginia: *A Room of One's Own*. London: Penguin Books, 2004.

²⁸⁰ Sophie Rois in *Ghost Machine*, zitiert nach Wihstutz: *Theater der Einbildung*. S. 121.

7. Bibliographie

- Alighieri, Dante; Köhler, Hartmut (Übers.): *Die göttliche Komödie*. Stuttgart: Reclam, 2011.
- Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. 7. Auflage, München, Zürich: Piper, 2008.
- Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 1. Auflage, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1999.
- Balme, Christopher: Schwellen der Toleranz. Künstlerische Freiheit und das Theater des öffentlichen Raums. In: Fischer-Lichte, Erika; Wihstutz, Benjamin (Hrsg.): *Politik des Raumes. Theater und Topologie*. München: Fink, 2010, S. 121 – 130.
- Böhme, Gernot: *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Fink, 2001.
- Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. 1. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- Böhme, Gernot: Der Raum der leiblichen Anwesenheit und der Raum als Medium von Darstellung. In: Krämer, Sybille (Hrsg.): *Performativität und Medialität*. München: Fink, 2004, S.129 – 140.
- Cardiff, Janet; Miller, George Bures: Ghost Machine, 2005, Janet Cardiff and George Bures Miller. Video. In: *youtube.com*. <https://www.youtube.com/watch?v=Tgef5gel4sk>, 11.04.2011, Zugriff: 14.12.2014.
- Cardiff, Janet; Schaub, Mirjam: *Janet Cardiff. the walk book. ...on the occasion of the exhibition "Janet Cardiff: Walking thru" at Space in Progress, Thyssen-Bornemisza Contemporary, Vienna (April 20 - June 26, 2004)*. Köln: König Verlag, 2005.
- Carlson, Marvin: Das Theater ici. In: In: Fischer-Lichte, Erika; Wihstutz, Benjamin (Hrsg.): *Politik des Raumes. Theater und Topologie*. München: Fink, 2010, S. 15 - 30.
- Carlson, Marvin: *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*. 1. Auflage: Ithaca, Cornell University Press, 1989.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Rhizom*. Berlin: Merve Verlag, 1977.
- Diderot, Denis: Von der dramatischen Dichtkunst. In: Diderot, Denis; Bassege, Friedrich (Übers.): *Ästhetische Schriften, Band 1*. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1968.
- Dirty Dancing*. Regie: Ardolino, Emile, USA 1987. In: Netflix, Video On Demand. Zugriff: 10.01.2015.

Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. 7. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.

Einstein, Albert: Vorwort von Albert Einstein. In: Jammer, Max: *Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorien*. Sonderausgabe, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1960, S. XII – XVII.

Fischer, Ralph: *Walking Artists. Gehen in den performativen Künsten*. Diss. Universität Wien, Theater-, Film- und Medienwissenschaft, 2010.

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. 1. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

Fischer-Lichte, Erika: Der Zuschauer als Akteur. In: Fischer-Lichte, Erika; Sollich, Robert; Umathum, Sandra; Warstat, Matthias (Hrsg.): *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*. München, Fink Verlag: 2006, S. 21 – 41.

Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: Transcript, 2012.

Fischer-Lichte, Erika; Sollich, Robert; Umathum, Sandra; Warstat, Matthias (Hrsg.): *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*. München, Fink Verlag: 2006.

Fischer-Lichte, Erika; Wihstutz, Benjamin (Hrsg.): *Politik des Raumes. Theater und Topologie*. München: Fink, 2010.

Foucault, Michel: Von anderen Räumen. In: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. 7. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012, S. 317 – 329.

Grob, Norbert: „Was ist es, was die Kamera selber schafft?“. Sieben Hinweise zum filmischen point of view. In: Röttger, Kati (Hrsg.): *Theater und Bild. Inszenierung des Sehens*. 1. Auflage, (Kultur- und Medientheorie), Bielefeld: Transcript, 2009, S. 161 - 174.

Herrmann, Max: Das theatralische Raumerlebnis. In: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. 7. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012, S. 501 – 513.

Hosokawa, Shuhei: Der Walkman-Effekt. In: Barck, Karlheinz (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Essais*. 2. Auflage, Leipzig: Reclam, 1991, S. 229 – 251.

Kaiser, Sebastian: Club Inferno (2013). Presstext. In: *signa.dk*. <http://signa.dk/projects?pid=59186>, 2013, Zugriff: 21.12.2013.

Klein, Gabriele; Sting, Wolfgang (Hrsg.): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. 1. Auflage, Bielefeld: Transcript, 2005.

- Klein, Gabriele; Sting, Wolfgang: Performance als soziale und ästhetische Praxis. Zur Einführung. In: Klein, Gabriele (Hrsg.): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. 1. Auflage, Bielefeld: Transcript, 2005, S. 7 - 23.
- Kolesch, Doris: Natürlich künstlich. Über die Stimme im Medienzeitalter. In: Kolesch, Doris; Schrödl, Jenny (Hrsg.): *Kunst-Stimmen*. (Theater der Zeit: Recherchen, 21) Berlin: Theater der Zeit, 2005, S. 19 - 38.
- Kolesch, Doris: Wer sehen will, muss hören. Stimmlichkeit und Visualität in der Gegenwartskunst. In: Kolesch, Doris; Krämer, Sybille (Hrsg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. 1. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 40 - 64.
- Kolesch, Doris: Zwischenzonen. Zur Einführung in das Kapitel. In: Kolesch, Doris; Pinto, Vito; Schrödl, Jenny (Hrsg.): *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*. 1. Auflage, (Kultur- und Medientheorie), Bielefeld: Transcript, 2009, S. 13 - 22.
- Kolesch, Doris; Krämer, Sybille: Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band. In: Kolesch, Doris; Krämer, Sybille (Hrsg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. 1. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 7 - 15.
- Lehmann, Annette Jael: *Kunst und neue Medien. Ästhetische Paradigmen seit den sechziger Jahren*. Tübingen: Francke, 2008.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater. Essay*. 1. Auflage, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.
- Lehmann, Johannes Friedrich: *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2000.
- Lilienthal, Matthias: Playing Roulette With Reality. Ghost Machine in the Hebbel-Theater, Berlin. In: *cardiffmiller.com*, <http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/ghostmachine.html>, 2005, Zugriff: 01.04. 2013.
- Löw, Martina: *Raumsoziologie*. 7. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.
- Macho, Thomas: Stimmen ohne Körper. Anmerkungen zur Technikgeschichte der Stimme. In: Kolesch, Doris; Krämer, Sybille (Hrsg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. 1. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 130 - 146.
- Matzke, Mieke: Touristen, Passanten, Mitbewohner: Strategien des zeitgenössischen 'Site Specific Theatre'. In: Roesner, David; Wartemann, Geesche; Wortmann, Volker (Hrsg.): *Szenische Orte – mediale Räume*. (Medien und Theater, 1.). Hildesheim, New York: Olms, 2005, S. 75 - 87.

McAuley, Gay: *Space in Performance. Making Meaning in the Theatre*. 4. Auflage, (Theater: Theory/Text/Performance) Ann Arbor/Michigan, University of Michigan Press: 2007.

Mirčev, Andrej: *Intermediale Raumkonzepte. Wechselwirkungen zwischen bildender Kunst, Theater und Tanz seit den 1960er Jahren*. Diss. Freie Universität Berlin, Theater- und Tanzwissenschaft, 2011.

Nics, Sara: *Creating Wonder – Janet Cardiff*. In: *ttbook.org. To The Best of Our Knowledge / Wisconsin Public Radio*. <http://www.ttbook.org/listen/62541>, 29.11.2012, Zugriff: 14.12.2014.

Nothdurft, Werner: *Der Gesprächsraum*. In: Kolesch, Doris; Pinto, Vito; Schrödl, Jenny (Hrsg.): *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*. 1. Auflage, (Kultur- und Medientheorie), Bielefeld: Transcript, 2009, S. 33 – 34.

Pavis, Patrice: *Medien auf der Bühne*. In: Röttger, Kati (Hrsg.): *Theater und Bild. Inszenierung des Sehens*. 1. Auflage, (Kultur- und Medientheorie), Bielefeld: Transcript, 2009, S. 115 - 130.

Pinto, Vito: *Mediale Sphären. Zur Einführung in das Kapitel*. In: Kolesch, Doris; Pinto, Vito; Schrödl, Jenny (Hrsg.): *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*. 1. Auflage, (Kultur- und Medientheorie), Bielefeld: Transcript, 2009, S. 87 – 98.

Rodatz, Christoph: *Der Schnitt durch den Raum. Atmosphärische Wahrnehmung in und außerhalb von Theaterräumen*. (Theater, 23), Bielefeld: Transcript Verlag, 2010.

Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*. (Übergänge, 56). München: Fink, 2008.

Roselt, Jens: *Wandel durch Annäherung. Praktiken der Raumnutzung in zeitgenössische Aufführungen*. In: Fischer-Lichte, Erika; Wihstutz, Benjamin (Hrsg.): *Politik des Raumes. Theater und Topologie*. München: Fink, 2010, S. 177 - 188.

Schouten, Sabine: *Sinnliches Spüren. Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater*. (Theater der Zeit: Recherchen, 46), Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2007.

Schrödl, Jenny: *Erfahrungsräume. Zur Einführung in das Kapitel*. In: Kolesch, Doris; Pinto, Vito; Schrödl, Jenny (Hrsg.): *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*. 1. Auflage, (Kultur- und Medientheorie), Bielefeld: Transcript, 2009, S. 145 - 156.

Schrödl, Jenny: *Stimm(t)räume. Zu Audioinstallationen von Laurie Anderson und Janet Cardiff*. In: Kolesch, Doris; Schrödl, Jenny (Hrsg.): *Kunst-Stimmen*. (Theater der Zeit: Recherchen, 21) Berlin: Theater der Zeit, 2005, S. 143 - 160.

Schwarte, Ludger: Gleichheit und Theaterarchitektur: Voltaires Privattheater. In: Fischer-Lichte, Erika; Wihstutz, Benjamin (Hrsg.): *Politik des Raumes. Theater und Topologie*. München: Fink, 2010, S. 33 - 44.

Spielmann, Yvonne: *Video. Das reflexive Medium*. 1. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

Stadler, Ulrich: Schaulust und Voyeurismus. Ein Abgrenzungsversuch. Mit einer Skizze zur Geschichte des verpönten Blicks in der Literatur und Kunst. In: Stadler, Ulrich (Hrsg.): *Schaulust. Heimliche und verpönte Blicke in der Literatur und Kunst*. München: Fink, 2005, S. 9 - 37.

Stadler, Ulrich (Hrsg.): *Schaulust. Heimliche und verpönte Blicke in der Literatur und Kunst*. München: Fink, 2005.

Umatham, Sandra: Ästhetische Erfahrung in der Aktion: Einleitung. In: Fischer-Lichte, Erika; Sollich, Robert; Umatham, Sandra; Warstat, Matthias (Hrsg.): *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*. München, Fink Verlag: 2006, S. 13 - 20.

Ursprung, Philip: Whispering Room. Janet Cardiffs erzählerische Räume. In: Kolesch, Doris; Pinto, Vito; Schrödl, Jenny (Hrsg.): *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*. 1. Auflage, (Kultur- und Medientheorie), Bielefeld: Transcript, 2009, S. 67 - 78.

Wegner, Jochen: Ins Netz gegangen Ja, wo ist das Internet? In: *Zeit Magazin* Nr. 45/2014 - 13. November 2014, S. 16.

Wihstutz, Benjamin: *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*. 1. Auflage, Berlin, Zürich: Diaphanes, 2012.

Wihstutz, Benjamin: *Theater der Einbildung. Zur Wahrnehmung und Imagination des Zuschauers*. 1. Auflage, (Theater der Zeit: Recherchen, 43), Berlin: Theater der Zeit, 2007.

Woolf, Virginia: *A Room of One's Own*. London: Penguin Books, 2004.

8. Danksagung

Diese Arbeit ist meinem Vater Burkhard Rook gewidmet. Er hat mich all die Jahre bedingungslos unterstützt, obwohl er bis heute überrascht ist, dass man so etwas studieren kann.

Herzlichen Dank an meine Korrektorinnen Elisabeth Guzy, Vera Dobberkau und Tanja Trost, die diese Arbeit lesbar gemacht und mich während meines Studiums mit Liebe und Wahnsinn begleitet haben; an Alexandra Valent, die mit mir die Irrwege der Administration gegangen ist; und an meinen jüngeren Bruder Jonas Lenny Rook, der gedroht hat, vor mir fertig studiert zu haben – der beste Ansporn, den eine Schwester haben kann.

9. Abstract

In zeitgenössischen Praktiken des Theaters, die sich der Verfahren der Performance-Kunst bedienen, inszenieren Theaterschaffende in hohem Maße offene Raumformen. Offen heißt, dass die Räume oft erst für die jeweilige Inszenierung gefunden werden, ZuschauerInnen stark involviert sind, ästhetische Mittel vieler Kunstpraktiken einfließen und die Grenzen zwischen Alltag und Fiktion verwischen. Sie zeigen theatrale Räume jenseits traditioneller Darstellungskonventionen und heben Hierarchien von Schauen und Zeigen wie bei der Guckkastenbühne auf. Performance-Gruppen wie SIGNA, Rimini Protokoll oder Gob Squad und Kunstschaffende wie Janet Cardiff, Marina Abramović oder Christoph Schlingensiefel suchen in ihren offenen Raum-Inszenierungen nach besonderen Gestaltungsmöglichkeiten der DarstellerIn-ZuschauerIn-Beziehung. Diese befreien nicht die ZuschauerInnen, sondern etablieren neue theatrale Räume, in denen eigene Grenzen, Regeln und Mächte wirken. Diese Arbeit möchte diese Räume untersuchen. Dafür werden theaterwissenschaftliche Raumtheorien (Balme, McAuley, Fischer-Lichte, Roselt) und die relationale Raumtheorie nach Soziologin Martina Löw diskutiert. Gegenstand der theoretischen und aufführungsanalytischen Betrachtungen sind *Ghost Machine* von Janet Cardiff und George Bures Miller und *Club Inferno* vom KünstlerInnen-Kollektiv SIGNA. Um ihre Räume in ihrer theatralen Gestaltung ausmachen zu können, werde ich verschiedene performative Mittel, wie Körperlichkeit, Stimme, Prozesshaftigkeit, Materialität und den Einsatz audiovisueller Techniken, untersuchen. Es soll eine Methode zur systematischen Erfassung theatraler Räume entwickelt werden.

10. Curriculum Vitae

Janina Rook, geboren 1985 in Berlin, Deutschland

06/2004	Abitur, Limburg (Lahn), Deutschland
seit 10/2004	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien; Studienschwerpunkt: zeitgenössisches Theater, Raumtheorien, Gender Studies; in den freien Wahlfächern: kulturwissenschaftlicher Schwerpunkt in der Skandinavistik;
03/2005 – 09/2008	Video-Journalistin beim Offenen Kanal OKTO in Wien; Bühnenbild und Kostüm für diverse Inszenierungen von Studenten-Theatern; Deutsch- und Nachhilfelehrerin für MigrantInnen
10/2008 – 7/2009	Erasmus-Austausch am Institut der Theater- und Filmwissenschaft der Freien Universität Berlin, Studienschwerpunkt: zeitgenössisches Theater und Sound Studies; Deutsch- und Nachhilfelehrerin
07/2009 - 07/2010	Redaktionelle Praktika beim deutschen öffentlich-rechtlichen Rundfunk
08/2010 – 01/2012	Volontariat bei Kobalt Productions, Berlin; Stammredaktion ARTE Yourope
seit 02/2012	Redakteurin bei Kobalt Productions, Stammredaktion ARTE Yourope, Beiträge für ARTE Tracks und Metropolis, ZDF.kulturpalast; Entwicklung neuer TV- und Internet-Formate; Sprecherin
seit 03/2013	Webshow „Here She Is“, Plattform für feministische Popkultur (Produzentin, Regisseurin, Moderatorin)