MEDIEN UND THEATER

Neue Folge

Herausgegeben von Jan Berg, Hartwin Gromes und Hajo Kurzenberger

Band 1

Georg Olms Verlag Hildesheim · Zürich · New York 2005 David Roesner \cdot Geesche Wartemann \cdot Volker Wortmann (Hg.)

Szenische Orte – Mediale Räume

 \mathbf{Q}

Georg Olms Verlag Hildesheim · Zürich · New York 2005 Das Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen
des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung
des Verlages unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung
in elektronischen Systemen.

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.



⊗ ISO 9706

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier Umschlagentwurf: Eva König, Hamburg Herstellung: Strauss GmbH, 69509 Mörlenbach Printed in Germany © Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2005 www.olms.de ISSN 0944-7970 ISBN 3-487-12799-7

Inhalt

	Medien und Theater (MuTh), Neue Folge	7
	Vorwort	. 9
K	JAN BERG Mediale Räume in der Diskursgeschichte	17
	HAJO KURZENBERGER Das Fußballstadion als (intermedialer) Ereignisraum	33
	HARTWIN GROMES Anmerkungen zur Raumästhetik der "Schaubühne am Halleschen Ufer" zwischen 1970 und 1978	57
×	MIEKE MATZKE Touristen, Passanten, Mitbewohner: Strategien des zeitgenössischen "Site Specific Theatre"	75
	GEESCHE WARTEMANN Interaktionsraum Kindertheater	89
	JENS ROSELT Die "Fünfte Wand": Medialität im Theater am Beispiel von Frank Castorfs Dostojewski-Inszenierungen	109
	DAVID ROESNER Musikalische Spiel-Räume	129

GERALD SIEGMUND	
Zwischen Bild und Bild:	
Der Raum des Körpers im zeitgenössischen Tanz	149
VOLKER WORTMANN	
Bild und Raum:	
Versuch einer epistemologischen Begründung	
medialer Raumkonstruktionen	167
JÖRG METELMANN	ř
Aufmischen als Passion:	
Intermedialität und Raum	
am Beispiel DOGVILLE (Lars von Trier)	<u> 1</u> 85
MATHIAS MERTENS	. •
Das Ich ist nicht Herr im eigenen Haus,	
das Ich ist sein eigenes Haus:	
Persönlichkeitsarchitekturen in Computerspielen	
und anderem Medienalltag	205
HANS-OTTO HÜGEL	
Der Ausstellungsraum als populärer Ort	219
ACHIM STRICKER	
In-Szenierung und Installation:	
Interferenzen bildkünstlerischer und textueller Verfahren	
(Heiner Müller, Werner Schwab, Rainald Goetz)	239
Autorinnen und Autoren der Beiträge	260
Abbildungsnachweis	264

Medien und Theater (MuTh), Neue Folge

Die Reihe "Medien und Theater" (MuTh) wurde 1993 mit der Dokumentation der Arbeitstagung "Fernsehshows. Form- und Rezeptionsanalyse" eröffnet. MuTh präsentierte danach im Schnitt jährlich einen Band, der die wissenschaftliche und künstlerisch-praktische Arbeit der kulturwissenschaftlichen Studiengänge im Bereich Medien und Theater kenntlich machte: Film- und Fernsehanalysen, Ergebnisse von in Hildesheim veranstalteten Theater- und Film-Tagungen, die Reflexion und die Projekte einer praktischen Theaterwissenschaft, Dissertationen, die die Breite der hier interessierenden Themen zeigten – von der Konstellation Pop bis zum so genannten Theater der Erfahrung und einer innovativen theaterpädagogischen Arbeit.

Zentrum gemeinsamer Forschungsarbeit des Instituts für Medien und Theater der Universität Hildesheim waren die beiden Phasen des Graduiertenkollegs "Authentizität als Darstellung" (1995–2001), deren erste mit dem gleichnamigen *MuTh*-Band 7 abgeschlossen wurde. In ihm ging es um die paradoxe Struktur des Authentizitätsbegriffs, wie er in den unterschiedlichen Authentizitätsdiskursen des Theaters und des Films geführt und reflektiert wird, aber auch um übergreifende intermediale Fragestellungen.

Die neue, nunmehr vom Georg Olms Verlag betreute Folge veröffentlicht zu Beginn den wissenschaftlichen Ertrag der zweiten Graduiertenkollegphase: Von den Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater über die Reden von Theaterpraktikern die Schauspielkunst betreffend bis zur Privat-Vorstellung im deutschen Heimkino von 1945 spannt sich der Bogen und die Frage, was im szenischen Diskurs als echt, glaubwürdig oder gemacht gilt.

hört zu einem anderen Kapitel in der Wechselwirkung von vorgegebenen Strukturen und künstlerischer Produktivität.

Der Beitrag verdankt eine Fülle von Anregungen den Studierenden meines Seminars zur SCHAUBÜHNE AM HALLESCHEN UFER 1970–1978 im Wintersemester 2002/03. Hervorheben möchte ich den Anteil der einschlägigen Hausarbeiten von Olaf Driedger, Kristina Stang und Stefan Unterburger. Eine Quelle der Inspiration waren die Protokolle der Schaubühne seit 1970.

Literatur

- Brecht, Bertolt (1964): Dialoge aus dem Messingkauf. Frankfurt: Suhrkamp. Fiedler, Leonhard M. (1975): Max Reinhardt. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Hensel, Georg (1980): Das Theater der Siebziger Jahre Kommentar, Kritik, Polemik. Stuttgart: DVA.
- Iden, Peter (1979): Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1970 1979. Hanser: München. (Diesem nach wie vor höchst anregenden und nahezu einzigen Werk über die frühe SCHAUBÜHNE sind auch die meisten Zeitungszitate entnommen.)
- Müller, Harald/Schitthelm, Jürgen (Hrsg.) (2002): 40 Jahre Schaubühne Berlin. Berlin: Theater der Zeit.
- Reinhardt, Max (1989): Leben für das Theater. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern, hrsg. von Hugo Fetting. Berlin: Argon.
- Rühle, Günther (1971): Was an uns ist noch Peer? In: Friese, Wilhelm (Hrsg.) (1976) Ibsen auf der deutschen Bühne. Tübingen: Niemeyer.
- Schaubühne (Hrsg.) (1987): Schaubühne am Halleschen Ufer/am Lehniner Platz 1962-1987. Frankfurt a.M.: Propyläen.
- Sucher, C. Bernd (Hrsg.) (1995): Theaterlexikon: Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker. München: dtv. Theater heute (1978):, Heft 1, S. 1 (Peter von Becker).

MIEKE MATZKE

Touristen, Passanten, Mitbewohner: Strategien des zeitgenössischen "Site Specific Theatre"

Bei seinem Auftritt zur Eröffnung des neuen Theaters Hebbel am Ufer in Berlin sagte Christoph Schlingensief im Oktober 2003, dass "die Theater nur dazu da seien, uns [die Theatermacher, M.M.] davon abzuhalten, die Sachen auf der Straße zu machen." Und stellte kritisch in Frage, warum Berlin überhaupt ein neues Theater brauche und warum man daraus kein Parkhaus machen könne. In Zeiten von Kulturkürzungen und angesichts der Berliner Finanznot eine polemische, aber vielleicht nicht unberechtigte Frage. Denn hinter dieser Aussage steckt auch der Wunsch nach einer anderen Form des Theaters: ein Theater jenseits der Theatergebäude.

Wenn man sich das zeitgenössische Theater anschaut, dann scheint die von Schlingensief dem Theaterbau zugeschriebene Funktion – durch die Verbannung in die Theaterhäuser die Wirksamkeit der Kunst zu unterlaufen – keine besondere Bedeutung zu haben: Immer mehr Inszenierungen verlassen die Theaterbühnen und spielen auf Straßen, in Parkhäusern, Supermärkten, Fußgängerzonen, Hotels, Scheunen, auf Feldern und Bahnhöfen, in Büros, Privatwohnungen oder Museen. Theater und szenische Aktionen sind nicht auf den Theaterraum beschränkt. Dies ist allerdings keine Besonderheit des Theaters im 20. Jahrhundert. Bei der Betrachtung der Theatergeschichte fällt auf, dass es seit der Antike Theaterformen gab, die an kein festes Gebäude gebunden waren. Der aktuelle Auszug aus den Theaterbauten verfolgt

¹ So fanden beispielsweise bereits im Mittelalter auf den Marktplätzen der Städte Mysterienspiele statt, die auch die Fassaden der umstehenden Häuser als Kulisse benutzten. In den zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts inszenierte Max Reinhardt vor verschiedenen realen Kulissen. Die wohl bekannteste dieser Inszenierungen ist der *Jedermann* vor dem Salzburger Dom. Hier ging es vor allem darum einen möglichst realen Eindruck herzustellen.

aber – und das seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts – eine ganz bestimmte Intention, die sich auch in Schlingensiefs Statement findet: der Wunsch, mit der Überschreitung der Grenze von Leben und Kunst eine Politisierung des Publikums zu erreichen. Die räumliche Entgrenzung des Theaters wird in diesem Sinne als politischer Akt verstanden mit dem Ziel eines gleichberechtigten Verhältnisses von Zuschauer und Akteur.²

So finden sich im zeitgenössischen Theater verschiedenste Formen eines Theaters außerhalb des Theaterraums. Teils stehen sie den Intentionen eines Straßentheater der sechziger Jahre durchaus nahe in der Art und Weise, wie sie sich mit dem politischen Kontext eines Ortes auseinandersetzen. Beispielhaft lässt sich Schlingensiefs Aktion BITTE LIEBT ÖSTERREICH! ERSTE EUROPÄISCHE KOALITIONSWOCHE (2000) anführen, in der er auf dem Wiener Opernplatz einen Container aufstellte. Die Aktion orientierte sich an der Fernsehshow BIG BROTHER: Im Container wohnten für eine Woche Asylbewerber, die durch die Zuschauer abgewählt werden und dann abgeschoben werden sollten. Über dem Container war ein Schild "Ausländer raus" angebracht. Das eigentliche Theater fand aber im Gespräch und in den Reaktionen der Passanten statt: ein zufälliges Publikum, das sich zu der Aktion verhalten musste. Die Aktion war so einerseits eine konkrete Auseinandersetzung mit dem Ort Wien, seiner Rechts-Regierung, mit dem Opernplatz. Gleichzeitig war sie allerdings nicht an diesen Platz gebunden, denn die Diskussionen wurden weiter getragen, in die Zeitungen, ins Internet, ins Fernsehen usw. Das Theater erweitert seinen Raum, setzt sich fort in den öffentlichen Diskursen, so dass der Ort des Theaters nicht mehr genau bestimmbar ist.

Im Gegensatz zu der Inszenierung Schlingensiefs, der das Thema seiner Aktion aus dem Ort ableitet, den er inszeniert, zeichnen sich andere ortsspezifische Inszenierungen durch einen weniger politischen Umgang mit dem Ort aus. Die Intention einer Politisierung scheint in den aktuellen Inszenierungen vordergründig nicht mehr so wichtig zu

sein. Stattdessen finden sich Inszenierungsformen, die man beispielsweise aus dem Tourismus kennt. So gibt es Audio-Touren, wie beispielsweise die Stadtraumtrilogie KIRCHNER der Gruppe Hygiene Heute, in denen sich der Zuschauer, nur mit einem Walkman bewaffnet, durch eine Stadt bewegt und diese unter einer neuen Perspektive wahrnehmen kann. Hier geht es um keine konkrete Stadt (das Hörspiel wurde in Gießen, Frankfurt, München und anderen Städten aufgeführt), die Struktur der Audiotour wird der jeweiligen Stadt der Aufführung angepasst.³ Es gibt Inszenierungen wie beispielsweise die Aufführung ERSATZVERKEHR (2001), in denen die Zuschauer sich mit den Akteuren in einem Bus durch die Stadt bewegen. Die Schauspieler erzählen fiktive und reale Geschichten über die vorbeiziehende Stadtlandschaft. Auch wenn die Struktur ähnlich wie bei KIRCHNER ist, liegt der Unterschied in der Position des Zuschauers: Er erwandert sich seine Aufführung nicht mehr, sondern nimmt die Perspektive eines distanzierten Betrachters durch die Scheiben des Busses ein. Wiederum ein anderer Ansatz ist die Bespielung eines (privaten) Wohnraums. Dies wurde wohl am spektakulärsten durch das Projekt X-Wohnungen (Theater der Welt 2002 und Berlin 2004) in Szene gesetzt, in denen die Wohnungsbesitzer ihre Wohnung einem Künstler zur Inszenierung zur Verfügung stellten und die Zuschauer von Wohnung zu Wohnung wanderten.

In der Theaterwissenschaft werden diese Formen mit dem Begriff des "Site Specific Theatre" beschrieben.⁴ Gemeint sind Inszenierungen, die keinen Text zum Ausgangspunkt nehmen, sondern einen Ort und seine architektonischen Besonderheiten untersuchen, sich mit dem historischen oder sozialen Kontext, den der Ort vorgibt, auseinandersetzen. Damit wird der Ort, an dem die Arbeit entsteht, zum konstituierenden Faktor der Inszenierung. Er ist Ausgangspunkt und strukturierendes Merkmal der Inszenierung. Der Raum wird, wie es Hans-Thies Lehmann beschreibt, zum Mitspieler (Lehmann 1999, 306).

⁴ Beispielsweise in der umfassenden Untersuchung von Nick Kaye (2000).

² Die vielleicht radikalste Richtung eines solchen Theater ist Augusto Boals "Unsichtbares Theater", bei dem die Akteure in öffentlichen Situationen Szenen provozieren, um die Zuschauer zum Eingreifen zu bewegen, ohne dass diese wissen, dass sie damit Teil einer theatralen Handlung werden (Boal 1989).

³ Die Audiotour wurde in Giessen (VERWEIS KIRCHNER 2000), in Frankfurt/Main (SYSTEM KIRCHNER 2000) und in München (KANAL KIRCHNER 2001) aufgeführt. In den einzelnen Inszenierungen gibt es Elemente, die sich wiederholen, jede hat aber einen anderen thematischen Schwerpunkt.

Der politische Anspruch dieser ortsspezifischen Arbeiten spiegelt sich meist darin, dass diesen Orten nicht wie einem Theaterraum bereits eine Trennung von Zuschauerraum und Aktionsraum eingeschrieben ist. Die klassische Hierarchie von Akteur und Zuschauer ist nicht durch die räumliche Struktur vorgegeben. Das Verhältnis von Schauen und Zeigen muss in der Auseinandersetzung mit dem gefundenen Ort jeweils neu bestimmt, ausgelotet und definiert werden. Dabei wird im zeitgenössischen Theater der Versuch, über neue Orte auch ein neues Publikum zu gewinnen, zurückgedrängt von der Suche nach der Konstitution anderer Wahrnehmungsweisen durch die Inszenierung vorgefundener Orte. Sie thematisieren damit das Verhältnis von Hervorheben (und Verbergen) und Beobachten. Dies Verhältnis von Zeigen und Schauen lässt sich anhand der historischen Entwicklungen in der bildenden Kunst näher fassen.

So ist der Begriff site specific auch nicht zuerst an das Theater gebunden, site specific works entstanden zuerst im Kontext der bildenden Kunst. Beispielsweise im Minimalismus wurde der Ausstellungskontext als Bestandteil des Kunstobjekts ausgestellt, der Blick des Betrachters selbst thematisiert. Auch wenn Marcel Duchamp schon in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts erklärt hatte, dass der Ort ästhetischer Erfahrung nicht notwendigerweise auf das Kunstwerk beschränkt sei, wurde die Überschneidung von Zeit, Raum und Betrachter erst in den späten 60er Jahren mit dem Minimalismus zum zentralen Gegenstand der künstlerischen Praxis. Im Bewegen um die Objekte des Minimalismus wurde der Betrachter gezwungen, den Raum - die Situation - um die Skulpturen herum zu erforschen und dabei ein Bewusstsein für den eigenen (physischen) Körper im Verhältnis zum Kunstwerk zu entwickeln. So beschreibt der Kunstwissenschaftler Douglas Crimp, dass im Minimalismus die "Bedingungen der Wahrnehmung als raumspezifisch erfahren wurden" (Übersetzung M. M.). Auf den Betrachter bezogen bedeutet dies aber auch, den Raum nicht als starre und für den Menschen gleich zu erfahrene Begebenheit zu denken, sondern von der Erfahrung des Einzelnen her. Die Radikalität des Minimalismus liege damit nicht nur darin, dass

das Künstler-Subjekt vom Zuschauer-Subjekt abgelöst werde, sondern darin, dass diese Ablösung mit einer Verbindung des Kunstwerk mit einer besonderen Umgebung einhergehe.⁶ So gibt der Bildhauer Richard Serra für seine Arbeit eine ganz einfache Definition von site specific art: "to move the work is to destroy the work" (Serra 1994, 194). Der Ort definiert damit das Kunstwerk.

Im Theater ist die Situation eine andere. Theater schafft sich für jede Inszenierung einen eigenen Raum. Im traditionellen Theater entwirft der Bühnenbilder für die Inszenierung auf der Bühne einen Bühnenraum, der von den Schauspielern bespielt wird. Die Besonderheit des Bühnenraumes liegt damit gerade darin, immer wieder neue Räume im selben Theaterraum entstehen lassen zu können. Oder aber im Falle eines Gastspiels diesen für die Inszenierung geschaffenen Raum an einen anderen Ort zu bringen, das heißt, in ein anderes Theater. Nach Serras Definition wäre dies für eine ortspezifische Arbeit nicht möglich. Während traditionelles Theater also für eine Variabilität bzw. Flexibilität des Raumes steht – am eindrücklichsten wurde dies von Peter Brook formuliert: Ich kann jeden leeren Raum nehmen und ihn eine Bühne nennen" (Brook 1988, 9) – sind ortsspezifische Arbeiten in der bildenden Kunst wie im Theater an einen konkreten Ort gebunden.

Aber auch im Theater verändert sich das Verhältnis zum Raum im 20. Jahrhundert. Zwei grundlegende szenische Aktionsformen sind hier das Happening und das Environmental Theatre. Das Happening entstand Mitte der fünfziger Jahre in der Tradition bestimmter Phäno-

⁵ "The conditions of perception [...] came to know as site specifity" (Crimp 1993, 16ff).

⁶ Eine Parallele zwischen Formen des site specific theatre und dem Minimalismus zieht auch Hans-Thies Lehmann: "Viele jener Arbeiten, die sich site specific nennen, und städtische Räume mit Kunst, performances, Theater besetzen, weisen eine Affinität zum Minimalismus und zur concept art auf, und in der Tat liegt im Prinzip der site-spezifischen Besetzung des urbanen Raums beschlossen, dass dieses künstlerische Verfahren nicht ohne die Technik eines Entzugs auskommt. Will man den Zuschauer selbst, das Verhältnis seiner ästhetischen und sozialen Kommunikation thematisieren, so muss eben verhindert werden, dass der neue oder neu codierte Ort ihn sogleich wieder mit Reizen überwältigt, dass er in die Rolle des passiven Empfangens zurückfällt." (Lehmann 2000, 29)

⁷ Natürlich verändert sich auch die Inszenierung, wenn sie an einem anderen Ort aufgeführt wird. Aber die Bühne, als Ort an dem viele verschiedene Räume entstehen können, ist abgesehen von ihren Maßen in vielen Theaterbauten möglichst einer Norm angepasst.

mene der künstlerischen Avantgarden wie dem Dadaismus, dem Surrealismus oder dem Futurismus. Allan Kaprow, oft als Erfinder der Happenings bezeichnet, leitete den Begriff Happening aus der Aktionsmalerei und einem erweiterten Collagebegriff ab (vgl. Kaprow 1966). Indem er Künstler wie Publikum als Teilnehmer am Kunstwerk verstand, transformierte er die Aktionscollage, die immer noch auf ein physisch fassbares Werk zielte, zu einem einmaligen Event. Künstlerisches Handeln sollte nicht mehr auf traditionelle Aufführungs- und Ausstellungsorte, Bilder und Kunstobjekte beschränkt sein, sondern sich auf beliebige Innen- und Außenräume, Stoffe und Materialien ausdehnen: das Happening verstanden als integrale Aufführungsform, die nicht nur die Grenze zwischen Bühne und Publikum, sondern auch zwischen Kunst und Leben ins Schwanken bringt. Das erste von Kaprow öffentlich veranstaltete Happening fand 1959 unter dem Titel 18 HAPPENINGS IN 6 PARTS statt. Auch wenn das Happening durchaus noch in einem Kunstkontext verortet war (nämlich in der Reuben Gallery in New York), zeigt sich der besondere Umgang mit dem Raum darin, dass Kaprow den Gallerieraum über Vorhänge in sechs einzelne Räume unterteilte, ein Verfahren, das er "compartmentilisation" nannte. Die Zuschauer waren Teilnehmer des Happenings, sie konnten die Veranstaltung nicht von außen betrachten, sondern mussten sich in sie hinein begeben. Neben der Einbeziehung des Publikums war eine Fragmentierung der Wahrnehmung, ein veränderter Umgang mit Raum wesentlicher Bestandteil. Als Zuschauer konnte man immer nur einen Teil des Gezeigten sehen. Gleichzeitig blieb dem Zuschauer allerdings immer bewusst, dass in den anderen "compartments" ebenfalls etwas gezeigt würde, was er nicht sehen konnte.

Während sich also Kaprows erstes Happening durch den Veranstaltungsort "Galerie" noch nah am bekannten Kunstkontext und dessen Raumkonzept orientierte, wurde die Raumerfahrung zu einem wesentlichen Element späterer Happenings. Dies zeigt sich beispielsweise an Wolf Vostells bekanntem Happening IN ULM, UM ULM UND

UM ULM HERUM (1974). Die Zuschauer wurden mit einem Bus von Ort zu Ort gebracht: in ein Freibad im Dunkeln, in einen Schlachthof zu einem inszenierten Mahl, zu einem Flugzeughangar, wo die Flugzeugmotoren auf voller Lautstärke liefen, bis die Zuschauer schließlich in einem Steinbruch ausgesetzt und auf sich allein gestellt zurückgelassen wurden. Das Happening als radikale Form der Raumerfahrung.

Der andere Vorläufer eines Site Specific Theatre ist das Environmental Theatre, ein Begriff, der von dem amerikanischen Theatermacher und Performancetheoretiker Richard Schechner geprägt wurde. Auch dieses Konzept zielt auf die Abschaffung des Dualismus von Bühne und Zuschauerraum. Publikum wie Akteure sollen den gleichen Raum teilen. Dabei versucht das Environmental Theatre Richard Schechners an verschiedene historische Theaterformen und deren Raumkonzeptionen sowie außereuropäische Theaterformen und deren Verhältnis von Publikum und Akteur anzuknüpfen. Das Publikum sollte aus der (geschützten und nach Schechner passiv besetzen) Anonymität des abgedunkelten Auditoriums herausgeholt und mit den Akteuren sowie den Blicken und Reaktionen der anderen Zuschauer konfrontiert werden. Es ging darum, die Zuschauer physisch in das szenische Geschehen zu involvieren.

Wie im Happening sollte durch einen veränderten Umgang mit dem Raum eine Veränderung der Wahrnehmungsweisen entstehen. Gesucht wurde nach Multiperspektivität, nach Enthierachisierung und einem gemeinsam geteilten Raum. Ergebnis waren neue Formen von Raumkonzepten, die vor allem die Rampe zwischen Zuschauerraum und Aktionsraum aufhoben. Eine Aktivierung der Zuschauer fand aber, wie Schechner selbst einräumt, durch diesen veränderten Umgang mit Raum kaum statt. 10

⁸ Im Prater der Volksbühne am Rosa-Luxemburg Platz hat der Bühnenbildner Bert Neumann für die Spielzeit 2003/2004 einen ähnlichen Raum installiert. Der Zuschauer- und Aufführungsraum sind in einem großen Zelt, das durch Vorhänge in neun einzelne Kabinen unterteilt werden kann. Damit ist im Bühnenaufbau bereits das Spiel mit Verstecken und Zeigen konstitutiv.

⁹ Schechner nennt sechs grundlegende Prinzipien des Environmental Theatre: 1. Der Versuch einer Aufhebung der traditionellen Unterscheidung von Leben und Kunst; 2. die gemeinsame Nutzung des Raumes für Aufführung und Publikum; 3. das Schaffen eines speziellen Environments individuell für jedes Theaterereignis beziehungsweise die Nutzung einer vorgefundenen nicht theatralen Örtlichkeit; 4. das Etablieren eines oder mehrerer Brennpunkte im Raum; 5. die Gleichberechtigung zwischen menschlichen Akteuren und anderen audiovisuellen Elementen der Aufführung; 6. keine Hierarchie des gesprochenen Wortes (Schechner 1973).
¹⁰ Dies räumt beispielsweise Schechner selbst ein (Schechner 1990).

Schechners Konzeption eines Environmental Theatre verortet sich aber weiterhin in einem Theatergebäude. Es verlässt den Kontext "Kunst' nicht. Der Raum des Theaters – als Bühnen- und Aktionsraum – wird verändert. Der Ort des Theaters, das Theatergebäude bleibt. Hier setzt die Besonderheit des Site Specific Theatre an, das nicht mehr auf neue Raumkonzepte im Theaterraum zielt, sondern sich mit einem konkreten Ort auseinandersetzt.

Anhand einer Abgrenzung dieser beiden Begriffe – Ort und Raum – lässt sich die Fragestellung nach den Strategien eines Site Specific Theatre spezifizieren. Als Grundlage für eine Differenzierung bietet sich die Theorie einer Kunst der Alltagspraxis des französischen Kulturwissenschaftlers Michel de Certeau an. De Certeau analysiert die Aktivitäten von Verbrauchern, alltägliche Handlungsweisen und Praktiken, in deren Kombinationsmöglichkeiten er die Bildung einer Kultur begründet sieht. Ein Kapitel seines Buches Die Kunst des Handelns (1988) widmet er räumlichen Praktiken, die beispielsweise den städtischen Raum täglich formen und in Bewegung bringen. De Certeau grenzt dabei den Raum vom Ort ab. Ein Ort ist nach Certeau "eine momentane Konstellation von festen Punkten. Er enthält einen Hinweis auf eine mögliche Stabilität" (de Certeau 1988, 218). Gegen die Stabilität des Ortes setzt de Certeau die offene Struktur eines Raumes:

Ein Raum entsteht, wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten. Er ist ein Resultat von Aktivitäten, die ihm eine Richtung geben. [...] [E]r wird als Akt der Präsenz gesetzt oder durch die Transformationen verändert, die sich aus den aufeinanderfolgende Kontexten ergeben. Im Gegensatz zum Ort gibt es also weder eine Eindeutigkeit noch die Stabilität von etwas "Eigenem" (de Certeau 1988, 218).

Ein Raum entsteht erst durch die in ihm sich vollziehenden Praktiken und ist nach de Certeau nicht losgelöst von zeitlichen Faktoren, Bewegungselementen und Interaktionen zu betrachten, die seine Konsistenz und Dichte beeinflussen und permanent verändern. In diesem Sinne lässt sich de Certeaus Definition auf jeden Theaterraum anwen-

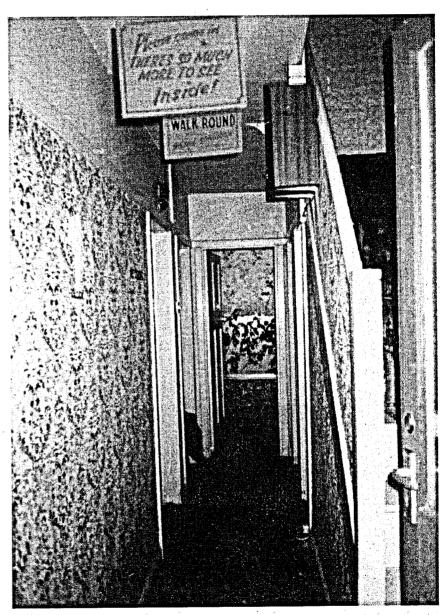


Abb. 6 Im Flur von HOUSE (Gob Squad)



Abb. 7 Im Arbeitszimmer von HOUSE (Gob Squad)

den. Bei jeder Aufführung handelt es sich ebenfalls um einen sich transformierenden Ort (der Bühne oder Black Box), der den Ort im Moment des szenischen Geschehens in einen Raum verwandelt.

Wie lässt sich aber de Certeaus Konzept auf Formen des Site Specific Theatre beziehen? Dies möchte ich anhand zweier Performances der Gruppe Gob Squad erläutern: HOUSE (1994) und SUPER NIGHT SHOT (2003). Beide Inszenierungen markieren verschiedene Strategien eines Site Specific Theatre. Das deutsch-englische Performance-Kollektiv Gob Squad arbeitet in seinen Inszenierungen in besonderer Weise ortsspezifisch. So fand eine der ersten Performances der Gruppe auf dem Dach eines Hochhauses statt (IS THERE ANYBODY OUT THERE?, 1994), eine andere bespielte ein Büro (WORK, 1995), wieder eine andere inszenierte ein Kaufhaus (AN EFFORTLESS TRANSACTION, 1996). Die Performance HOUSE wandelt ein normales Wohnhaus in einen Aufführungsort. (Abb. 6) Die Performer zeigen szenische Aktionen, die sich der Zuschauer in einer Bewegung durch das Haus ,erwandert'. Im Schlafzimmer stehen zwei Betten, aus denen sich die in den Betten liegenden Performer über ein Walkie-Talkie Phantasien zuflüstern. Um sie herum ist der Boden mit Glasscherben übersät. In der Küche verziert eine Performerin akribisch Wände, Schränke und Fenster mit Zuckerblumen. Auf dem Tisch liegt ein Buch mit Haushaltstipps. Auf der aufgeschlagenen Seite steht: "How to have a small nervous breakdown?". Im Arbeitszimmer sitzt ein Performer, wie ein Tropenforscher mit Brille und Anzug gekleidet, und stellt Dinge aus, die er im Haus findet, inventarisiert diese, in einer Liste, die an der Wand des Zimmers hängt. (Abb. 7)

Das Haus wird zu einer Installation, die von den Besuchern entdeckt und besichtigt werden kann. Dieses Haus ist an keinen besonderen Ort gebunden (so wurde die Performance in verschiedenen Städten ausgeführt), sondern es wird exemplarisch als typisches Wohnhaus ausgestellt. Gezeigt wird ein Spiel mit dem sozialen und historischen Kontext des Hauses.

Nicht der Zustand der Räume ist in der Performance wichtig, sondern die Tätigkeiten, die die Darsteller in ihnen ausführen (dies unterscheidet HOUSE auch von einer Installation). Durch ihre Handlungen verändern die Performer die Räume, sie gestalten sie um, schreiben sich in sie ein. Damit bekommen auch die Zuschauer eine neue Funktion.

Sie sind einerseits Beobachter des theatralen Geschehens, andererseits beobachten sie sich gegenseitig und werden füreinander zu Akteuren innerhalb der szenischen Aktionen. Diese beiden Rezeptionsweisen verändern und überlagern sich ständig, da der Zuschauer gezwungen ist, sich durch das Haus zu bewegen und seinen Blickpunkt permanent zu verändern.

Findet HOUSE in einem Wohnhaus statt, dann greift die Inszenierung SUPER NIGHT SHOT nun wieder auf eine (scheinbar) klassische Theatersituation zurück: Die Zuschauer sitzen auf Kissen und Stühlen und schauen gemeinsam auf eine Bühne. Auf dieser Bühne sind aber nichts als vier Monitore zu sehen. Denn die Inszenierung SUPER NIGHT SHOT beginnt bereits eine Stunde früher. Vier Performer ausgestattet mit Videokameras und einem Tape von 60 Minuten Länge treffen sich im Aufführungsraum und starten von hier aus ihren Weg auf die Straßen der Stadt. Diese Bewegung der Performer durch den städtischen Raum wird von ihnen selbst mit den Kameras dokumentiert. Jeder von ihnen hat eine "Mission", die er zu erfüllen hat: Orte für die Inszenierung eines perfekten Moments zu finden, Performer für diesen Moment zu casten oder als "Held" die Stadt von der eigenen Mission zu überzeugen. Die Performer werden zu Filmreisenden in der Stadt, und die Stadt selbst wird zur Kulisse. Zufällige Passanten bekommen eine Rolle in der Inszenierung: Sie treten in Interaktion mit den Performern, bekommen einen Part in einer Szene und werden so Teil des Films. Das Aufgenommene wird in vier Spuren parallel gezeigt: vier verschiedene Wege durch die Stadt, die im Theaterraum wieder zusammen führen, direkt am Anschluss an die Aufnahmen der Performer.

Für die Zuschauer ergibt sich eine besondere Ebene: Sie sind selbst auf den Straßen ins Theater gekommen. Es sind Orte, die sie kennen, teils haben sie selbst in den Videos mitgespielt. Gezeigt wird ein Weg durch die nächtliche Stadt, den sie selbst vollzogen haben. Es geht um das Erfassen und Abtasten einer kulturellen Umgebung, in der sich ein Potenzial an Fundstücken, Geschichten und Begegnungen findet.¹¹

Auch hier nehmen die Zuschauer zwei Perspektiven ein: Einerseits reflektieren sie ihre konkrete Raumerfahrung auf dem Weg zum Theater, ihre alltäglichen Wege durch die Stadt, andererseits werden sie Zuschauer der Raumerfahrungen der Performer. Medial vermittelte und alltägliche Raumerfahrung stehen nebeneinander.

Beide beschriebenen Performances inszenieren eine theatrale Praxis im Raum, die den Zuschauer in besonderer Weise mit einschließt. Durch die Aktionen der Akteure, aber auch durch die Bewegungen der Zuschauer, die Interaktion, wird im Sinne de Certeaus ein Raum konstituiert als ein Ort, mit dem man etwas macht. Anders als bei einer Bühne ist diesen Orten, wie der Stadt Berlin oder dem Wohnhaus sozialer Kontext eingeschrieben. Die Bühne hat dagegen ihre Funktion vor allem darin, als 'leerer' Ort durch Transformationen verändert zu werden.

Der Unterschied zur Bühne besteht aber vor allem in der Situation der Zuschauer, denn nicht nur die Darsteller konstituieren durch ihre Aktionen den Raum der Performance (wie sie im traditionellen Theater den Ort der Bühne zum Raum der Aufführung machen). Die Bewegungen und Schritte der Zuschauer, die Gänge der aufgenommen Passanten schreiben sich genauso wie die der Performer in die Beschaffenheit des Raumes ein.

Man kann daher von einer Wechselwirkung der einzelnen Raumelemente sprechen, von der das Publikum nicht ausgenommen ist. Diese Wechselwirkungen bilden einen Raum und schaffen ein Geflecht sich ständig verändernder Strukturen und Situationen. Räume gibt es nach de Certeau letztlich so viele wie es verschiedene Raumerfahrungen gibt; für eine Performance wie SUPER NIGHT SHOT oder HOUSE bedeutet dies, es gibt unzählige. Eine besondere Bedeutung bekommt das Erzählen und Überschreiben von Raum:

Die Erzählungen führen also eine Arbeit aus, die unaufhörlich Orte in Räume und Räume in Orte verwandeln. Sie organisieren auch das Spiel der wechselnden Beziehungen, die die einen zu den anderen ha-

¹¹ Je nach Aufführungsort verändert sich auch der Charakter dieser Aufnahmen. Fanden sie bei den Aufführungen im Prater der Berliner Volksbühne auf der Kastanienallee im Prenzlauer Berg statt, einem "Szeneviertel", bewegten sich die Performer in

Hamburg bei den Aufführungen auf Kampnagel durch Barmbek, einem traditionellen Arbeiterbezirk. Durch diese verschiedenen Kontexte veränderte sich das Verhältnis der Zuschauer zum Gezeigten aber auch die Interaktion der Performer mit den Passanten auf der Straße.

ben. Diese Spiele sind sehr zahlreich. Sie reichen von der Errichtung einer unbeweglichen quasi mineralogischen Ordnung bis zur beschleunigten Aufeinanderfolge von Handlungen, die die Räume vervielfältigen (de Certeau 1988, 220).

Diese Praxis der Erzählung findet in beiden Aufführungen statt. Gespielt wird mit einem Ausstellen und Inszenieren, mit einem Schreiben und Überschreiben des gefundenen Materials. Dabei wird das Publikum zum integralen Bestandteil der Aufführung. Nicht nur als Mitspieler wie bei SUPER NIGHT SHOT. Die Zuschauer werden zu Gästen in einem Haus, zu Touristen in ihrer eigenen Stadt. Sie beobachten das theatrale Geschehen, aber sie beobachten sich auch gegenseitig. Gerade für HOUSE gilt, dass ohne das Publikum die Inszenierung verschwindet.

Beide beschriebenen Inszenierungen sind nicht an einen konkreten Ort gebunden, insofern sind sie nicht ortspezifisch – sie werden in verschiedenen Städten und an verschiedenen Orten gezeigt. Dennoch setzen sie sich mit konkreten Orten auseinander. Sie zeigen eine theatrale Praxis im Umgang mit Alltagsräumen. Es geht in den beschriebenen ortspezifischen Inszenierungen also weder darum, das Theater zu verlassen, um ein neues Publikum zu gewinnen, noch um eine Musealisierung vorgefundener Räume. Die gewählten Orte werden auch nicht zur Kulisse, vor der sich das szenische Geschehen abspielt, sondern sie zeigen ein Erforschen neuer theatraler Praktiken, die das Verhältnis von Zuschauer und Akteur, von Raum und Zeit, von Zeigen und Schauen neu ausloten. Im besten Falle aber tut dies jede Form von Theater, egal in welchem Raum oder an welchem Ort sie stattfindet.

Literatur

Boal, Augusto (1989): Theater der Unterdrückten. Frankfurt: Suhrkamp. Crimp, Douglas (1993): On the museums ruins. London: MIT Press. de Certeau; Michel (1988): Die Kunst des Handelns. Berlin: Merve. Kaprow, Allan (1966): Assemblage, Environments and Happenings. New York: Harry N. Abrams Inc.

- Kaye, Nick (2000): Site Specific Art. Performance, Place and Documentation. London/New York: Routledge.
- Lehmann, Hans-Thies (1999): Postdramatisches Theater. Berlin: Alexander-Verlag.
- Lehmann, Hans-Thies (2000): Das neue Theater: Urbaner Raum, potentieller Raum. In: *Theaterwissenschaftliche Beiträge. Beilage zum Heft Theater der Zeit 10/2000*; S. 27-29.
- Serra, Richard (1994): Title Arc Destroyed. In: ders.: Writings Interviews. Chicago: Chicago University Press; S. 193-241.
- Schechner, Richard (1973): Environmental Theatre. New York: Hawthorn. Schechner, Richard (1990): Theateranthropologie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.