

dramaturgie

Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft

01/10



**vorstellungsräume
dramaturgien des raums**

dokumentation

Konferenz der Dramaturgischen Gesellschaft, Zürich 2010

Parsifal: »Ich schreite kaum, doch wähn ich mich schon weit.«
Gurnemanz: »Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit.«
Richard Wagner

editorial

Nachdem wir uns auf der Jahreskonferenz in Hamburg 2008 mit der Zeit auseinandergesetzt hatten, lag es nahe, sich in einer Folgekonferenz dem Raum zuzuwenden. Denn immer wieder stößt man in der Beschäftigung mit der Zeit an die Grenzen, die der Raum unserem Denken von Zeit setzt. Zeitvorstellungen sind unmittelbar an Räume gebunden, physikalisch, philosophisch, psychologisch und sozial.

Wie moderne gesellschaftliche Tendenzen und Theorien des Raums in die aktuelle Theaterästhetik einfließen, welche Vorstellungen von Räumen heutige Theatermacher entwickeln, welche Bilder und Entwürfe vom Menschen und der Gesellschaft die neuen Theaterräume evozieren, das waren für uns die wesentlichen Fragen in Vorbereitung der Jahreskonferenz 2010.

Mit dem Thema ging zugleich die Suche nach dem idealen Austragungsort einher. Längerfristige Kontakte zur Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK), die dem Raum in all ihren Ausbildungsrichtungen – Schauspiel, Fotografie, Dramaturgie, Architektur – besondere Aufmerksamkeit widmet und eigens ein Postgraduierten-Studio-Programm für Szenografie und Spatial Design eingerichtet hat, führten letztlich zur Entscheidung. Die anfängliche Sorge, es würden nur wenige den Weg nach Zürich finden, war völlig unbegründet: Die Konferenz konnte so viele Teilnehmer wie noch nie in den zurückliegenden Jahren verbuchen, über 200 Theaterschaffende aus dem deutschsprachigen Raum waren angereist. Ein weiterer Trend, die Verjüngung der dg-Mitglieder, war ebenfalls in Zürich zu verzeichnen.

Dank der engen inhaltlichen und organisatorischen Zusammenarbeit mit der ZHdK und dem Theaterhaus Gessnerallee kam in Zürich eine lebendige, theoretisch und praktisch inspirierende und produktive Debatten auslösende Jahreskonferenz zustande, von deren thematischer Vielfalt die folgenden Seiten nur einen ausschnittweisen Eindruck vermitteln können. Erste Reaktionen begrüßten die gegenüber den Vorjahren wieder zahlreicheren wissenschaftlichen Vorträge und Diskussionsbeiträge, vermisst wurde ein neues Veranstaltungsformat wie der *Open Space* bei der Konferenz in Erlangen 2009.

Innovationen sind also auch eine Hypothek für die kommende Jahreskonferenz, die vom 27. bis 30. Januar 2011 auf Einladung des Theaters Freiburg stattfinden wird. Das Theater beschäftigt sich zu seinem 100. Jubiläum mit der Zukunft des Stadttheaters. Wir wollen dieses Thema aufgreifen und die Jahreskonferenz den vielfältigen Aspekten der Beziehung von Stadttheater und Publikum widmen. Die schrittweise Entwicklung des Programms wird auf der dg-Website zu verfolgen sein; die nächste Ausgabe der *dramaturgie* soll zur Vorbereitung im Dezember 2010 erscheinen.

Wir möchten uns bei allen bedanken, die die Jahreskonferenz 2010 in Zürich ermöglicht und zu ihrem Gelingen beigetragen haben, insbesondere bei den Referenten und unseren Kooperationspartnern, dem Departement Darstellende Künste und Film der ZHdK und dem Theaterhaus Gessnerallee, dem Verband deutschsprachiger Bühnenverleger und dem Zürcher Schauspielhaus für die Ausrichtung des Verleger empfangs im Foyer des Pfauen. Und natürlich unseren Sponsoren und Unterstützern, der Stiftung Pro Helvetia, der Stadt Zürich, dem Migros Kulturprozent und dem Deutschen Bühnenverein.

Und nun viel Raum für die Lektüre!
DER VORSTAND

P.S. Dem Thema der Konferenz folgend, haben wir den Fotografen Andy Rumball gebeten, verschiedene Raum-Bilder beizusteuern. Um den 3D-Effekt der Bilder zu ermöglichen, finden Sie eine 3D-Brille in der Klappe der letzten Umschlagseite.

inhaltsverzeichnis

1 Editorial	35 Lisa Lucassen (She She Pop) im Gespräch mit Sascha Förster
5 Stephan Günzel Spatial Turn und Topologie	39 Armin Chodzinsky Raum und Ökonomie – <i>The Ikea-case</i>
7 Urs Troller Welche Bedeutung hat der Guckkasten für das Theaterspielen, da er immer noch da ist?	40 Anna Volkland Theater ohne Bühne
11 Gesa Mueller von der Haegen Unplugged – Szenografie zwischen Alltagspoesie und theatralen (Ver-) Handlungsräumen	44 Christoph Lang und Christoph Schenker Kunst und Konflikte im öffentlichen Raum
13 Thomas Goerge »Ich bin kein Prophet und kein Prophetenjunge, sondern ein Geißhirt bin ich und schlitze Maulbeerfeigen.«	46 Gäste des Politischen Podiums
16 Sandra Umathum Installationskunst und Raumerfahrung	47 Peter Spuhler Theaterräume der Zukunft
20 Andy Rumball Stereoskopie	50 Ulrike Freising und Oliver Kluck Kleist-Förderpreisträger für junge Dramatik 2009 und 2010
29 Benno Werlen Andere Zeiten – andere Räume? Zur Geographie der Globalisierung	54 Referenten und Themen der Tischgespräche
	62 Die Dramaturgische Gesellschaft
	63 Impressum

Unser Dank gilt den Partnern ...



... und Sponsoren der Konferenz:





spatial turn und topologie

Stephan Günzels Eröffnungsvortrag war eine Einführung in die gegenwärtigen Theorien des Raumes und ein Überblick über die unterschiedlichen wissenschaftlichen Ansätze und Fragestellungen, vor allem nach der Spannweite der Bewegung des sogenannten *Spatial Turn*.

Dem seit den 1990er Jahren so genannten *Spatial Turn* lag die Einsicht zugrunde, dass die bisherigen Paradigmen der kultur- und sozialwissenschaftlichen Forschung einen allzu engen Fokus auf das Historisch-Sprachliche bzw. das Human-Soziale gelegt hatten: Der Historismus des 19. Jahrhunderts sowie die disziplinären Reformbemühungen im gesamten 20. Jahrhundert reklamierten für sich jeweils die alleinige Deutungshoheit in Fragen von Gesellschaft und Kultur. Die maßgebliche Kritik an dieser Verengung ging nun selbst aus einer dieser Neuerungenbewegungen hervor, nämlich dem Neomarxismus, wie er im Anschluss an Frederic Jameson unter dem Schlagwort der »Postmoderne« besonders in angelsächsischen Forschungskontexten verbreitet war.

Der neue Materialismus implizierte in erster Linie eine Beschreibung der architektonischen Gegebenheiten des städtischen Raums in seiner sozialen Relevanz. Praktisch war der *Spatial Turn* im französischen Situationismus vorexerziert und theoretisch reflektiert worden in der französischen Soziologie, wo mit Henri Lefebvres »La production de l'espace« von 1974 die Frage nach den gesellschaftlichen Produktionsverhältnissen in räumlicher Hinsicht gestellt wurde. Dass Lefebvre über die Grenzen der Soziologie und des Urbanismus hinaus bekannt und sein Buch gleichsam zur Bibel des *Spatial Turn* wurde, war vor allem den Arbeiten des US-amerikanischen Sozialgeographen und Stadtplaners Edward Soja zu verdanken, der den Namen dieser Wende bereits im Rückblick auf die neue, marxistisch ausgerichtete Stadtsoziologie verwendete, nämlich in seinem Buch »Postmodern Geographies« von 1989.

Genau an dieser Stelle geschah nun eine Prägung, welche den Geburtsgrund des zuvor noch namenlosen Kindes verdecken, wenn nicht gar gegen sich selbst wenden sollte: Fortan nämlich wurde mit Sojas Interpretation von Lefebvres Ansatz (der) Raum auf das Materielle reduziert. In einem regelrechten materialistischen Affekt konnte Raum nicht mehr anders gedacht werden denn als gebauter, fester und vor allem widerständiger Raum. Doch schon ein Blick in Lefebvres Text zeigt, dass es ihm nicht in erster Linie und schon gar nicht ausschließlich um Materialität ging. Während also Soja den Raum auf seine Objekthaftigkeit reduzierte, aus der es gilt – wie es der prominenteste deutsche Vertreter des *Spatial*

Turn, der Historiker Karl Schlögel, in seinem Buch »Im Raume lesen wir die Zeit« von 2003 formuliert – Bedeutungen »herauszulesen«, so fragte Lefebvre nicht primär nach der Bedeutung räumlicher Produkte, sondern vielmehr nach den Produktionsbedingungen von Raum: also etwa nach Werbeflächen, in denen eine Durchdringung von Privatem und Öffentlichem manifestiert ist.

Während die Urbanisten die Steine der Stadtmauern und Straßen als potenzielle Bedeutungsträger ansahen, vertrat der vermeintliche Vorläufer dagegen eine zutiefst anti-essenzialistische Sichtweise: Nicht Ontologie oder Hermeneutik des materiellen Raums, sondern die Funktionen räumlicher Settings sollten damit in den Blick rücken. Die Bezeichnung *Spatial Turn* steht damit für einen Ansatz, welche deren Namensgeber vertreten, nicht aber für das, was diejenigen wie Lefebvre im Sinn hatten, auf die sich die Verkünder wie Soja beriefen. Denn die funktionalistische Hinwendung zu räumlichen Aspekten geht mit einer Abwendung vom Gegenständlichen einher.

Was die in Frage stehende Wende vielmehr charakterisieren kann als das solcherart überdeterminierte Konzept des Raums, ist die Idee der Topologie: Eine topologische Sichtweise zeichnet sich gegenüber raumontologischen Ansätzen dadurch aus, dass von Materialität gerade abstrahiert wird und statt dessen Zugänglichkeit oder Konnektivität in den Vordergrund gerückt wird. Topologie war dabei von Anfang an mit dem städtischen Raum verbunden; und in ihrer frühesten Variante als Graphentheorie war gar eine konkrete Stadt sowohl der Anlass wie zugleich der Gegenstand der Analyse.

Die Rede ist von Königsberg, an dem der Mathematiker Leonard Euler in den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts erstmals eine topologische Beschreibung erprobte: Die Ausgangsfrage für Euler war ein zeitgenössisches Gesellschaftsspiel, eine Herausforderung, der sich die Bürger der Stadt bei ihren Spaziergängen stellten: Können die sieben Brücken, welche die Ufer und Inseln der Stadt über den Pregel hinweg verbinden, alle einmal und nur einmal überquert werden, so dass der Spaziergänger wieder an seinem Ausgangspunkt anlangt? Oder vielmehr war dies bereits das von Euler transformierte Problem in Form der Frage nach den Bedingungen dieses Stadtraums, denn der gemeine Spaziergänger stellte sich nicht die Frage nach der Möglichkeit, sondern fasste es eben wie ein Spiel auf und probierte auf empirischem Wege, die Lösung zu finden.



Dr. Stephan Günzel

Raumwissenschaftler aus Potsdam, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Künste und Medien der Universität Potsdam; Forschung zu Raum-, Medien- und Kulturtheorie.

Publikationen: »Handbuch Raum« (Hg., Stuttgart 2010), »Archivologie« (Hg., Berlin 2009), »Raumwissenschaften« (Hg., Frankfurt/M. 2009), »Maurice Merleau-Ponty« (Wien 2007), »Topologie« (Hg., Bielefeld 2007), »Raumtheorie« (Hg., Frankfurt/M. 2006) und »Geophilosophie« (Berlin 2001).

www.stephan-guenzel.de

Euler hingegen fragte grundsätzlich oder eben, wie es ein Königsberger Philosoph wenig später nennen wird: transzendental. Emblematisch für die Topologie ist nicht nur der Umstand, dass Euler nahezu blind war, sondern vor allem auch, dass er gar nicht vor Ort war, als er das Königsberger Brückenproblem von seinem Schreibtisch in Petersburg aus löste: Denn die konkrete architektonische Situation war transformierbar in eine relationale Raumbeschreibung, die sich von der materiellen Topographie löste, welche den Blick auf das Entscheidende geradezu verdeckte.

Die Topologie negiert damit nicht die Materialität oder die topographischen Gegebenheiten, sondern hebt sie auf in eine Beschreibung wesentlicher Momente: Bei Euler waren dies die Momente der Knoten und Kanten, also der Verbindungslinien und Kreuzungspunkte. An diesen ist nicht entscheidend, wo sie geographisch lokalisiert sind, sondern welche Möglichkeiten sie dem Nutzer der Stadt in räumlicher Hinsicht bieten. Doch nicht nur solche Verbindungsformen, wie Euler sie erforscht hat, und deren Konzeption langfristig in die Entstehung des Internet mündeten, sind einschlägig für die topologische Perspektive, sondern auch mengentheoretische Ansätze wie im 19. Jahrhundert, die Einschlüsse oder Ausschlüsse erfassen sowie Beschreibungen von topologischen »Nachbarschaften« geben, die nicht mit der räumlich-geometrischen »Nähe« zweier Punkte in eins fallen: Die Peripherie einer Stadt kann demnach auch in ihrem topographischen Zentrum liegen, wenn die Bewohner dort keinen Zugang zu bestimmten Ressourcen haben. Das geographische Innen dieser Stadt kann demnach topologisch ein Außen sein.

Als eigenständiges Inszenierungswerkzeug tritt die Topologie im 20. Jahrhundert etwa in den Arbeiten von Samuel Beckett auf, der in seinen Stücken für das Fernsehen den Schauspielern keine Sprechstücke mehr aufteilt, sondern einzig und allein Anweisungen, welche Punkte sie in einem Graphen zu durchschreiten haben. Einschlägig ist »Quadrat« von 1980, in dem die Akteure eine nicht lösbare Aufgabe gestellt bekommen, deren Grundfrage ein Graphentheoretiker hätte grundsätzlich beantworten können: Nein, dieser Graph ist nicht unikursal und kann nicht im Ganzen ohne die mehrfache Nutzung einer Verbindung durchlaufen werden. Beckett aber zwingt die Agenten, die wie sich selbst versendende leere Botschaften ohne Inhalt dem von Beckett festgelegten Algorithmus folgend den Graphen durchlaufen, und inszeniert damit nichts weniger als den topologischen Raum selbst.

welche bedeutung hat der guckkasten für das theaterspielen, da er immer noch da ist?

Auszug aus dem Videovortrag von Urs Troller

Er ist schon längst abgeschafft worden. Unzählige Manifeste haben ihn erledigt. Doch noch immer wird allabendlich in Theaterarchitekturen gespielt, die auf den Guckkasten und die ihm zugrunde liegende Ästhetik zurückgehen. Der pragmatische Umgang mit dem, was nun einmal da ist (immer noch da ist), bestimmt in nicht wenigen Fällen die ästhetische Praxis. Ist der Guckkasten nur noch ein notwendiges Übel, oder gäbe es Überlegungen, die zu einer kritischen und dennoch produktiven Auseinandersetzung mit ihm führen könnten?

Liest man Manifeste der Avantgarde-Bewegungen im 20. Jahrhundert, die sich auf das Theater beziehen, dann fällt auf, sie richten sich nicht primär gegen das so genannte Guckkastentheater als architektonische Form. [...]

Der Kampf richtet sich gegen drei Feinde:

Die herrschende Theaterpraxis

Das Publikum und seinen Kunstverstand

Die bourgeoise Gesellschaft

Das herrschende Theaterverständnis wird angegriffen, weil es sich den Überzeugungen einer Gesellschaft verdankt, die in den Augen der Neuerer keine Lebensberechtigung mehr hat. Man greift das Theater an, zielt aber auf die es stützende Gesellschaft. Sie hat sich im Theater eine Repräsentationsmöglichkeit geschaffen. Das erklärte Ziel der Avantgarde, Kunst und Leben, wenn schon nicht zur Deckung zu bringen, so doch wenigstens zusammenzuführen, mobilisiert ihre Vertreter gegen eine ästhetische Praxis, die alles tut, das Leben nur in den Formen einer schalen Repräsentation zuzulassen. Das Leben selbst sollte sprechen, nicht Schauspieler, die eingeübten Text aufsagten, jedoch für sich in Anspruch nahmen, zu wissen, was das Leben ist. In den futuristischen Manifesten liest sich das so:

»Unser Futuristisches Theater pfeift auf Shakespeare, achtet aber auf den Klatsch der Schauspieler; es schläft bei einer Zeile von Ibsen ein, ist aber begeistert von den roten und grünen Reflexen der Logen. [...] Die theatralische futuristische Synthese wird sich nicht der Logik unterwerfen, nichts von der Fotografie enthalten, sie wird autonom sein, nur mit sich selbst zu vergleichen, und aus der Realität wird sie Elemente ziehen, um sie nach Lust und Laune zu verbinden. Zerstören wir die Farce, das Vaudeville, den Sketch, die Komödie, das Drama, die Tragödie und setzen wir an deren Stelle die zahlreichen Formen des Futuristischen Theaters, wie: die freie Rede, die Simultanität, die Verkürzung, das kleine gespielte Gedicht, die dramatisierte Empfindung, den heiteren Dialog, den negativen Akt, die Schlagfertigkeit,

die außerlogische Diskussion, die synthetische Deformation, den wissenschaftlichen Riss, die Koinzidenz. [...] Schaffen wir zwischen uns und den Zuschauern eine kontinuierliche Verbindung, ein permanentes respektloses Vertrauen, und begründen wir in unserem Publikum eine lebhaftes Wachsamkeit für das neue Futuristische Theater.«¹

Versucht man, aus den vielen einzelnen Angriffen auf das konventionelle Theater die hauptsächlichen Punkte heraus zu filtern, ergibt sich die folgende Liste an Vorwürfen: **1.** Handlung, Personal, Psychologie – sie haben nichts mit dem tatsächlich sich ereignenden Leben zu tun, sie sind abgestanden, repräsentieren eine Gesellschaft, die sich überlebt hat. **2.** Rampe und vierte Wand verhindern eine offene, vitale Kommunikation zwischen Publikum und Spielern. **3.** Die Passivität des Publikums: Es soll nicht nur konsumieren, in Einfüllung versinken, vielmehr soll es sich an dem, was sich auf der Bühne ereignet, aktiv beteiligen. **4.** Das gesellschaftliche Ritual: Theater soll nicht der Zurschaustellung einer gesellschaftlichen Klasse dienen, es soll allen offen stehen, diejenigen zu Wort kommen lassen, die als Publikum, Akteure und dramatisches Personal bisher ausgeschlossen waren. **5.** Die ästhetische Dominanz der Sprache: Die Suche nach den genuinen Ausdrucksformen des Theaters führt zu einer Kritik an der ästhetischen Leitvorstellung, Theater werde vom sprachlichen Ausdruck bestimmt, sei von ihm nicht abzulösen. Gegen dieses Dogma werden das mittelalterliche Jahrmarktstheater, die Fasnacht, der Zirkus und das Ritual in Stellung gebracht. Das Spektakel ganz allgemein, das Fest im Sinne Rousseaus, der dem Theater vorwarf, nur Repräsentation zu sein, erfahren gegenüber der Sprache eine gewaltige Aufwertung.

Versucht man, die thematischen Felder zu bestimmen, auf denen die Angriffe gegen das bestehende Theater geführt werden, ergibt sich folgendes Bild:

1. Die Philosophie der Kunst versucht, Anregungen der Romantik in Bezug auf das Verhältnis, in dem Kunst und Leben zueinander stehen, aufzugreifen und zu radikalieren. **2.** Die Rezeptionsästhetik durchbricht ein Schema, das vom Sender über die Botschaft zum Empfänger nur eine Richtung kennt. **3.** Die Sprache des Theaters wird revolutioniert, Handlung, Dialog, dramatische Person und Spielweise von kanonischen Fesseln befreit. **4.** Institutionen, die darüber bestimmen, was Kunst ist, was nicht, werden einer fundamentalen Kritik unterzogen.

Urs Troller war Dramaturg und Chefdramaturg an verschiedenen deutschen Theatern, Mitglied der Künstlerischen Leitung an den Schauspielhäusern in Hamburg und Bochum und bis 2007 Professor für Schauspiel Regie am Mozarteum Salzburg. Er inszenierte u.a. am Deutschen Schauspielhaus Hamburg, am Münchner Kammerspielen, am Schauspielhaus Bochum, am Schauspiel Frankfurt, am Nationaltheater Mannheim und am Schauspiel Hannover.

¹ »Es gibt keinen Hund. Das futuristische Theater.« 61 theatralische Synthesen von F. T. Marinetti und Aschieri, Balla, Boccioni, Buzzi, Calderone, Cangiullo, Carli, Chiti, Corra, Depero, Dessy, Fillia, Folgore, Ginna, Govoni, Janelli, Nanetti, Pratella, Rognoni, Settimelli, Soggetti und Vasari und 4 Manifeste. Aus dem Italienischen übersetzt und herausgegeben von **Brigitte Landes**. Frühe Texte der Moderne. Erste Ausgabe. edition text + kritik, München 1989.

Inzwischen haben wir uns weit entfernt von der Situation, der Euphorie sowie den Postulaten jener Tage. Die Avantgarde will streichen, säubern, reinen Tisch machen, zu den Wurzeln zurückkehren. Sie bezieht radikale Positionen, versucht, die anderen durch Radikalität zu überbieten. Die Avantgarde ist streng, dogmatisch, kriegerisch, sie sucht nach dem Ursprung des künstlerischen Tuns. Ihr Fortschrittsglaube ist ungebrochen. Nur das Neue zählt. Sie konstituiert sich durch den Bruch mit der Tradition. Ihr Problem: Will sie sich treu bleiben, muss sie mit sich selbst brechen, ihre eigene Geschichte durchstreichen. So verkommt, was einst kraftvolle Manifestation war, zunehmend zur leeren Geste.

Wir sind, durch diese Erfahrungen hindurch gegangen, weit weniger optimistisch in Bezug auf eine Zukunft, die so viele glänzende Versprechen bereithielt. Radikalität und formale/gedankliche Strenge sind abgelöst worden von Ironie und einer spielerischen Haltung, die jede kategorische Festlegung meidet. Wie also ist das Nachdenken über eine Theaterform, die mit dem Namen »Guckkastentheater« vielleicht etwas summarisch auf den vorläufigen Begriff gebracht worden ist, aufzunehmen und zu beantworten? [...]

Für das Theater im Guckkasten galt lange Zeit:

Es bietet schlüssige Weltmodelle an.

Der Mensch / das Subjekt ist Zentrum der Welt.

Der Mensch verändert / gestaltet seine Welt durch Handeln.

Inzwischen müssen wir festhalten: Es gibt keine großen Erzählungen mehr, die in der Lage wären, sinnstiftend die Welt zu erklären und die uns noch sozial legitimieren würden. Das einheitliche Ich, die runde Persönlichkeit, wird abgelöst von einem Ensemble heterogener Ich-Zuschreibungen, vorgenommen von anderen und uns selbst. Der Dialog als einstmals privilegierte Form freier zwischenmenschlicher Kommunikation wird zunehmend ersetzt durch andere Kommunikationsformen. Mit dem Bedeutungsverlust räumlicher Kategorien lösen sich auch die Grundlagen auf, die das Theaterspielen über eine lange Zeit trugen: Handlung, dramatische Person, Dialog.

Wo ist in diesem Szenario der Ort des Theaters? Eine paradoxe Frage. Doch eine Gattung, die in ihren griechischen Anfängen Handlungen an einem prominenten Ort zusammenzieht, eine komplex vermittelte Einheit von Ort, Zeit und Handlung anstrebt, kann die auf räumliche Koordinaten verzichten, grundlegend neue Formen erfinden in einem verzeitlichten Weltzusammenhang, ohne sich selbst aufzugeben?

Aktionen, Interventionen, Performances, Interaktionen – sie zeigen, das Theater hat Anregungen aus anderen Kün-

ten in seine Arbeit aufgenommen und ist dadurch von ihnen verändert worden. Auch für das Theater gilt: Die Begrenzung der einzelnen Künste auf gattungsspezifische Merkmale wird nicht mehr akzeptiert. Theater wird heute ästhetisch definiert als ZeitSpielRaum. An einem Ort, begrenzt durch eine bestimmte Dauer, werden vor Publikum Ereignisse initiiert / organisiert. Der ZeitSpielRaum ist offen, er wird nicht begrenzt von Forderungen nach Repräsentation, Handlung, Person und Dialog. Die neue Öffnung hat un widersprochen zu viel Kreativität geführt. Auch wurde Theater für Publikumsschichten, die ihm fern geblieben waren, dadurch wieder attraktiv.

Wenn ich dennoch vorschlage, über den Guckkasten und seine genuinen ästhetischen Bestimmungen nachzudenken, dann tue ich das gewiss nicht in der Absicht, die eingetretene Öffnung abzuwerten. Es kann nicht darum gehen, neue Dogmen aufzustellen oder zu alten zurückzukehren. Ich glaube jedoch, dass ein Innehalten, die Frage: Wo sind wir angekommen?, durch den Rückbezug auf eine lange Zeit verbindliche Form dazu führen kann, den Horizont schärfer zu fassen, innerhalb dessen wir uns bewegen. Diesen Rückbezug schlage ich nicht zuletzt deshalb vor, weil ich nicht davon ausgehe, dass Sie mehrheitlich Ihren Kulturdezernenten die Schließung oder den Abriss der Häuser, an denen Sie zur Zeit engagiert sind, empfehlen werden mit der Begründung, in Ihnen sei fortschrittliche Theaterarbeit nicht zu leisten. Also: Ist am alten Ort eine Neubestimmung dieses Ortes möglich und wie könnte sie aussehen? [...]

Ich sehe drei (durchaus nicht neue) Fragen, vor die sich Kunst aktuell gestellt sieht: **1.** Wie wird die Beziehung zwischen Kunst / Leben heute bestimmt? **2.** Ist Tradition noch ein Thema? **3.** Worin wird die Funktion von Kunst gesehen und wer bestimmt sie?

Bezieht sich Kunst noch auf das Leben oder vornehmlich auf sich selbst? Und wenn sie es tut, wie tut sie es? Wie steht sie zu ihrer eigenen Geschichte und wie positioniert sie sich gegenüber ihren Rezipienten / Konsumenten? Welche Strategien wählt sie: die Provokation, sucht sie den Konsens, initiiert sie ironische Spiele usw.?

Der rasende Stillstand, von dem Virilio spricht², die Beschleunigung im ausdehnungslosen Gegenwartsraum, in dem alles sich bewegt, aber nichts sich verändert, ist zur Metapher geworden für eine Situation, die charakterisiert wird durch das Vergessen / Verdrängen der Toten und das Verschwinden der Horizonte. Gegenwart ist nicht länger auf Vergangenheit / Zukunft bezogen. Von dieser wird zwar viel

gesprachen, letztlich gemeint ist aber damit die Befestigung des Status quo. Und dass wir an die Toten über obligate Rituale hinaus nicht erinnert werden wollen, wird vermutlich kaum jemand bestreiten. Die Moderne, charakterisiert durch den permanenten Bruch mit dem Gewesenen, hat hier ganze Arbeit geleistet. [...]

Für das Theater ist festzuhalten: Theater öffnet Gegenwart auf Zukunft und Vergangenheit hin. Nur in dieser Öffnung kann sie sich selbst in den Blick nehmen. Mit sich selbst identisch bleibt sie eine leere Tautologie. Theater macht andere Vorschläge raumzeitlicher Szenarien als die Literatur der Science-Fiction. Auch auf dem Theater kommen viele Tote inzwischen aus der Zukunft, aber sie erinnern uns daran, dass sie da sind, weil wir sie vergessen wollten. Die dramatische Gegenwart wird bestimmt von den Koordinaten Erinnerung, Tod, Horizont. Die Öffnung der Gegenwart auf Vergangenheit/Zukunft hin, ein Wissen darum, dass ohne Vergangenheit keine Zukunft möglich ist: Sie bestimmen den strategischen Ort des Theaters im medialen Dauerbeschuss.

Theaterarbeit wird sich fragen müssen, ob sie der Sprache noch ästhetische Kraft zuschreibt. Gegen eine inflationäre Bilderflut könnte Theater daran erinnern, dass Sprache Wirklichkeit nicht abbildend verdoppelt oder sie virtuell vorwegnimmt und damit zum Verschwinden bringt. Sprache transformiert Wirklichkeit, arbeitet sie um, sie setzt nicht auf die Abbildung, sie setzt auf Bilder, die im Kopf entstehen. Sich ein Bild von der Welt machen, ist mehr, als sie abbilden. Sprache ist das Medium, mit dessen Hilfe wir versuchen, eine Verständigung über uns, über Ziele, Handlungen und Konsequenzen zu erreichen. Es gibt zwischen Menschen keine einigermaßen verlässliche Beziehung, ohne dass sie miteinander sprechen. Sprache ist schöpferisch, sie ist nicht an das Wirkliche gebunden. Sie überschreitet Gegebenes auf seine Möglichkeiten hin. Fabulieren, Geschichten erzählen: Es gab Zeiten, da standen sie höher im Kurs, sie wurden nicht herunter gebrochen auf eine offiziell dekretierte Wirklichkeit. Sprache ist Widerstand gegen das Geplapper, den Lärm, gegen die Kapitulation vor dem, was einfach da ist. Nicht als Erkenntnis, Wissen, Begriff ist Sprache unverzichtbar für uns. Sprache und Sprechen ermöglichen soziale Praxis. Sie eröffnen Räume, initiieren Begegnungen/Beziehungen in ihnen und überschreiten sie auf etwas anderes hin. Sprache stabilisiert soziale Beziehungen ebenso, wie sie dazu verhilft, sie zu unterminieren, aufzulösen. Gegen die Tautologie der Bilder – auch und gerade der virtuellen – er-

innert uns Sprache daran, wie offen, ungesichert und veränderbar unsere Welt ist. Kaum jemand ist noch bereit, die Sprache gegen eine Vielzahl anderer symbolischer Systeme zu privilegieren. Theater steht vor der Frage, ob es diesem Trend folgen will.

Sie kennen, nehme ich an, alle die berühmt-berüchtigten Schlusssätze aus Foucaults »Die Ordnung der Dinge«:

»Wenn die Dispositionen verschwänden, so wie sie erschienen sind, wenn durch irgendein Ereignis, dessen Möglichkeit wir höchstens vorausahnen können, aber dessen Form oder Verheißung wir im Augenblick noch nicht kennen, diese Dispositionen ins Wanken gerieten, wie an der Grenze des 18. Jahrhunderts die Grundlage des klassischen Denkens es tat, dann kann man sehr wohl wetten, dass der Mensch verschwindet wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand.«²

Was Nietzsche für den totesagten Gott festgehalten hat, gilt auch für das Subjekt: Beide sind nicht per Dekret abzuschaffen. Wesentlich wird Theaterarbeit davon bestimmt werden, ob und wie sie die Frage nach dem Subjekt neu stellt.

Ziele, Begegnungen, Erfahrungen, Konsequenzen: durch sie wird Handeln unterscheidbar von bloßem Funktionieren. Handeln braucht Zeit und einen Raum, auf den es bezogen ist und der ihm seine aktuellen Grenzen aufzeigt. Handeln ist etwas anderes als das schnelle, effiziente Umsetzen von Informationen. Empfinden, Fühlen und Denken sind an ihm beteiligt. Gemessen an hochentwickelten Funktionsabläufen ist Handeln schwerfällig, enervierend langsam. Der Mensch wird immer mehr in Bezug auf die von ihm geschaffene Zivilisation zum Risikofaktor. Er ist dem Tempo der technologischen Entwicklung nicht gewachsen. Dieses defizitäre, sterbliche, unattraktive Etwas, Mensch genannt, war lange Zeit der privilegierte Gegenstand des Theaters. Zugegeben, »der Mensch« hat bessere Zeiten erlebt. Man setzte Hoffnungen in ihn, seine Vernunft, seinen Willen, seine Tatkraft. Man glaubte, ihn als Herrn der Welt einsetzen zu können. Für die Futuristen war der Mensch veraltet, er musste überwunden werden. Sie setzten die Maschine an seine Stelle, feierten den Rausch der Geschwindigkeit. Heute ist Entschleunigung ein prominentes Wort. Kurz vor der umfassenden Ersetzung des Menschen durch die Maschinen (die Biopolitik ist das zurzeit ehrgeizigste Projekt in dieser Richtung) ist eine kritische Neubewertung der von der Avantgarde einst eingenommenen Position in Bezug auf das Subjekt wohl unumgänglich geworden.

Auf den oben zitierten Satz Foucaults, man könne davon ausgehen, dass der Mensch sich auflösen werde wie am

² **Paul Virilio:**
»Rasender Stillstand.« Essay.
Aus dem Französischen von
Bernd Wilczek. Edition
Akzente. Carl Hanser Verlag,
München 1992

³ **Michel Foucault:**
»Die Ordnung der Dinge.
Eine Archäologie der
Humanwissenschaften.«
Suhrkamp Verlag, Frankfurt
am Main 2003

Rande des Meeres ein Gesicht im Sand, antwortete Maurice Blanchot: Es könne sein, dass der Mensch vergehe. » Er vergeht, er ist sogar immer schon vergangen, in dem Maß, wie er seinem eigenen Verschwinden angepasst war. Aber im Verschwinden ruft er, auf der Straße, in der Wüste, ruft er sterbend. Er ruft nicht, er schreit nicht, es ist ein flüsterndes Schreien. « Es gäbe am Humanismus nichts zu widerrufen, so Blanchot weiter, sofern er dort gefasst werde, wo er am wenigstens trügerisch sich vollziehe: »Niemals in den Zonen der Macht, der Autorität, des Gesetzes, der Ordnung, der Kultur und des heroischen Prunks.«⁴

⁴ »Michel Foucault«
Vorgestellt von Maurice
Blanchot, übersetzt von
Barbara Wahlster. Edition
Diskord, Tübingen 1987

Blanchot formuliert eine Position, die den Menschen anderem Seienden gegenüber nicht privilegiert, nicht länger vom Menschen als alleinigem Zweck der Schöpfung ausgeht. Ein negativer Humanismus, der nicht auf Sein, Macht und Selbstbestimmung gründet. Für Blanchot ist der Mensch weder bei sich noch in der Welt zu Hause. Vom Anderen / Fremden her wird der Mensch betrachtet, nicht vom Ort seiner Selbstgewissheit aus. Er verortet den Menschen an einem Nicht-Ort. Von ihm aus stellt er, nach dem Verschwinden des Subjektes, erneut die Frage nach ihm.

Was der Guckkasten gewesen ist, darüber belehrt uns die Theatergeschichte. Was er noch sein könnte, das zu erkunden wird Aufgabe einer innovativen Praxis sein.

unplugged – szenografie zwischen alltagspoesie und theatralen (ver-) handlungsräumen

von Gesa Mueller von der Haegen

Stadtraum wird zunehmend als ein dynamisches Gefüge aus stabilen und labilen Komponenten wahrgenommen. Stadt als Erzähl- und Handlungsraum eröffnet neue Spielmöglichkeiten der Inszenierung. Neue Formate in der Verflechtung von Bühnen-, Publikums- und Alltagsraum werden erforscht: Privatwohnungen werden zu Vorstellungsräumen, Gebäude zu Erzählfiguren. Wie sieht da die Theaterverabredung der Zukunft aus?

Seit Ende der 1990er Jahre ist eine Tendenz zu erkennen, Theatervorstellungen aus den Theaterhäusern hinaus in Alltagswelten und den urbanen Raum zu verlagern. Dabei liegt der Fokus auf den zunehmend ins Bewusstsein rückenden dramaturgischen Möglichkeiten des Erzählpotentials von Architektur und Stadtraum und die damit einhergehenden anderen Positionen des Publikums.

Seitdem Raum weniger einseitig als stabile Komponente im euklidischen Sinne gesehen wird, sondern ebenso als eine dynamische Größe, die immer wieder neu durch Handlung hergestellt wird,⁰ ist es möglich, die szenografische Raumgestaltung auf neue Weise mit der dramaturgischen Erzählidee zu verbinden.

Als szenografischen Raum bezeichnen wir hierbei über den Bühnenraum hinaus jeden Raum, dem inszenatorische, narrative und transformative Elemente in gestalterischer Absicht eingeschrieben worden sind. Beschreiben wir hierbei Inszenierung als »Produktion von Präsenz«¹ können wir einen Anschluss herstellen zu den seit dem 10. Jahrhundert nach Christus stattfindenden Osterfestspielen, welche die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte als »geistliches Theater« bezeichnet.²

Die Osterpassionsspiele erreichen die größte Popularität in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Inhaltlich bestehen sie aus acht unterschiedlichen Erzählthemen wie u.a. dem Teufelsspiel (Jesus Höllenfahrt, Befreiung der Seelen und Auffüllen der Hölle) oder der Erscheinung Maria Magdalenas. Das Spiel zog sich über mehrere Tage hin, wobei weite Teile des Stadtraums bespielt wurden. Grundsätzlich war die Teilnahme für jeden möglich. Eine ganze Stadt tauchte auf diese Weise spielend oder schauend in den »Kampf zwischen Gut und Böse« ein. Bis heute erfolgen diese zeremoniellen Stadtbespielungen (u.a. in Oberammergau).

Dieses raumgreifende Mitmachtheater findet in der Stadt Görlitz im 15. Jahrhundert als Raumszenografie Gestalt. Der Kaufmann Georg Emmerich lässt eine Kopie des »Heiligen Grabes zu Jerusalem« auf eine Art und Weise erstellen, die den umliegenden Stadt und Landschaftsraum als eine to-

pische Nachahmung der »Terra Santa« erscheinen lässt: Beispielsweise wird der Portalbau der Petrikerche zum Hauseingang des Pilatus und zum Beginn der Via Dolorosa.³

Der Theaterwissenschaftler Patrick Primavesi sieht einen Unterschied zwischen dem zeremoniellen Spiel mit zuvor definiertem metaphysischen Hintergrund und einer Theateraufführung, die er im Gegensatz zur festgelegten zeremoniellen Erzählung als »weitgehend offenes Feld ästhetischer Setzungen und Prozesse«, beschreibt die »das Unkalkulierte«⁴ zulassen. Dies setzt eine kritische Distanz zu den dargestellten Inhalten voraus, die im zeremoniellen Zusammenhang meist durch das Streben nach Authentizität und besonders starke Identifikation ersetzt ist.

Die vom Soziologen Hans Ulrich Gumbrecht beschriebene »Produktion von Präsenz« als eine Art der Synchronisation von direktem Wahrnehmen und Gegenständlichkeit wird heute in der Tendenz sichtbar, Realraum und theatralen Erzählraum zu verschränken: Die Aufführung der Gruppe Rimini-Protokoll »Cargo Sofia X« (2006 UA Theater Basel) ist beispielsweise eine Art Roadmovie, das eine Lastwagenfahrt von einer mitteleuropäischen Stadt nach Sofia erzählt. Die Zuschauer sitzen auf einer Tribüne im Laderaum eines Lastfahrzeuges, bei dem eine Längsseite mit einer großen Scheibe versehen ist. Das Panorama der Stadt wird während der Fahrt zur bildlichen Illustration der erzählten Geschichte, ergänzt durch temporäre Filmsequenzen, die zeitweise das Realpanorama ersetzen. Die Schauspieler agieren während der Stationen im realen Bühnenraum Stadt, während der Zuschauer die klassische Betrachtungsposition des Guckkastens auf der Tribüne einnimmt.⁵ Die klassische (Blick-)Position des Zuschauers, »sehend gesehen zu werden, zugleich ausgeschlossen zu sein und teilzunehmen«, wird hier noch erfüllt.⁶

Die Gruppe »Oper Dynamo West« führt die »Zuschauer« bei »Ein_Führung« (2006, Berlin) abends durch die Stadt und lässt Darsteller Figuren des realen Lebens nachspielen, als würden diese am authentischen Ort aus ihrem Leben erzählen. Der Rezipient bewegt sich im als Bühne szenografisch interpretierten Alltagsraum. Der Zuschauerraum artikuliert sich



Gesa Mueller von der Haegen ist Szenografin und Architektin. Sie forscht an den Schnittstellen von Szenografie, Urbanismus, Architektur. Seit 2001 Lehre u.a. am Bauhaus Weimar, an der ZHDK und der HfG Karlsruhe. Szenografien 2009: Ausstellung für frühgeschichtliche Funde, Theaterinstallation »für Schiff und Hafen« (Nationaltheater Mannheim) mit Gesine Danckwart, Co-Autorin für das Buch »Raumwissenschaften«, herausgegeben von Stefan Günzel, Frankfurt/M. 2009

⁰ **Certeau, Michel de** (1988): »Kunst des Handelns« a. d. Franz. v. R. Voullié, Berlin: Merve [1980].

¹ **Gumbrecht, Hans Ulrich** (2001): »Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz. Über Musik, Libretto und Inszenierung« In: »Ästhetik der Inszenierung« hg. v. J. Früchtel und J. Zimmermann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 63-76.

² **Erika Fischer-Lichte** (1993): »Kurze Geschichte des deutschen Theaters« Tübingen: Francke, S.18-30

³ **Jan Pieper** (1995): »Der Garten des Heiligen Grabes zu Görlitz« In: Daidalos, 58/1995

⁴⁺⁶ **Patrick Primavesi** (2008): »Das andere Fest« Frankfurt/M.: Campus, S.21-26

⁵ www.rimini-protokoll.de/website/de/project_108.html vom 29.03.2010

nunmehr nur noch dynamisch über die Vereinbarung der Zusammengehörigkeit der Rezipientengruppe.⁷

Im Projekt »X Wohnungen« (2005 HAU Berlin) werden Alltagswohnungen zu inszenierten Räumen, die von Rezipienten in Zweiergruppen erwandert werden können, als eine Art Aufführungsspot (vier Wohnungen hintereinander, Aufführungsdauer je zehn Minuten). Das Publikum ist aufgelöst nun zum vereinzelt Rezipienten geworden, der sich zu Fuß die Inszenierung erwandert, in Bühnen eintaucht.⁸

Christoph Schlingensiefel macht mit »Bitte liebt Österreich«, einem politisch übermalten Realityshow-Plagiat der Sendung »Big Brother«, den Schritt vom Aufführungsraum zur erweiterten Realität (2000, Wien). Das Publikum ist nun in der Welt verstreut vor Fernseher und Internet-Mitmachtheater. Die Grenze zwischen medialer Fiktion, Realität und Aufführung wird reduziert.⁹ Die Verabredung der theatralen Aufführung reduziert sich weitgehend auf die zeitliche Begrenztheit des Projekts.

Der Künstler Boris Sieverts bietet unter dem Namen »Unterwegs mit Google-Earth« Stadtpaziergänge in Köln an, die den Stadtraum als eine Art dramaturgische Raumabfolge anlegen, die per Führer durchwandert wird. Der Rezipierende soll durch

das eigene Erleben einen persönlichen Erzählfaden spinnen, der die Raumchoreografie auf neue Weise interpretiert.

Die aufgeführten Beispiele zeigen, dass eine zunehmende Authentizität und Identifizierbarkeit durch die Vermischung mit Alltagswelten erzeugt werden will. Dies wird zum Teil durch die Verschränkung von realer Architektur und Stadt, durch Alltagsthemen sowie durch Individualisierung des Zuschauers erreicht. Die Grenze zwischen Inszenierung und Theaterverabredung wird diffuser. Dies schafft auf der anderen Seite die Möglichkeit, reale Geschichte als Transporteur von Theatralen zu nutzen.

Der »Palast der Republik« (1976-2008) im Herzen Berlins bot nach der Wende durch seine bedeutungsvolle Geschichte, seine Verwendung und seine topografische Lage einen Diskussionsraum über Struktur, Sinn und Aufbau der gegenwärtigen Gesellschaft. Besonders in der Zeit der Zwischennutzung (2003-2005) brachte das Provisorische des geschichtsträchtigen Raums und die medial vielfältig angelegte Diskussion um den Abriss die Möglichkeit, durch Theateraufführungen, Konzerte und künstlerische raumgreifende Performances Stadtgeschichte,

Architektur und theatrale Kunst neu zu erforschen und zu kontextualisieren. Die Geschichte des Hauses wurde hier Teil der aufgeführten Projekte.¹⁰ Beispielsweise wurde die Aufschrift »ZWEIFEL« (2005) von Lars Ramberg zur medial weit verbreiteten Zustandsbeschreibung der temporären Neuordnung.

Nach der Akteur-Netzwerktheorie des Philosophen Bruno Latour sind Akteure Handelnde ebenso wie andere Entitäten, denen Handlungspotential übertragen wurde. Interaktionsmedien der Handelnden im Netzwerk sind die Handlungsprogramme als narrative Programme, die ihre Ausdrucksmaterie wechseln können. Hierbei wird eine Gleichwertigkeit menschlicher und nichtmenschlicher Akteure angenommen. Die Tendenz, urbanen Raum und Architektur in Form von narrativen Raumchoreografien in die theatrale Erzählung einzubeziehen, schafft die Möglichkeit, fasst man den Begriff des Akteurs im erweiterten Sinne nach Latour auf, szenografischen Raum und dramaturgische Idee auf völlig neue Art und Weise zu einem Ganzen zu verbinden. Wird Theater also in Zukunft den Räumen der Aufmerksamkeit folgen und sich so die Möglichkeit, sich in das tägliche kulturelle Leben einzumischen, eröffnen? Werden temporäre Architekturen zu Elementen der theatralen Erzählung?

⁷ www.operdynamowest.org/index.php/projekte/2006
vom 29.03.2010

⁸ www.hebbel-am-ufer.de/archiv_de/kuenstler/kuenstler_4005.html
vom 29.03.2010

¹⁰ Moritz Holfelder (2008): »Palast der Republik.« Berlin: Links Verlag, S.78-107

weitere:
Brejzek, Mueller von der Haegen, Wallen (2009): »Szenografie« In »Raumwissenschaften« Hg. Stefan Günzel, Suhrkamp Wissenschaft Verlag Frankfurt/Main, S.370-385

Boris Sieverts (2010): »Unterwegs mit Google Earth« In: »Wahrnehmen von Raum« Hg. H. Kleinmann, Georgsmarienhütte: Günther Druck

»ich bin kein prophet und kein prophetenjünger, sondern ein geißhirt bin ich und schlitze maulbeerfeigen«

von Thomas Goerge

– Caprificus

Thomas Goerge fand für seine Präsentation des neuen Festspielhauses in Afrika einen äußerst speziellen Vergleich: »Ein Festspielhaus für Afrika: Die Larven der Gallwespen schlüpfen aus der wilden Feige. Bugonie, die Spontangeburt aus dem Kadaver: So sitzen die Zuschauer im dunklen Theater. Das Theater als Feige, als Brutkasten für eine Wandlung. Das Öffnen des Vorhangs: Feigenritzung. Der Theaterschaffende, der Ziegenhirt, der die Feige schlitzt und den Kopf des Zuschauers öffnet. Das Theater kann Ort einer Initiation werden, es ist eine Erfahrungsmaschine, die der Gesellschaft einen Riss zufügt, eine Wunde schlägt.«



Schnell / Arzt diktiert: Feigen enthalten Carotinide, Chlorophylle, Lipide, Vitamine (B1, B2, C und Nicotinamid), Flavonoide, Eiweiß, Kohlenhydrate (50-70%, vor allem Saccharose und Pektine), Ballaststoffe, Spuren von Furocumarinen (Bergapten und Psoralen). Die Furocumarine sind dafür verantwortlich, dass der Milchsaft der frischen Blätter bei gleichzeitiger Einwirkung von Sonnenlicht Hautirritationen auslösen kann. Feigen werden in der Volksheilkunde als Abführmittel bei Obstipationen verwendet, bei Hämorrhoiden, zur Auflösung von Nieren- und Blasensteinen bzw. -griß sowie bei Gicht.

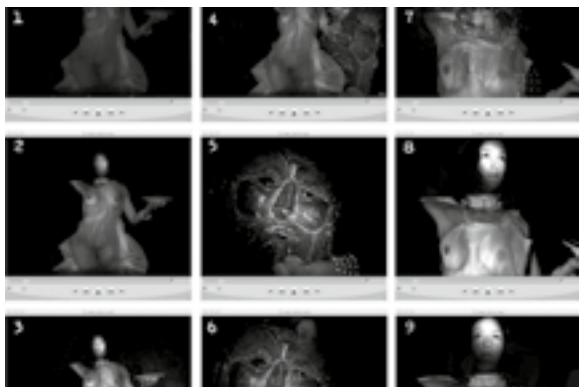
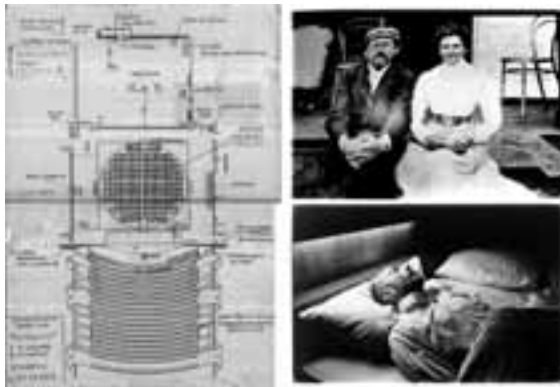


BILD (Helena) begeisterter Wissenschaftler: Feige (aus lat. »Ficus«) Feigenbaum (Ficus), artenreiche Gattung der Maulbeergewächse; einige Arten sind Sträucher oder Kletterpflanzen oder in der Jugend Epiphyten, die später viele Luftwurzeln BILD bilden und den Tragbaum erwürgen (Würger-, Mörderfeigen). BILD Aus dem Blütenbehälter entsteht eine Scheinfrucht, BILD die Feige; die wahren Früchte BILD sind in ihr als kleine Körnchen, BILD als einsamige Nüsschen, BILD enthalten. Viele Arten BILD liefern essbare Früchte, BILD so die parthenokarpe Bayernfeige BILD (»Ficus carica violetta«), die Sykomore, BILD Eselsfeige, Maulbeer-, Pharao-, Adamsfeige (»Ficus Sykomorus«) BILD in Ägypten und Ostafrika, sowie Asvatha, Götzenbaum, Bobaum, Bodhi, Pepulbaum der Inder, Pipal, Pappelfeigenbaum (»Ficus religiosa«). BILD dtv Lexikon



Der selige Amos sagt: Ich bin kein Prophet und kein Prophetenjünger, sondern ein Geißhirt bin ich und schlitze Maulbeerfeigen. Der Geißhirt aber hütet die Böcke. So spielt Amos die Rolle Christi. Wenn er aber sagt: und schlitze Maulbeerfeigen, so ist auch das geistlich gemeint, gleichwie Zachäus auf den Maulbeerbaum stieg. Wie du weißt, sind in der Maulbeerfeige, ehe dass sie geschlitzt wird, Schlupfwespen drin, die so genannten Stechfliegen, wohnend im Dunkeln, kein Licht erblickend. Unter sich aber sprechen sie: Welch großes Land bewohnen wir! Dabei hocken sie doch in der Finsternis.



Die Feigenwespen, *Blastophaga psenes*: Diese eigenartige Familie der Erzwespen umfasst derzeit über 600 Arten, die vermutlich ausschließlich an die etwa 800 Vertreter der Gattung *Ficus* gebunden sind. Ihre phytophagen Larven entwickeln sich in den Blütenständen von Feigen, und deren Weibchen bestäuben bei der Eiablage die Blüten. Es handelt sich um recht kleine (1 bis 4 mm) morphologisch aberrante Formen von meist dorsoventral abgeflachter Gestalt und einem ausgeprägten Sexualdimorphismus. Die Weibchen sind geflügelt und können die Flügel aber beim Eindringen in die Feige verlieren, während die Männchen stets flügellos und darmlos sind. Der ungewöhnlich große, oft lang gestreckte Kopf trägt kleine Facettenaugen; der Thorax ist ebenfalls meist flach, und die Vorder- und Hinterfemora sind in der Regel stark geschwollen, im Gegensatz zu den normalen Femora des zweiten Beinpaares.



Am Abdomen fällt der lange Legebohrer auf. Predigt. Wenn nun aber die Maulbeerfeige geschlitzt wird und sie kommen heraus, da erst erschauen sie den Glanz der Sonne und des Mondes und der Sterne, und sprechen bei sich: Im Dunklen haben wir gegessen, ehe dass die Maulbeerfeige geschlitzt wurde. Geschlitzt aber wird sie am ersten Tag, am dritten Tage wird sie dargereicht und wird zur Speise für alle.



Bei der Kaprifikation sind die eigentlichen Akteure kleine Gallwespen (»*Blastophagae psenes*«), die in das Innere der Feige eindringen, dort ihre Eier ablegen und die weibliche Blüte bestäuben, durch ihren Stich eine starke Anschwellung des Fruchtknotens hervorrufen, dann aber, sofern sie nicht zugrunde gegangen sind, den Ausgang ins Freie finden. Während sich aus den Eiern Larven entwickeln und aus diesen die neue Insektengeneration ausschlüpft, nimmt die Schwellung zu und die heranreifende Frucht füllt sich mit rotem Saft. Der Schnitt mit dem Messer erfolgt, um die Wucherung in dem Augenblick, wo sie den Höhepunkt erreicht hat, zum Stillstand und jenen roten Saft der Gallschwellung zum Abfluss zu bringen: Dann rückt die junge Insektenbrut aus, die Frucht wird inwendig trocken und in wenigen Tagen ist der Prozess der Zuckerbildung und Erweichung vollendet. Aufgeschlitzt wurde nun auch unser Herr,



und alsbald ging Blut und Wasser heraus. Und am 3. Tage, als er von den Toten auferstand, sahen wir die geistlichen Lichtbringer, so wie die Schlupfwespen, wenn die Maulbeerfeige geschlitzt ist, die Lichtbringer sehen. Das Volk, das im Schatten des Todes saß, dem ist ein Licht aufgegangen. Gesteuert von der CO₂-Konzentration (ca. 10 %) schlüpfen zuerst die Männchen. Sie suchen die Gallen der weiblichen Larven und begatten sie schon in diesem Stadium. Dann bohren die Männchen Belüftungskanäle durch die Fruchtstandswand (CO₂-Konz. < 2%). Dies lähmt die Männchen, regt aber das Schlüpfen der Weibchen. Die Weibchen verlassen die Feige durch die Kanäle der Männchen an. Wenn die Maulbeerfeige geschlitzt ist, wird sie am 3. Tage zur Speise. Gleichermäßen unser Herr, nachdem seine Seite aufgeschlitzt war, ist er am 3. Tage von den Toten auferstanden und wurde Leben und Speise für alle.



Der Ziegenhirt und Maulbeerfeigenschlitzer lebt außerhalb der Gesellschaft und beschäftigt sich nur mit seinen Ziegen und Feigen. Mit dem Schlitzern der Feige schafft er wie ein Chirurg oder eine Hebamme Kultur. Bei vielen Kulthandlungen treten heilige Schlitzer mit Ritualgeräten wie einer Axt, einem Schwert, einer Lanze oder einem Pflug auf. Diese Geräte werden zu Produktionsmitteln, weil sie durch Teilung und Spaltung etwas Neues schaffen. Wie die Larven der Gallwespen in der Feige, sitzen die Zuschauer im dunklen Theater.

Das Theater als Feige, als Brutkasten für eine Wandlung.

Das Öffnen des Vorhangs: Feigenritzung.

Der Theaterschaffende, der Ziegenhirt, der die Feige schlitzt und den Kopf des Zuschauers öffnet.

Das Theater kann Ort einer Initiation werden, es ist eine Erfahrungsmaschine, die der Gesellschaft einen Riss zufügt, eine Wunde schlägt.



Bei den dionysischen Mysterien werden ein Bock und eine Feige mitgeführt. Die Tötung des Dionysos wird symbolhaft durch das Zerreißen des Ziegenbocks gefeiert. Das ist der tragos, die Urform der Tragödie. Bei den rauschhaften Prozessionen zu Ehren des Gottes wird der heilige phallos aus Feigenholz mitgetragen. Der mit Orgien verbundene Umzug, der komos, gibt der Komödie ihren Namen. Tragos und komos sind bewegte Bilder und verkörpern das Wesen des orgiastischen Gottes Dionysos. Um Kaprifikation begreifen zu können, ist eine Beschäftigung mit dem Bewegungsprinzip, eine Auseinandersetzung mit Raum als Zeitbild nötig. Der innere Zustand der Figuren, die im Raum agieren, findet sich im Bild wieder. Räume werden zerschnitten und neu zusammengesetzt. Durch die Vernichtung entsteht neues Leben, zur Zeit wird nun der Raum.

**Theater ist eine Symbiose –
wie die Feige, die Wespe und der Ziegenhirt.**



Thomas Goerge, Bühnen- und Kostümbildner und Installationskünstler, wurde 1973 in Freising geboren. Er studierte Bühnen- und Filmgestaltung an der Universität für angewandte Kunst Wien. Seit 2003 arbeitet er als freischaffender Bühnen- und Kostümbildner. Eine lange Zusammenarbeit verbindet ihn mit Christoph Schlingensiefel (u.a. Bühnenbild zu »Parsifal« bei den Bayreuther Festspielen 2004 – 2007, Bühnenbild zu »Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir«, RuhrTriennale 2008, seit 2008 Künstlerischer Mitarbeiter beim Bau des Festspielhaus Afrika). Verschiedene Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen, u.a.: »Caprificus oder Ich bin kein Prophet und kein Prophetenjünger, sondern ein Geisshirt bin ich und schlitze Maulbeerfeigen« (Deutscher Werkbund Hessen, Frankfurt am Main, 2004).

installationskunst und raumerfahrung

von Sandra Umathum

Installative Kunsträume und ihr Ereignischarakter: Ausgehend von einem Verständnis, das Raum nicht als Voraussetzung für, sondern hingegen als Ergebnis von Anordnungen und Handlungen denkt, nahm Sandra Umathum Beispiele aus der Installationskunst in den Blick und fragte insbesondere nach den Prozessen, in denen diese Kunsträume auch von den Besuchern und ihren Erlebnissen performativ hervorgebracht werden.

Als der Begriff der Installation in den 1960er Jahren erstmals in den Kunstzeitschriften auftauchte, diente er zunächst als Bezeichnung für die Art und Weise, in der Kunstwerke in einem Ausstellungsraum arrangiert oder positioniert sind. Entsprechend machten sich zur selben Zeit Ausstellungsfotos als so genannte *installation shots* einen Namen, die meist menschenleere Räume abbildeten, um sich ganz auf den Aufbau und die Konfiguration der Werke zu konzentrieren. Erst etwas später, in den frühen 1970er Jahren, ging aus dieser Verwendung dann der Begriff der Installationskunst für diejenigen Werke hervor, die zu jener Zeit vermehrt angingen, als dreidimensionale Settings Raum zu greifen oder sogar den gesamten Ausstellungsraum konzeptuell mit einzubeziehen. Seither hat sich der Begriff der Installation als eine Art Oberbegriff für ganz unterschiedliche Formen von künstlerischen Einrichtungen durchgesetzt, sodass mit der Rede von einer Installation ein Video-Triptychon von Bill Viola ebenso gemeint sein kann wie eine von Olafur Eliasson in gelbes Licht getauchte Turbinenhalle in der Tate Modern, ein gegen die Außenwelt des Museumsalltags sich abschottender Raum in Raum-Anordnung von Ilya Kabakov oder Gregor Schneider, eine Klangarbeit von Janet Cardiff oder eine Einrichtung der *site-specific art*, die sich in ländliche, urbane oder konkrete architektonische Umgebungen einschreibt. Als Installation lässt sich genauso gut aber auch der jüngste Umbau des Auditoriums in der Berliner Volksbühne von Bert Neumann oder das Holocaust-Mahnmal am Brandenburger Tor in Berlin bezeichnen.

Obgleich all diese Einrichtungen weder in Bezug auf ihr Erscheinungsbild noch auf die ihnen zugrundeliegende Idee auf einen Nenner zu bringen sind, verbindet sie dennoch ein Charakteristikum, das wohl alle Arrangements wesentlich auszeichnet, die als Installationen eingeordnet werden oder eingeordnet werden möchten: nämlich das Charakteristikum, dass sie Räume gestalten, Räume erfinden, Räume inszenieren oder dass sie Räume bereit stellen, um zugleich Räume und Räumlichkeit in spezifischer Weise erfahrbar werden zu lassen. Von den unterschiedlichen Be-

reichen, in denen uns Installationen begegnen, möchte ich mich im Folgenden auf ein in der Zwischenzeit beinahe selbst schon historisches Beispiel aus der institutionalisierten Ausstellungskunst beziehen.

Warum nun aber ausgerechnet auf der Jahreskonferenz der Dramaturgischen Gesellschaft über Arbeiten aus der bildenden Kunst sprechen? Warum gerade hier die Installationen in Museen und Galerien in den Mittelpunkt rücken und nicht die installativen Einrichtungen, die gegenwärtig in den Theatern und auf den Bühnen mit so viel Regelmäßigkeit zu finden sind? Ich möchte diese Frage mit einer These beantworten, und zwar mit der These, dass mit dem Aufkommen der Installationskunst in der bildenden Kunst eine sowohl künstlerische wie auch kunsttheoretische Auseinandersetzung mit der Relation von Raum und Rezipienten in Gang gesetzt wurde, die nicht nur für eine grundlegende, sondern auch nachhaltige Veränderung des Verständnisses und der Konzeption dieser Relation in der Kunst (und vielleicht auch im Theater) gesorgt hat. Was genau damit angesprochen ist, möchte ich im Folgenden am Beispiel der *Minimal Art* zeigen, die in den 1960er Jahren zwar selbst noch zu früh in Erscheinung getreten ist, um bereits damals mit dem Label der Installationskunst versehen zu werden. Aus heutiger Perspektive lässt sich die *Minimal Art* jedoch durchaus als Installationskunst *avant la lettre* beschreiben, sofern sie mit der Beschaffenheit und dem Arrangement ihrer Objekte das Verhältnis von Raum und Rezipienten in einer Weise thematisiert und reflektiert hat, welche auf die Installationskunst ebenso wie auf das Nachdenken über diese Kunstrichtung signifikanten Einfluss besaß.

Was das minimalistische Objekt mit seiner Kargheit und seinen kühlen Materialien zur Schau trägt, ist in erster Linie eine Verweigerungshaltung. Das minimalistische Objekt – darauf legten es insbesondere Carl Andre, Robert Morris und Donald Judd, die drei zentralen Protagonisten der *Minimal Art*, an – sollte nicht mehr als zeichenhafter Bedeutungsträger in Szene gesetzt sein. Es sollte nichts mehr repräsentieren, nichts mehr symbolisieren und von nichts erzählen. Stattdessen sollte es nur noch Ding im Raum sein und in seiner materiellen sowie dinghaften Präsenz wirksam werden.

Eben diese Hervorkehrung der Objekthaftigkeit war es nun, an der sich Ende der 1960er Jahre der Ärger des Kunsthistorikers Michael Fried entzündete. Sie veranlasste ihn, die *Minimal Art* einer fundamentalen Kritik zu unterziehen, welche er in seinem Essay mit dem Titel »Kunst und Objekt-

haftigkeit« ausformulierte. In der Zwischenzeit gehört dieser Text zu den prominentesten kunsttheoretischen Abhandlungen der letzten fünfzig Jahre, und es wird kaum möglich sein, ihm hier in Kürze gerecht zu werden. Vor dem Hintergrund meiner Frage nach der Art, in der die *Minimal Art* die Weichen für eine veränderte künstlerische Beschäftigung mit der Relation von Raum und Rezipienten gestellt hat, möchte ich dennoch aber schlaglichtartig auf einige von Frieds Argumenten eingehen.

Was Fried der *Minimal Art* vorwirft, ist die Beschaffenheit des minimalistischen Objekts selbst bzw. dessen Rückzug auf die Buchstäblichkeit (oder, wie er es nennt: die Objekt-haftigkeit). Diesen Rückzug und also den Vorrang, welcher somit der Wirkungskraft des Objekts gegenüber der Ebene der Repräsentation oder Narration gegeben wird, hält der Kunstkritiker für fatal. Für ihn manifestiert sich in dieser Wirkungsbezogenheit nicht viel mehr als ein effekthascherischer Gestus, ein Gestus der überpointierten Adressierung des Publikums, den er ablehnt. Fried zufolge hat sich ein Kunstwerk nicht explizit an die Betrachter zu wenden. Es hat nicht um deren Aufmerksamkeit zu buhlen und nicht um seine Erfahrbarkeiten bemüht zu sein. Vielmehr habe es so zu tun, als gebe es gar kein Publikum bzw. als sei es nicht für ein solches da. Das minimalistische Objekt aber verschließt sich nicht in Selbstgenügsamkeit vor den Betrachterinnen und Betrachtern. Es stellt sich dagegen aus als ein Gegenstand, der das Publikum mitdenkt und der auf dessen Anwesenheit sowie Mitarbeit zählt. Genau aus diesem Grund hat Fried das minimalistische Objekt schließlich auch als theatralisch bezeichnet. Theatralität, das ist bei ihm jenes negativ konnotierte Verfasstheitsmerkmal, das den Betrachter in bis dahin ungekannter Weise auf den Plan ruft. Was bedeutet dies?

Weil das minimalistische Objekt nichts mehr repräsentiert, weil es keine interne Kompositorik (oder in Frieds Sprachgebrauch: keine »Syntax«) besitzt, weil es sich stattdessen bloß auf seine Dinghaftigkeit zurückzieht und seine Materialien »eben nur das sind, was sie sind, und nicht mehr«, verunmöglicht es der Besucherin/dem Besucher nach Fried, zum Werk, letztlich aber auch zu sich selbst ein ruhendes Verhältnis aufzubauen. Die Beschaffenheit des minimalistischen Objekts Sorge mit anderen Worten dafür, dass die Betrachter haltlos bleiben und des Objekts insofern nicht habhaft werden können, als sie es sich nicht zu erschließen vermögen. Dies führt Fried zufolge allerdings dazu, dass sich ihr Fokus zu verlagern beginnt: und zwar weg von dem Objekt und hin zu der gesamten Situation, in

der sie und das Werk sich gemeinsam befinden. Zentrum dieser Gesamtsituation ist folglich nicht mehr das Objekt selbst, sondern – und in eben dieser Sachlage besteht für Fried das grundlegende Problem – der Betrachter bzw. das, was er wahrnimmt, sowie die Bezüglichkeiten, die er in dieser Situation zwischen den einzelnen Elementen herstellt: die Bezüglichkeiten zwischen sich und seinen positionsabhängigen Perspektiven auf das Objekt, die Bezüglichkeiten zwischen Objekt und dessen architektonischer Umgebung, zwischen Objekt und Licht, Licht und Architektur usw.

Ins Visier rückt mit dieser Fokusverschiebung für den Betrachter somit auch ein Bewusstsein für sich selbst: für die eigene Wahrnehmung und das eigene Sein und Tun im Raum, für die eigene Bewegung durch den Raum, die eigene Konstitution von Raum durch die Herstellung von Bezüglichkeiten, für die unerschöpflichen Möglichkeiten dieser Bezüglichkeiten usf. »Es ist wohl bemerkenswert«, schreibt Fried, »dass ›die Gesamtsituation‹ genau das meint: alles – einschließlich, wie es scheint, des Körpers des Betrachters. Nichts in seinem Gesichtsfeld – nichts, das er irgendwie bemerkt – erklärt sozusagen, dass es ohne Belang sei für die jeweilige Situation und folglich für die Erfahrung. Im Gegenteil, damit etwas überhaupt wahrgenommen werden kann, muss es als Teil der Situation wahrgenommen werden. Alles zählt – nicht als Teil des Objekts, sondern als Teil der Situation, in der dessen Objekthaftigkeit entsteht und von der diese zumindest teilweise abhängig ist.« In Frieds Lesart entwirft das minimalistische Objekt den Rezipienten als jemanden, der in dieser Situation zum Hauptakteur wird. Nicht mehr primär auf das Objekt, sondern auf die Erfahrung des Besuchers sowie auf das, was er in und aus der jeweiligen Situation macht, komme nun alles an. Theatralität ist in Frieds Verwendung demgemäß nicht bloß ein Verfasstheitsmerkmal von Kunstwerken. Es ist eine Kategorie, die darüber hinaus auch als Bezeichnung für einen Erfahrungsraum fungiert, in dem sich die Betrachter in einem nicht verfügenden Verhältnis zum Objekt befinden und in dem sie trotz ihrer performativen Sinnbildungsprozesse mit der Unerschöpflichkeit und Unabschließbarkeit der eigenen Erfahrung konfrontiert sind.

Seit seinem Erscheinen haben sich zahlreiche Autorinnen und Autoren an Frieds Text abgearbeitet, und seine Kritik an der *Minimal Art* ist selbst immer wieder zur Zielscheibe



Sandra Umatham ist Theaterwissenschaftlerin an der Freien Universität Berlin und Koordinatorin am Internationalen Forschungskolleg »Verflechtungen von Theaterkulturen«. 2008 hat sie mit einer Arbeit über Aufführungserfahrungen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst promoviert. Publikationen zu Relationen von Theater und bildender Kunst seit den sechziger Jahren, zum Paradigma der Handlungsanweisung in der bildenden Kunst, zum Verhältnis von Performance, Kunst und Dokumentation sowie zur Ästhetik des zeitgenössischen Theaters. Assistenzen bei Tino Sehgal und Christoph Schlingensief.

scharfer Kritik geworden. Fried's Argumentationsgang lässt keinen Zweifel daran, dass es ihm um die Verteidigung einer bestimmten Idee von Objekt und zugleich von Betrachter geht, die sich mit der von der *Minimal Art* auf den Weg gebrachten Neukonzeption des Betrachters durch die Neukonzeption des Objektes nicht vertragen. Sein Essay ließe sich ohne viel Mühe lediglich als Schmähschrift eines Autors mit einem konservativen Kunstverständnis abtun. Doch was diesen Text bis heute als wichtigen Referenzpunkt legitimiert, ist der Umstand, dass Fried mit seinem Versuch, die *Minimal Art* abqualifizieren zu wollen, eine Analyse gelungen ist, die paradoxerweise entscheidend zum Verstehen und zur Würdigung der Vorgehensweisen, der kunsthistorischen Setzung sowie des Einflusses dieser Gattung beigetragen hat. Darüber hinaus hat er einen Text vorgelegt, der bis heute aber auch deshalb Bedeutsamkeit behauptet, weil er in gewisser Weise vorbotenhafte Züge besaß. Im Grunde genommen hat Fried nämlich nicht nur treffsicher herausgearbeitet, inwiefern die *Minimal Art* eine veränderte künstlerische Auseinandersetzung mit der Relation von Raum und Rezipienten auf den Weg gebracht hat. Ohne es zum damaligen Zeitpunkt ahnen zu können, hat er in »Kunst und Objekthaftigkeit« so zugleich auch Worte für jenen Paradigmawechsel gefunden, der sich mit der *Minimal Art* angekündigt hatte und sich in ihrer Folge mit der Etablierung der Installationskunst nur wenig später entfalten und bis heute wirksam sein sollte.

Mit dem Aufkommen der *Minimal Art* und insbesondere mit den vielfältigen Ausprägungen in der Installationskunst seit den 1970er Jahren ist der Museumsbesucher zu einer Figur avanciert, die einem Kunstwerk nicht mehr gegenübertritt, nicht mehr vor ihm steht und – überspitzt formuliert – »nur« schaut. Der Rezipient wird vielmehr insofern neu projiziert, als er jetzt von einem Kunstwerk eingeladen oder aufgefordert wird, sich von ihm umgeben zu lassen, in es einzutreten, sich durch es hindurch zu bewegen oder sich in ihm aufzuhalten. Er wird in Kontexte versetzt, in denen er haptischen Erlebnissen ausgesetzt wird, in denen er mit- und umgestalten kann oder in denen er mit Gerüchen, Klängen, wechselnden Temperaturen oder Lichtspielen konfrontiert ist. Der Rezipient wird von nun an in Szene gesetzt als jemand, der seinen ganzen Körper und all seine Sinne aktivieren muss, um die entsprechenden Werke erfahren zu können.

Mit der *Minimal Art* und der Installationskunst kommen allerdings nicht bloß neue Dimensionen von Kunsterfahrungen ins Spiel. Mit den diversen Vorrichtungen und Ein-

richtungen, die das Publikum in Ausstellungen mit einer unerwarteten Situation überraschen oder in einen Vorgang einbeziehen und dadurch einen Prozess der Erfahrung auslösen, wird die künstlerische Gestaltung von Erfahrungen vielmehr selbst thematisch. Um den Stellenwert zu benennen, der den Kunsterfahrungen seit den 1960er Jahren eingeräumt wird, hat Oskar Bätschmann eigens den Begriff der *Erfahrungsgestaltung* geprägt. Erfahrungsgestalter, das sind dem Kunsthistoriker zufolge Künstlerinnen und Künstler, die das Publikum zu Aktivitäten einladen, ohne deren Ausführungen die entsprechenden Installationen ebenso wenig imstande sind, Vollständigkeit zu beanspruchen wie ohne die Erfahrungen, die mit diesen Ausführungen einhergehen. Mit dem Konzept der Erfahrungsgestaltung will Bätschmann jedoch keineswegs zum Ausdruck bringen, dass die Gestaltung von Kunsterfahrungen in den 1960er Jahren ein artistisches Novum darstelle. Vielmehr bringt er mit diesem Konzept in Anschlag, dass sich die Bedeutungen der jeweiligen Werke nicht mehr als etwas den Werken Eingeschriebenes konzeptionalisieren lassen, das es im hermeneutischen Nachvollzug zu entschlüsseln gelte. Stattdessen seien die Bedeutungen nicht länger von den durch sie ausgelösten Erfahrungen abzukoppeln. Sie konstituieren sich erst und nur im Verlauf der Aneignungsprozesse als die Gesamtheit der Erfahrungen, die der Besucher im Zuge seiner Aktivitäten macht.

Sicherlich ist die Installationskunst jene Kunstform, in der sich die wechselwirkenden Relationen zwischen Raum und Rezipienten am deutlichsten hervorkehren und die es sich zur primären Aufgabe gemacht hat, diese Relation immer wieder aufs Neue zu akzentuieren und zu befragen. Mithilfe räumlicher Arrangements hat die Installationskunst die Rolle des Besuchers und seiner Erfahrungen neu entdeckt und neu konzipiert. Und in dem Maße, wie sie wiederum den Besucher anders zu involvieren und zu adressieren versucht und eine Neuausrichtung seiner Kunsterfahrungen unternimmt, bringt sie zugleich die Frage nach dem Raum ins Spiel.

Seit den 1960er Jahren, so hat es der Kunstkritiker Brian O'Doherty einmal ausgedrückt, ist der Raum »nicht mehr die Dimension, in der etwas geschieht, sondern das, was geschieht, macht den Raum aus.« Was O'Doherty anspricht, ist der Umstand, dass in den 1960er Jahren und vor allem mit dem Aufkommen der Installationskunst eine künstlerische Auseinandersetzung eingesetzt hat, die verhandelt und zugleich zur Geltung bringt, dass ein Raum nicht ein statischer Behälter, eine äußere Hülle oder unveränderbare Grö-

ße ist, in der sich Dinge und Menschen gemeinsam aufhalten, begegnen und miteinander etwas tun. Durch die Art, in der Künstlerinnen und Künstler den vorgegebenen Ausstellungsraum umgestalten und dabei die Besucherin, den Besucher konzeptuell miteinplanen und thematisieren, bringen sie hingegen zu Bewusstsein, dass Räume dynamisch sind oder dass sie – wie auch ein Vortrag auf der Tagung hieß: »nicht sind, sondern gemacht werden«. Sie werden, wie es Martina Löw in ihrem Buch »Raumsoziologie« beschrieben hat, im wesentlichen durch zwei verschiedene Vorgänge hervorgebracht: zum einen durch Verfahren des Errichtens, Bauens oder Positionierens, welche die Autorin *Spacing* nennt, und zum anderen durch Wahrnehmungs-, Vorstellungs- oder Erinnerungsprozesse, die Löw als Syntheseleistungen bezeichnet.

Mit Blick auf die Installationskunst bedeutet dies, dass es auf der einen Seite die Künstlerinnen und Künstler sind, die den vorgegebenen Ausstellungsraum einrichten und umgestalten, die ihre *Settings* aufbauen oder ihre Objekte platzieren, Klänge oder Geräusche hinzufügen oder Lichtverhältnisse ändern. Und indem sie den vorgegebenen Raum bearbeiten und ihn durch das Verfahren des *Spacings* konstituieren, schaffen sie im selben Moment die Vorbedingung für jene raumkonstituierenden Prozesse, welche sich in der Erfahrung der Besucher vollziehen bzw. welche die Erfahrung der Besucher basal prägen werden: diejenigen, die sie im Grunde als Selbst-Anordnungen mithilfe ihrer Bewegungen durch den Raum oder ihrer wechselnden Positionierungen im Verhältnis zu den Gegenständen oder den anderen anwesenden Besuchern unternehmen. Und sogleich diejenigen, die sie durch ihre akustische und visuelle Wahrnehmung sowie durch ihre eigenen Syntheseleistungen vollbringen. Räume werden derart als Voraussetzungen und gleichsam als Produkte von Konstitutionsprozessen in die Diskussion gebracht und somit nicht zuletzt auch in ihrer Ereignishaftigkeit erfahrbar. Denn sofern die Besucher einen wesentlichen Anteil an der Konstitution der Räume übernehmen, ist für die Künstler während ihrer eigenen Konstitutionsprozesse weder plan- noch steuerbar, wie die Besucher die von ihnen gestalteten Räume tatsächlich erfahren werden. Weil die Dynamiken, die diese Konstitutionsprozesse von Räumen hervorbringen, kaum vorhersehbar sind, eignet ihnen insofern auch eine Unverfügbarkeit.

Begann ich anfangs mit der Feststellung, dass die Installationskunst Räume gestaltet, Räume erfindet, Räume inszeniert oder Räume bereitstellt, um zugleich Räume und Räumlichkeit erfahrbar werden zu lassen, so möchte ich diesen Satz abschließend präzisieren. Denn was die Installationskunst auch und allererst ermöglicht, ist ein Bewusstwerden für die eigene Leistung des Konstituierens von Räumen. Sie setzt anders gesagt eine Reflexion auf jene Prozesse in Gang, die wir zwar ständig überall alle vollziehen, die im Alltag jedoch in der Regel unbewusst ablaufen.

Michael Fried: »Kunst und Objekthaftigkeit« (1967), in: Gregor Stemmrich (Hg.): »Minimal Art. Eine kritische Retrospektive«, Dresden, Basel 1995, S. 334-374. Ebd., S. 362. Ebd., S. 344f.

Oskar Bätschmann: »Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem«, Köln 1997.

Brian O'Doherty: »In der weißen Zelle«, hrsg. von Wolfgang Kemp, Berlin 1999, S. 87.

Martina Löw: »Raumsoziologie«, Frankfurt/Main 2001.

Für die »dramaturgie 2010: vorstellungsräume – dramaturgien des raums« luden wir den britischen Fotografen Andy Rumball ein. Mittels des fotografischen Verfahrens der Stereoskopie, das eine dreidimensionale Wahrnehmung zweidimensionaler Bilder ermöglicht, zeigt er uns die Stadt als beiläufige Bühne.

SDie Stereoskopie ist ein Verfahren zur raumtreuen Abbildung, bei dem paarweise Bilder, stereoskopische Halbbilder genannt, getrennt für jedes Auge erzeugt und angeboten werden [...], und durch welche im Gegensatz zu einem zweidimensionalen Bild die Tiefenlage jedes Raumpunktes aus dem Bild mathematisch reproduzierbar ermittelt werden kann und der Betrachter die räumliche Lage jedes abgebildeten Raumpunktes aufgrund einer – dem Natürlichen nahekommen – Darbietung empfinden kann. [...]

Der dreidimensionale Gesamteindruck beim Sehen setzt sich im Wesentlichen aus zwei Informationen zusammen: Der unterschiedliche Blickwinkel beider Augen erzeugt zwei unterschiedliche Bilder, und die Linsenkrümmung des Auges passt sich der Entfernung des gesehenen Objektes an, um eine scharfe Abbildung auf der Netzhaut zu erzeugen. Nur beide Eindrücke zusammen lassen einen echten 3D-Eindruck entstehen. Beim Stereofoto wird den Augen nur die erste Information angeboten. [...]

Mit einer Stereokamera, die zwei Objektive in Augenabstand (als »natürliche Basis« bezeichnet) aufweist, werden die beiden benötigten Halbbilder gleichzeitig (synchron) aufgenommen. Jedes Einzelbild wird als stereoskopisches Halbbild, das Bildpaar als ein stereoskopisches Bild bezeichnet. [...]

Beim Anaglyphenverfahren werden die beiden Halbbilder übereinander gedruckt, wobei beide Halbbilder in Komplementärfarben eingefärbt werden. [...] Zur Trennung der beiden Einzelbilder werden verschiedene Farbfilter in 3D-Brillen verwendet, ursprünglich Rot vor dem rechten Auge und Grün vor dem linken. Beim Ansehen des Films löscht der Rot-Filter das rote Filmbild aus und das grüne Bild wird schwarz – der Grünfilter löscht das grüne Farbbild und das rote wird schwarz. Da beide Augen nun verschiedene Bilder sehen, entsteht im Gehirn wieder ein räumliches Bild. Ende der 1970er Jahre verbesserte Stephen Gibson die Farbanaglyphentechnik indem er andere Filterfarben verwendet: Rot vor dem rechten Auge und Blau vor dem linken. [...]

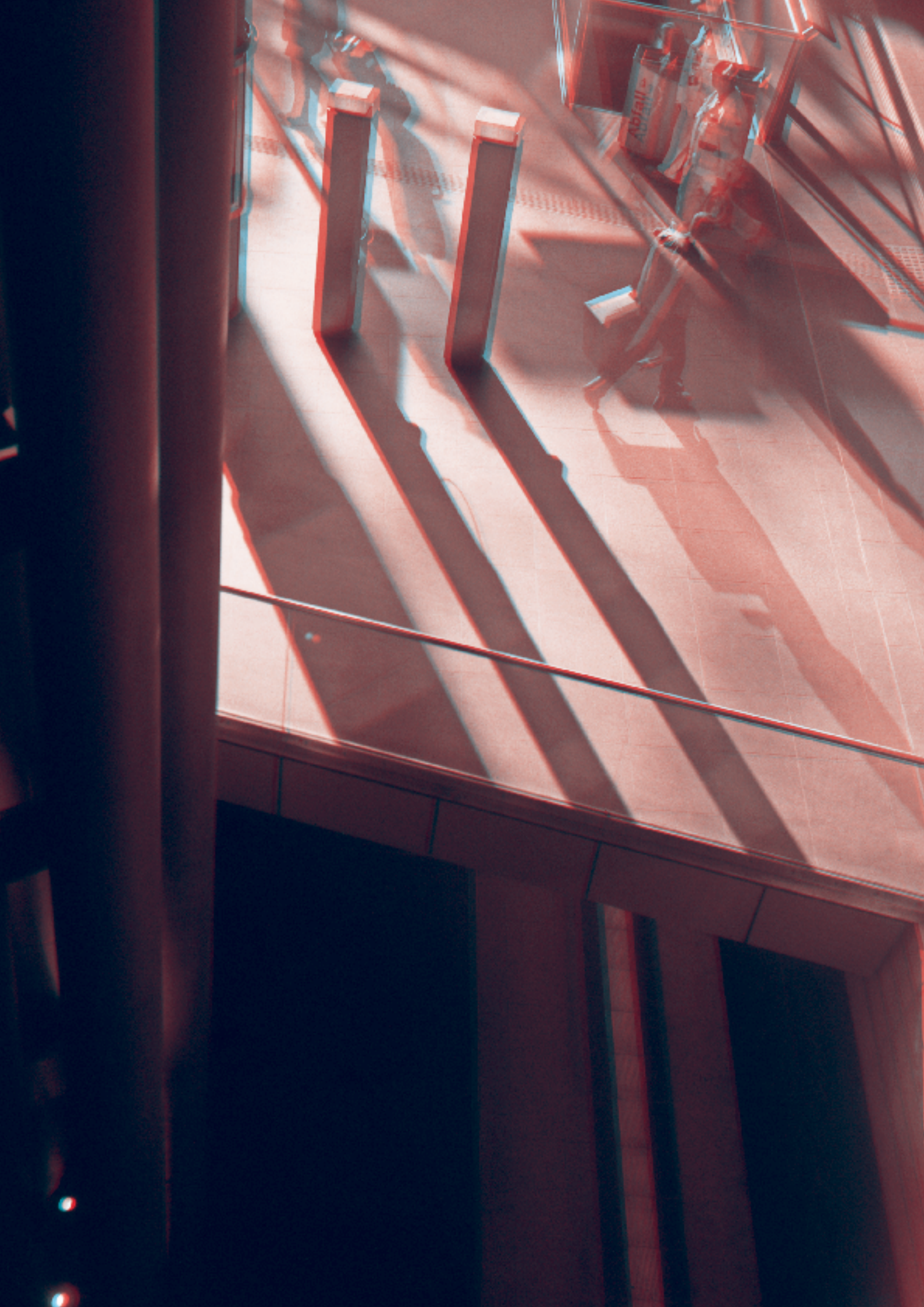


Andy Rumball ist ein britischer Fotograf und Künstler. Seit 2001 lebt er in Berlin. Er arbeitet sowohl an eigenen Projekten als auch an Aufträgen – hauptsächlich Portrait-Fotografie – unter anderem für den »Observer«, das »Time Magazine« und »Die Zeit«. Seine Arbeiten wurden unter anderem in Deutschland und Großbritannien ausgestellt. www.rumball.de

vollständiger Text unter:
<http://de.wikipedia.org/wiki/Stereoskopie>

Sie finden eine 3D-Brille in der Klappe der letzten Umschlagseite.

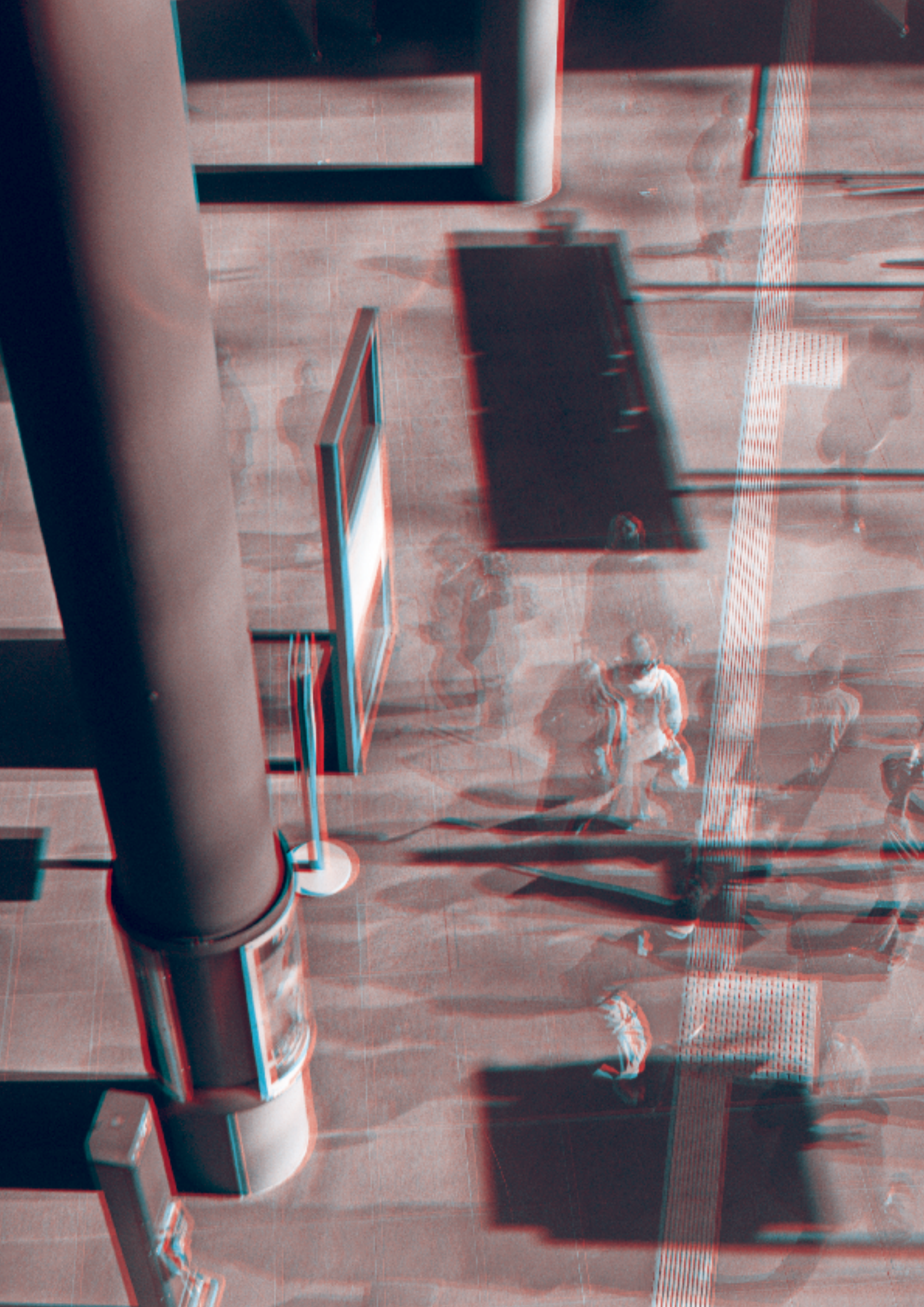


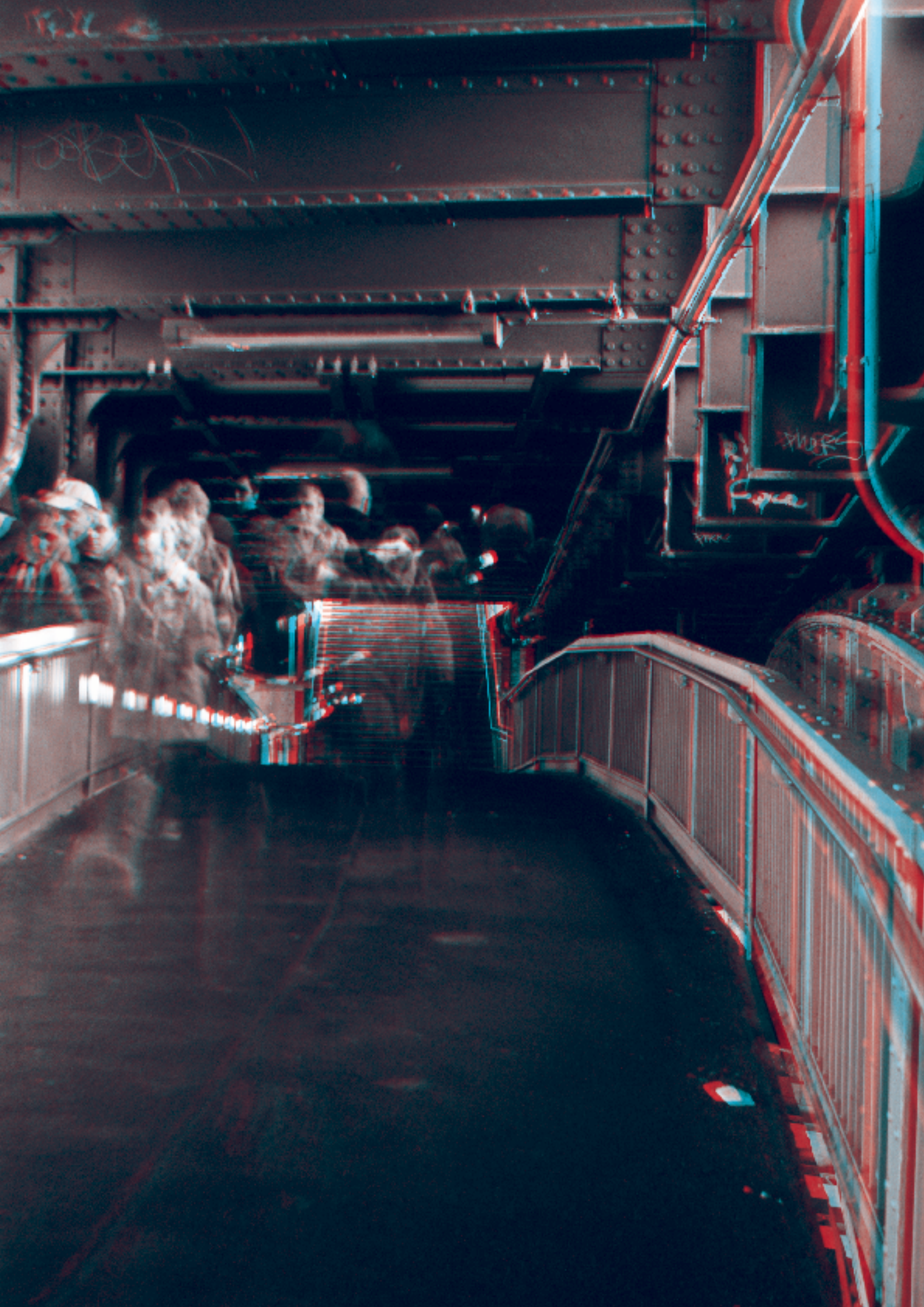












andere zeiten – andere räume? zur geographie der globalisierung

von Benno Werlen

Räume sind nicht! Räume werden gemacht: Ein großer Teil der Auseinandersetzungen mit »Raum« geht davon aus, dass Räume vor jedem Handeln oder zumindest unabhängig von diesem existieren. Deshalb könnten sie auch zum Gegenstand der Forschung gemacht werden. Benno Werlens Beitrag zeigte, dass es wenig Erfolg versprechend ist, materielle Räume als unabhängige Wirklichkeiten oder gar Wirkinstanzen zu postulieren. »Raum« wird vielmehr als Aspekt des Handelns verstanden, über welchen die Konstruktion gesellschaftlicher Räumlichkeit verwirklicht wird.

»Die aktuelle Epoche ist (...) die Epoche des Raumes. Wir sind in der Epoche des Simultanen, (...) in der Epoche des Nahen und Fernen, des Nebeneinander, des Auseinander.«
(Foucault 1999, 145)

Nach Michel Foucault befinden wir uns nicht mehr – wie im 19. Jahrhundert – in der Epoche der Geschichte. Wir leben vielmehr im Zeitalter des Raumes, das nicht mehr so sehr vom Nacheinander geprägt ist, sondern vielmehr von der Gleichzeitigkeit und des Nebeneinander. Er betont gleichzeitig aber auch, dass der Raum selbst seine Geschichte hat, vom Mittelalter bis zur Gegenwart ein anderer geworden ist. Diese Behauptung Foucaults hat sicher auch dazu beigetragen, dass räumliche Betrachtungen von Lebensweisen und Lebensbedingungen im letzten Jahrzehnt in den verschiedensten wissenschaftlichen Disziplinen stark an Bedeutung gewonnen haben. Man spricht in diesem Zusammenhang sogar von einem *Spatial Turn*. Der amerikanische Geograph Edward Soja, von dem dieser Ausdruck stammt, meint damit die räumliche Redeweise über Dinge und Gegebenheiten, für die bisher andere Darstellungen und Beschreibungen üblich waren.

In geographischer Perspektive ist diese Entwicklung um so erstaunlicher, als gleichzeitig auch vom »Ende der Geographie« (Neidhart 1996), vom »Verschwinden der Distanz« (Caincross 1997) oder einer »Geographie ohne Raum« die Rede ist. Wie kann es sein, dass wir in einer Epoche des Raumes leben und die Wissenschaft der empirischen Raumforschung *par excellence* – die Geographie – ihre Relevanz oder gar ihren Forschungsgegenstand »Raum« verliert? Zygmunt Bauman (2000, 110) kann auf diese Frage zwar keine Antwort geben, stellt aber eine eigenartige – in diesem Zusammenhang wichtige – Bedeutungsverschiebung von »Raum« fest: »Raum« hat – so seine Diagnose – einerseits seine Er-

klärungskraft verloren und gleichzeitig in diskursiven Zusammenhängen enorm an Bedeutung gewonnen.

Damit ist angedeutet, dass die Bedeutung dessen, was man mit »Raum« bezeichnet, tatsächlich an historische Kontexte gebunden ist. So ist die im Titel aufgeworfene Frage im allgemeinsten Sinne ganz klar mit einem »Ja« zu beantworten. Mit dieser Antwort ist aber noch nicht viel an Klarheit gewonnen. Wenn man nicht von der recht naiven Behauptung ausgehen will, »Zeit« und »Raum« wären Dinge an sich oder noch fantasievoller: »Zeit« und »Raum« hätten eine kausale Wirkkraft an sich und könnten deshalb als Erklärungsinstanzen für soziale, kulturelle und ökonomische Prozesse heran gezogen werden, sind differenzierte Antworten verfügbar zu machen. Wenn »Raum« kein Ding sein kann, ist vor allem zu klären, auf was sich »Raum« bezieht.

Freilich kann ich hier nicht auf alle mit dieser Frage aufgeworfenen Probleme und angedeutete Implikationen eingehen. Ich möchte mich hier darauf beschränken, zwei Teilfragen nachzugehen und mögliche Antworten anbieten. Wie prägen alltagsweltliche Konstellationen im Verlauf der Geschichte die Vorstellungen von »Raum«?, lautet die erste Frage. Welche Probleme entstehen, wenn wir unter Bedingungen der Globalisierung an traditionellen Ansichten vom Verhältnis Raum und Gesellschaft festhalten?, lautet die zweite Frage.

Diese beiden Fragen deuten erstens einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung von »Raum« an und zweitens die Notwendigkeit, nicht nur nach unterschiedlichen Räumen Ausschau zu halten, sondern auch Überlegungen zur Ontologie von »Raum« anzustellen bzw. zu fragen, als was »Raum« bestehen könnte. Ich möchte zunächst auf den ersten Punkt eingehen und mich später ausführlicher mit dem zweiten befassen.

1. Vom Raum zum Handeln Die Thesen vom »Ende der Geographie« oder vom »Verschwinden der Distanz« werden an der fortschreitenden Globalisierung festgemacht. Wie oberflächlich eine herkömmliche soziologische Globalisierungsanalyse bleibt, kann man in Ulrich Becks (1997) »Was ist Globalisierung?« nachlesen. Beck stellt zwar fest, dass mit der Globalisierung das Ende der »Container-Nation« gekommen wäre. Doch die Tatsache, dass der ethnisch-völkische Nationsbegriff seinerseits auf einem spezifischen Raum-



Prof. Dr. Benno Werlen, Geograph, ist Professor für Sozialgeographie an der Friedrich-Schiller-Universität Jena und Panel-Mitglied des »Europäischen Forschungsrates« (ERC). Arbeitsschwerpunkte sind u.a. Geographien der Globalisierung, alltägliche Regionalisierungen und gesellschaftliche Raumverhältnisse. Publikationen (Auswahl): »Society, Action and Space«, London/New York 1993; »Zur Ontologie von Gesellschaft und Raum«, Stuttgart 1999; »Globalisierung, Region und Regionalisierung«, Stuttgart 2007; »Sozialgeographie. Eine Einführung«, Bern 2008; »Sozialgeographie alltäglicher Regionalisierungen«, Stuttgart 2007; »Gesellschaftliche Räumlichkeit«, Stuttgart 2010 (2 Bände).

begriff gründet, nämlich in Newtons Container-Raum, kommt nicht ins Blickfeld.

Demgegenüber wird in der Geographie »Globalisierung« vorwiegend als räumliches Phänomen gesehen. Die räumliche Vereinheitlichungstendenz blieben von neuen Raumaufteilungen im Sinne von Regionalisierungen und Fragmentierungen begleitet. Dabei bleiben die sozialen Bedingungen und Implikationen der Globalisierung weitgehend unberücksichtigt. Beide Perspektiven, sowohl die sozialwissenschaftliche als auch die traditionelle geographische, zielen damit am Kern dessen, was aus meiner Sicht Globalisierung ausmacht, vorbei. Sie sind Ausdruck davon, was für viele Herangehensweisen typisch ist: Man setzt »Raum« als gegeben voraus und fragt bestenfalls nach den veränderten Bedeutungen von »Raum«. So bezeichnet Foucault beispielsweise den Raum des Mittelalters als »hierarchisiertes Ensemble von Orten (...) bzw. als Ortungsraum« (Foucault 1999, 146) und den zeitgenössischen Raum als Beziehungsraum der »Platzierungen« (Foucault 1999, 149), »in dem wir leben« (Foucault 1999, 148).

So interessant diese Charakterisierungen auch sein mögen, sie sind nichts anderes als Bedeutungszuschreibungen zu Konstellationen des Lebens, die man im Allgemeinen als »Raum« bezeichnet, aber nicht Eigenschaften von einem »Raum« sein können, in dem wir leben. Ähnlich problematisch sind Formulierungen, bei denen von der »Globalisierung des Raumes« die Rede ist. An diesem Beispiel möchte ich denn auch den Perspektivenwechsel in Bezug auf die Rede vom »Raum« skizzieren.

»Globalisierung« wird in vielen politischen, ökonomischen aber auch sozialwissenschaftlichen Diskursen als eine Ursache sozialer Änderungen oder gar als eine Form der Bedrohung des (idyllischen) lokalen Lebens betrachtet. Analog dazu wird häufig auch »Raum« als Ursache sozial-kultureller Verhältnisse oder Entwicklungen gesehen. Doch weder »Raum« noch »Globalisierung« können sinnvollerweise als Instanzen der Veränderung oder der Erklärung verstanden werden.

Versteht man »Globalisierung« nicht als Ursache, dann kann der Blick auf den Kern dessen frei gemacht werden, was damit thematisiert wird. Dieser Kern besteht in der Neugestaltung der alltäglichen Beziehungsverhältnisse von Gesellschaft und dem, was man im Allgemeinen als »Erd-Raum« bezeichnet. Dieses Verhältnis hat in den letzten Jahrzehnten eine neue Dimension, eine neue Ebene erreicht, ein neues Stadium der räumlichen und konsequenterweise auch der zeitlichen Weltbezüge.

Diese Neugestaltung ist in ihrem Ausmaß nur mit der industriellen Revolution vergleichbar. Implizierte die industrielle Revolution neue Formen des alltäglichen Geographie-Machens, ist die Globalisierung vor allem ein neuer Modus des alltäglichen Geographie-Machens. Diese geographischen Praktiken – so die These – sind zum Gegenstand der Analyse zu machen, wenn man ein tieferes Verständnis dessen erlangen möchte, was allzu häufig nur plakativ mit »Globalisierung« bezeichnet wird. Um diese Analysen durchführen zu können, ist es aber auch dringend erforderlich, die Ontologie von »Raum« zu klären.

»Raum« wird ebenfalls häufig als eine Ursache von sozial-kulturellen Verhältnissen gesehen, aber noch häufiger als ein gegenständliches Behältnis, das auf irgendeine mysteriöse Weise gegeben ist und das auch gestaltet werden kann. Wenn aber »Raum« tatsächlich ein gegenständliches Behältnis wäre, dann müsste es auch möglich sein, den Ort des Raumes im Raum bestimmen zu können. Da dies bisher noch nicht gelungen ist, drängt sich die Vermutung auf, dass dieses Verständnis mit ernsthaften Widersprüchen verbunden ist.

Diese Widersprüche sind – wie angedeutet – durchaus ähnlicher Art wie die Rede von der »globalisierten Welt« oder von »globalisierten Räumen«. Überträgt man den in Zusammenhang mit »Globalisierung« vorgeschlagenen Perspektivenwechsel auf die Raumproblematik, dann folgt daraus, dass »Raum« als Element des Handelns zu begreifen ist und nicht als etwas, das jedem Handeln vorausgeht. Der größte Teil der bisherigen Versuche, räumliche Aspekte in die Kultur- und Gesellschaftsanalyse einzubeziehen, vollzieht diesen Schritt gerade nicht. Dies trifft insbesondere auf die Soziologie in der deutschsprachigen Tradition zu.

So konsequent es war, den objektivierten chorischen Raumbegriff aus der Theorie moderner Gesellschaften als Kausalinstanz zu eliminieren – wie dies Max Weber und Ferdinand Tönnies mit aller Macht vollzogen und wie dies dramatische Implikationen der Geopolitik zeigten – so verhängnisvoll ist die vollkommene Eliminierung von »Raum« aus der Gesellschaftstheorie. Denn es ist offensichtlich, dass zahlreiche Aspekte gesellschaftlicher Wirklichkeiten eine räumliche Konnotation aufweisen. Eines der Hauptprobleme der klassischen Gesellschaftstheorien besteht vielleicht darin, dass man als Abgrenzungsstrategie gegenüber der damals höchst einflussreichen Anthropogeographie, die räumliche Komponente vollständig aus der Betrachtung moderner gesellschaftlicher Wirklichkeit auszuklammern begann. Statt ein modernes Raumverständnis zu fördern, ignorierte man

den Raum in der allgemeinen Gesellschaftstheorie vollständig. Wie kam das?

2. Ausgangs- und Problemlage Seit Beginn der modernen Wissenschaften wird darüber gestritten, ob es »Raum« als ein in der Welt vorfindliches Ding gebe (Newton) oder ob unsere Rede von »Raum« nichts anderes als eine abkürzende Redeform für die Ordnung des Zugleich-Existierenden, des Nebeneinanders sei (Leibniz). Diese in der klassischen Mechanik und der Physik bis heute unzureichend aufgearbeitete Problemlage hatte und hat Auswirkungen auf nahezu alle anderen Wissenschaften, die in irgendeiner Weise auf räumliche Verhältnisse und Beziehungen referieren.

Mit der Begründung der modernen Soziologie als verstehende Wissenschaft (durch Max Weber und Ferdinand Tönnies) wird »Raum« außerhalb von Geographie und Geopolitik zunehmend als diskreditierte oder zu diskreditierende Analysekategorie behandelt.

Diese problematischen und verhängnisvollen Interpretationen von »Raum« als handlungsunabhängige und kausal determinierende Größe ist mit den Basisprinzipien verstehender Wissenschaften selbstverständlich nicht zu vereinbaren. Um innerhalb dieser die (nicht minder) problematische Raumvergessenheit überwinden zu können, ist jedoch ein anderes, nicht substanzialistisches Raumverständnis notwendig.

Erst ein nicht substanzialistisches Raumverständnis ermöglicht ein tieferes Verständnis, einen differenzierteren Einblick in die Logiken der geographischen Praktiken, welche der sogenannten Globalisierung zu Grunde liegen. Um den Zugang dazu freizulegen, ist es notwendig, zuerst die Klärung des ontologischen Status' von »Raum« anzustreben und dann auf die unterschiedlichen alltagsweltlichen Konstellationen einzugehen, aus denen die verschiedenen Auffassungen von »Raum« möglicherweise hervorgegangen sind.

3. Substanzialistischer Raum und traditionelle Lebensformen

Wie bereits angedeutet, kann man stark verallgemeinernd festhalten, dass von einer Unterscheidung zwischen substanzialistisch-objektivistischem Raum (Aristoteles, Newton) und einem relationalen, formalisierend-subjektzentrierten Raumverständnis (Leibniz, Kant) ausgegangen werden kann.

Vertreter substanzialistischer Raumkonzeptionen behaupten, dass der Raum ein Ding sei. Dem gemäß gehen die Eigenschaften von »Raum« über das hinaus, was aufgrund der Bezugnahme auf die Eigenschaften einzelner materieller Gege-

benheiten erklärt werden kann. Gleichzeitig wird behauptet, dass es selbst auch dann einen Raum geben würde, wenn keine materiellen Objekte vorhanden wären. Da man dem Raum auch eine Wirkkraft beimisst, wird ihm auch eine erklärende Kraft zugewiesen. Diese Position wurde von Descartes Mitte des 17. Jh. und Newton Anfang des 18. Jh. wie folgt vertreten: »Die Ausdehnung in Länge, Breite und Tiefe, welche den Raum ausmacht, ist dieselbe, welche den Körper ausmacht.« (Descartes 1922, S. 32). »Die Idee der Ausdehnung, die wir bei irgendeinem Raum uns denken, ist dieselbe wie die Idee der körperlichen Substanz« (Descartes 1922, S. 41). »Absolute space, in its own nature, without relation to anything external, remains similar and immovable« (Newton 1872, S. 191) »Absolute space is the sensorium of God« (Newton 1952, S. 370).

Damit man »Raum« als Ding betrachten kann, müsste man folgender Argumentation zustimmen können: Da jede materielle Substanz durch ihre Ausdehnung zu charakterisieren ist und die Ausdehnung der Substanz dieselbe ist wie jene des Raumes, muss der Raum auch eine materielle Substanz sein.

Meine These dazu lautet, dass Darstellungen und Analysen sozial-kultureller Gegebenheiten auf der Basis des substanzialistischen Container-Raumes nur dann plausibel erscheinen können, wenn die sozial-kulturellen Verhältnisse eng mit den räumlichen Gegebenheiten gekoppelt sind. Sie müssen zeitlich und räumlich »verankert« sein, wie sich Anthony Giddens ausdrückt.

Die Stabilität über Zeit, bzw. die Verankerung in zeitlicher Hinsicht, ist in der Dominanz der Traditionen begründet. Sie bilden die zentralen Orientierungs- und Legitimationsinstanzen. Dementsprechend ist individuellen Entscheidungen ein enger Rahmen gesetzt. Soziale Beziehungen sind vorwiegend durch Verwandtschafts-, Stammes- oder Standesverhältnisse geregelt. Je nach Herkunft, Alter und Geschlecht werden den einzelnen Personen klare Positionen zugewiesen.

Die räumliche Abgegrenztheit bzw. die Verankerung in räumlicher Hinsicht, ergibt sich aus dem technischen Stand der Fortbewegungsmittel und Kommunikation. Die Vorherrschaft des Fußmarsches und die geringe Bedeutung der Schrift führen zur Beschränkung der kulturellen und sozialen Ausdrucksformen auf den lokalen und regionalen Maßstab. Face-to-face-Interaktionen ist die dominierende Kommunikations-

Beck, U. (1997): »Was ist Globalisierung.« Frankfurt a. M., Suhrkamp.

Böge, S. (1992): »Die Auswirkungen des Straßengüterverkehrs auf den Raum.« Dortmund

Cairncross, F. (1996): »Das Ende der Distanz. Die Zukunft der Telekommunikation: Rund um die Welt zum Nulltarif.« In: NZZ Folio, Nr. 2, S. 42–47

Descartes, R. (1922): »Die Prinzipien der Philosophie.« Leipzig 1922 (4. Auflage), (übersetzt von Arthur Buchenau)

Dickhardt, M./Hauser-Schäublin, B. (2003): »Einleitung« In: Hauser-Schäublin, B./Dickhardt, M. (Hrsg.): »Kulturelle Räume – Räumliche Kultur.« Göttingen Münster/Hamburg/London

Foucault, M. (1999): »Andere Räume.« In: Engelmann, J. (Hrsg.) Michel Foucault. »Botschaften der Macht. Der Foucault Reader.« Stuttgart, S. 145–160

Giddens, A. (1995): »Konsequenzen der Moderne.« Frankfurt a. M. 1995

Harvey, D. (1989): »The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change.« Oxford

Haushofer, H. K. (1935): »Die raumpolitischen Grundlagen der Weltgeschichte.« In: Müller, K. A. u./Rohden, R. P. (Hrsg.): »Knaurs Weltgeschichte.« Berlin, S. 11–43

situation. Zudem ist man in aller Regel aufgrund des technischen Standes der Arbeitsgeräte gezwungen, sich den natürlichen Bedingungen anzupassen. Die Wirtschaftsformen sind dementsprechend gezwungenermaßen an die naturräumlichen Bedingungen angepasst.

In der Alltagspraxis sind zudem – wie zahlreiche ethnologische und einige kulturgeographische Forschungen zeigen – räumliche, zeitliche sowie sozial-kulturelle Komponenten häufig auf engste Weise verknüpft. Gemäß traditioneller Muster ist es nicht nur bedeutsam, gewisse Tätigkeiten zu einer bestimmten Zeit zu verrichten, sondern auch an einem bestimmten Ort mit einer bestimmten räumlichen Orientierung. Derart werden soziale Regelungen und Orientierungsmuster in ausgeprägtem Maße über raum-zeitliche Festlegungen reproduziert und durchgesetzt. Diese Einheit wird meist auf der Basis von Reifikation wirksam.

Damit ist gemeint, dass im traditionellen alltäglichen Denken meist keine klare Unterscheidung zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem gemacht wird. Die Kultstätte wird so bspw. mit Kult identifiziert, und man sagt, wer diese Stelle unerlaubterweise betrete, der entweihe den Ort. Dies kann aber nur dann als eine sinnvolle Redeweise erscheinen, wenn man nicht zwischen Bedeutung und Ort, zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem unterscheidet. »Raum« und »Zeit« sind im Rahmen dieser Reifizierungen mit fixen sozial-kulturellen Bedeutungen aufgefüllt. Sie scheinen den Dingen eingeschrieben und in dem Territorium verankert zu sein. So können nicht nur räumliche Darstellungen sozial-kultureller Gegebenheiten plausibel wirken, sondern auch räumliche Kausalerklärungen oder die Vorstellung eines materiellen, objekthaften Raumes.

Auf der Basis eines objekthaften Raumes liegt es dann auch nahe, naturwissenschaftliche Theorien zur Grundlage sozial- und kulturwissenschaftlicher Theorien zu machen. So ist es auch nicht erstaunlich, dass die ersten wissenschaftlichen Kulturtheorien – wie seit Plato und Aristoteles üblich – eigentlich nichts anderes als »Klimatheorien« sind. Damit ist gemeint, dass seit der griechischen Philosophie »Kultur und Volkscharakter der Menschen [mit] [...] Klimazonen in einen direkten Zusammenhang« (Dickhardt/Hauser-Schäublin 2003, 4) gesetzt werden. Dies gilt auch für die philosophischen Grundlagen der modernen Kul-

turwissenschaften, wie die folgenden Beispiele stellvertretend für andere illustrieren:

»Wie die Quelle von dem Boden, auf der sie sich sammelte, Bestandtheile, Wirkungskräfte und Geschmack annimmt: so entsprang der alte Charakter der Völker aus Geschlechtszügen, der Himmelsgegend, der Lebensart und Erziehung aus den früheren Geschäften und Thaten, die diesem Volke eigen wurde« (Herder 1787/1995, 325).

»Jede Nation, jedes Volk [...] trägt den Naturtypus der Lokalität (in sich), [...] das der Sohn solchen Bodens ist« (Hegel 1837/1961, 138).

Damit wurden auf philosophischer Ebene argumentativ die Voraussetzungen geschaffen, Kultur und Raum bzw. Kultur und Natur als deckungsgleich zu behandeln. Sind solche Vorstellungen im Kontext traditioneller Lebensformen verständlich und wenig problematisch, so sind sie es im Kontext spät-moderner Lebensbedingungen nicht mehr. Es zeigt sich nicht nur ihre empirische Unhaltbarkeit, sondern auch ihre hochgradig problematischen Implikationen. Die erste Voraussetzung für die Überwindung solcher Schwierigkeiten bildet die Abkehr von der Vorstellung eines kausal wirksamen, objekthaften Container-Raumes. Die Voraussetzungen dafür wurden von den Vertretern relationaler Raumkonzeptionen geschaffen.

4. Relationaler Raum und spät-moderne Lebensformen Die Relationisten behaupten im Vergleich zu den Substanzialisten, dass »Raum« nicht als Ding existiert. »Raum« hat für sie keinen unabhängigen metaphysischen Status und ist nichts anderes als ein Set tatsächlicher und möglicher Relationen zwischen physischen Objekten. Was wir als »Raum« bezeichnen, existiert nur als eine Menge von Relationen, nicht aber als eigenständiger Gegenstand. In der Debatte mit Newton Anfang des 18. Jh. brachte dies Leibniz wie folgt auf den Punkt:

»Raum bezeichnet unter dem Gesichtspunkt der Möglichkeit eine Ordnung der gleichzeitigen Dinge, ohne über ihre besondere Art des Daseins etwas zu bestimmen« (Leibniz 1904, S. 134). »Es gibt keine Substanz, die man Raum nennen könnte« (Leibniz 1904, S. 324).

Räumliche Beziehungen können zwischen materiellen Objekten bestehen, nicht aber zwischen einem materiellen Objekt und dem substantivistischen Raum. »Raum« ist relationaler Art, eine Ordnung koexistierender Dinge, die in einer bestimmten Sprache beschrieben werden kann.

Für Kant (1985, S. 85) jedoch, der über die relationale Konzeption hinausgeht, ist entscheidend, dass »Raum« weder

Haushofer, H. K.: »Friedrich Ratzel als raum- und volkspolitischer Gestalter.« In: Haushofer, H. K. (Hrsg.): »Friedrich Ratzel. Erdenmacht und Völkerschicksal.« Stuttgart 1940, S. ix–xxvii

Hegel, G.W.F. (1961): »Philosophie der Geschichte.« Stuttgart (Erstausgabe 1837, Leipzig)

Herder, J.G. (1995): »Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit.« Bodenheim (Erstausgabe 1787)

Huntington, S. (1993): »Clash of Civilizations?« In: Foreign Affairs, vol. 72. Nr. 3, 22–49

Huntington, S. (1996): »Der Kampf der Kulturen.« Wien

Kant, I. (1802): »Physische Geographie«, hrsg. von D. F. Th. Rink. Königsberg

Kant, I. (1985): »Kritik der reinen Vernunft.« Stuttgart (Erstausgabe 1781)

Leibniz, G. W. (1904): »Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie.« F. Meiner, Leipzig (Herausgegeben von E. Cassirer und übersetzt von A. Buchenau)

Neidhart, C. (1996): »Das Ende der Geographie.« In: Weltwoche, 21. März 1996, S. 1

Newton, I. (1872): »Mathematische Prinzipien der Naturlehre.« Berlin 1872 (übersetzt von J. Ph. Wolfers)

ein Gegenstand noch ein Set von Relationen sein kann, sondern eine Form der Gegenstandswahrnehmung:

»Raum ist kein empirischer Begriff, der von äußeren Erscheinungen abgezogen worden. [...] Raum ist die Bedingung, unter der uns Gegenstände erscheinen können« (Kant, 1781).

»Raum« ist hier weder ein Gegenstand der Wahrnehmung, noch kann er als Relation koexistierender Gegebenheiten definiert werden, sondern unabhängig von jedem Gegenstand: »Raum« ist nicht nur ohne Gegenstände vorstellbar, sondern sogar eine Voraussetzung für die Gegenstandswahrnehmung.

Die Bedeutung dieser neuen Raumkonzepte für die Aufklärung und deren alltagsweltliche Umsetzung im Rahmen der Industrialisierung, kann nicht überschätzt werden. Sie können als eine wesentliche Grundlage und gleichzeitig auch als Ausdruck der Modernisierung der Lebensbedingungen gesehen werden. Jedenfalls stehen sie in engem Zusammenhang mit dem, was ich als »spät-moderne Lebensformen« bezeichne.

Für spät-moderne Lebensformen sind weder zeitliche Stabilität noch räumliche Kammerung charakteristisch. An die Stelle zeitlicher Stabilität tritt permanente soziale Transformation, an die Stelle räumlicher Kammerung treten globale Lebenszusammenhänge. Reifikationen werden durch rationale Konstruktionen ersetzt. In diesem Sinne sind spät-moderne Kultur- und Gesellschaftsbereiche in räumlicher und zeitlicher Hinsicht entankert.

5. Handlungskompatible Raumkonzeptionen Wenn man die Argumente ernst nimmt, die in der Philosophie des Raumes in den letzten paar Jahrhunderten zusammen getragen wurden, dann erscheint es folgerichtig »Raum« als einen formal-klassifikatorischen Begriff zu verstehen, nicht als einen empirischen Begriff und auch nicht bloß als ein *a priori*. Er kann nicht ein empirischer Begriff sein, weil es keinen Gegenstand »Raum« gibt. Er ist formal, weil er sich nicht auf inhaltliche Merkmale von materiellen Gegebenheiten bezieht. Er ist klassifikatorisch, weil er Ordnungsbeschreibungen von materiellen Objekten und die Orientierung in der physischen Welt – unter Bezugnahme auf die Körperlichkeit der handelnden Subjekte – erlaubt.

»Raum« ist nicht bloß ein *a priori*, weil er tatsächlich auf Erfahrung beruht. Allerdings nicht auf der Erfahrung eines besonderen und mysteriösen Gegenstandes »Raum«, sondern auf der Erfahrung der eigenen Körperlichkeit, deren Verhältnis zu den übrigen ausgedehnten Gegebenheiten (inklusive der Körperlichkeit der anderen Subjekte) und de-

ren Bedeutung für die eigenen Handlungsmöglichkeiten und -unmöglichkeiten.

Die These, dass den unterschiedlichen theoretischen Zugriffen auf das Handeln auch unterschiedliche Zugriffe auf die Wirklichkeit im Alltag entsprechen, impliziert, dass es zweckrational bestimmte Handlungskontexte gibt, normorientierte und umfassend kommunikative, bzw. verständigungsorientierte. Akzeptiert man das, dann kann der nächste Schritt postuliert werden: In diesen unterschiedlichen Bezügen ändert sich – weil die Relationierungen mit dem Körper anders ausfallen – auch die Bedeutungen von »Raum«.

Konsequenterweise ist davon auszugehen, dass je nach praktischem oder theoretisch thematisiertem Typus des Handelns sowohl der formale wie auch der klassifikatorische Aspekt des Raumbegriffs eine je besondere Konnotation erfahren kann. Das bedeutet, dass, je nach Interessenshorizont sowohl die Orientierung als auch die klassifikatorische Ordnung unterschiedlich ausfallen.

Im Modus »Zweckrationalität« werden sowohl Orientierung wie Ordnung auf die Metrisierung bezogen. Zweckrationalität und Geo-Metrik stehen in engem Zusammenhang. Beide sind Ausdruck dessen, was mit Max Weber als die Entzauberung der Welt beschrieben werden kann. Beide sind in einem Formalisierungsprozess der Wirklichkeitsinterpretation begründet. Sie liegen offensichtlich – im Sinne von Foucault – auch der Ablösung des mittelalterlichen Ordnungsraumes durch den Beziehungsraum der Platzierungen zugrunde.

Norm und Raum Mit diesen normativ-präskriptiven Festlegungen sind Territorialisierungen gemeint, die Handlungserwartungen in einem bestimmten räumlichen Kontext in der Art fixieren: »Hier darfst Du dieses tun, dort aber nicht.«. Das relationale Orientierungskriterium dient dazu, physische Situationselemente für bestimmte Handlungen und in Bezug auf bestimmte Normen und kulturelle Werte mit spezifischen Bedeutungen zu belegen. Derart stellt das Subjekt eine Bedeutungsrelation zwischen Handlungsziel und physischen Objekten der Situation her.

Beim klassifikatorischen Orientierungskriterium wird – im Gegensatz zum ersten – die räumliche Dimension in besonderem Maße relevant und zwar

Ratzel, F. (1897): »Politische Geographie.« Oldenburg/München/Leipzig

Ratzel, F. (1902): »Der Lebensraum. Eine biogeographische Studie.« Tübingen

Thrift, N. (1996): »Spatial Formations.« London 1996

Weber, M. (1988): »Gesammelte Aufsätze zur Soziologie und Sozialpolitik.« Tübingen

Werlen, B. (1997a): »Gesellschaft, Handlung und Raum. Grundlagen handlungstheoretischer Sozialgeographie.« Stuttgart (3. Auflage. Erste Auflage: 1987)

Werlen, B. (1997b): »Sozialgeographie alltäglicher Regionalisierungen.« Band 2: Globalisierung, Region und Regionalisierung. Erdkundliches Wissen, Heft 119, Stuttgart 1997

Werlen, B. (1999): »Zur Ontologie von Gesellschaft und Raum.« Bd. 1. Sozialgeographie alltäglicher Regionalisierungen. Stuttgart (2. Auflage. Erste Auflage: 1995)

Werlen, B. (2003): »Kulturelle Räumlichkeit: Bedingung, Element und Medium der Praxis.« In: Hauser-Schäublin, B./ Dickhardt, M. (Hrsg.): »Kulturelle Räume – Räumliche Kultur.« Göttingen Münster/Hamburg/ London, 1-12

Werlen, B. (2008): »Sozialgeographie. Eine Einführung.« Bern (3. Auflage. Erste Auflage: 2000)

Werlen, B. (2010): »Gesellschaftliche Räumlichkeit.« Bd. 1: Orte der Geographie. Bd. 2: Konstruktion geographischer Wirklichkeiten. Stuttgart

immer vom territorialen Standort des Organismus des Handelnden aus. Alle, die einen Ort aufsuchen und entsprechende Objekte in ihre Handlungen integrieren wollen, können auf die entsprechenden normativen Standards relational verpflichtet werden.

Sinn und Raum Das Verhältnis von Verständigung und Raum bzw. Verständigungsorientierung und räumlichen Bedingungen der Kommunikation ist ebenfalls aufs engste an die Körperlichkeit der Subjekte gebunden. Wird der Körper als »Funktionalzusammenhang« zwischen Bewusstsein bzw. biographischem Wissensvorrat, Erfahrungspotential der Außenwelt und deren sinnhafter Deutung begriffen, dann werden die beiden Kernaspekte der Kombination von Verständigung und räumlicher Dimension erkennbar: Konstitution des Wissensvorrates und Konstitution der Sinnhaftigkeit räumlicher Handlungskontexte. Da das, was Dinge uns bedeuten, vom verfügbaren Wissen abhängt, können wir erkennen, dass beide – Konstitution des Wissensvorrates und der Bedeutungen – gegenseitig aufeinander verweisen.

Damit soll angedeutet sein, dass das, was »Raum« bedeutet, davon abhängt, welche Art von Aktivität man ausübt. »Raum« ist nicht dem Handeln als »Passform« vorgegeben, sondern vielmehr ein Element des Handelns, mit dem man sich auf die Welt bezieht. Dieses Verständnis von »Raum« ermöglicht auch ein anderes Verständnis von »Globalisierung« bzw. eröffnet den Blick auf die globalisierten Geographien.

Schluss Unter spätmodernen Bedingungen lösen sich territoriale Bindungen und räumliche Kammerungen zusehends auf und das Handeln über Distanz wird immer mehr zur normalen Praxis. Die daraus resultierende Vielgestaltigkeit (Heteromorphie) der Optionen des Handelns enthält vor allem zwei Potenzialitäten: Einerseits ein enormes Innovationspotenzial, denn Neues kann immer nur aus der Bezweiflung des Bekannten hervorgehen. Andererseits ein brisantes Konfliktpotenzial. Für dessen »Management« werden häufig fundamentalistische Diskurse generiert, die von regionalistischen, nationalistischen bis hin zu umfassenden kulturalistischen Setzungen im Sinne eines »Kampfes der Kulturen« von Samuel Huntington reichen können. Letztlich basiert diese Art des Konfliktmanagements auf einer traditionell geographischen Weltsicht, die im Container-Raum und der Containerisierung des Kulturellen begründet ist.

Die Überwindung dieser Weltsicht ist dringend erforderlich. Die Aufgabe, den »Raum in Zeiten der Globalisierung« neu zu denken, ist entsprechend von

überragender Bedeutung. Es könnte und sollte ein Ziel sein dazu beizutragen, den Raum-Fallen bei der Interpretation sozialer, kultureller und politischer Weltdeutungen entgegen zu können.

... tatsächlich sind unsere Räume oft skizzen.

Plädoyer für einen Theaterraum auf Probe

Lisa Lucassen (She She Pop) im Gespräch mit Sascha Förster

Wenn man die Bühnenrampe abbaut und die Fiktionsmaschine des Guckkastens hinter sich abschaltet, ergeben sich einige Fragen, zum Beispiel: Wie regelt man Verkehr und Verhalten im offenen Raum der Performance? Wie kann man die allgegenwärtigen Gefühle von Angst, Stress, Hoffnung, Scham, Langeweile, Euphorie für die Performance nutzen? In der Lecture Performance »In MyRoom – Bauanleitungen für die Mitmach-Hölle« mit Videobeispielen und Stühlerücken skizzierten She She Pop einige ihrer Performanceräume und werten sie gemeinsam mit den Teilnehmern aus.

2 27. Februar 2010, Berlin Kreuzberg: Am Küchentisch von Lisa Lucassen, Künstlerin des Performance-Kollektivs She She Pop, soll ein Gespräch Klarheit über die theatralen Räume in den Performances von She She Pop bringen. Diese Räume sind dabei vor allem durch den Bruch mit einer klaren Abgrenzung von Bühnen- und Zuschauerraum geprägt; die Performerinnen des Kollektivs arbeiten nicht im Guckkasten, sie durchbrechen die vierte Wand und probieren größtenteils andere räumlichen Konstellationen in ihren Performances aus.

SASCHA FÖRSTER: Lisa, wie kam es dazu, dass She She Pop sich von der Guckkastenbühne beziehungsweise einer klassischen frontalen Bühnensituation abgewandt hat, um andere Raumkonzeptionen und -konstellationen im Theater auszutesten?

LISA LUCASSEN: Das hat verschiedene Gründe. Einer davon ist, unser Publikum nicht zu ignorieren. Wir wollen gerne die Tatsache anerkennen, dass Leute live anwesend sind, und nicht so tun, als wären wir nicht da, indem wir sie in den Zuschauerraum sperren und dann das Licht ausmachen, bevor wir ihnen irgendwas vorspielen. Das hat nichts damit zu tun, dass wir Guckkastenbühnen misstrauen oder sie grundsätzlich für eine völlig bescheuerte Idee halten, sondern wir dachten, es gibt noch mehr, da kann man auch was anderes machen in einem Raum mit uns Sieben und, je nachdem, 60 oder 120 oder 150 Zuschauern. Wir waren einfach neugierig, andere Konstellationen auszuprobieren; und das haben wir dann auch gemacht.

Wie sehen diese Raumkonstellationen bei She She Pop aus?

Eines der ersten Stücke, bei dem wir die Trennung von Zuschauerraum und Bühne aufgelöst haben, war »Bad«, wo wir das Publikum in einen großen Kreis setzten. Da passen dann auf sehr große Bühnen nur 60 Leute, weil ein Kreis mit 60 Stühlen ungefähr einen Durchmesser von 13 Metern haben muss. Der Witz von dem Stück war, dass sich alle gegenseitig

sehen konnten. In einem anderen Stück, das »Warum tanzt ihr nicht?« heißt, haben wir eine Art Ballsaal in den Theaterraum hinein gepflanzt und die Podestrie für das Publikum im Wesentlichen überbaut. Es gibt dann kleine Terrassen, auf welchen Tische mit Stühlen stehen. Da passen relativ wenig Leute auf die sehr großen Podeste, und unten auf der Bühne ist die Tanzfläche des Ballsaals, an deren Längsseiten sich auch jeweils Stuhlreihen befinden, auf denen man sich vom Tanzen kurz ausruhen kann oder sitzend auf die Tanzfläche bzw. die gegenüber liegende Stuhlreihe schauen kann. Diese Raumkonstellationen ermöglichen es dem Publikum, die anderen Zuschauer die ganze Zeit zu sehen. Niemand sitzt im Dunkeln. So können die Zuschauerinnen und Zuschauer zu Protagonisten des Stücks werden. In »Warum tanzt ihr nicht?« ist es extrem: Wir gehen die ganze Zeit herum und fordern einzelne Leute zum Tanzen auf. Das geschieht vor aller Augen. Wenn also jemand in dieser Stuhlreihe sitzt und von uns aufgefordert wird, dann ist es für die, die gerade hingucken – und das sind möglicherweise sehr viele – möglich, die Reaktion dieses Zuschauers oder dieser Zuschauerin auf das Aufgefordert-Werden zu sehen. Und wenn dieser Zuschauer der Performerin einen Korb gibt, dann ist das für alle sichtbar geschehen. Und wenn er mit ihr tanzt, ist das eben so sichtbar für alle, und so können eben Zuschauer zu Protagonisten werden in unseren Stücken.

Inwiefern überlegt Ihr dabei, wie die Zuschauerin oder der Zuschauer als Handelnde in Verbindung mit einem Stückthema bestimmte Erfahrungen machen kann, die über das reine Live-Empfinden hinausgehen?

Die Live-Situation ist uns ganz wichtig. Wir mögen das gerne, wenn man sieht, wie auf der Bühne Entscheidungen getroffen werden. In dieser »Warum tanzt ihr nicht?«-Situation ist es aufregend, dem aufgeforderten Zuschauer oder der aufgeforderten Zuschauerin dabei zuzusehen, wie er oder sie die Entscheidungen trifft, zu tanzen oder nicht zu tanzen. Diese Person wird mehr erlebt haben – nehmen wir an – als jemand, der nur im Dunkeln gesessen und anderen Leuten, die dafür bezahlt werden, beim Entscheidungen-Treffen zugeguckt hat – oder der anderen Leuten dabei zuguckt, wie die das aufführen, was sie geprobt haben. Diese Situation, dass etwas passiert oder eben nicht passiert, das Konsequenzen



She She Pop sind ein Kollektiv mit sieben Mitgliedern in Berlin und Hamburg, das 1998 aus dem Studiengang der Angewandten Theaterwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität Gießen hervorgegangen ist. Die Performance-Stücke zeichnen sich durch starke Konzepte und interaktive Spielstrukturen aus. Ständige Mitglieder sind Sebastian Bark, Johanna Freiburg, Fanni Halmburger, Lisa Lucassen, Mieke Matzke, Ilia Papatheodorou und Berit Stumpf.



Sascha Förster, Theaterwissenschaftler und Performer. 2008 Bachelor of Arts in Theaterwissenschaft mit einer Arbeit über Kreatives Verfehlen, Freie Universität Berlin. Seit 2008 Studium Master of Arts Theaterwissenschaft, FU Berlin. Seit 2005 Gründungsmitglied der Performancegruppe Dramazone. 2007 - 2010 Organisator der studentischen Plattform Margins Out/Incorporated.

hat, finden wir aufregend – und zwar genau deswegen, weil wir oft soziale Szenarien nachbauen. Der große Stuhlkreis in »Bad« ist beispielsweise der Situation einer *Encounter-Group* nachempfunden, wo Leute über ihre Erlebnisse reden. »Warum tanzt ihr nicht?« ist einem Ballsaal nachempfunden, wo alle wissen, was erlaubt ist und was nicht und was die soziale Konvention für einen Ball ist. In einem anderen Stück, »Lagerfeuer«, sitzt das ganze Publikum um ein Lagerfeuer, das tatsächlich brennt, und alle wissen, was an einem Lagerfeuer geschieht: Man sitzt da, erzählt sich Geschichten und singt Lieder. In dieses soziale Szenarium laden wir unser Publikum ein, um Teil davon zu werden, das heißt: Idealerweise macht das Publikum mit uns gemeinsam eine soziale, eine kollektive Erfahrung.

In »Warum tanzt ihr nicht?« ist es ja so, dass Du selbst so gut wie gar nicht tanzt. Und wenn man Dich zum Tanz auffordert, rennst Du weg. Wenn man sich dann am zweiten Ort der Performance außerhalb des »Ballsaals« befindet, wo eine Live-Kameraübertragung zu sehen ist aus einem Raum, an dem »Privat« steht, dann kann man sehen, dass Du heulst. Soll der Zuschauer damit die Enttäuschung, die Du scheinbar bei solchen Ballnächten erlebt hast, nachvollziehen? Der Zuschauer wird ja am Ende auch auf der Bühne sitzen gelassen, und das ist noch viel schlimmer, weil ihm wahrscheinlich viele zugucken, schließlich ist er der Zuschauer, der mit der Performerin getanzt hat.

Ja, wir haben da eine ganz fiese Zwickmühle gebaut. Dass es für den Zuschauer, der es sich getraut hat, mich – eine offensichtlich schwierige Tänzerin – aufzufordern und der dann von mir stehen gelassen wird, nicht mal eine Belohnung gibt, ist natürlich echt gemein. Aber ich würde es nicht so pädagogisch sehen. Ich habe mir nicht überlegt »Hohoho, und dann lasse ich den da stehen und dann weiß er, wie es für mich gewesen sein könnte«. Die Erfahrung, die die Leute machen, schreiben wir ihnen nicht vor. Wir hoffen, dass niemand stark beschädigt herausgeht aus der Erfahrung, von mir auf der Bühne vor allen stehen gelassen zu werden. Glücklicherweise hat sich auch noch nie jemand bei mir beschwert, wie schrecklich das gewesen sei. Ich glaube, hier hilft die Als-ob-Klammer und die Tatsache, dass wir uns im Theater befinden. Auch die Zuschauer verstehen, dass das eine interessante theatrale Situation ist und dass ich nicht persönlich fand, dass der Auffordernde unsympathisch ist oder stinkt. Aber ich muss zugeben: Ich habe keine Ahnung, was die Leute da fühlen, und ich will ihnen das auch nicht vorschreiben.

Bei Euren Performances geht es ja um den Beginn einer Kommunikation: Da wird etwas gefragt, und man muss mit Euch reden. Und in so einem Raum wie in »Warum tanzt ihr nicht?« wird außerdem noch die Kommunikation der Zuschauer untereinander angeregt. Ich werde also vielleicht von einer Performerin zum Tanzen aufgefordert und denke, dass das mit dem Tanzen ganz nett ist, und tanze dann vielleicht noch mit jemand anderem, der auch auf der Bühne steht und keine Performerin ist. Schließlich wird man über die *Quality Cards* auch noch bewertet. Hier hat jemand bei mir übrigens etwas echt Schlechtes angekreuzt. Das hat mich schon ein wenig mitgenommen. Inwiefern interessiert Ihr euch für diese zusätzliche Kommunikation, diesen anderen Dialog, der in euren Räumen stattfinden kann?

Das ist natürlich toll bei »Warum tanzt ihr nicht?«. Der Kommunikationsvorgang ist dabei aber gar nicht von uns erfunden oder geleitet, sondern das ist eben genau das, was in einem Ballsaal passiert. Das Tolle am Ballsaal – und was uns daran interessiert hat – ist, dass es seit hundert Jahren erlaubt und durch die sozialen Konventionen gedeckt ist, fremde Leute anzufassen und mit Ihnen zu tanzen. Das ist ein unglaublicher Vorgang. Und bei einem gelungenen Ball tanzt und redet man ja mit fremden Leuten. Die Aufforderung, von dieser Möglichkeit Gebrauch zu machen, halten wir für eine unserer Aufgaben, wenn wir so ein Ballsaal-Szenario aufbauen.

Eure Räume sind als Bühnenbilder keine detaillierten Bühnenbildbauten, wie sie etwa Anna Viebrock für Marthaler-Inszenierungen herstellt, sondern weitgehend sehr simpel und reduziert. In »Familienalbum« ist es eine U-förmige Tafel mit einer weißen Tischdecke und den Platzdeckchen, auf denen Teller und Besteck aufgezeichnet sind. Wenn ich an dem Tisch sitze, kann ich diese einfache Raum- und Bühnensituation mit meinen Bildern, die ich von Familienfeiern habe und von furchtbaren Gasthöfen auf dem Land und Spitzendeckchen usw., überschreiben. Wie geht es Euch mit anderen Bühnenästhetiken?

Ich würde gerne mal in so einer prächtig ausgestatteten Anna-Viebrock-Bühne spielen, ich finde das ganz toll! Für uns ist das aber aus verschiedenerlei Gründen keine Option. Und tatsächlich sind unsere Räume oft Skizzen; sie sehen ein bisschen roh aus, wie Ufos, die in den Theaterraum versehentlich hineingefallen sind. »Warum tanzt ihr nicht?« ist auch skizzenhaft, obwohl es sich um ein riesiges Bühnenbild handelt, denn man sieht es nicht. Da gibt es nur hölzerne Banden, die die Tanzfläche begrenzen. In »Bad«

sind es tatsächlich nur Stühle und ein paar komische und kaputte Elemente, die wir auf die Bühne stellen. Wir lassen den Zuschauern bewusst den Platz, sich etwas auszumalen, den Rest zu ergänzen. Ich glaube, das ist wichtig, um nicht die Vorstellungskraft einzuengen. Was du beschrieben hast, finde ich richtig: Bei unseren Räumen bleibt der Platz für eigene Projektionen und Erfahrungen.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass man als Zuschauer mit seiner eigenen Biografie viel eher angesprochen wird, als dies in einem dunklen Zuschauerraum geschieht. Dabei hilft, dass Ihr keine repräsentativen Rollen verkörpert, sondern Euch gleich zu Beginn jeder Aufführung mit Eurem eigenen Namen vorstellt – als Lisa Lucassen zum Beispiel. Gleichzeitig bin ich als Zuschauer bei Euch immer unsicher, was wahr ist und was fiktiv oder einfach nur übertrieben. Auf jeden Fall kriege ich mit, dass sich wahre Biografien in diesen Räumen präsentieren, ich bin damit stärker auf meine eigene Biografie zurückgeworfen.

Genau das ist uns wichtig. Was wir machen ist, uns als Beispiel zur Verfügung zu stellen, und das tun wir mit dem, was wir mitbringen. Das geschieht durch unsere Biografien und durch unsere Körper. Diese sieht man, und sie sind oft sehr ausgestellt in unseren Stücken. Ich weiß gar nicht, wie man Körper und Biografie voneinander trennt. Wichtig daran ist, uns als Identifikationsfläche dem Publikum zur Verfügung zu stellen. Was wir damit sagen, ist im Wesentlichen: »Das bin jetzt zufälligerweise ich, aber das könntest ebenso gut Du sein.« Dadurch, dass wir die Trennung von Bühne und Zuschauerraum in den Räumen, über die wir reden, weitgehend aufgegeben haben, weiß man als Zuschauer nicht, wer als nächstes im Fokus stehen wird: Wird das eine Performerin sein oder werde das ich sein? Ich glaube, hier spielt auch eine wichtige Rolle, dass wir keine gelernten Schauspielerinnen sind und dadurch keine Hierarchie entsteht zwischen uns und diesen »Nur«-Zuschauern. Es gibt überhaupt keinen Grund anzunehmen, ich wäre interessanter als Du. Das als Grundhaltung auszustrahlen, ist für unsere Stücke von großer Bedeutung.

Wie wichtig ist gerade für diese Anregung – also Euch und Eure Räume als Projektionsflächen zu verstehen –, dass Eure Performances doch immer wieder in Theaterräumen spielen? »Warum tanzt ihr nicht?« hätte ja auch in einem Ballsaal oder »Familienalbum« im großen Festsaal einer schabigen Gaststätte spielen können.

Wir glauben ganz fest ans Theater. Da spielen verschiedene Faktoren eine Rolle. Am wichtigsten ist die Verabre-

dung, dass unser Publikum abends um acht oder um neun kommt und sich dafür auch eine Eintrittskarte besorgt hat und damit rechnen darf, dass wir ihm ein Angebot machen. Dieser Rahmen und die Tatsache, dass die Familienfeier in einem Theater gelandet ist, dass der Ball in einem Theater gelandet ist, diese ganze Als-ob-Klammer, ist total entscheidend für die Stücke, die braucht es. Denn es ist kein Ball, es ist unsere Inszenierung davon. Mit dem Publikum verabredet zu sein, ist ein wichtiger Teil dieser Shows. Das hätte man nicht, wenn man einfach in eine Gaststätte einlädt und dort »Familienalbum« spielt. Die Situation ist eben nicht die gleiche. Ich finde es aufregend, im Theater und eben nicht außerhalb theatrale Situationen herzustellen. Das klingt ähnlich, ist aber ein riesiger Unterschied.

Und jetzt, nach langjähriger Interaktion und Kommunikation mit dem Publikum und nach dem Ausprobieren unterschiedlicher Raumkonstellationen, seid Ihr in einer Blackbox in einer frontalen Situation gelandet. In »Testament« nach Shakespeares »King Lear« erlebe ich Euch in einer eher konventionell anmutenden Bühnensituation, und dann ist da auch noch die Auseinandersetzung mit dem dramatischen Kanon. Wie kam es dazu?

Um Himmels Willen, wenn ich das noch wüsste! Wir versuchen, uns pro Stück zwei bis drei Herausforderungen zu stellen, aber nicht zehn. Die Herausforderungen bei diesem Stück hießen: Wir gehen das erste Mal mit einem dramatischen Text um – und dann nicht mit irgendeinem, sondern dem angeblich unspielbaren »King Lear«, weil wir dachten »Mensch, wenn, dann richtig.« Und wir arbeiten das erste Mal mit Laien auf der Bühne. Dass das nicht irgendwelche Laien oder Freiwillige sind, sondern auch noch unsere Väter, hat es – wie sich sicherlich jeder vorstellen kann – nicht einfacher gemacht. Wir haben durchaus überlegt, ob wir irgendwelche grandiosen Zuschauer-Interaktionen in das Stück einbauen; wir waren nah dran und haben es dann doch verworfen. So haben wir bspw. überlegt, ob das Publikum als Jury in einem Gerichtsverfahren fungieren soll und abstimmen kann: Wer kriegt was, wer gewinnt usw.? Wir sind davon aber wieder abgekommen, weil uns die Gerichtssituation nicht wirklich interessiert hat. Ich finde dieses Stück aufregend, weil wir soetwas lange nicht gemacht haben. In den anderen Produktionen ist das Publikum ja immer als irgendwas definiert, als Familie oder Encounter-Group, als Ballgäste – aber bei diesem Stück ist es höchstens in der Rolle der Zeugen. Es ist jedoch wichtig, dass die Leute da sind, sie werden die ganze Zeit angesprochen. In der

Tat wird das Allermeiste direkt ans Publikum gerichtet. Wir sprechen ganz wenig miteinander.

Wie geht es weiter? Wollt Ihr weiter Raumkonstellationen ausprobieren oder auf der frontalen Bühne bleiben?

Das klingt endgültig und *abgewrackt*. Wir haben viel im Bereich des Aufgebens der Trennung von Zuschauerraum und Bühne ausprobiert. Mich interessiert das gerade nicht mehr so sehr. Hinzu kommt: Es ist auch ein kaufmännisches Problem. Wir haben sehr viel Glück gehabt und sehr tolerante Intendantinnen und Intendanten in unserer Nähe gewusst, die gar nichts dagegen hatten, wenn wir riesige Bühnen für 60 Zuschauer bespielten. Es war aber doch spürbar, ein Aufatmen, als das HAU jetzt tatsächlich mal 220 Plätze verkaufen konnte. Ich weiß nicht, warum so wenig darüber geredet wird, dass es kaufmännisch einfach ein Problem ist, wenn man den Zuschauerraum leer lässt und die Leute von der falschen Seite der Bühne rein gucken lässt, auch wenn sich eine sehr gute Raumkonstellation ergibt. Für das Theater ist das einfach finanziell nachteilig, und unter dem Strich ist das dann für uns ebenfalls ein Problem, weil wir nicht eingeladen werden, wenn wir für Tausende von Euro anreisen und die Technik installieren und dann nur 60 Zuschauer hineinlassen. So interessant das künstlerisch sein mag, es nervt auch viele.

raum und ökonomie - the ikea-case

von Armin Chodzinski

In der Kreativitätsökonomie ist nicht nur die Problemlösung, sondern auch die Aneignung eine umkämpfte Produktivkraft. Raum in seinen unterschiedlichen Ausprägungen ist von zentraler Bedeutung und dokumentiert immer wieder das Problem: Die Ordnungen werden neu erstellt, die Welt wird neu sortiert, und diese Sortierungen sind es, die unsere Zukunft bestimmen. Es ist ein Kampf um Räume, um Aneignung, Definition, Besetzung, Gestaltung, Nutzung und Behauptung. Ein kurzer Impuls von den Schlachtfeldern der Creative Cluster und aktuellen Klassenfragen.

alles ganz einfach, alles ganz schnell erzählt. Unterschiedlich. Sehr unterschiedlich. Einmal frontal als Dozent in einem Hörsaal. Körperlich. Ja, auch ein bisschen selbstgefällig, das kann schon sein, aber vor allem schnell. Vor und zurück. Den Raum durchschreiten. Anzug, Krawatte, Oberhemd. Es ist ein schöner Anzug! Bei aller vielleicht in der Luft liegenden Kritik, der Anzug ist unstrittig, die Krawatte auch. Das passt! Eine dozierende Show anstelle eines Tischgespräches – mit Gesang und Zeichnung – irgendwo zwischen Joachim Bublath, Harald Schmidt und DJ Bobo. Und dann ein Tisch: voller Zettel, Gläser, Taschen, Telefone, Haarspangen, Kugelschreiber, Käsebröte und Lampen. Ja, nummerierte Lampen. Die Show wird zur Erzählung. Nur schwerlich verlangsamt sich der Duktus. Keine Selbstverständlichkeit, eher Selbstkontrolle. Vielleicht sympathischer, vielleicht offensichtlicher gebrochen, vielleicht aber auch nicht, wer weiß das schon. In jedem Fall alles ganz einfach, alles ganz schnell erzählt:

Raum wird produziert. Immer. Ökonomie produziert Räume aus ihren Notwendigkeiten heraus. Also aus den Notwendigkeiten einer Entwicklungs- und Wachstumslogik und aus den Logiken, die die Produktionsmittel einfordern. Der Bodenschatz erfordert andere Produktionsstrategien als die Kreativität, die Problemlösungskompetenz von MitarbeiterInnen, die niemandes Problem zu ihrem eigenen machen. Wieso ist das Problem niemandes? Weil Konzerne selbst Subjekte sind und keine verantwortliche Körperlichkeit brauchen! Deshalb! Aber das führt zu weit.

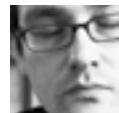
Also: Wie wird welcher Raum produziert? Ein Beispiel: 1938. T. J. Watson bekommt eine Hymne geschenkt. Von Mussolini. Watson und sein Unternehmen bekommen eine Hymne geschenkt, ein raumproduzierendes Werkzeug, welches sich noch heute im IBM-Songbook befindet. Die halbe Diskokugel – ein Hut oder ein Accessoire – dokumentiert, ironisiert und symbolisiert die Strahlkraft, versucht der Brutalität die Spitze zu nehmen:

Lift up our proud and loyal voices
Sing out in accents strong and true
With hearts and hands to you devoted
And inspiration ever new
Your ties of friendship cannot sever
Your glory time will never stem
We will toast a name that lives forever,
Hail to the I.B.M.
Our voices well in admiration
Of T. J. Watson proudly sing
He'll ever be our inspiration
To him our voices loudly ring
The I.B.M. will sing the praises
Of him who brought us world acclaim
As the volume of our chorus raises
Hail to his honored name.

Verstanden. Ökonomie produziert Raum. Wie alle. Raum ist ja nicht. Klar. Kollektivität spielt da eine Rolle, Entgrenzung, Imperialismus, Glauben und Identität. Blut und Erde auch, aber nicht mehr so viel, weil die Produktionsmittel eben andere sind. Das ist dann heute eher: Blumen und Ehre. Nicht minder brutal. Mannomann.

Und dann Mikro. Mikropolitik oder Mikroblick. Ja so, glaube ich. Da kommen dann die Papiere und die Stifte zum Einsatz. Viele DIN-A4-Zettel geben einen Grundriss einer bestimmten, aber letztlich beliebigen IKEA-Filiale. Dokumentation einer Beobachtung: Frau begrenzt den Aktionsraum ihres Kindes. Während einer Wartezeit darf das Kind die markierte, mit Kinderprodukten des Möbelhauses definierte Zone nicht verlassen. Begehrlichkeiten entstehen, werden allerdings inhaltsleer zurückgewiesen. Die Begrenzung, die Wirkmacht des physischen Raumes und der darin erlaubten oder unerlaubten Handlungen wird exemplarisch vorgeführt. In einer zweiten Szene, die diese überlagert, erobern zwei Kinder unter den Augen ihrer Mütter den physischen Raum und nutzen dafür die Infrastruktur als Handlungsaufforderung: Besucher, Tische, Pfeiler und Dreiräder werden nicht als Disziplinierung mitsamt eingeschriebener Restriktion begriffen, sondern vielmehr in den Prozess der selbsttätigen Aneignung des physischen Raumes integriert. An einem Ort überlagern sich Raumproduktionsstrategien, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Und die Moral? Die macht sich jeder selber.

Wie gesagt, alles ganz einfach, alles ganz schnell erzählt. So ist das mit dem Raum und der Ökonomie und den



Armin Chodzinski, Künstler
Performer, studierte Freie Kunst in Braunschweig, arbeitete mehrere Jahre in Management und Beratung, promovierte 2006 an der Uni Kassel in Anthropogeographie und unterrichtet in Luzern. Das Verhältnis zwischen Kunst und Ökonomie destilliert sich im Stadtraum, sagt er, und so beschäftigt er sich tanzend, zeichnend, schreiend, dozierend und schreibend in diesem thematischen Dreieck.

Produktionsmitteln und der Teilhabe und ... und ... und wer ist das, der das da so erzählt? Und was hat das mit Theater zu tun? Oder womit hat das eigentlich überhaupt etwas zu tun? Und was ist das für ein Anzug? Ein schöner Anzug ist das, aber am Tisch fehlt die Krawatte. Das macht inhaltlich Sinn, schade ist es aber trotzdem. Nun gut, der *IKEA-Case*, da gibt es eine *Lecture* zu und bald erscheint der auch in einem Buch, in dem Buch geht es um Verkrampfung und das passt dann wieder ...

neue Dramatik

„Eine melancholische, humorvolle Geschichte (...) mit beachtlichem dramaturgischen Gespür und federleichten Dialogen geschrieben“
(Lutz Hübner, Laudator)

Kleist-Förderpreis für Junge Dramatik 2009

Ulrike Freising

Straße zum Strand

3D, 2H / Uraufführung: 25.02.2010, Kleist-Forum Frankfurt/Oder

Weitere Autoren bei FBE

Arna Aley, Klaus Chatten, Xavier Durringer, Carole Fréchette, Anja Hilling, Johanna Kaptein, Jean-Luc Lagarce, Jan Liedtke, Christian Lollike, Lisa McGee, Conor McPherson, Ursula Rani Sarma, Marc Schultz, Eva Rottmann, Lionel Spycher und viele mehr unter www.felix-bloch-erben.de

FELIX BLOCH ERBEN
VERLAG FÜR BÜHNE FILM UND FUNK

Hardenbergstraße 6 10623 Berlin

Telefon 030-313 90 28 Telefax 030-312 93 34

info@felix-bloch-erben.de www.felix-bloch-erben.de



theater ohne bühne

von Anna Volkland

Theater ohne Bühne – Rauminszenierungen im zeitgenössischen Theater: Was passiert, wenn eine Aufführung nicht nur auf die Bühne als traditionellen Ort verzichtet, sondern auch auf die Bühne als ihren scheinbar ureigensten Raum – wenn sie die Grenzen des speziellen Raums für Fiktion und Inszenierung durchlässig werden lässt für die so genannte Realität? Lässt sich anhand ausgewählter Inszenierungen an den Rändern von Sozialarbeit, politischer Aktion oder Dienstleistung die Frage nach einer möglichen (Ein-) Wirksamkeit von Theater, seiner Öffnung in den gesellschaftlichen »Realraum« produktiv diskutieren?

Als ich mich unter dieser Überschrift an die Betrachtung des Raums im Theater machte, ging es mir weder um Architektur noch um Bühnenbilder, sondern um das flexible und flüchtige Phänomen des durch Handlungen erzeugten Aufführungsraums. Was sind seine Gesetzmäßigkeiten und wie kann man mit ihnen spielen? Mit dem zuerst einleuchtend erscheinenden Begriff »Theater ohne Bühne« (Aha: Aufführungen in der Fußgängerzone!) meine ich daher nicht den Verzicht auf den architektonischen Ort Bühne, sondern den Verzicht auf die klare Abgrenzung des Spielraums, der – wie Peter Brook bereits 1968 formulierte – schon durch den Auftritt der Schauspieler, oder besser gesagt, Akteure entsteht. Der Begriff »Theater ohne Bühne«, also Theater ohne diesen ureigensten Spielraum, klingt fast selbstmörderisch; man fragt sich ja, wie »Theater« denn dann noch vorkommt?

Die seit einer Weile beobachtbaren Veränderung der bisherigen Raumnutzungsordnung von Theater – sicherheits halber möchte ich hier nur höchstwahrscheinlich allen bekannte Beispiele nennen: Rimini Protokolls »Call Cutta«, die Installationsbespielungen von SIGNA, Forsythes »Human Writes«, Schlingensiefes frühere Aktionen z.B. in Wien oder zum Wahlkampf – wurden oft beschrieben, sei es unter dem Stichwort »postdramatisches Theater« (wobei bei Weitem nicht jede »postdramatische« Aufführung auf einen Bühnenraum verzichtet) oder »Aktivierung des Zuschauers« oder »Realität im Theater« etc. Mit dem Begriff »Theater ohne Bühne« sind nun zum Einen eine Reihe mitunter sehr unterschiedlicher Phänomene der zeitgenössischen Praxis der Darstellenden Künste gleichzeitig bezeichnet, zum Anderen soll die prekäre Wirkung dieses »ohne Bühne« Fragen zu den Möglichkeiten des – scheinbar an den Rand der gesellschaftlichen Aufmerksamkeit gerutschten – Theaters stellen.

Schnell lässt sich vermuten, das nicht mehr richtig nach Theater aussehende Theater reagiere auf veränderte An-

forderungen einer Zeit, in der manche von einer Krise des Theaters sprechen. Wie wir wissen, gab und gibt es eine Reihe von mehr oder weniger gelungenen Projekten unter der Prämisse »das Theater öffnet sich der Stadt«. Daneben stehen außerhalb der Bühnenspielstätten der Stadttheater, meist in der so genannten Freien Szene entwickelte und oft auf Festivals gezeigte Arbeiten, die den Großteil an »Theater ohne Bühne«-Produktionen ausmachen. Zu bedenken ist, dass gerade sie nicht unbedingt entstanden sind, um die gesellschaftliche Relevanz des Theaters mit anderen Mitteln zu beweisen; ihren Machern ist es mitunter egal, ob sie überhaupt im Kontext Theater wahrgenommen werden. Ich möchte hier also nicht diskutieren, ob sich Theater verändert, weil es muss oder soll, sondern wie sehr es sich überhaupt verändern kann, bevor es etwas Anderes wird.

»Theater ohne Bühne« nimmt dem Publikum und den Akteuren das sichere Wissen über die Grenzen des Raums für Fiktion und Inszenierung; es verlangt nach neuen Ordnungen für diese unsicher gewordenen Aufführungsräume ohne die gewohnte Teilung in zu beobachtenden Bühnen- und zu besetzenden Zuschauerraum. Die Verhaltensmöglichkeiten und Aufgaben von Theatermachern und Akteuren bzw. dem Publikum müssen also jedes Mal aufs Neue geregelt, bestenfalls verhandelt werden. Gleichzeitig kann man sich aber keine Illusion drüber machen, dass man hier quasi bei Null anfängt. Weder Orte – mit den Ideen der dort herstellbaren Räume – noch Zuschauer, noch Theatermacher sind weiße leere Blätter, die beliebig neu beschrieben werden. Eher ähneln sie Rechenpapier mit vorgedruckten Karos, denn immer bestehen bereits in uns eingeschriebene Regeln und Vorstellungen, nach denen die kulturelle Praxis des Aufführungsbesuches funktioniert.

Auch wer die konventionelle Form einer Theateraufführung schätzt, in der das Publikum unbehelligt im Dunkeln gegenüber dem Bühnenguckkasten verharren darf, kann durch den Blick auf die Grenzgänger des Theaters einiges über das alte Medium lernen – eben wo die Grenzen seiner Flexibilität liegen, was unsere Konventionen sind und was unverzichtbare Bestandteile des Mediums. Der Dramaturg Carl Hege mann stellt nach seinen Erfahrungen mit Schlingensiefes Parteigründungs-Projekt »Chance 2000« fest, die Grundverabredung des Theaters laute: »Es darf nicht einfach behauptet werden, Bühne und Zuschauerraum seien äquivalent.«



Anna Volkland, Dramaturgin und Tanzwissenschaftlerin aus Berlin, studierte Dramaturgie an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig, wo sie auch Mitbegründerin des »Werkstattmacher« e.V.s am LOFFT zur Förderung junger, experimenteller Theaterarbeiten war; 2008 erhielt sie das erste »Marie-Zimmermann-Stipendium für Nachwuchs-DramaturgInnen«; seit Oktober 2009 studiert sie an der FU Berlin Tanzwissenschaft; für die Spielzeit 2010/11 geht sie als Dramaturgin an die Städtischen Bühnen Osnabrück.

Man kann dies zwar behaupten und Akteure und Zuschauer in scheinbar völlig offenen bzw. hierarchiefreien Räumen miteinander spielen lassen, funktionale Räume entstehen dennoch überall: Akteure initiieren, steuern mehr oder weniger subtil, tragen die Verantwortung für die eingeladenen Teilnehmer – dafür, dass das gemeinsame Spiel überhaupt in Gang kommt und dass es keine Konsequenzen hat, die der Einzelne fürchten müsste. Der »Zuschauer« bleibt immer in der Rolle des Besuchers, des Hinzugekommenen, der die Regeln des Aufführungsraumes noch nicht genau kennt bzw. kennt er die des gewohnten Raums: Er wartet also, bis man ihm etwas anbietet oder ihn anweist. Die »Rampe« bleibt im Bewusstsein verankert, und das ist sogar notwendig, damit eine Aufführung überhaupt steuerbar ist, damit überhaupt etwas inszeniert werden kann. Ohne kontrollierten Einfluss auf einen Realraum kein Theater (mehr).

Das scheint banal, allerdings kommt es vor, dass großartig angekündigte Projekte oder Aufführungen entweder gar nicht funktionieren – weil die Macher sich bspw. vorgestellt haben, dass ein besonderer Ort von selbst einen neuen Handlungsraum schaffen würde. Oder eine Aufführung im offenen Raum stellt sich bald als Bühnentheater mit leichten Variationen heraus – das Publikum darf sich vielleicht frei bewegen anstatt zu sitzen, dabei trägt es aber einen Vierte-Wand-Kokon mit sich herum, so dass nur zufällige, folgenlose Berührungen mit dem Bühnenraum passieren.

Es lohnt sich also der Versuch, Grundelemente für eine Inszenierung ohne Bühne vorzuschlagen und in ihrer Wirkung zu beschreiben. Dies ist nicht nur für die Initiatoren und Akteure von Vorteil, sondern auch für kritische Rezipienten, die sich fragen, warum sie ein Projekt als wirklich mutig oder sogar zu ambitioniert oder am Ende nur anbiedernd empfinden.

Grundsätzlich können Produktionen zum Einen unterschieden werden nach Art des gewählten Aufführungsortes, bei dem es sich in der Regel nicht um einen Theatersaal mit Bühne und gegenüberliegender Bestuhlung handelt. Ist es dennoch ein klar als solcher erkennbarer Kunst- oder Theaterraum (z.B. eine *black box* oder eine ehemalige Fabrikhalle) oder ein öffentlicher Raum? Ein Außen- oder Innenraum, ist er während der Aufführung geschlossen oder offen zugänglich, ein privater oder institutioneller Raum, vielleicht sogar ein Naturraum?

Die an jedem Ort bereits vor einer Aufführung bestehende, in den Ort sich immer wieder neu einschreibende, weil alltäglich praktizierte Raumordnung mit ihren Geboten und Verboten gerät stets – mehr oder weniger offensichtlich – in Rei-

bung zur außergewöhnlichen Ordnung der Theatersituation und dem konkreten Thema, den Ereignissen der Aufführung.

Einmal kann innerhalb von »geöffneten« Theater- oder Kunsträumen Reibung entstehen zur gewohnten Ordnung von Theaterräumen mit den voneinander funktional und örtlich getrennten Bereichen. She She Pops Ballsaal-Inszenierung »Warum tanzt ihr nicht?« (2004) wäre ein Beispiel und auch ein Beleg dafür, dass es in erster Linie nicht um die durch die neue Raumordnung entstandene, ohnehin nur kurz wirkende Irritation geht. Vielmehr werden Fragen nach sozialen Strukturen, individuellen oder kollektiven Sehnsüchten und Abgründen, dem Verhältnis von privat und öffentlich gestellt. Auf der anderen Seite aber kann in alltäglichen, in Nicht-Kunst-Räumen die Reibung zum Aufführungsraum bzw. die hier entstehende irritierende Situation zentrales Anliegen des Ganzen sein. Es kann um die Konfrontation mit einer real bestehenden (politischen) Raumordnung gehen, z.B. mit der eines Bahnhofs, die das Hamburger Trio Ligna mit Aktionen wie dem »Radioballett – Übung in nichtbestimmungsgemäßigem Verweilen« (2002/03) begann.

Insofern hier immer wieder auch die Infragestellung der alltäglichen Wahrnehmung des Gewohnten gesucht wird, unterscheidet sich »Theater ohne Bühne« nicht wesentlich von den Möglichkeiten, Theaterräume mit Bühne zu inszenieren. Je weniger geschützt ein Raum aber ist, je öffentlicher, desto riskanter und herausfordernder für Theatermacher, Publikum und Öffentlichkeit ist eine Aufführung in der Regel. Da die Umwelt nicht als jenseits und unabhängig von einem Bühnenraum angesehen wird, ist das Reagieren auf Unvorhergesehenes immer notwendiger Teil des Spiels.

Die verschiedenen Stile der Publikumsorganisation hängen stark von diesen Herausforderungen eines jeden Ortes ab und inszenieren gleichzeitig jeweils einen bestimmten Raum: Gibt es z.B. eine klare Kommunikation der Spielregeln von Seiten der Akteure? Handelt es sich um ein offenes Angebot oder um Anweisungen, darf das Publikum frei umherschweifen oder wird es geführt? Besteht die Möglichkeit bzw. Notwendigkeit des Aushandelns der Spielregeln?

Wer dies nicht beobachtet, wird schnell verleitet zu glauben, dass die Aufhebung des Sitzgebots im Theaterraum automatisch zu einer größeren Freiheit des Publikums führt. Der Bewegungs- und der Entscheidungsspielraum des Publikums ist zum Einen nicht dasselbe, zum Anderen kann beides im »Theater ohne Bühne« auch bewusst minimal gehalten werden – SIGNA fesselt sein Publikum in einer Krankenhausinstallation schon mal ans Bett, Felix Ruckert

bietet Nackt-Auspeitschen-Lassen mit verbundenen Augen an, Grotest Maru glauben, dass es den Besuchern ihrer fiktiven Behörde Spaß mache, sich dort den Regeln eines bürokratischen Systems zu unterwerfen, und Teilnehmer eines Performance-Spaziergangs sind tatsächlich am besten beraten, wenn sie immer allen anderen hinterher laufen.

Jede Inszenierung bietet also den an einer Aufführung Beteiligten verschiedene Möglich- und Notwendigkeiten, und ich habe den Versuch gestartet, (jederzeit widerrufbare) »Kategorien« zur Bestimmung der dadurch entstehenden Raumtypen zu finden.

Ohne hier die notwendigen Beispiele vorstellen zu können, möchte ich abschließend nur kurz die in meinen Augen schwierigste, seltenste und raumpolitisch interessanteste Form von »Theater ohne Bühne« erwähnen: den »gemeinsam gebauten Raum«, der sich am meisten vom viel häufiger inszenierten »freundlichen Gast- und Erlebnisraum« (Mitmachtheater, begehbare Installation etc.) unterscheidet. Akteure und Besucher tragen hier gemeinsam Verantwortung für das, was passiert, sie bestimmen gemeinsam die Spiel- und Verhaltensregeln. Dies benötigt unbedingt eine gewisse Dauer, es braucht gegenseitiges Vertrauen. Die Aufführung diffundiert am Ende eher in ein gesellschaftliches Ereignis – es ist ein sozialer Kunstraum oder künstlicher Sozialraum. Mir sind zwei Beispiele bekannt: ein Hochzeitsfest für Halle-Neustadt mit fiktivem Brautpaar und realer Feier, die die Anwohner auf Anregung der Theaterleute selbst vorbereiteten (2003), und eine 12-stündige Improvisation mit Tänzern und Musikern in einem für Publikum im doppelten Sinne des Wortes offenen Raum (2009).

Das Projekt des »gemeinsam gebauten Sozialraums« klingt unglaublich utopisch, sicher. Es ist aber immer noch Theater, solange es mit leibhaftigen Menschen in Gegenwart anderer Menschen gleichzeitig etwas ausagiert und erzählt, mit dem man sich auseinandersetzen kann. Im Fall des Hochzeitsfestes gab es die Erzählung des Heiratswunsches, und vor allem die Möglichkeit, diese nur grob umrissene Rahmengeschichte mit den eigenen Geschichten zu füllen. Diskussionsanlass gab es ebenfalls, es war keinesfalls jeder Neustädter begeistert vom Vorschlag, gemeinsam zu feiern – eine ältere Dame erinnerte sich bspw. an frühere Feste mit zwangsverpflichtender Teilnahme und empfand die Jahrzehnte später von den Theatermachern hervorgebrachte Einladung zum erneuten kollektiven Feiern als reine Provokation. Das Zustandekommen des abschließenden Festes im öffentlichen Raum zwischen den einzelnen Wohnblöcken

war eigentlich hochgradig unwahrscheinlich – und eben diese Unwahrscheinlichkeit ist laut Carl Hegemann (in Niklas Luhmanns Theorie) ein Merkmal von erfüllten Liebesbeziehungen und Kunst. Kann und soll sich Theater leisten, in diesem Sinne Kunst zu sein? Eine mögliche Aufgabenstellung für utopische, mit hohem Risiko des Scheiterns verbundene Theaterversuche wäre: Die Bühne in den Realraum diffundieren lassen. Innerhalb dieses fragilen und temporär begrenzten Aufführungsraums Wirklichkeit uminszenieren. (Was sagen dazu diejenigen, die die Bühne als großartigen Simulationsraum schätzen?)

kunst und konflikte im öffentlichen raum

von Christoph Lang und Christoph Schenker

Bildende Kunst im öffentlichen Raum steht unter stetiger Beobachtung durch die Bürger. Nicht selten werden Projekte bereits vor deren Realisierung durch Volksabstimmungen und politische Manöver verunmöglicht. Die Kommunikation und Vermittlung von Gegenwartskunst stellt eine besondere Herausforderung dar, da Kunst der Gesellschaft eher kritische Fragen stellt, als einfache Antworten anbietet. Wie können die Erfahrungen aus dem Kunstbereich im offenen Raum, der dem kalten Wind der öffentlichen Kritik ausgesetzt ist, für die Theaterschaffenden nutzbar gemacht werden?

das Institut für Gegenwartskünste (IFCAR Institute for Contemporary Arts Research) ist ein Institut für Forschung und Dienstleistung der Zürcher Hochschule der Künste, Departement Kunst und Medien. Im Zentrum seiner Forschung stehen die künstlerische Forschung und damit die enge Zusammenarbeit mit Künstlerinnen und Künstlern. Ein Forschungsschwerpunkt des IFCAR stellt Kunst im Raum der Öffentlichkeit dar. In diesem Bereich hat das Institut etliche Projekte mit und von Künstlerinnen und Künstlern sowie mit Forschungs- und Praxispartnern durchgeführt.

Ein fast durchgängiges Merkmal der Projektverfahren bestand bisher darin, in einem der ersten Schritte die Faktoren zu bestimmen, die den spezifischen Kontext der öffentlichen Kunst auszeichnen und die somit als Hintergrundphänomen oder als Bezugsgrößen von Relevanz sind. Welche Faktoren sind für einen Stadtteil, für eine Öffentlichkeit – in diesem oder jenem Sinne – bedeutsam? Es kann sich dabei um wirtschaftliche, gesellschaftliche, kulturelle oder etwa historische Faktoren handeln. Die Analysen boten Handhabe für die Auswahl von mit den Themen vertrauten Künstlern und Künstlerinnen, sie boten aber auch Handhabe, die Taktik der übergeordneten Kunstprogramme zu definieren sowie die einzelnen Kunstprojekte zu entwickeln. Damit verband sich jedoch nie der Anspruch, dass ein Kunstwerk oder ein Projekt die Faktoren explizit zu thematisieren habe.

Im Sommer 2009 schrieb die Stadt Zürich einen internationalen Wettbewerb aus, um für den entstehenden neuen Stadtteil »Europa-Allee« (ein ehemaliges Areal von 80.000 m², das von Post und Bahn nicht mehr beansprucht wird) einen Kurator oder eine Kuratorin zu finden, der oder die mit einem »Konzept mit Kunstmasterplan« die »Kunst im richtigen Maß stärkt und auf ein international vergleichbares Niveau bringt«. In den nächsten zehn Jahren wird das Areal mit privaten Investoren und einem Investitionsvolumen von über einer Milliarde Euro insbesondere mit

Nutzungen im Bereich Bildung, Dienstleistung (bisher v.a. Banken), Shopping und Wohnen (Senioren und gehobenes Segment) überbaut. Der Zugang zum öffentlichen Raum steht in diesem Entwicklungsgebiet unter besonderem Druck, und die Kuratoren Ausschreibung verlangte gerade in diesem Bereich Vorschläge und »Lösungen« von der Kunst.

Das Institut für Gegenwartskünste wurde im zweistufigen Verfahren eingeladen, ein kuratorisches Konzept für den Stadtteil Europa-Allee einzureichen. In unserer Analyse der Aufgabe und bei der Festlegung möglicher Faktoren, die einem Kunstmasterplan zugrunde gelegt werden können, wurden u.a. folgende Punkte festgehalten:

Der neue Stadtteil Europa-Allee ist sichtbarer Ausdruck der Stadt Zürich als einer Global City. Weiter kann Zürich im internationalen Standortwettbewerb der Städte als neo-liberale Stadt verstanden werden. Wirtschaftlicher Wettbewerb, globale Vernetzung, Flexibilität und Mobilität sowie das Bedürfnis urbaner Menschen, sich über kulturelle Werte in unstem Umfeld neu zu definieren, sind Faktoren, die (...) von zentraler Bedeutung sind.

In unmittelbarer Nachbarschaft befindet sich ein urbanes Quartier mit gewachsener Multikulturalität, mit Nightlife und Off-Kultur bei tendenziell tiefem Lebensstandard als externe Faktoren. Hinzu kommt aber, dass Programm und Nutzungen der Europa-Allee sich stark in Richtung City orientieren und das Areal somit dem sog. Central Business District zugeschlagen wird.

Als interne Faktoren des geplanten Stadtteils Europa-Allee sind die (Über-) Determiniertheit des öffentlichen Raums einerseits und die Offenheit im Planungsprozess der Hochbauten (...) andererseits auszumachen.

Der Gestaltungsplan lässt für künstlerische Eingriffe im Außenraum wenig Spielraum. Daher wird der kuratorischen Arbeit, der Vermittlung sowie der Kunst selber die Aufgabe zuteil, den Spielraum für die Kunst mehrheitlich erst erarbeiten zu müssen.

Auszüge aus den formulierten Leitideen des Masterplans mögen einen Einblick ins vorgeschlagene Konzept geben:

Individuum und Identität: Im Zentrum der Kunst steht der Mensch in der Ausgestaltung von Identität – der eigenen Identität wie der des Quartiers – in seinem globalen, städtischen oder persönlichen sozialen Netzwerk in Arbeit und Freizeit, über Konsum und Wohnen, mit seinen Freiheiten und Engagements, seinen Sorgen und Freuden.

Dynamischer Entwicklungsprozess und Vielfalt: Ausgehend vom städtebaulichen Masterplan sind Prozessua-

lität, Komplexität und Vielfalt bestimmende Faktoren (...) in Bezug auf den Perimeter und das Programm wie auch auf das Genre, das Medium und den thematischen Fokus.

Orte der Kunst: Der physische öffentliche Raum stellt nicht den einzigen Ort für Kunst im Stadtteil Europa-Allee dar. Weitere Räume werden nach und nach – entsprechend dem Bauprozess – ausgelotet und erschlossen. Die Kunst entdeckt damit Leerstellen und Zwischenräume – örtliche, soziale und thematische –, die sich erst durch ihre Erkundungsarbeit eröffnen.

Themen und Öffentlichkeit: Kunst nimmt in dieser städtebaulich und sozial spannungsvollen Konstellation die Aufgabe wahr, relevante aktuelle und latente urbane Themen (...) zur Diskussion zu stellen. Die Kunst trägt damit maßgeblich zur Bildung von Öffentlichkeit bei. Sie tritt nicht in punktuellen Eingriffen in Erscheinung, sondern soll ein dauerhaft präsent Medium der Auseinandersetzung sein.

Vernetzung: Die Kunstprogramme und Projekte werden (...) mit den umliegenden Quartieren und der Stadtverwaltung, mit Kulturinstitutionen, den Baueigentümern, Betrieben und Stakeholdern lokal sowie, nach Bedarf, mit Experten und Partnern weltweit vernetzt.

Vermittlung: Kunst ist ein Prozess, der von der Recherche über die Umsetzung bis zur Installation und Präsenz in der Öffentlichkeit zahlreiche Anlässe für Vermittlung bietet. Daher begleitet die Vermittlung alle Phasen der künstlerischen Programme und Prozesse. Vermittlung ist sowohl Teil unseres Selbstverständnisses als auch eine Methode, um Publikum und Öffentlichkeiten zu bilden.

Für die Umsetzung schlägt unser Konzept schließlich drei Kunstprogramme vor:

1. **Eine lokale Archäologie** (beobachten, dokumentieren, deuten): In historischer Struktur werden lokale Aspekte künstlerisch erfasst und begleitet. Es sind fünf aufeinander folgende » Stadtschreiber /-innen « in unterschiedlichen Disziplinen zu je zwei Jahren geplant. Die Vermittlung von Inhalten und der Bezug zur Öffentlichkeit sind wichtig.

2. **Latente Themen und Orte** (aufspüren, generieren, bespielen): In einer » topologischen « Struktur wird das Verhältnis zwischen globaler Ausrichtung und lokaler Verfasstheit reflektiert. Gleichzeitig werden Orte der Kunst erschlossen und temporär bespielt. Ein dichtes und vielfältiges öffentliches Diskursprogramm ist Teil dieser Programmschiene.

3. **Landmarks:** Bis zur Fertigstellung des Stadtteils sollen drei größere, fest installierte räumlich-physische Kunst-

werke realisiert werden, die als Ergebnisse und inhaltliche Verdichtung des gesamten Prozesses verstanden werden können.

Im ersten Kunstprogramm ist neben » Stadtschreibern « in den Disziplinen Fotografie / Film, Bildende Kunst und Sound Art (Radio Art) auch ein/e » Stadtschreiber/in « aus dem Feld Literatur / Theater geplant. Vorstellbar wäre etwa ein » Stück « zu den Identitäten des Langstraßenquartiers und des Stadtteils Europa-Allee, die stark von Migranten geprägt sind, wenn auch von Migranten von sozial diametral unterschiedlicher Art.

<http://www.ifcar.ch>



Christoph Lang (geboren 1971), Künstler und Szenograf, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Gegenwartskünste an der ZHdK. Lehrerausbildung und Beginn eines theaterwissenschaftlichen Studiums. 1996 - 99 Regieassistent, Regisseur und Dramaturg am Luzerner Theater. Studium der Szenografie in Zürich und London. 1999 Gründung des Kunstlabels value zusammen mit Stephan Meylan. Zahlreiche Ausstellungen in Museen und kollaborative Projekte in der Schweiz. Freie künstlerische Tätigkeit im Bereich Fotografie, Video und Installation. Dozentur an der MFA »Art in Public Space« an der Hochschule Luzern. Gastdozenturen in Zürich, Bern, Vaduz.



Prof. Christoph Schenker, Kunstwissenschaftler, ist seit 2005 Leiter des im selben Jahr gegründeten Instituts für Gegenwartskünste (IFCAR Institute for Contemporary Arts Research) der Zürcher Hochschule der Künste. Er leitet transdisziplinäre Forschungsprojekte im Feld der Gegenwartskunst, insbesondere im Bereich von Kunst und Öffentlichkeit. Als Professor für Philosophie der Kunst und Kunst der Gegenwart lehrt er im »Master of Arts in Fine Arts« des Departements Kunst und Medien der ZHdK.

gäste des politischen podiums



Rolf Bolwin – Geschäftsführender Direktor des Deutschen Bühnenvereins. Geboren 1950, war er nach seinem Jura-Studium im Justitiariat des Deutschlandfunks in Köln tätig. Seit 1992 ist er Geschäftsführender Direktor des Deutschen Bühnenvereins. Mit zahlreichen Publikationen hat er sich in den letzten Jahren an der öffentlichen Debatte um die zukünftige Struktur der Staats- und Stadttheater beteiligt.



Amelie Deuffhard – Künstlerische Leiterin Kampnagel, Hamburg. Geboren in Stuttgart, verheiratet, vier Kinder; studierte Romanistik, Geschichte, Kulturwissenschaften. Seit 1997 freie Produktionsleitung und Öffentlichkeitsarbeit für Theater- und Musikprojekte; von 2000 bis 2007 Künstlerische Leitung und Geschäftsführung der sophiensäle; 2003 Vorsitzende des Vereins Zwischen Palast Nutzung und Künstlerische Leiterin von »Volkspalast« (2004) im Palast der Republik sowie von »Volkspalast – der Berg« (2005); seit August 2007 Intendantin der Kampnagel Fabrik Hamburg. Publikationen: »Volkspalast – Zwischen Aktivismus und Kunst« (2005) und »Spielräume produzieren« (2006).



Prof. Jörg Friedrich – Architekt. Geboren 1951. Architekturstudium in Stuttgart und Rom, freier Architekt mit Büros in Venedig (bis 1983) und ab 1984 in Hamburg und Genua/Italien; seit 2000 Lehrstuhl für Gebäudelehre und Entwerfen an der Leibniz-Universität Hannover; Gastprofessuren in Mendrisio/Schweiz, Reggio Calabria/Italien, Genua/Italien, Max-Planck Institut, Rom. Zahlreiche Theaterbauten und Projekte (u.a. Schauspielhaus Düsseldorf, Neukonzeption Theater Augsburg, Schauspielhaus Nürnberg, Theater Linz, Kl. Festspielhaus Salzburg). Museumsbauten und Bauten für Bildung und Kultur, zahlreiche Kunst- und Architekturpreise. Ausstellungen u.a. Deutsches Architektur Museum, Frankfurt; Architekturbiennale Venedig; Kestner-Gesellschaft, Hannover. Veröffentlichungen u.a. »Giuseppe Terragni«, 1998; »Radical City Vision«, Zürich 2004.



Dominique Mentha – Direktor Theater Luzern. Der gebürtige Berner studierte zunächst Konzert- und Operngesang bei Ernst Haefliger, später Regie bei August Everding an der Musikhochschule in München. 1987 wurde Dominique Mentha Oberspielleiter am Stadttheater Würzburg, anschliessend übernahm er dieselbe Funktion an den Städtischen Bühnen Münster. 1992 ging er als Direktor an das Tiroler Landestheater in Innsbruck. Von 1999 bis 2003 wirkte er als Künstlerischer Leiter an der Volksoper Wien. Seit 2004 ist Dominique Mentha Direktor des Luzerner Theaters. Zu seinen letzten Regiearbeiten gehören »Orfeo ed Euridice« am Alten Theater Steyr und »Hercules« am Staatstheater Kassel sowie »Oreste«, »Das Land des Lächelns«, »L'elisir d'amore«, »Die rote Zora« und »Orfeo ed Euridice« in Luzern.



Carena Schlewitt – Künstlerische Leiterin Kaserne Basel. Geboren 1961 in Leipzig, seit der Spielzeit 2008/09 Künstlerische Leiterin der Kaserne Basel. Von 1985 bis 1993 war sie Mitarbeiterin der Abteilung Darstellende Kunst/Bereich Theater an der Akademie der Künste in Ost-Berlin, bis 1999 Mitarbeiterin am Podewil, Berlin, und freie Mitarbeiterin beim Festival Theater der Welt 1999, ebenfalls Berlin. Von 1999 bis 2003 wirkte sie als Dramaturgin und Stellvertretende Künstlerische Leiterin am neu gegründeten Forum Freies Theater in Düsseldorf, bevor sie 2003 als Kuratorin für das Hebbel am Ufer zurück nach Berlin kam.

theaterräume der zukunft

Das Politische Podium der Jahreskonferenz 2010
von Peter Spuhler

In Wuppertal ist die Stadt nicht in der Lage, ihr Schauspielhaus zu renovieren und nimmt lieber die Schließung der Sparte in Kauf. In Heidelberg wird ein Theater aus Sicherheitsmängeln vorübergehend geschlossen. Aus einer Bürgerinitiative entsteht ein neues Theater neben dem alten. In Köln treffen Befürworter eines Schauspielhausabrisses und -neubaus auf vehemente Gegner dieses Vorhabens – beide mit guten Argumenten. In Berlin wird nach langen Diskussionen und einem internationalen Wettbewerb der Preisträgerentwurf kassiert und eine ästhetisch fragwürdige Lösung verwirklicht, um den akustischen und vielen anderen Widrigkeiten der Staatsoper Unter den Linden Herr zu werden und gleichzeitig das traditionelle Publikum des Hauses nicht zu verprellen. In Erfurt wird das alte Theatergebäude aus den gleichen Gründen aufgegeben und eine völlig neue Oper gebaut. In Hamburg kommt ein ganzes altes Viertel in die Gänge und wird von den Bewohnern für die Kultur (und noch viel mehr) gerettet. Gleichzeitig entsteht mit der Elbphilharmonie ein neues Wahrzeichen, dessen Kosten allerdings in astronomische Höhen klettern. Und in Luzern bietet ein anonymen Sponser 100 Millionen Franken, um den idealen theatralen Multifunktionsbau zu verwirklichen. In der Folge wird vorübergehend die Schließung des Schauspiels diskutiert.

In zwei der genannten Fälle geht es darum, visionäre Theaterbauten zu schaffen, *high-end-Architektur* von Weltbedeutung, die im Moment der Fertigstellung auf dem modernsten Stand der Technik und voll gedanklicher und baulicher Innovation sein soll. In den anderen Fällen geht es um den richtigen Umgang mit der vorhandenen Theaterarchitektur: Ist es besser, die alten Gebäude für die Zukunft zu ertüchtigen? Geht das überhaupt? Oder muss man sich von ihnen verabschieden, wenn man ein Gebäude für das Theater von heute und morgen braucht?

Um diese Fragen zu erörtern, fand sich am Abschlusstag der Jahreskonferenz 2010 ein Podium von Fachleuten zusammen, von denen jeder aus unterschiedlicher Perspektive heraus einen engen Bezug zur Fragestellung hatte: Rolf Bolwin sieht als Geschäftsführer des Deutschen Bühnenvereins eine seiner wesentlichen Aufgaben in der Erhaltung von Theatern – und in der Folge natürlich auch von Theatergebäuden. Prof. Jörg Friedrich ist nicht nur der Architekt der erwähnten Erfurter Oper, sondern beschäftigt sich auch mit der Sanierung bestehender Theatergebäude wie beispielsweise den Theatern in Düsseldorf und Augsburg. Dominique Mentha begleitet als Intendant des Luzerner Theaters die Diskussion um die *salle modulable* mit ihren Höhen und Tiefen.

Und Amelie Deuffhard und Carena Schlewitt zeigen mit ihrer Arbeit auf einem ehemaligen Fabrikgelände bzw. in einer aufgegebenen Kaserne, wie Räume für innovative Theaterformen angeeignet und umgewidmet werden können.

Interessanterweise sind alle Diskutanten mit ihren Visionen für die Zukunft ausgesprochen vorsichtig. Die Zeit der Finanzkrise bremst offensichtlich die Entwicklung von Zukunftsträumen und -räumen. Ernüchternd die überspitzte Antwort des renommierten Architekten Friedrich auf die Frage nach dem Theaterbau der Zukunft: »Theater sind tolle Bauaufgaben. In den nächsten 20 Jahren wird man allerdings keine Theater mehr neu bauen. Theaterbau wird deswegen bei uns heute schon nicht mehr gelehrt.« Amelie Deuffhard ergänzt, man müsse mit den historischen Theaterräumen umgehen: »Kirchen reißt man ja auch nicht ab«. Die Sanierung und Erhaltung der vorhandenen Bauten sei in Deutschland in Zukunft die Hauptaufgabe. Diese seien weit mehr als interessante *landmarks* innerhalb des Stadtbildes. Gerade die alten Theater mit ihrer bevorzugten Positionierung an wichtigen Orten in der Stadt seien unmittelbar daran beteiligt, ein Stadtbild überhaupt herauszubilden. Friedrich: »Theater bilden Kollektive«.

Aber sind diese alten Gebäude für ein Theater der Zukunft wirklich noch zu nutzen? An welche Nutzung ist für diese Bauten dann zu denken? Die Frage nach den Gebäuden ist natürlich immer auch eine Frage nach den Theaterformen, die in ihnen stattfinden sollen. Weil diese Frage nicht verbindlich zu beantworten sei, müssten die Gebäude maximal flexibel auf unterschiedliche Nutzungen reagieren können, hierin sind sich die Diskutanten einig. Eine wichtige Aufgabe sei der Abbau von Schwellenangst, der bei den traditionellen Theatergebäuden für einen Teil des potenziellen Publikums – und hier gerade bei jüngeren Leuten oder Menschen mit Migrationshintergrund – bestehe. Deuffhard: »Es gibt eine Angst vor den repräsentativen Häusern, das Reingehen wird da für einige Gesellschaftsschichten erschwert.« Für sie ist eine umgebaute Fabrik wie Kampnagel der ideale Ort zum Theatermachen. Theater müssten, so Bolwin, für die Bewohner der Städte sein, nicht nur für die Bürger. Das Theaterpublikum der Zukunft sei die migrantische Stadtgesellschaft. Und ein Problem seien eher zu hohe Preise: »Theater sollte auch mal kostenlos sein können.«

Dass ein alter Theaterbau mit seinen räumlich-technischen Einschränkungen und seiner oftmals dominanten Ästhetik nicht zwingend Hindernis für modernes Theater sei, sondern auch eine positive Herausforderung an die Kunst

darstellen könne, betont Carena Schlewitt. An jedem Ort ginge es darum, ihn sich anzueignen, um die eigene Arbeit bestmöglich zu präsentieren: »Welche Räume sind da? Wie kann man sie nutzen? Wie kann man seine Arbeit am besten vermitteln?« Ähnlich sieht es Dominique Mentha: »Wir haben ein Haus, das kann man nicht umbauen. Da muss man eben mit klarkommen.« Jörg Friedrich kritisiert die Fantasielosigkeit von Theatermachern in der Aneignung von Gebäuden: »Die Oper in Erfurt hat 30 Bühnen. Das Dach, die Werkstätten, die Gänge, der Keller ... man kann an jedem Ort spielen, aber die Theaterleute nutzen das ja bisher nicht«. Für die Forderung der Ausnutzung aller vorhandenen Räume für die Inszenierungsarbeit erhält er allerdings nicht nur Zustimmung, sondern auch Ablehnung: Er erkenne die rechtlichen und praktischen Realisierungshindernisse. Rolf Bolwin hinterfragt, ob es wirklich sinnvoll sei, dass die Theater, die früher mit wenigen Räumen ausgekommen seien, immer neue Orte im Theatergebäude zur Spielstätte erklärten. Die von ihm kritisierte »Inflation der Spielstätten an deutschen Theatern« wird von anderen Diskutanten als notwendige Reaktion auf ein sich immer stärker in Einzelgruppen segmentierendes Publikum gesehen. Er seinerseits hält eine Umnutzung bzw. Nutzungserweiterung der bestehenden Gebäude für überlegenswert. Wenn eine Stadt ein kommunales Kino und ein Theater nicht mehr parallel finanzieren könne – warum dann nicht die Aufgaben des Kinos in das Theater integrieren? Bolwin folgt hier in Teilen einem Ansatz, der, aus England kommend, in den 90er Jahren bereits für die deutschen Kinder- und Jugendtheater diskutiert wurde: das Theater als kommunales Kulturzentrum. Dahinter steht die Idee, dass Theater durch eine Nutzungserweiterung um soziale und soziokulturelle Zwecke ergänzend zur Hochkultur breiter aufgestellt und damit zukunftsicherer gemacht werden könnten. Als Kulturzentrum übernehmen die Theater zudem eine unersetzliche Funktion im Sinne einer Kultur des öffentlichen Austausches, als öffentliche Begegnungsstätte im weitesten Sinne. Sie sind, wie jemand aus dem Publikum sagt, die letzten Refugien öffentlicher personaler Kommunikation. Begünstigt seien sie dabei auch durch ihre Lage. Bolwin: »Theater stehen einfach mitten in den Städten, die müssen auch genutzt werden.« Als ideal bezeichnet Carena Schlewitt die Positionierung ihres Hauses inmitten eines Kunstkomplexes: »Da mischt sich das Publikum sehr gut.«

Es wird betont, dass die freie Szene ein Partner sein könne bei der Entgrenzung der traditionellen Theatergebäude. Stadt-

theater und freie Szene dürften im Übrigen nicht gegeneinander ausgespielt werden. Grenzen setzen weniger die Gebäude als überkommene Tarif- und Förderstrukturen, so Stimmen aus dem Publikum. Angestammte Gebäude könnten sowohl »Herbergen kommunaler Selbstverständigung« als auch Spielplätze freier Gruppen sein. Nur aufgeben darf man sie nicht.

kleist-förderpreis für junge dramatik 2009: ulrike freising

Straße zum Strand oder die Leichtigkeit des Schweren

Zwei Männer treffen sich am Strand. Zwei Frauen in einem Krankenzimmer. Die Männer hatten einen Unfall. Nachts im Wald. Patrick, der jüngere, hatte Alkohol im Blut. Alfred suchte das verloren gegangene Taschenmesser seines Enkels. Patrick hat Alfred angefahren. Nun sitzen sie am Strand und unterhalten sich über ihr Leben, das kurz davor ist, vom Meer verschluckt zu werden.

Patrick erzählt von seiner Freundin Doreen und den Mühen des Zusammenlebens. Alfred hat mit seiner Ehe dreißig Jahre Vorsprung und entsprechend mehr Gelassenheit. Auch die Frauen, Doreen und Helene, beginnen, sich von ihrem Leben zu erzählen, als sie sich im Krankenzimmer ihrer komatösen Männer begegnen. Doreen wundert sich über die Blutwerte ihres Freundes, schließlich ist er doch trockener Alkoholiker. Und es bleibt das Rätsel, wer die geheimnisvolle Frau ist, die beim Unfall im Auto saß und tödlich verunglückte.

Ulrike Freising lässt uns im Fortlauf des Stückes tiefer blicken, in die Geschichte und in die Figuren. In szenischen Rückgriffen sehen wir den Abend vor dem Unfall. Wir sehen die Autofahrt. Erfahren, dass die tote Frau die Tochter von Alfred und Helene ist, die nach einem Streit mit ihrem Mann als Anhalterin fuhr. Im metaphysischen Raum zwischen Leben und Tod haben Unfallopfer und -verursacher die Chance, sich menschlich zu nähern, Schuldfragen aufkommen zu lassen und zu verwerfen. Die durch den Unfall herbeigeführten Begegnungen bieten dem Zuschauer einen spannenden und lebendigen Einblick in komplexe Charaktere. Und die im Rückblick eingewebten Gespräche der Paare zeigen mit Witz und Alltagsbeobachtungen einen komödiantischen Einschlag. Das Stück changiert zwischen Leichtem und Schwerem und spürt den durch den tragischen Unfall verknoteten Leben einfühlsam nach.

Ulrike Freising kann vor allem eins: gut Geschichten erzählen. Sie kann berühren, ohne sentimental zu sein, sie kann große Themen wie Leben und Tod, Schuld und Vergebung, Zufall und Schicksal in federleichte Dialoge verpacken, sie kann mit Möglichkeiten spielen, ohne dem Zuschauer das Geheimnis zu nehmen.

Oder um es mit Lutz Hübner anlässlich seiner Laudatio zur Preisverleihung in Frankfurt (Oder) zu sagen: »Ein gutes Stück ist ein Versprechen, eine Verabredung, manchmal eine Drohung, eine Einladung aber in jedem Fall, und diese so formulieren zu können, dass der Eingeladene neugierig hingeht, ist ein Talent, das Ulrike Freising in hohem Maße besitzt.«

– Moritz Stemmler, Verlag Felix Bloch Erben

Ulrike Freising, geboren 1979 in Friedrichshafen am Bodensee, besuchte von 1999-2000 die Jugendkunstschule in Meersburg und schloss daran ein Studium des Szenischen Schreibens an der Universität der Künste in Berlin an. 2002 nahm sie an den »Werkstatttagen« am Hamburger Schauspielhaus, an der »Bonner Biennale« sowie 2004 an der »Werkstatt für junge Autoren« der Neuen Gesellschaft für Literatur e.V. teil. Seit Abschluss ihres Psychologiestudiums an der Freien Universität Berlin arbeitet Ulrike Freising als Psychologin und freie Autorin in Berlin. Ihr Theaterstück »feuerlaufen« wurde 2007 am Badischen Staatstheater Karlsruhe uraufgeführt und

2008 mit dem »Kultur-förderpreis Friedrichshafen« ausgezeichnet. Im gleichen Jahr wurde ihr Erstlingswerk »Schneefall« am Schauspielhaus Bochum erstmals inszeniert. Ihr neuestes Stück »Straße zum Strand« wurde 2009 mit dem »Kleist-Förderpreis für junge Dramatik« ausgezeichnet und im Februar 2010 am Kleist-forum Frankfurt (Oder) in der Regie von Matthias Brenner uraufgeführt.



kleist-förderpreis für junge dramatik 2010: oliver kluck

Warteraum Zukunft

Ich verstehe die Frage nach der Motivation zum Schreiben auch nicht. Es mag vielleicht etwas abgegriffen erscheinen, aber die Zeit unter der Schreibtischlampe ist für mich eine Notwendigkeit geworden, wie es die Bewegung und das Ausatmen ist. Richtig los ging es im Januar 2006. Bis dahin hatte ich nur Widersprüche und sonstige Erregungen gegen den Schweineladen verfasst, an dem ich damals noch immatrikuliert war. Dass ich mich nachts vor den Rechner setzte, war purer Zufall. Ich hätte genauso gut Brandbomben werfen können. Die Stimmung dazu war vorhanden und daraus resultierend ein gewisses Interesse an der jüngeren deutschen Geschichte. Ich musste unbedingt mehr wissen als das, was ich bei Stefan Aust und seinen Freunden nachlesen konnte. Dazu richtete ich mir ein Labor ein, das später fester Bestandteil meiner kleinen Schreibfabrik wurde. Ich kam nun bald auf die Idee, dass die Revolte keine politische Aktion ist, sondern eine kollektive Absage der Jugend an die Diktatur des Alters. Verglichen mit der eigenen Situation, sah ich meine Generation im kalten Wasser treiben und die Alten in den Booten sitzen. Hoffte ich anfangs noch auf die rettende Hand, hatte ich einzusehen, dass nicht mehr zu erwarten ist, als eine Anleitung zum Schwimmen. Genau an dieser Stelle setzt mein Text »Warteraum Zukunft« ein. Wir begleiten den jungen Ingenieur Putkammer auf der Suche nach dem Lohn, der ihm für Fleiß und opportunes Verhalten versprochen ist. Die Frage nach der Verantwortung ist hier die Frage nach der Furcht vor der Freiheit, eigene Entscheidungen zu treffen. »Warteraum Zukunft« ist somit Teil einer Serie von Texten geworden, die sich aus verschiedenen Perspektiven mit dem Zustand einer Generation befassen, der unterstellt wird, »sie sei radikal unversöhnt mit der eigenen Unfähigkeit zu handeln«.

– Oliver Kluck

Oliver Kluck wurde 1980 in Bergen auf Rügen geboren. Nach einer Berufsausbildung studierte er in Rostock Ingenieurwissenschaften. 2006 folgte, mit dem Abbruch des Studiums, sein Wechsel an die Universität Leipzig, wo er Prosa, Dramatik und neue Medien u.a. bei You Il Kang, Jens Sparschuh, Roland Schimmelpfennig und Jens Groß studierte. Im Mai 2009 erhielt Oliver Kluck den »Förderpreis für Junge Dramatik des Berliner Theatertreffens« für den Text »Das Prinzip Meese«. Weitere Arbeiten: »Zum Parteitag

Bananen«, »Warteraum Zukunft«, ausgezeichnet mit dem »Kleist-Förderpreis für junge Dramatik 2010«, sowie »Feuer mit mir«. Oliver Kluck ist freier Schriftsteller, lebt und arbeitet in Berlin. Seine Texte erscheinen beim Verlag Autorenagentur Berlin und bei Rowohlt.



weitere referenten und themen der konferenz

Urban Performers – Eröffnungsvortrag.

Schon länger verlassen Künstler, Schauspieler und Tänzer ihre schützenden Räume, und aktuell betreten auch Politiker und Investoren die offene Bühne der Stadt. Nach dem Masterplan geht es weniger um Strategien als um Taktik. Gleichzeitig entstehen architektonische, physische Monumente, die nicht nur Theater und Konzertsäle beinhalten, sondern für sich als räumliche Katalysatoren wirken und gezielt engagiert werden, Stadt zu verändern. Die so verschiedenen Urban Performers eröffnen neue Möglichkeiten mit Stadt zu spielen und Geschichten zu erzählen.



Matthias Böttger, Raumtaktiker, geboren 1974, studierte Architektur und Stadtplanung. 2007/08

Gastprofessor für Kunst und öffentlicher Raum an der Akademie der bildenden Künste Nürnberg. Seit 2007 an der Professur Kunst+Architektur der ETH Zürich tätig. 2007 - 2009 Fellow an der Akademie Schloss Solitude in Stuttgart. Mit Friedrich von Borries gründete er 2003 in Berlin raumtaktik - räumliche Aufklärung und Intervention. 2008 Generalkommissar des deutschen Beitrags Updating Germany auf der Architekturbiennale in Venedig. 2010 Leiter der Architekturgalerie aut - Architektur und Tirol in Innsbruck.

Projekt Bühne A – Präsentation. Seit dem Herbstsemester 2009 entwickeln Studierende der Szenografie der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) in Zusammenarbeit mit einer studentischen Programmgruppe eine Raumkonzeption, die als Einheitsbühne für ein Jahr Aufführungen der gesamten Zürcher Hochschule der Künste bündeln und kontextualisieren soll. Wir verstehen die Bühne A als ein »Theater der Künste«.



Manuel Fabritz (1961, Berlin), Szenograf, studierte Bühnenbild am Mozarteum in Salzburg und hat als Bühnenbildner an verschiedenen Bühnen in Deutschland gearbeitet. Seit 2001 arbeitet er im Team von pleasant_net (Kommunikationsdesign) gemeinsam mit Johannes

Bröckers, Daniel Wagner u.a. Seit 2006 leitet er das Department Scenographical Design an der Zürcher Hochschule der Künste.



Jochen Kiefer, Dramaturg und Theaterwissenschaftler, war Lehrbeauftragter für Theaterpraxis am Institut

für Theaterwissenschaft der Universität Hildesheim, Programmdramaturg des LOFFT in Leipzig und Chefdramaturg der Kulturinsel Halle (Saale). Als DFG-Stipendiat promovierte er im Forschungsbereich Authentizität als Darstellung an der Universität Hildesheim. Als Produktionsdramaturg von »Allein das Meer« nach Amos Oz wurde er 2006 zum Berliner Theatertreffen eingeladen und mit der Uraufführung des »Seefahrerstücks« im selben Jahr für das Theatertreffen nominiert. Seit 2009 ist Jochen Kiefer Leiter der Vertiefung Dramaturgie an der Zürcher Hochschule der Künste.

Urbane Legenden – Präsentation. Neulich erklärte mir ein professioneller Detektiv, wie seine Praxis aussieht. Wie man Spuren liest, wie man unauffällig beobachtet und dass es vor allem darum geht, selbst keine Spuren zu hinterlassen. Der Detektiv hinterlässt zwar keine Spuren, aber er verändert seine Umwelt nicht unerheblich, indem er enthüllt, was geheim gehalten werden sollte. Dramaturgen braucht man die Nähe zu Artauds unsichtbarem Theater nicht erklären. Hauptarbeitsfelder von raumlabor sind erfundene Versatzstücke urbaner Geschichte, um einen Stadtraum neu zu erfinden.

Benjamin Förster-Baldenius (1968), darstellender Architekt, gründete mit Matthias Rick und Jan Liesegang 1999 raumlaborberlin, eine Gruppe für Architektur und Städtebau. raumlaborberlin arbeitet genreübergreifend und interdisziplinär. Bekannt u.a. für die Flutung des Palastes der Republik, das »Hotel Neustadt« in Halle an der Saale, »dolmusch xpress« in Kreuzberg und seine Arbeiten für den Steirischen Herbst. »Das Ergebnis meiner Arbeit ist kein Bühnenbild, sondern Architektur als Teil einer neuen Welt.«

www.raumlabor-berlin.de

Zu bösen Häusern gehen – Tischgespräch.

Die Bühnenbilder von Muriel Gerstner sind sowohl vielschichtige Räume für Geschichten als auch eigenständig erzählende Installationen. Löcher, doppelte Böden oder Leerstellen lassen Figuren auftauchen oder verschwinden. Dadurch entwickeln diese ästhetischen Kunstorte ein meist unheimliches Eigenleben, das der Inszenierung eine zusätzliche erzählende Dimension verleiht.



Muriel Gerstner, Bühnenbildnerin und Szenografin aus Luzern, wurde in der Schweiz geboren und studierte als aus-

gebildete Theatermalerin Bühnenbild in Wien. Seit 1990 arbeitet sie als freischaffende Bühnen- und Kostümbildnerin, seit 2000 hauptsächlich mit Sebastian Nübling und Lars Wittershagen. In diesem Team entstanden u.a. Arbeiten für das Theater Basel, die Münchner Kammerspiele, die Schaubühne am Lehniner Platz Berlin, die Salzburger Festspiele sowie für die RuhrTriennale. Insgesamt fünf Produktionen wurden bislang zum Berliner Theatertreffen eingeladen. 2006 wurde Muriel Gerstner in der Kritikerumfrage der Zeitschrift Theater heute als Bühnenbildnerin des Jahres ausgezeichnet. Inzwischen entstehen ihre Räume des Erzählens auch als selbstständige Installationen, wie beispielsweise »Zu bösen Häusern gehen« in Prag und Bern.

Fließende Räume – Experiment und

Medialität seit der Moderne – Tischgespräch. Die Grenzen des Raumes ebenso wie die Grenzen zwischen den künstlerischen Disziplinen sind spätestens mit den Anstrengungen der klassischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts in Bewegung geraten. Elektrizität, die Entwicklungen der neuen Medien und der digitalen Informationstechnologien haben die künstlerische Wahrnehmung und Dramaturgie des Raumes nachhaltig beeinflusst und verändert. Die Topologie fließender Räume und medialer Szenografien umfasst Stadt und Architektur, Bühne und Ausstellungsraum.



Andrea Gleiniger, Kunst- und Architekturhistorikerin, ist seit 2007 Dozentin an der Zürcher Hochschule der Künste. Studium der Kunstgeschichte, vergl. Literaturwissenschaft und Archäologie in Bonn und Marburg, Promotion 1988; 1983-93 Kuratorin am Deutschen Architektur Museum in Frankfurt/Main; seit 1983 Lehraufträge und Gastprofessuren an Hochschulen in Karlsruhe, Stuttgart und Zürich. Publizistische Tätigkeit vor allem im Bereich Architektur, Städtebau, Kunst und neue Medien im 20. Jahrhundert. Gemeinsam mit Georg Vrachliotis gibt sie seit 2008 die Reihe »Kontext Architektur. Grundbegriffe zwischen Kunst, Wissenschaft und Technologie« im Birkhäuser Verlag (Basel, Boston) heraus. Demnächst erscheint der Band »Code. Zwischen Operation und Narration«.

Barcelona Version 2.5 – Performance.

I never rehearse my shows. Instead I work on my map and the things I can do with my map. Sometimes I finish tinkering with my map when the audience starts coming in. I like this, I always and consciously do this. These »solo« shows I do are never the same, these shows deeply depend on my state of mind and on the contact with the audience. When I »fail« I suffer, and try to react »in real time« to fix it. I sweat, I make changes, I jump sections, I talk too much then try to calm myself. I make a drama: subtle and real. It is real time dramaturgy.



Victor Morales, performer and programmer (Berlin), originally from Venezuela, based in New York City 1991-2008. He completed a Master in Technology Applied to the Arts at New York University in 1993. He is a director, performer and designer, working with video animation and design, text, sound design, and movement. He has worked a.o. with The Wooster Group and Chris Kondek. Since 2003 he has been obsessed with video game modifications and has implemented different game engines into most of the works he has created. He is currently artist in residence at the Festspielhaus St. Pölten, Austria, working on concert, opera, theater and video game performances.

Denkraum Künstlerische Forschung –

Präsentation – Forschung findet zunehmend nicht nur über Theater, sondern durch und mit Theater statt. Welches Wissen lässt sich durch die Praxis generieren, unter welchen Voraussetzungen wird die Bühne zum Labor, wann werden ephemere Ereignisse Forschung? Am ipf-Institute for the Performing Arts and Film der ZHdK wird der Forschungsauftrag nah an der Lehre wahrgenommen. So etabliert sich allmählich, nebst internationalen Tagungen und Publikationen in Buchform, eine Forschung mit dem Bühnenraum als Labor.



Prof. Anton Rey, geb. 1959, ist Dozent für Dramaturgie und Theatergeschichte und Leiter des Institute for the Performing Arts and Film ipf (ZHdK). Er studierte in Zürich und Berlin Theaterwissenschaft und arbeitete u. a. als Produktionsleiter und Dramaturg an der Schaubühne Berlin, am Berliner Ensemble, am Wiener Burgtheater und an den Münchner Kammerspielen mit Peter Stein, Luc Bondy, Peter Zadek, Robert Wilson, Herbert Achternbusch, Wim Wenders u.v.a. Seit 2002 lehrt er an der ZHdK Theatertheorie und Dramaturgie. 2007 gründete er das Forschungsinstitut ipf der ZHdK.

Stolpern durch Raum und Zeit – Die Gedenkstätte Buchenwald als Ort

theatraler Recherche – Präsentation – Die Gedenkstätte Buchenwald als Ausgangspunkt: Theaterpädagogik-Studierende bekommen den Auftrag, eine Recherche als Selbstbeobachtung zu initiieren. Sie lassen sich suchend treiben, ohne an »Brauchbarkeiten« für ein theatrales Projekt zu denken. Verpflichtend ist, die eigene Suchbewegung aufzeichnen, sie in Wort, Bild oder Schrift zu grafieren. Drei Tage stolpern wir über das Gelände. Danach werden die Erfahrungen und Dokumente für die Bühne bearbeitet.



Mira Sack, geb. 1968; Studium der Erziehungswissenschaften an der Universität Hamburg und Theaterpädagogik an der Universität der Künste, Berlin. Sie ist Professorin und Leiterin der Vertiefung Theater-

pädagogik (BA) an der Zürcher Hochschule der Künste und lehrt in der Fachrichtung Transdisziplinarität und Theater.

Raumpartituren – Präsentation – Für die Raumpartituren organisiere ich Aktionen, Bilder, Klänge und Textmaterial zu eigenständigen parallelen Spuren und Erzählsträngen, die sich in der Inszenierung überlagern. Es entsteht eine Polyphonie der Inhalte, die sich ergänzen und widersprechen können. Vom Besucher verlangt diese kalkulierte Unübersichtlichkeit einen aktiven Lesevorgang; er muss das Material für sich (im Kopf) zu einem eigenen Strang, einem eigenen Film sortieren. Da man in diesen Inszenierungen nie alles gleichzeitig sehen kann, bewegt man sich im Imaginationsraum des Fragmentarischen, die Deutung ist einem selbst überlassen.

Penelope Wehrli, Szenografin, geboren in Zürich, lebt zur Zeit in Berlin. Bis 2009 Professur für Szenografie an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Als Szenografin Zusammenarbeit mit Johann Kresnik, Jossi Wieler, Dimitter Gottscheff, Robert Schuster, Barbara Frey. Performance-Installationen, Film, Video in New York, Belgrad, Bangalore, Tel Aviv. Seit 2001 Inszenierungen als begehbare Mehr-Kanal-Videoinstallationen mit Live-Performance.

www.aether1.org

die dramaturgische gesellschaft

die Dramaturgische Gesellschaft (dg) vereinigt Theatermacher aus Deutschland, Österreich und der Schweiz. Zu ihren Mitgliedern zählen neben Dramaturgen auch Regisseure, Intendanten, freie Theaterschaffende, Verleger, Journalisten und Studierende. Das zentrale Interesse der dg gilt der Auseinandersetzung mit Themen und Stoffen, die im engeren oder weiteren Sinn dramaturgische Fragestellungen aufwerfen. Ziel ihrer Arbeit ist es, aktuelle künstlerische und gesellschaftspolitische Fragen und Positionen aufzugreifen, zu diskutieren und zu formulieren. Die Dramaturgische Gesellschaft versteht sich als ein offenes Gesprächs- und Diskussionsnetzwerk und Forum des Erfahrungsaustauschs zwischen Theatermachern selbst sowie zwischen Theatermachern und Experten anderer Künste und Disziplinen.

Zwei zentrale Aktivitäten der dg sind die Organisation der Jahreskonferenz und die Herausgabe des Magazins *dramaturgie*. Auf der Jahreskonferenz werden Referenten aus dem In- und Ausland eingeladen, sich in verschiedenen Formaten mit den Konferenzteilnehmern zu einem virulenten Thema der zeitgenössischen dramaturgischen Berufspraxis auszutauschen. Das Magazin *dramaturgie* greift die Themen der Jahreskonferenz in der Form schriftlicher und bildlicher Beiträge auf.

Die Konferenzthemen der letzten Jahren waren: 2010: Zürich – Vorstellungsräume. *Dramaturgien des Raums*; 2009: Erlangen – *europa erlangen. Wie kommt Europa auf die Bühne?*; 2008: Hamburg – *Geteilte Zeit. Theater zwischen Entschleunigungsoase und Produktionsmaschine*; 2007: Heidelberg – *Dem »Wahren, Guten, Schönen«*. *Bildung auf der Bühne*; 2006: Berlin – *Radikal sozial. Wahrnehmung und Beschreibung von Realität im Theater*; 2005: Frankfurt/M – *Theater. Produzieren für die Zukunft, in der Zukunft*.

Seit 1996 verleiht die dg jährlich zusammen mit der Stadt Frankfurt/Oder und seit 2009 mit den Ruhrfestspielen Recklinghausen den Kleist-Förderpreis für junge Dramatik. Ausserdem engagiert sich die dg bei einer Vielfalt von Aktivitäten, die die Vernetzung von dramaturgisch Berufstätigen anstreben.

In den letzten Jahren konnte die dg einen deutlichen Mitgliederzuwachs und eine merkliche Verjüngung ihrer Mitglieder verzeichnen. Die Entwicklung ist vor allem auf die innovative Gestaltung der Jahreskonferenzen zurückzuführen.

Mitglieder der dg können die dg als Netzwerk nutzen, z.B. für die Bewerbung fachspezifischer Aktivitäten, sie haben freien Eintritt zur Jahreskonferenz, sie erhalten das Magazin *dramaturgie* kostenlos, bekommen regelmäßig den Email-Newsletter der dg und können sich in Arbeitsgruppen innerhalb des Vereins engagieren. Neue Mitglieder erhalten zudem ein kostenloses Halbjahresabo der Deutschen Bühne.

Werden Sie Mitglied der dg! Der Jahresbeitrag liegt bei 62€, 22€ ermäßigt und 210€ als Förderbeitrag für Institutionen. Den Antrag auf Mitgliedschaft finden Sie als Download auf unserer Website www-dramaturgische-gesellschaft.de, oder wenden Sie sich direkt an unsere Geschäftsstelle: Schröderstraße 1, 10115 Berlin, Tel. 0049 (0)30 77908934. E-Mail: post@dramaturgische-gesellschaft.de. Ihre Ansprechpartnerinnen sind Suzanne Jaeschke und Cordula Welsch.

forum diskurs dramaturgie

das Forum Diskurs Dramaturgie, eine offene Arbeitsgruppe der Dramaturgischen Gesellschaft, wurde 2008 von Natalie Driemeyer und Jan Deck gegründet. Es dient der Diskussion unterschiedlicher Ansätze zeitgenössischen dramaturgischen Denkens – interdisziplinär, genre- und spartenübergreifend. Eine Verknüpfung von Diskursen aus Gesellschaft und Wissenschaft mit Theorien und Praktiken der darstellenden Kunst stellt hierbei die Grundlage dar.

Die Veranstaltungen bieten die Plattform für einen Austausch, der in dieser Form während des alltäglichen Theaterbetriebs kaum stattfinden kann – ein Austausch zwischen Künstlern und Wissenschaftlern, zwischen langjährig professionell Theaterschaffenden und Studierenden, zwischen Stadt- sowie Staatstheatern und Freier Szene.

Bisher stattgefundene Foren zum Thema Stadt: Volksbühne Berlin: *Stadt als Dystopie*; Sophiensaele: *Nicht-Orte*; Kampnagel: *Der Ausschluss der Entbehrlichen. Sicherheit & Überwachung*; Schillertage Mannheim: *Game over. Schillers Spieltheorie und das Verschwinden von Öffentlichkeit*; Ballhaus Naunynstraße: *Theater und Migration*.

Vom 29. bis 31. Juli 2010 wird das Forum Diskurs Dramaturgie das nächste Schwerpunktthema *Theater und audiovisuelle Medien* während des Festivals STAGE ON SCREEN an der Theaterakademie Ludwigsburg eröffnen. Alle Interessierten sind herzlich eingeladen!

E-Mail: forumdiskurs@dramaturgische-gesellschaft.de

Der im Januar 2009 gewählte Vorstand:



Hans-Peter Frings – geboren 1962, seit 2009/2010 Dramaturg am Nationaltheater Weimar, davor Dramaturg am Düsseldorfer Schauspielhaus und an den Freien Kammerspielen Magdeburg.



Uwe Gössel – geboren 1966, Theaterwissenschaftler, Dramaturg und Autor. Leiter des Internationalen Forums, Theatertreffen / Berliner Festspiele. 2002-2004 Dramaturg am Maxim Gorki Theater Berlin, 1999-2002 Schauspiel-dramaturg am Volkstheater Rostock.



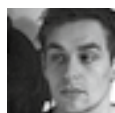
Christian Holtzhauer – geboren 1974, Schauspiel-dramaturg am Staatstheater Stuttgart, von 2001-2004 Dramaturgie/Künstlerisches Programm Sophiensaele Berlin.



Birgit Lengers – stellv. Vorsitzende der dg, geboren 1970, ist Theaterwissenschaftlerin (Universität Hildesheim, UdK Berlin), Dramaturgin (German Theater Abroad) und Moderatorin (u.a. Stückemarkt, Theatertreffen/Berliner Festspiele.). Publikationen u. a. in Text + Kritik, Theater der Zeit, Die Deutsche Bühne. Seit 2009/2010 Leitung des Jungen DT am Deutschen Theater in Berlin, gemeinsam mit Barbara Kantel.



Jan Linders – geboren 1963, seit 2009/2010 Schauspiel-direktor am Theater und Philharmonischen Orchester der Stadt Heidelberg. Bis 2009 tätig als freier Dramaturg, Regisseur und Autor in Berlin. Stück- und Projektentwicklungen u. a. am HAU, Sophiensaele, Maxim Gorki Theater, schauspiel-frankfurt und international.



Christoph Macha – kooptiertes Vorstandsmitglied, geboren 1986, seit 2007 Studium der Dramaturgie an der HMT Felix Mendelssohn Bartholdy Leipzig und an der Zürcher Hochschule der Künste; Assistenten am Deutsch-Sorbischen Volkstheater Bautzen, am Hans Otto Theater Potsdam und bei She She Pop. Ab der Spielzeit 2010/2011 Dramaturg am Jungen Staatstheater Braunschweig.



Amelie Mallmann – geboren 1975; Dramaturgiestudium an der Bayerischen Theaterakademie August Everding. Hospitanzen u.a. am Theater Heidelberg, an der Volksbühne Berlin und am HERE Theatre New York. Von 2002-2005 Dramaturgin am u/hof, Theater für junges Publikum am Landestheater Linz; seit 2005 Theaterpädagogin und Dramaturgin am THEATER AN DER PARKAUE, Junges Staatstheater Berlin.



Peter Spuhler – Vorsitzender der dg, geboren 1965, Intendant des Theaters und Philharmonischen Orchesters der Stadt Heidelberg, 2002-2005 Intendant des Landestheaters Württemberg-Hohenzollern Tübingen Reutlingen (LTT), 1998-2002 Leitender und geschäftsführender Dramaturg sowie Schauspiel-direktor am Volkstheater Rostock. Designer Generalintendant des Staatstheaters Karlsruhe.

Geschäftsstelle:



Suzanne Jaeschke – Geschäftsführerin der dg, geboren 1968 in den Niederlanden, seit 1996 Dramaturgin und freie Produktionsleiterin in Berlin. Arbeit u.a. mit Constanza Macras, Lotte van den Berg (Niederlande), Anne Hirth, Public Movement (Israel), Rundfunkchor Berlin.



Cordula Welsch – Assistentin der Geschäftsführung, geboren 1972, ist Musikerin, Kulturwissenschaftlerin und Geigenpädagogin. Lebt seit 2007 in Berlin, unterhält diverse Tango- und Unterhaltungsmusik-Projekte und konzertiert europaweit.

Impressum

ISSN Nr. 1432 - 3966

Dramaturgische Gesellschaft (dg)

Geschäftsstelle Schröderstraße 1
10115 Berlin

Telefon +49 (0)30 779 089 34

E-Mail post@dramaturgische-gesellschaft.de

www.dramaturgische-gesellschaft.de

Vorstand Peter Spuhler (Vorsitzender),
Birgit Lengers (stellvertretende Vorsitzende),
Hans-Peter Frings, Uwe Gössel, Christian
Holtzhauer, Jan Linders, Christoph Macha
(kooptiert), Amelie Mallmann,

Geschäftsstelle Suzanne Jaeschke, Cordula Welsch

Redaktion Amelie Mallmann

Bildredaktion anschlaege.de, Uwe Gössel

Fotografie Andy Rumball (Titel, 3, 21 - 27),

Keiko Saile (57), Seraina Wirz (58), Janine Schranz (59)

Druckerei DruckTeam Berlin

Gestaltung anschlaege.de