Erika Fischer-Lichte Ästhetik des Performativen

Spätestens seit den 60er Jahren lassen sich zeitgenössische Kunstwerke nicht mehr in den Begriffen herkömmlicher Ästhetiken erfassen. Anstatt »Werke« zu schaffen, bringen die Künstler zunehmend Ereignisse hervor, die in ihrem Vollzug die alten ästhetischen Relationen von Subjekt und Objekt, von Material- und Zeichenstatus außer Kraft setzen. Um diese Entwicklung nachvollziehbar zu machen, entwickelt Erika Fischer-Lichte in ihrer grundlegenden Studie eine *Ästhetik des Performativen*, die den Begriff der Aufführung in den Mittelpunkt stellt. Dieser umfaßt die Eigenschaften der leiblichen Kopräsenz von Akteuren und Zuschauern, der performativen Hervorbringung von Materialität sowie der Emergenz von Bedeutung und mündet in eine Bestimmung der Aufführung als Ereignis. Die Aufhebung der Trennung von Kunst und Leben, welche die neueren Ausdrucksformen anstreben, wird hier ästhetisch auf den Begriff gebracht.

Erika Fischer-Lichte ist Direktorin des Instituts für Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin und Sprecherin des Sonderforschungsbereichs »Kulturen des Performativen«. Zuletzt sind von ihr erschienen *Ästhetische Erfahrung* (2001) und *Theater im Prozeß der Zivilisation* (2000).

Suhrkamp

daß alles nach Plan abläuft. Der Auftritt von Tieren lagert der Inszenierung ein subversives Moment ein, das sie zu sprengen droht, gleichwohl für die Zuschauer jedoch eine große Faszination bereithält.

Diese immer wieder gefürchtete Unverfügbarkeit der Tiere ist es, die seit den sechziger Jahren von Theatermachern und Performance-Künstlern immer wieder gesucht und fokussiert wird. Die Tiere, die in den Aufführungen erscheinen, haben meist keine spezielle Aufgabe zu erfüllen. Es genügt, daß sie im Aufführungsraum anwesend sind und sich in ihrer Unverfügbarkeit zeigen. Was immer sie tun, gilt als Element der Aufführung, das diese mitkonstituiert. Die Tiere verstärken so die prinzipielle Unverfügbarkeit der Aufführung, ja bringen sie überhaupt erst in den Blick der Zuschauer, wenn nicht auch der Akteure. Zwar ist es in jeder Aufführung die – wie auch immer ablaufende – Interaktion zwischen Akteuren und Zuschauern, welche die autopoietische *feedback*-Schleife unvorhergesehene Wendungen nehmen läßt. Da Akteure und Zuschauer beide in sie involviert sind, werden diese Wendungen jedoch häufig gar nicht als Emergenzen⁷² wahrgenommen. Die Tiere dagegen, die mit ihrem Verhalten unablässig Emergenzen entstehen lassen, lenken die Aufmerksamkeit beider auf sie und sensibilisieren so für das Phänomen. Besonders Aufführungen, an denen Tiere mitwirken, mögen daher dem in sie involvierten Zuschauer wie eines jener natürlichen Systeme erscheinen, denen man keineswegs unterstellen kann, daß sie nur nach einem wohl überlegten »Plan« funktionieren, sondern die – wie zum Beispiel das Immunsystem – ständig mit Emergenzen rechnen und auf sie reagieren müssen.

72 Mit dem Begriff der Emergenz meine ich unvorhersehbar und unmotiviert auftauchende Erscheinungen, die zum Teil nachträglich durchaus plausibel erscheinen. Zum Begriff der Emergenz vgl. Achim Stephan, *Emergenz. Von der Unvorhersagbarkeit zur Selbstorganisation*, Dresden/München 1999; ders., »Emergenz in kognitionsfähigen Systemen«, in: Michael Pauen/Gerhard Roth (Hrsg.), *Newrowissenschaften und Philosophie*, München 2001, S. 123–154; Thomas Wägenbaur (Hrsg.), *Blinde Emergenz? Interdisziplinäre Beiträge zu Fragen kultureller Evolution*, Heidelberg 2000.

2. Räumlichkeit

Auch Räumlichkeit ist flüchtig und transitorisch. Sie existiert nicht vor, jenseits oder nach der Aufführung, sondern wird – ebenso wie Körperlichkeit und Lautlichkeit – immer erst in der und durch die Aufführung hervorgebracht. Sie ist daher auch nicht mit dem Raum gleichzusetzen, in/an dem diese sich ereignet.

Der Raum, in dem eine Aufführung stattfindet, kann zum einen als ein geometrischer Raum begriffen werden. Als solcher ist er bereits vor Beginn der Aufführung gegeben und hört mit ihrem Ende nicht auf zu bestehen. Er verfügt über einen bestimmten Grundriß, weist eine spezifische Höhe, Breite, Länge, ein bestimmtes Volumen auf, ist fest und stabil und im Hinblick auf diese Merkmale über einen längeren Zeitraum unverändert. Mit dem geometrischen Raum ist häufig die Vorstellung von einem Container verbunden. Der Raum wird als eine Art Behälter aufgefaßt, der in seinen wesentlichen Merkmalen von dem, was sich in ihm ereignet, nicht tangiert wird. Auch wenn der Fußboden mit der Zeit Löcher und Unebenheiten aufweist, die Farben verblassen, der Putz von den Wänden bröckelt, bleibt der geometrische Raum derselbe.

Zum anderen ist der Raum, in dem eine Aufführung sich abspielt, als ein performativer Raum aufzufassen. Er eröffnet besondere Möglichkeiten für das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern, für Bewegung und Wahrnehmung, die er darüber hinaus organisiert und strukturiert. Wie immer von diesen Möglichkeiten Gebrauch gemacht wird, wie sie genutzt, realisiert, umgangen oder gar konterkariert werden, hat Auswirkungen auf den performativen Raum. Jede Bewegung von Menschen, Objekten, Licht, jedes Erklingen von Lauten vermag ihn zu verändern. Er ist instabil, ständig in Fluktuation begriffen. Räumlichkeit einer Aufführung entsteht im und durch den performativen Raum, sie wird unter den von ihm gesetzten Bedingungen wahrgenommen.⁷³

73 Vgl. zu den unterschiedlichen Perspektiven auf den Raum als einen architektonisch-geometrischen und einen performativen auch Jens Roselt, »Wo die Gefühle wohnen – zur Performativität von Räumen«, in: Hajo Kurzenberger und Annemarie Matzke (Hrsg.), *TheorieTheaterPraxis*, Berlin 2004.

Theaterräume, ganz gleich ob fest installiert oder lediglich provisorisch errichtet, sind in diesem Sinne immer performative Räume. Die Geschichte des Theaterbaus und der Bühnentechnik, die überwiegend als Geschichte geometrischer Räume geschrieben ist, läßt sich mit ebensolchem Recht als Geschichte spezifischer performativer Räume verstehen. Sie legt jedenfalls ein bedrucktes Zeugnis davon ab, wie das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern jeweils konzipiert war, welche Möglichkeiten der Bewegung durch den Raum für Akteure und welche Möglichkeiten der Wahrnehmung für die Zuschauer vorgesehen waren. Ob die Zuschauer kreisförmig um das für die Akteure vorgesehene Raumsegment plaziert werden, so daß sie es nahezu umschließen, ob sie eine rechteckige oder quadratische Bühne von drei Seiten umstehen oder sich um sie herumbewegen oder ob sie der Bühne frontal gegenüber sitzen, durch eine Rampe voneinander getrennt, jeweils ist das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern anders konzipiert. Ob für die Akteure ein geräumiger kreisförmiger, nahezu leerer Tanzplatz wie die Orchestra zur Verfügung steht oder sie auf dem engen Raum vor dem ersten Kulissenpaar auf einer mit Kulissen ausgestatteten Guckkastenbühne agieren müssen, impliziert folgenreiche Vorgaben für ihre Möglichkeiten, sich im und durch den Raum zu bewegen. Ob die Zuschauer bei hellem, sich im Verlauf des Tages ändernden Sonnenlicht ihren Blick über den ganzen Theaterraum und die ihn umgebende Landschaft schweifen lassen können, um ihn dann wieder auf die Akteure vor der Skene, die Choreuten in der Orchestra oder auch auf andere Zuschauer zu fokussieren, oder ob sie in einem von Kerzen erleuchteten Innenraum vor einer nach den Prinzipien der Zentralperspektive eingerichteten Kulissenbühne sitzen, ob am idealen Augpunkt oder an einem Platz, der nur eine verzerrte Wahrnehmung der Perspektive erlaubt, dafür aber einen um so besseren Einblick in die gegenüberliegende Loge, eröffnet dem Zuschauer jeweils andere Möglichkeiten der Wahrnehmung.

Aus der Eigenart, daß der Aufführungsraum das Verhältnis von Akteuren und Zuschauern, Bewegung und Wahrnehmung jeweils auf besondere Weise organisiert und strukturiert, läßt sich allerdings nicht der Schluß ziehen, daß er diese zu determinieren ver-

möchte. Der performative Raum eröffnet Möglichkeiten, ohne die Art ihrer Nutzung und Realisierung festzulegen. Darüber hinaus läßt er sich auch in einer Weise verwenden, die weder geplant noch vorhergesehen war. Da solche Verwendung des Raumes den Gewohnheiten und vorgefaßten Meinungen zuwiderläuft, findet sie als außerordentliches Ereignis gelegentlich in Reiseberichten, Tagebüchaufzeichnungen, autobiographischen Notizen, Briefen oder Zeitungsberichten Erwähnung. So erfahren wir, daß im französischen Theater des 17. Jahrhunderts adlige Zuschauer häufig auf der Bühne Platz nahmen, den Raum besetzend und oft sich laut und ungeniert unterhaltend. Sie veränderten so nicht nur das von der Raumanordnung vorgeschlagene Verhältnis von Akteuren und Zuschauern, sondern auch die Möglichkeiten zur Bewegung und Wahrnehmung. Theaterskandale des 18. und 19. Jahrhunderts produzierten ähnliche Konsequenzen. Als zum Beispiel während der Uraufführung von Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* durch die Freie Bühne Berlin (20. Oktober 1889) ein Zuschauer sich im dunklen Zuschauerraum erhob, eine Geburtszange über seinem Haupt schwang und den Schauspielern anbot, auf die Bühne zu kommen und als Frauenarzt bei der offensichtlich schweren Geburt, die sich hinter der Bühne vollzog, zu helfen, redefinierte er das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern radikal neu. Er war nicht der einzige. Zeitungsberichten zufolge lieferte das Publikum »ein Schauspiel im Schauspiel [...]«. Die Kämpfe zwischen Begeisterung und Ablehnung, Bravo und Pfui, Zischen und Klatschen, die Zwischenrufe, die Demonstrationen, die Unruhe, die Erregung, welche jedem Akt folgten, ja in das Spiel hineinplatzten, schufen das Lessing-Theater in ein Versammlungslokal um, das eine leidenschaftliche, wogende Volksmenge füllt.⁷⁴ Der performative Raum zeichnet sich gerade dadurch aus, daß er auch eine andere als die vorgesehene Verwendung ermöglicht, auch wenn viele Beteiligte eine solche nicht vorgesehene Nutzung als ungehörig, ja empörend empfinden mögen – wie Claus Peymann noch 1965 die Erstürmung der Bühne durch einige Zuschauer bei der zweiten Aufführung der *Publikumsbeschimpfung* –, daß es die jeweilige Verwendung ist, die den perfor-

74 Curt Baake in *Berliner Volksblatt* vom 22. 10. 1889, zit. nach: Norbert Jaron et al. (Hrsg.), *Berlin-Theater der Jahrhundertwende. Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik (1889-1914)*, Tübingen 1986, S. 96.

mativen Raum konstituiert und eine spezifische Räumlichkeit hervorbringt.

Die historischen Avantgardebewegungen trugen dieser Einsicht insofern Rechnung, als sie radikal mit der Vorherrschaft eines bestimmten Modells, in diesem Fall der Guckkastenbühne mit Rampe und verdunkeltem Zuschauerraum, brachen. Statt dessen experimentierten sie mit unterschiedlichen Arten von Theaterräumen, die das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern, Bewegung und Wahrnehmung jeweils anders organisieren und strukturieren. Zum einen griffen sie auf unterschiedliche historische Modelle zurück, die sie auf spezifische Weise modifizierten wie die Orchestra-Bühne, die mittelalterliche Marktplatz-Bühne oder den Hanamichi des Kabuki-Theaters. Als Reinhardt den *König Ödipus* im Berliner Zirkus Schumann zur Aufführung brachte und hier mit den Möglichkeiten einer Orchestra-Bühne experimentierte, hatte er nicht die Wiederbelebung des griechischen Theaters im Sinn. Vielmehr war er auf der Suche nach Theaterräumen, die es ermöglichen sollten, aus Akteuren und Zuschauern eine Gemeinschaft zu bilden, den an die Guckkastenbühne gewöhnten Akteuren einen neuen Bewegungsraum und den Zuschauern neue Wahrnehmungsmodi und -perspektiven zu verschaffen – wofür einzelne Kritiker ihn heftig attackierten. So beklagte Alfred Klaar »die Verteilung des Schauspiels auf den Raum vor, zwischen, unter und hinter uns, diese ewige Nötigung, den Gesichtspunkt zu wechseln«.⁷⁵

Zum anderen schufen Theaterreformer und Avantgardisten Aufführungen in Räumen und an Orten, die eine thematische Beziehung zum jeweils aufgeführten Stück aufwiesen – sozusagen an den »Originalschauplätzen«. So ließ Reinhardt den *Sommer-nachtstraum* in einem Föhrenwald in Berlin-Nikolassee (1910) spielen, das *Große Salzburger Welttheater* in der Salzburger Kollegienkirche (1922), den *Kaufmann von Venedig* auf dem Campo San Trovaso in Venedig (1934). Nikolaj Evreinov brachte das Massenspektakel *Die Erstürmung des Winterpalais* auf dem Platz vor dem Winterpalais sowie an den Fenstern des Winterpalais (Petrograd 1920) zur Aufführung, und Sergej Eisenstein wählte als Aufführungsort für seine Inszenierung von Tretjakovs *Gasmasken* (1923) eine Moskauer Gasfabrik. Jeder dieser Räume hielt

75 Alfred Klaar, *Vossische Zeitung* 513, 14. Oktober 1911.

spezifische Möglichkeiten für die Aushandlung der Beziehungen zwischen Akteuren und Zuschauern bereit, für Bewegung und Wahrnehmung. Zugleich waren sie so beschaffen, daß sie die Generierung ganz neuer Möglichkeiten erlaubten.

Ferner wurde endlich der Bau neuer Theatergebäude projektiert, die variable Raumnutzungsmöglichkeiten bieten sollten, wie Reinhardt dies mit dem Umbau des Zirkus Schumann in das Große Schauspielhaus realisierte und Piscator es zusammen mit Gropius im Entwurf seines Totaltheaters konzipierte.

Die Theaterreformer der Jahrhundertwende und die Vertreter der historischen Avantgarde-Bewegungen waren sich der Performativität des Raumes bewußt. Sie erforschten die Möglichkeiten, die sich in unterschiedlichen Räumen im Hinblick auf das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern, auf Bewegung und Wahrnehmung boten, und suchten diese durch eine spezifische (Um-)Gestaltung im Sinne ihrer jeweiligen Vorstellungen und Zielsetzungen zu verstärken, so daß im Zuschauer möglichst ganz bestimmte Wahrnehmungs- und Verhaltensweisen hervorgerufen wurden. Die Regisseure der Avantgarde trachteten, wie bereits verschiedentlich angemerkt, danach, die Kontrolle über die autopoietische *feedback*-Schleife zu behalten.

Nach dem zweiten Weltkrieg, zum Teil schon in den ausgehenden dreißiger Jahren, avancierte das Guckkastentheater mit Rampe wieder zum dominierenden Modell. Ihm folgten auch die zahlreichen Theaterneubauten in Deutschland in den fünfziger Jahren. Neubauten als variable Räume wurden nicht geschaffen. Den ersten mir bekannten Fall eines derartigen Neu- bzw. Umbaus stellt die 1980 eröffnete Schaubühne am Lehniner Platz in Berlin dar, der als ein Ergebnis der performativen Wende der sechziger Jahre gelten kann.

In den sechziger Jahren setzte erneut – und nun sehr viel massiver und radikaler – ein Exodus aus den Theatergebäuden ein. Neue Spiel-Räume wurden in ehemaligen Fabriken, Schlachthäusern, Bunkern, Straßenbahndepots und Markthallen aufgesucht, in Einkaufszentren, Messehallen und Sportstadien, auf Straßen und Plätzen, in B-Ebenen der U-Bahnen und öffentlichen Parks, in Bierzelten, auf Mülldeponien, in Autowerkstätten, Ruinen, auf Friedhöfen. Überwiegend wurden Räume gewählt, die nicht als Aufführungsräume konzipiert, gebaut und gestaltet waren, die völlig anderen Nutzungszwecken dienten oder gedient hatten

und kaum klare Vorgaben für das Verhältnis von Akteuren und Zuschauern implizierten. In der Mehrzahl handelte es sich um Räume, die eine ständige Redefinition dieses Verhältnisses zulassen, beiden Gruppen kein festes Raumsegment zuweisen und so für beide eine Fülle von Bewegungs- und Wahrnehmungsmöglichkeiten bereithalten. Mit der Wahl derartiger Räume wurde in den Blick gebracht, daß es die Aufführung ist, welche das Verhältnis von Akteuren und Zuschauern regelt und Möglichkeiten für Bewegung und Wahrnehmung schafft, daß sie es ist, welche Räumlichkeit hervorbringt.

Dabei treten vor allem drei Verfahren hervor, mit denen die Performativität des Raumes intensiviert wird: 1) Verwendung eines (fast) leeren Raumes bzw. eines Raumes mit variablem Arrangement, der beliebige Bewegungen von Akteuren und Zuschauern zuläßt; 2) Schaffung spezifischer räumlicher Arrangements, welche bisher unbekannte oder nicht genutzte Möglichkeiten zur Aushandlung der Beziehungen zwischen Akteuren und Zuschauern, von Bewegung und Wahrnehmung eröffnen, und 3) Verwendung vorgegebener und sonst anderweitig genutzter Räume, deren spezifische Möglichkeiten erforscht und erprobt werden.

1) In *Celtic* + ~~~ zum Beispiel gab es im Bunker trotz der Holzbänke kein räumliches Arrangement, das irgendwelche Vorgaben gemacht hätte. Beuys und die Zuschauer bewegten sich im und durch den gesamten Raum. Das Verhältnis zwischen Beuys und den Zuschauern wurde ganz durch Beuys' Aktionen und die Reaktionen der Zuschauer bestimmt. Was wie wahrgenommen werden konnte, hing von der jeweiligen, sich ständig ändernden Position im Raum ab – auf einer der Bänke; mitten in die Menge eingekleidet; am Rande der Menge; unmittelbar vor dem Akteur; völlig abgedrängt o. ä. Es waren der Akteur und die Zuschauer, die durch ihre Aktionen Räumlichkeit als eine dauernd sich verändernde hervorbrachten.

In *Dionysus in 69* gab es zwar ein bestimmtes räumliches Arrangement. In der Mitte der ehemaligen Autowerkstatt, der Performance Garage, lagen schwarze Gummimatten aus, die den Raum für die Akteure zu markieren schienen. An den Wänden erhoben sich mehrstöckige Stellagen, deren einzelne Etagen mit Leitern untereinander verbunden waren, darunter eine besonders hohe, fast bis unter die Decke reichende Konstruktion, der sogenannte

Turm. Die Zuschauer konnten sich auf den Teppich rund um die Gummimatten hocken, sich unter den Stellagen verkriechen oder auf einer beliebigen Etage der Stellagen Platz nehmen. Sie konnten damit ihre Entfernung vom zentralen Bereich und ihren spezifischen Blickwinkel auf das dort sich abspielende Geschehen selbst bestimmen. Die von der Raumaufteilung eröffneten Möglichkeiten wurden allerdings im Laufe der Aufführung erheblich erweitert. So begnügten sich die Performer keineswegs mit dem zentralen Bereich, sondern bewegten sich durch den ganzen Raum. Der Darsteller des Pentheus stieg auf die höchste Etage des Turms, um von dort seine Worte an die Bürger Thebens zu richten. Bei der »caress-scene« verteilten sich die Performer/innen über den ganzen Raum bis hin zu den unter den Stellagen »verborgenen« Zuschauern und so fort. Umgekehrt hatten die Zuschauer das Recht und die Möglichkeit, sich während der Aufführung im Raum zu bewegen, sich immer wieder einen neuen Standort, einen neuen Blickwinkel zu suchen, ihre Distanz zu den Performern und zu anderen Zuschauern beliebig zu regulieren und selbst den zentralen Bereich zu besetzen, »to join the story«. Das heißt, die Vorgaben, die scheinbar gemacht waren, beschränkten nicht nur nicht die Möglichkeiten für Akteure und Zuschauer gegenüber einem leeren oder fast leeren Raum, sich durch diesen zu bewegen und die Geschehnisse wahrzunehmen, sondern multiplizierten sie vielmehr. Bei diesem Verfahren ist die Performativität des Raumes insofern besonders stark, als hier von vornherein keine besonderen Möglichkeiten favorisiert oder ausgeschlossen werden. Räumlichkeit wird ganz offensichtlich durch die Bewegungen und Wahrnehmungen von Akteuren und Zuschauern hervorgebracht.

2) Das zweite Verfahren favorisiert in der Tat bestimmte Möglichkeiten und scheint andere auszuschließen. Grotowski legte es in seinen Inszenierungen darauf an, eine Situation besonderer Nähe zwischen Schauspielern und Zuschauern zu schaffen, so daß diese den Atem der Schauspieler spüren, ihren Schweiß riechen konnten. In seiner Inszenierung von *Stowackis Kordian* (1961) ließ er an drei Stellen im Saal eiserne Etagenbetten aufstellen, auf denen die Zuschauer – nicht mehr als 65 – Platz nehmen mußten. Zugleich dienten sie als Podien, auf denen sich die exponierten Ereignisse der Aufführung abspielten. Akteure und Zuschauer teilten sich auf emphatische Weise denselben Raum. Auch

die Zuschauer wurden als Insassen der Irrenanstalt behandelt. So forderte zum Beispiel der Arzt Schauspieler und Zuschauer auf, ein bestimmtes Lied zu singen. Auf Zuschauer, die sich weigerten, stürzte er zu, baute sich Gefolgschaft heischend vor ihnen auf und hielt ihnen seinen Stock drohend unter die Nase. Die Schauspieler bewegten sich durch den gesamten Raum, während die Zuschauer sozusagen an ihre Betten gefesselt waren. Ihre Wahrnehmungsmöglichkeiten richteten sich danach, an welchem Platz im Raum sich ihr Bett befand und ob sie das obere oder untere Bett besetzten. Es wurden so Räumlichkeiten hervorgebracht, welche die Zuschauer ganz spezifischen Erfahrungen aussetzten.

Dies war ebenfalls in Grotowskis Inszenierung von Calderóns *Standhaftem Prinzen* nach Stowacki (1965) der Fall. Hier war das Theater nach Art eines *theatrum anatomicum* gestaltet. Die lediglich 30-40 Zuschauer standen in konzentrischen Kreisen und ansteigenden Reihen um den Schauplatz herum; die Reihen waren durch Wände voneinander abgetrennt, die so hoch waren, daß nur eben der Kopf (und vielleicht noch die Brust) der Zuschauer über sie hinausreichte. Die Zuschauer wurden so nicht nur weitgehend immobilisiert, sondern vor allem dem ungeheuerlichen Geschehen gegenüber in die Position von Voyeuren gedrängt. In beiden Fällen hatten die räumlichen Arrangements mit den ihnen implizierten Vorgaben für das Verhältnis von Akteuren und Zuschauern sowie für Bewegung und Wahrnehmung die Funktion, die im performativen Raum zirkulierende Energie so zu kanalisieren, daß Räumlichkeit ein spezifisches Wirkpotential zu entfalten vermochte.

Dies gilt, wenn auch in ganz anderer Weise, ebenfalls für die räumlichen Arrangements, die Einar Schleaf für *Die Mütter* im bedeutend größeren Frankfurter Schauspiel schuf oder auch für *Götz von Berlichingen* im hallenartigen Bockenheimer Depot, einem ehemaligen Straßenbahndepot. Hier legte er einen breiten, »unterkellerten« Steg an die Längsachse des Depots, mitten durch den Raum; dieser nahm unmittelbar an einer der hinteren Türen, die im Laufe der Aufführung verschiedentlich geöffnet wurden, seinen Ausgang. Die Schauspieler bewegten sich – mit eisenschlagenen Stiefeln – auf oder unter dem Steg; beim Verteilen der gekochten Kartoffeln allerdings auch unter den Zuschauern. Diese saßen in ansteigenden Reihen zu beiden Seiten des Stegs einander gegenüber. Während sie von den oberen Reihen nur be-

schränkten Einblick in die Aktionen hatten, die sich unter dem Steg abspielten, konnten sie die ihnen gegenüber plazierte Zuschauer sehr genau wahrnehmen. Den vorderen und mittleren Reihen dagegen wurde die Sicht auf die gegenüberliegenden Plätze häufig durch die Aktionen auf dem Steg verstellt. Andererseits war in den vorderen Reihen die Nähe zum Steg so groß, daß die Zuschauer den Schweiß der an ihnen vorbeitrampelnden und -stürmenden Schauspieler zu riechen vermochten. Es waren diese Bewegungen auf und unter dem Steg, welche das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern ständig neu definierten und den Zuschauern bestimmte Wahrnehmungsmöglichkeiten eröffneten oder verstellten. Die Räumlichkeit der Aufführung, die so hervorgebracht wurde, änderte sich permanent, in einem Augenblick Gemeinschaftsbildung zwischen Akteuren und Zuschauern favorisierend, im nächsten sie wieder konterkarierend.

3) Das dritte Verfahren setzt an den Möglichkeiten an, die ein gestalteter und sonst – oder auch gleichzeitig – anderweitig genutzter Raum für die Hervorbringung von Räumlichkeit impliziert. Besonders häufig hat Klaus Michael Grüber mit diesem Verfahren gearbeitet. 1975 führte er den *Faust Salpêtrière* (nach Goethe) in der Chapelle Saint Louis, Hôpital de la Salpêtrière in Paris auf, 1977 die *Winterreise* im Berliner Olympiastadion, 1979 *Rudi* in der Ruine des Hotels Esplanade in Berlin, 1995 *Bleiche Mutter, zarte Schwester* auf dem Sowjetischen Friedhof, der in Oberweimar am Nordabhang des Schlosses Belvedere liegt, der Sommerresidenz Herzog Carl Augusts, Goethes Mäzen. Grüber verwendete diese Räume nicht unverändert; vielmehr fügten seine Bühnenbildner (Gilles Aillaud und Eduardo Arroyo oder Antonio Recalcati) jeweils einzelne Details hinzu, mit denen sie die Performativität der Räume verstärkten und ihre Bedeutungsmöglichkeiten veränderten bzw. erweiterten.

Für *Rudi* hatte Antonio Recalcati in den von Bomben nicht oder nur leicht zerstörten Räumen des ehemaligen Grandhotels Esplanade – der vorderen Eingangshalle, dem Palmehof, dem Frühstückssaal und dem sogenannten Kaisersaal⁷⁶ – Installationen angebracht. Diese Räume waren bis zum Bau der Mauer, die den zum Tiergarten offenen Vorplatz des Hotels mit Mauer und

76 Heute sind die mit komplizierten technischen Verfahren transferierten Räume im Sony-Center am Potsdamer Platz zu besichtigen.

Stacheldraht abspernte, noch regelmäßig für Opern-, Presse-, Filmbälle, Modenschauen und Misswahlen genutzt worden. Nach dem Mauerbau fanden bis in die siebziger Jahre noch gelegentlich Veranstaltungen statt, die Ruine verödete jedoch zusehends. Hierher luden Grüber und Recalcati zur Aufführung von *Rudi* ein. Im Frühstücksraum saß der Schauspieler Paul Burian und las aus Bernard von Brentanos Novelle *Rudi* (aus dem Jahre 1934) mit monotoner Stimme vor. Seine Lesung wurde über Lautsprecher zeitversetzt in die anderen Räume übertragen. Als weitere Darsteller fungierten ein Junge mit langen Haaren, der Jeans, ein Hemd mit übergroßem Kragen und einen Pulli trug und in einem anderen Raum spielte, sowie eine dicke alte Frau mit grauen Haaren, schwarzem Kleid und schwarzer Weste, die im selben Raum in einem Rollstuhl saß. Der Zuschauer konnte durch die einzelnen Räume wandern, sich beliebig lange aufhalten, der Stimme lauschen, die aus dem Lautsprecherklang sich hinsetzen oder weitergehen, in die einzelnen Räume beliebig oft zurückkehren.⁷⁷ Während er im Falle des laut lesenden Paul Burian sicher sein konnte, daß es sich um einen Darsteller handelte, galt dies weder für den Jungen noch für die alte Frau – noch auch für andere Zuschauer, die sich im Raum aufhielten. Jeder andere, der durch den Raum schlenderte, konnte als Darsteller oder auch als anderer Zuschauer wahrgenommen werden, zu dem ein spezifisches Verhältnis hergestellt wurde – sei es, indem man seinen Bewegungen durch den Raum besonders aufmerksam folgte, sei es, daß man ihn ansprach und nach seinen Wahrnehmungen, Eindrücken, Empfindungen oder einfach nach der Uhrzeit fragte. Räumlichkeit wurde entsprechend in *Rudi* überwiegend durch die Zuschauer hervorgebracht, durch ihre Bewegung und Wahrnehmung – nicht zuletzt allerdings auch durch die Bedeutungen, welche einzelne Gegenstände in den Räumen für sie besaßen oder durch die vorgelesenen Textfragmente zusätzlich annahmen. Es waren diese Bedeutungen, die ihre Wahrnehmung beeinflussten und Bewegungen und Handlungen motivierten, die eine neue, andere Räumlichkeit entstehen ließen. Wahrnehmung, Assoziation, Erinnerung und Imagination überlagerten sich – die realen

⁷⁷ Vgl. zur Aufführung die aufschlußreichen Ausführungen von Friedemann Kreuder, in: ders., *Formen des Erinnerns im Theater Klaus Michael Grübers*, Berlin 2002, spez. S. 43–70.

Räume des ehemaligen Grandhotels Esplanade wurden zu als imaginierte oder erinnerte Räume erfahren.

Auf ganz andere Weise bediente die in Los Angeles beheimatete Gruppe Cornerstone Theater sich dieses Verfahrens, als sie ihre Collage von Beckett- und Pirandello-Texten *Foot/Mouth* (2001) in der Shopping Mall von Santa Monica aufführte. Die Zuschauer wurden auf der unteren Etage in Empfang genommen, mit Kopfhörern ausgestattet und von einem Mitglied der Truppe zu einer hochgelegenen Galerie geleitet, von der aus sie einen guten Überblick über die darunterliegenden Etagen hatten. Sie konnten nicht nur auf der Galerie, sondern, wenn sie dazu Lust verspürten, in der ganzen Mall herumlaufen. Die Darsteller bewegten sich durch die gesamte Mall, agierten jedoch überwiegend auf der eine Etage darunter und den Zuschauern quasi gegenüberliegenden Galerie, die auch von Passanten durchquert wurde. Da die Zuschauer nicht wußten, wer die Darsteller waren und aus welcher Richtung sie kamen, wurde für sie zunächst jeder Passant zum Darsteller. Auch nachdem sich für sie geklärt hatte, wer im engeren Sinne zu den Darstellern der Gruppe gehörte und wer ein zufälliger Passant war, blieben die Passanten durchaus als besondere Spezies von Akteuren präsent, auf die einzelne Zuschauer von Zeit zu Zeit sogar ihre Aufmerksamkeit fokussierten. Einige Passanten schlenderten oder hasteten vorbei, andere blieben vor den Schaufenstern der Geschäfte stehen, betrachteten die Auslagen, betraten die Läden und verließen sie nach längerer oder kürzerer Zeit, meist mit (neuen) Tüten bepackt. Manche hielten irritiert inne, als sie Zeuge wurden, wie eine ältere Dame (die Schauspielerin) sich so weit über das Geländer beugte, daß man fürchten konnte, sie wolle sich hinunterstürzen. Andere Passanten entdeckten die mit Kopfhörern versehenen Zuschauer und starteten eine Weile zu ihnen hinüber.

Unter diesen Bedingungen war kaum auszumachen, wer hier unter die Akteure und wer unter die Zuschauer zu rechnen war. Wer immer durch die Mall schlenderte, konnte zum Akteur und/oder zum Zuschauer werden. Welcher Art sich das Verhältnis zwischen Akteur und Zuschauer gestaltete, war daher von Fall zu Fall verschieden, abhängig davon, wer wen in welcher Rolle sah. Jedem standen vielfältige Bewegungs- und Wahrnehmungsmöglichkeiten offen – dies gilt auch und gerade für diejenigen, die sich ein Ticket gekauft und damit in besonderer Weise den Status von

Zuschauern erworben hatten. Wohin und wie jeder von ihnen sich bewegte, wohin er jeweils seinen Blick lenkte, ob er die Kopfhörer aufbehielt, durch die die Stimmen der Schauspieler an sein Ohr drangen, oder sie von Zeit zu Zeit absetzte, so daß das Stimmengewirr und der geschäftige Lärm der Mall an sein Ohr schlugen und er kaum mehr zwischen den Schauspielern der Gruppe und den Passanten zu unterscheiden vermochte, jedesmal entstand eine andere Räumlichkeit, in der sich das Treiben in der Mall und das Agieren der Schauspieler auf immer neue Weise überlagerte, überblendete.

Dies Prinzip der Generierung von Räumlichkeit wird, wenn auch in stark modifizierter Form, von der Gruppe »Hygiene heute« bei den von ihnen entworfenen Audiotouren angewandt. Diese fanden bisher in Gießen (*Verweis Kirchner 2000*), Frankfurt am Main (*System Kirchner 2000*), München (*Kanal Kirchner 2001*) und Graz (*Kirchners Schwester 2002*) statt. Wie bei Audiotouren in Museen, Schlössern und anderen historischen Sehenswürdigkeiten wurde jedem Zuschauer ein Walkman ausgehängt, der ihn/sie auf einen circa einstündigen Rundgang durch die betreffende Stadt führen sollte. Jeder Zuschauer wurde allein und im Abstand von jeweils 15 Minuten auf den Rundgang geschickt. Das Band stellte angeblich eines der wenigen Lebenszeichen des Bibliothekars Kirchner dar, der 1998 auf mysteriöse Weise spurlos verschwand. (In München war das Band dem Vernehmen nach auf einer öffentlichen Toilette gefunden worden, wo der Rundgang folgerichtig seinen Ausgang nahm.) Die Stimme auf dem Band erzählte zunächst die Geschichte vom Verschwinden des Bibliothekars und verwickelte dann den Hörer in eben diese Geschichte – als Verfolger und zugleich Verfolgten: Er befand sich offenbar in der Gefahr, in eine Falle zu geraten und von der »Schnecke« gefangen zu werden. Er wurde so zum Protagonisten der Geschichte, zum wichtigsten Akteur der Aufführung. In einem riesigen unterirdischen Parkhaus hörte er die Stimme mit beschleunigter Atmung eindringlich mahnen: »Lauf! Öffne die Tür. Die Schnecke ist ganz nah, kannst du sie riechen? Lauf schneller, öffne die Tür am Ende des Gangs!« Und an einer Straßenbahnhaltestelle gab die Stimme die Anweisung: »Beobachte die Leute an der Straßenbahnhaltestelle. Siehst du die mit den Koffern?« Da praktisch an jeder Straßenbahnhaltestelle mitten in der Stadt Leute mit Koffern stehen, überall in der Stadt Männer mit blauen

Hemden herumlaufen (vor denen in Frankfurt gewarnt wurde), an allen öffentlichen Gebäuden Überwachungskameras – auf die die Stimme immer wieder als Beleg für die Situation der Verfolgung hinwies – angebracht sind, war es für den Zuschauer/Akteur schwierig, wenn nicht gar unmöglich zu entscheiden, ob hier tatsächlich Schauspieler unterwegs waren, die die Rollen der Verfolger spielten. Diese Entscheidung wurde noch dadurch erschwert, daß Zuschauer/Akteure, die den Anweisungen der Stimme folgten, sich häufig selbst so auffällig verhielten, daß Passanten stehen blieben und sich nach ihnen umsahen. Damit erhob sich die Frage: Waren das Zuschauer oder auch Schauspieler, welche Verfolger spielten? Der Zuschauer wurde zum Akteur, ohne zwischen Akteuren und Zuschauern und zufälligen Passanten unterscheiden zu können.

Zuschauer begannen die Stadt, die sie glaubten gut zu kennen, schon nach kurzer Zeit mit anderen Augen wahrzunehmen. Sie betreten die bekannten Straßen, Plätze, Parks, Gebäude auch als Schauplätze, auf denen sich jene unglaubliche, mysteriöse, fiktive Geschichte abspielte, von der die Stimme auf dem Band mit ihren Handlungsanweisungen, Warnungen, Erklärungen erzählte – eine Geschichte, in der sie offenbar selbst eine Rolle spielten. Es war jeder einzelne Zuschauer, der mit seiner Bewegung durch den Raum und seiner durch die Stimme beeinflussten, zumindest gefärbten Wahrnehmung die Räumlichkeit der Stadt als eine merkwürdige Überblendung von realen mit fiktiven Räumen, Personen und Handlungen hervorbrachte.

Jedes der drei Verfahren weist prononciert den performativen Raum als einen ständig sich verändernden Raum aus, in dem Räumlichkeit durch Bewegung und Wahrnehmung von Akteuren und Zuschauern entsteht. Während das erste den Prozeß fokussiert, in dem Räumlichkeit von der autopoietischen *feedback*-Schleife hervorgebracht wird, lenkt das zweite die Aufmerksamkeit darauf, daß im performativen Raum Energie zirkuliert, die ein spezifisches Wirkpotential zu entfalten vermag. Das dritte Verfahren endlich läßt Räumlichkeit als Überblendung von realen und imaginierten Räumen entstehen und weist so den performativen Raum als einen »Zwischen-Raum« aus.

Räumlichkeit – so wird in allen drei Fällen deutlich – ist nicht gegeben, sondern wird ständig neu hervorgebracht. Der performative Raum ist nicht – wie der geometrische Raum – als ein Ar-

tefakt gegeben, für das ein oder mehrere Urheber verantwortlich zeichnen. Ihm eignet entsprechend kein Werk-, sondern ein Er-
eignischarakter.

Atmosphären

Der performative Raum ist immer zugleich ein atmosphärischer Raum. Der Bunker, das Straßenbahndepot, das ehemalige Grandhotel – jedem dieser Räume ist eine ganz besondere Atmosphäre eigen. Räumlichkeit entsteht nicht nur durch die spezifische Verwendung, welche Akteure und Zuschauer vom Raum machen, sondern auch durch die besondere Atmosphäre, die er ausstrahlen scheint. Im Falle der Gruppe Cornerstone Theater war beides auf intrikate Weise miteinander verknüpft. Es war die Möglichkeit, sich durch die Shopping Mall wie ein Flaneur zu bewegen und auf der Galerie stehenzubleiben, um das Geschehen zu betrachten – den hektischen Freitagabendbetrieb in einer Shopping Mall ebenso wie die Schauspieler, die unter Verwendung von Texten Becketts und Pirandellos Situationen schufen, die in dieser Umgebung ständig zwischen Wirklichkeit und Fiktion oszillierten, oder auch die unterschiedlichen Reaktionen der Passanten –, was die besondere Atmosphäre der Shopping Mall auf ganz eigentümliche Weise hervortreten ließ, so daß sie den sie erspürenden Zuschauer affektiv ergriff.

Auch bei einer konventionellen Raumaufteilung, die eine klare Trennung von Bühne und Zuschauerraum vorsieht und die Bühne für die Schauspieler reserviert, trägt die Atmosphäre dazu bei, eine ganz spezifische Räumlichkeit zu erzeugen. Als die Zuschauerin am Abend einer Aufführung von Marthalers *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!* (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin 1993, Bühne Anna Viebrock) den Zuschauerraum der Volksbühne betrat, umfing sie eine ganz eigentümliche Atmosphäre; sie läßt sich als Atmosphäre in einem Wartesaal beschreiben, als ungemütlich, aber auch als unheimlich, gespenstisch, unwirklich. Die Zuschauerin sah auf der Bühne einen Raum, der bis unter die Decke mit Kunststoffurnier getäfelt war und die warme Holztafelung des Zuschauerraums auf scheußliche Weise fortsetzte; in der Mitte eine Schiebetür wie zu einem Flur, rechts und links Toilettentüren; über der

Schiebetür eine Art Bahnhofsuhr, die stehengeblieben war; neben ihr die Worte »damit die Zeit nicht stehen bleibt«; an der rechten Wand rostige Heizkörper und zwei riesige Kohleöfen, links vorne ein Klavier und in der Mitte des Raumes zwei schnurgerade Reihen quadratischer Plastiktische mit Plastikstühlen, auf denen unbeweglich elf ganz verschiedene Figuren saßen. Es war nicht ein einzelnes dieser Elemente, auf das sich die besondere Atmosphäre zurückführen ließ – auch wenn einzelne Objekte wie die Uhr und die Kohleöfen in besonderer Weise ihre Aufmerksamkeit auf sich zogen –, es war vielmehr der Gesamteindruck, der sie hervorrief. Sie war das erste, was auf die Zuschauerin einwirkte und ihre weitere Wahrnehmung beeinflusste.

Atmosphären sind, wie Gernot Böhme ausführt, zwar ortlos, aber dennoch räumlich ergossen. Sie gehören weder allein den Objekten bzw. den Menschen an, die sie auszustrahlen scheinen, noch denen, die den Raum betreten und sie leiblich erspüren. Sie sind im Theaterraum gewöhnlich das erste, was die Zuschauerin erfaßt und »tingiert« und ihnen so eine ganz spezifische Erfahrung von Räumlichkeit ermöglicht. Diese läßt sich nicht unter Rekurs auf einzelne Elemente des Raumes erklären. Denn nicht sie sind es, welche die Atmosphäre schaffen, sondern das – bei Inszenierungen in der Regel wohlkalkulierte – Zusammenspiel aller. Böhme, dem das Verdienst zukommt, den Begriff der Atmosphäre, ausgehend von Benjamins Aura-Begriff, diesen jedoch signifikant verändernd, in die Ästhetik eingeführt zu haben, bestimmt Atmosphären als »[...] Räume, insofern sie durch die Anwesenheit von Dingen, von Menschen oder Umgebungs-konstellationen, d. h. durch deren Ekstasen, »tingiert« sind. Sie sind selbst Sphären der Anwesenheit von etwas, ihre Wirklichkeit im Raum«.78 Atmosphären gehören also dem performativen Raum zu, nicht dem geometrischen. Sie sind

[...] nicht freischwebend gedacht, sondern gerade umgekehrt als etwas, das von den Dingen, von Menschen oder deren Konstellationen ausgeht und geschaffen wird. Die Atmosphären sind so konzipiert weder als etwas Objektives, nämlich Eigenschaften, die die Dinge haben, und doch sind sie etwas Dinghaftes, zum Ding Gehöriges, insofern nämlich die Dinge durch ihre Eigenschaften – als Ekstasen gedacht – die Sphären ihrer Anwesenheit artikulieren. Noch sind die Atmosphären etwas Subjektives, etwa Bestim-

78 Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, S. 33.

mungen eines Seelenzustandes. Und doch sind sie subjekthaft, gehören zu Subjekten, insofern sie in leiblicher Anwesenheit durch Menschen gespürt werden und dieses Spüren zugleich ein leibliches Sich-Befinden der Subjekte im Raum ist.⁷⁹

An dieser Beschreibung und Bestimmung von Atmosphäre sind in unserem Zusammenhang vor allem zwei Aspekte besonders interessant. Zum einen bestimmt Böhme Atmosphären als »Sphären der Anwesenheit«. Zum anderen lokalisiert er sie weder in den Dingen, die sie auszustrahlen scheinen, noch in den Subjekten, die sie leiblich erspüren, sondern zwischen ihnen und in beiden zugleich. Mit dem Begriff »Sphären der Anwesenheit« ist offenbar ein spezifischer Modus von Gegenwärtigkeit von Dingen gemeint. Böhme erläutert ihn näher als »Ekstase der Dinge«, als die Art und Weise, auf die ein Ding dem Wahrnehmenden in besonderer Weise als gegenwärtig erscheint. Dabei sind nicht nur die Farben, Gerüche oder, wie ein Ding tönt, als Ekstasen gedacht, also die sogenannten sekundären Qualitäten eines Dings, sondern auch seine primären Qualitäten wie die Form. »Die Form eines Dinges *wirkt* [...] auch nach außen. Sie strahlt gewissermaßen in die Umgebung hinein, nimmt dem Raum um das Ding seine Homogenität, erfüllt ihn mit Spannungen und Bewegungssuggestionen«⁸⁰ und verändert ihn so. Das gleiche gilt für Ausdehnung und Volumen eines Dings. Sie sind nicht nur als die Eigenschaft eines Dings zu denken, einen bestimmten Raum zu besetzen. »Die Ausdehnung eines Dings und sein Volumen sind [...] auch nach außen hin spürbar, geben dem Raum seiner Anwesenheit Gewicht und Orientierung.«⁸¹

Die Ekstase der Dinge führt dazu, daß die so nach außen wirkenden Dinge dem sie Wahrnehmenden in besonderer Weise als gegenwärtig erscheinen, sich seiner Aufmerksamkeit aufdrängen. Der Begriff der Ekstase meint also nicht ganz dasselbe wie der Begriff der Präsenz. Wohl zielt er auf Gegenwärtigkeit nicht nur im Sinne des schwachen, sondern auch im Sinne des starken Konzepts von Präsenz. Während es sich bei Präsenz jedoch um energetische Vorgänge zwischen Menschen handelt, läßt sich den Dingen wohl nur bedingt eine in ihnen bzw. von ihnen erzeugte

79 Ebd., S. 33f.

80 Ebd., S. 33.

81 Ebd.

Energie zusprechen. Gleichwohl geht etwas von ihnen aus, das nicht mit dem gleichzusetzen ist, was der Wahrnehmende sehen oder hören mag, das er gleichwohl beim Sehen und Hören des Dings leiblich erspürt, etwas, das sich *zwischen* dem Ding und dem es wahrnehmenden Subjekt im performativen Raum ergießt – eine spezifische Atmosphäre.

Etwas Ähnliches gilt für den Raum. Wenn der geometrische Raum zum performativen wird, vermögen auch seine sogenannten primären Qualitäten – also Ausdehnung und Volumen – nach außen spürbar zu werden, auf den Wahrnehmenden einzuwirken.

Der Atmosphäre kommt für die Hervorbringung von Räumlichkeit in einer Aufführung eine vergleichbare Bedeutung zu wie der Präsenz für die Erzeugung von Körperlichkeit. In der Atmosphäre, die der Raum und die Dinge auszustrahlen scheinen, werden diese dem Subjekt, das ihn betritt, in emphatischem Sinne gegenwärtig. Nicht nur, daß sie sich ihm in ihren sogenannten primären und sekundären Qualitäten zeigen und in ihrem So-Sein in Erscheinung treten, sie rücken dem wahrnehmenden Subjekt in der Atmosphäre auch in bestimmter Weise auf den Leib, ja dringen in ihn ein. Denn es findet sich nicht der Atmosphäre gegenüber, nicht in Distanz zu ihr, sondern wird von ihr umfassen und umgeben, taucht in sie ein.

Dies wird besonders an den Gerüchen deutlich, welche die jeweilige Atmosphäre miterzeugen. Theaterräume sind immer von Gerüchen durchzogen – ganz gleich, ob diese Gerüche als ungewolltes, aber nicht abzustellendes Begleitphänomen entstehen oder als Ergebnis eines Inszenierungsprozesses. Um so erstaunlicher ist es, wie wenig Aufmerksamkeit bisher Gerüchen im Theater zuteil geworden ist. Während es im Freilichttheater die Düfte der umgebenden Natur oder die Gerüche der Stadt sind, welche die Atmosphäre mit hervorbringen, waren es seit dem Einzug der Theater in Innenräume bis zur Erfindung der Gasbeleuchtung in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts die Gerüche, die von qualmenden Kerzen und blakenden Öllampen ausgingen, ebenso wie die Gerüche von Schminke, Puder, Parfüm und Schweiß, der von den Akteuren wie von den Zuschauern ausging.

Seit dem Naturalismus wurden Gerüche bewußt eingesetzt, um bestimmte Atmosphären zu schaffen. Der stinkende Misthaufen auf der Bühne und der bereits nach kurzer Zeit sprichwörtlich gewordene Kohlgeruch trugen wesentlich dazu bei, die Zu-

schauer auch atmosphärisch in das Bauern- oder Arme-Leute-Milieu hineinzuziehen, sie leiblich mit ihm in Berührung zu bringen. Max Reinhardt setzte Gerüche ein, um unterschiedliche Atmosphären zu schaffen. Sein Wald im *Sommernachtstraum* (Neues Theater Berlin 1904) machte nicht nur Sensation, weil er sich drehte – es handelte sich um die erste Anwendung der 1898 nach dem Modell des Kabuki-Theaters erfundenen Drehbühne –, sondern auch weil das Moos, mit dem Reinhardt den Bühnenboden hatte auslegen lassen, einen betörenden Duft verströmte, der die Zuschauer den Wald ganz intensiv als gegenwärtig empfinden ließ. Die Symbolisten wiederum setzten im Theater Gerüche ein, um im Zuschauer bestimmte synästhetische Erlebnisse auszulösen.

Bei der bewußten und intendierten Verwendung von Gerüchen wurde von der Voraussetzung ausgegangen, daß sie sich im gesamten Raum ausbreiten und starke körperliche Wirkungen im Zuschauer hervorrufen. Dies liegt vor allem daran, daß Räume, Objekte oder Menschen mit dem Geruch, der von ihnen ausgeht, geradezu in den Leib des diesen Geruch witternden Subjektes eindringen. Auf diese Eigenart des Geruchs hebt Georg Simmel ab, wenn er schreibt:

Indem wir etwas riechen, ziehen wir diesen Eindruck oder dieses ausstrahlende Objekt so tief in uns ein, in unser Zentrum, assimilieren es sozusagen durch den vitalen Prozeß des Atmens so eng mit uns, wie es durch keinen andern Sinn einem Objekt gegenüber möglich ist – es sei denn, daß wir es essen. Daß wir die Atmosphäre jemandes riechen, ist die intimste Wahrnehmung seiner, er dringt sozusagen in luftförmiger Gestalt in unser Sinnlich-Innerstes ein.⁸²

In Theater und Performance-Kunst seit den sechziger Jahren wurden immer wieder Gerüche eingesetzt. In Nitschs Orgien-Mysterien-Theater war es gerade der Geruch, der dem Lammkadaver, seinem Blut und seinen Eingeweiden entströmte, der die Zuschauer in eine ganz spezifische Atmosphäre eintauchen ließ und in ihnen starke Ekel- oder zum Teil auch Lustgefühle hervorrief. Grotowski drängte Darsteller und Zuschauer auf so engem Raum zusammen, daß die Zuschauer den Schweiß der Schauspieler riechen konnten; deren Leiblichkeit wurde ihnen so in beson-

82 Georg Simmel, *Soziologie. Untersuchungen über die Form der Vergesellschaftung*, 2. Aufl. München/Leipzig 1922, S. 490.

derer Weise gegenwärtig, und zugleich empfanden sie intensiv die von ihnen ausstrahlende und den Raum beherrschende Atmosphäre.

Außer den Gerüchen der notorischen Nebelmaschinen sind es vor allem Essensgerüche, die sich immer wieder im Raum verbreiten. In Johann Kresniks Produktion über Artaud, *Antonin Nalpas* (Prater, Premiere 16. Mai 1997), wurden Teile eines großen Fisches gegrillt. Während der Geruch zumindest für hungrige Zuschauer zunächst durchaus angenehme Empfindungen auslöste, rief er, je weiter die Prozedur fortschritt und je stärker die Fischteile verkohlten, Abscheu und Ekel hervor. Ganz ähnlich erging es den Zuschauern in Castorfs Inszenierung von *Endstation Amerika* (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz 2000). Hier machte sich Kathrin Angerer daran, Eier zu braten, die jedoch zunehmend verbrutzelten und den typischen Geruch von verkohltem Eiweiß verströmten. In der Produktion *De Metsiers* der Gruppe Hollandia (Gastspiel an der Berliner Schaubühne 2003) ergriff eine der Schauspielerinnen eine große Bierflasche, öffnete sie und bespritzte einen ihrer Kollegen von oben bis unten mit der herauszischenden Flüssigkeit. Auf dem Bühnenboden bildeten sich Bierlachen. Vom Schauspieler ebenso wie vom Bühnenboden ging ein widerlicher, penetranter Biergeruch aus, der sich schnell im ganzen Raum verbreitete. In der Pause wurden zwar die Bierlachen vom Boden gewischt, der Geruch blieb jedoch bis zum Ende der Aufführung im Raum hängen und prägte auch weiterhin die Atmosphäre mit.

Wie Simmel konstatiert hat, ist es lediglich das Essen, bei dem wir uns Objekte noch stärker assimilieren als beim Riechen. Gerüche, die von Speisen und Getränken ausgehen, wirken, indem sie durch den Atem eindringen, auch gleichzeitig auf die Speichelbildung in der Mundhöhle und in gewisser Weise auch auf die Eingeweide ein, lösen intensive Lust- oder Ekelgefühle aus. Indem der Zuschauer sie in sich aufnimmt, wird er sich in besonderer Weise seiner innerleiblichen Vorgänge bewußt, empfindet er sich als einen lebendigen Organismus.

Der Geruch stellt zweifellos eine der stärksten Wirkkomponenten von Atmosphären dar. Das hängt auch damit zusammen, daß Gerüche, haben sie sich einmal im Raum verbreitet, nicht wieder »zurückgeholt« werden können; sie erweisen sich vielmehr als äußerst widerständig. Nachdem die Nebelschwaden sich

schon längst verzogen haben, lastet ihr Geruch immer noch auf den Zuschauern; nachdem die verkohlten Eier längst von der Bühne verschwunden sind, hängt ihr Geruch immer noch im Raum. Und auch nachdem die Bierlachen auf dem Bühnenboden aufgewischt waren, behielten die Zuschauer – zumindest in den vorderen Reihen – den Biergeruch bis zum Ende der Aufführung in der Nase. Der Geruch ähnelt dem berühmten Geist aus der Flasche, der, einmal in die Welt gesetzt, kaum wieder einzufangen und zu kontrollieren ist. Er entzieht sich der Verfügungsgewalt der Akteure und Zuschauer und widersetzt sich hartnäckig Versuchen zu einer grundlegenden Veränderung der Atmosphäre.

Nicht zuletzt deshalb wird in Theater und Performance-Kunst seit den sechziger Jahren so häufig mit Gerüchen gearbeitet. Darüber hinaus ist allerdings eine bemerkenswerte Verstärkung auch aller anderen Komponenten festzustellen, die an der Schaffung von Atmosphären beteiligt sind. Dies ermöglicht eine besondere Intensität der Ekstasen der Dinge, und zwar im Hinblick sowohl auf ihre »primären« als auch auf ihre »sekundären« Qualitäten. Die Räume werden so verwendet, daß selbst ihre Ausdehnung, ihr Volumen und ihre Materialbeschaffenheit eindringlich hervortreten vermögen, wie es beim Bunker in *Celtic + ---*, beim Bockenheimer Straßenbahndepot in allen Inszenierungen Einar Schleefs oder auch bei der Betonapsis im Mendelssohnbau der Berliner Schaubühne bei Grübers *Hamlet* (1981) oder in Sasha Waltz' *Körper* (2000) der Fall war. Daneben wurden im Einzelfall Gegenstände eingesetzt, die gerade aufgrund ihrer besonderen Ausdehnung, ihres Volumens, ihrer Materialbeschaffenheit den Raum und die Atmosphäre zu dominieren vermögen wie der riesige Trichter, aus dem Sand rieselte, in Heiner Goebbels Inszenierung *Die glücklose Landung* (1993, TAT/Frankfurt am Main; 1994, Hebbel-Theater/Berlin) oder der Metallcontainer in Zadeks jüngster *Hamlet*-Inszenierung (Premiere Wiener Volkstheater, Mai 1999, dann Schaubühne am Lehniner Platz/Berlin, ab September 1999), der das Zentrum der Bühne besetzte.

Vor allem sind es Licht und Laute, die zur Schaffung von Atmosphären beitragen und diese in Sekundenbruchteilen zu verändern vermögen. Robert Wilson arbeitet in seinen Inszenierungen mit Lichtcomputern, die es ermöglichen, innerhalb von 120 Minuten mehr als dreihundert verschiedene Lichteinstellungen zu realisieren und so permanent das Licht und die Farben zu verändern. Da-

mit verändert sich zugleich die Atmosphäre – dies geschieht jedoch angesichts der Geschwindigkeit des Lichtwechsels häufig unterhalb der Schwelle der bewußten Wahrnehmung. Nun nimmt der Mensch Licht nicht nur mit dem Auge auf, sondern auch mit der Haut. Es dringt sozusagen durch die Haut in den Leib des Wahrnehmenden. Der menschliche Organismus reagiert ganz besonders sensibel auf Licht. Beim Zuschauer, der ständig wechselnden Lichtverhältnissen ausgesetzt ist, kann sich daher seine Befindlichkeit oft und abrupt ändern, ohne daß er dies bewußt zu registrieren, geschweige denn zu kontrollieren vermöchte. Seine Neigung, sich während einer Wilson-Aufführung in die Atmosphäre hineinziehen zu lassen, die gerade aufgrund der prononcierten und bewußt wahrgenommenen Langsamkeit der Bewegungen der Akteure eine große Suggestivkraft entfaltet, wird so weiter verstärkt. Der performative Raum erscheint hier vor allem als ein atmosphärischer Raum.

Ein starkes atmosphärisches Wirkpotential vermögen auch Laute, Geräusche, Klänge, Musik zu entfalten. Wilson, den die Kritik immer wieder für seine Bildlichkeit preist, arbeitet in seinen Inszenierungen mit Komponisten und Musikern wie Philip Glass, David Byrne, Tom Waits und vor allem Hans Peter Kuhn zusammen, die dafür Sorge tragen, daß Geräusche, Laute, Klänge und Musik – vom Geräusch fallender Wassertropfen bis zum Absingen von Liedern – für die Atmosphären und ihre Wirkungen ebenso bestimmend sind wie das Licht.

Laute sind mit Gerüchen insofern vergleichbar, als auch sie das wahrnehmende Subjekt umfassen, umhüllen und in seinen Leib eindringen. Der Körper kann zum Resonanzkörper für die gehörten Laute werden, mit ihnen mitschwingen; bestimmte Geräusche vermögen sogar lokalisierbare körperliche Schmerzen auszulösen. Gegen Laute vermag sich der Zuschauer/Zuhörer nur zu schützen, wenn er sich die Ohren zuhält. Er ist ihnen – wie den Gerüchen – in der Regel wehrlos ausgesetzt. Zugleich werden die Körpergrenzen aufgehoben. Wenn die Laute/Geräusche/Musik den Körper des Zuschauers/Zuhörers zu ihrem Resonanzraum machen, sie in seinem Brustkorb resonieren, wenn sie ihm körperliche Schmerzen zufügen, eine Gänsehaut auslösen oder einen Aufruhr der Eingeweide herbeiführen, dann hört der Zuschauer/Zuhörer sie nicht mehr als etwas, das von außen an sein Ohr dringt, sondern spürt sie als einen inner-leiblichen Vorgang, was häufig

ein »ozeanisches« Gefühl auslöst. Mit den Lauten dringt die Atmosphäre in den Leib der Zuschauer ein und öffnet ihn für sie.

Besonders prominente Beispiele dafür liefern außer Wilson Heiner Goebbels und Christoph Marthaler. In *Murx* beispielsweise änderte sich die einleitend geschilderte Atmosphäre von Schüchternheit, grotesk-komischer Trostlosigkeit jedesmal schlagartig, wenn die Akteure sich zum Chor zusammenfanden und ein Lied anstimmten. Ihr Gesang ließ die deprimierende Scheußlichkeit des Wartesaal-ähnlichen Raumes vergessen, die Kleinlichkeit und Gehässigkeit, mit der die Figuren einander traktierten. Ihr Gesang schien sie und die Zuschauer dieser niederdrückenden Alltagswelt zu entrücken, eine Atmosphäre zu schaffen, die, geprägt von Fülle, Zusammenklang und Harmonie, die Utopie einer Erlösung von all diesen niederdrückenden Widrigkeiten eines kleinlichen, armseligen Alltags aufscheinen ließ. Nachdem der Gesang verklungen war, auch sein Nachhall nicht mehr durch den Raum wehte, breitete sich erneut die Atmosphäre von Trübseligkeit im Theateraum aus und affizierte erneut die Zuschauer.

Theater und Performance-Kunst seit den sechziger Jahren lassen geradezu emphatisch den performativen Raum als einen zugleich atmosphärischen hervortreten. Im Hinblick auf eine Ästhetik des Performativen wird damit vor allem dreierlei geleistet: Zum einen wird unabweisbar deutlich, daß Räumlichkeit in Aufführungen kein Werk-, sondern ein Ereignischarakter zukommt, daß sie flüchtig und transitorisch ist. Zum anderen empfindet der Zuschauer im atmosphärischen Raum seine Leiblichkeit auf ganz spezifische Weise. Er erlebt sich als einen lebendigen Organismus, der im Austausch mit seiner Umwelt steht. Die Atmosphäre dringt in seinen Leib ein, durchbricht seine Körpergrenzen. Damit wird drittens der performative Raum als ein liminaler Raum ausgewiesen, in dem Verwandlungen durchlaufen werden und Transformationen stattfinden.

Böhme hat seine Ästhetik der Atmosphäre als Antithese zu einer semiotischen Ästhetik entwickelt. Während die semiotische Ästhetik von der Voraussetzung ausgeht, daß Kunst als Sprache zu verstehen sei, weswegen sie Prozesse der Bedeutungsgenerierung fokussiere, lenkt die Ästhetik der Atmosphäre die Aufmerksamkeit auf die leibliche Erfahrung. Diese Verlagerung des Schwerpunkts von den Bedeutungen zur leiblichen Erfahrung teile ich

mit Böhme. Ich frage mich allerdings, ob man aus der leiblichen Erfahrung und speziell aus der Erfahrung von Atmosphären die Bedeutungsdimension ganz und gar ausklammern kann. Denn die Wirkung von Atmosphären läßt sich nicht im Sinne des Stimulus-Respons-Schemas als ein physiologischer Reflex erklären, der in jedem sie wahrnehmenden – sie leiblich erspürenden – Subjekt automatisch ausgelöst würde, so wie jeder automatisch die Augen schließt, wenn ein Fremdkörper diese berührt. Sowohl die Dinge – wie der Container im *Hamlet* oder die Kohleöfen in *Murx* – als auch die von ihnen ausgehenden Gerüche und Laute – wie der Geruch von gebratenem Fisch in *Antonin Nalpas* oder das Geräusch fallender Wassertropfen in Wilsons *Lear* (Schauspielhaus Frankfurt im Bockenheimer Depot 1990) – sowie bestimmte Lichteinstellungen – wie das blendend gleißende Licht nach Gloucesters Blendung in Wilsons *Lear* – können für Zuschauer bedeutungsvoll sein, ja, vermögen Kontexte und Situationen aufzurufen oder Erinnerungen zu wecken, die für das wahrnehmende Subjekt stark emotional aufgeladen sind. Es ist kaum vorstellbar, daß diese Bedeutungsdimension der Dinge für die Wirkung von Atmosphären völlig ohne Belang ist. Ich gehe vielmehr davon aus, daß derartigen Bedeutungen durchaus ein Anteil an der starken Wirkung von Atmosphären zukommt. Wie in ihnen die Materialität der Dinge, die in deren Ekstasen in Erscheinung tritt, mit den Bedeutungen, die sie für das wahrnehmende Subjekt besitzen mögen, zusammenwirken, wird noch ausführlich zu diskutieren sein.⁸³

3. Lautlichkeit

Geradezu paradigmatisch für die Flüchtigkeit von Aufführungen ist ihre Lautlichkeit. Was könnte flüchtiger sein als ein (v)erklingender Laut? Aus der Stille des Raumes auftauchend, breitet er sich in ihm aus, füllt ihn, um im nächsten Augenblick zu verhallen, zu verwehen, zu verschwinden. So flüchtig er sein mag, wirkt er doch unmittelbar – und häufig nachhaltig – auf den ein, der ihn vernimmt. Er vermittelt ihm nicht nur ein Raumgefühl (in diesem Zusammenhang sei daran erinnert, daß unser Gleichgewichtssinn im Ohr sitzt); er dringt in seinen Leib ein und vermag häufig, phy-

⁸³ Vgl. hierzu das fünfte Kapitel »Emergenz von Bedeutung«.