



ORIGINAL SILESTONE®

Fernando Alonso & Silestone®: Führend durch Innovation.

Ob beruflich oder privat - Fernando Alonso setzt immer auf beste Technologie. Aus diesem Grund fällt seine Wahl auch auf Silestone®.

Cosentino präsentiert mit Silestone die innovativste Quarzarbeitsfläche. Silestone® ist in weit über 50 Farben erhältlich und ist die einzige Quarzoberfläche mit 10-Jahresgarantie.

www.silestone.com

COSENTINO SWISS AG
Seegartenstrasse 4 - CH-8716 Schmerikon
Tel. +41(0) 055 533 02 50
www.cosentinogroup.net / email: zurich@cosentinogroup.net

Leserclinet 118

barcelona
world race

SILESTONE
by COSENTINO
10
JAHRE
GARANTIE

BAUEN & MODERNISIEREN
02 - 06.09.2010
DO - MO 10.00 - 18.00 Uhr
Messezentrum Zürich
www.bauen-modernisieren.ch
Sie finden uns in der
Halle 4 / Stand A27



archithese 4.2010 Juli/August 40. Jahrgang Fr. 28.-

Titelbild: BIG: Dänischer Pavillon, Expo Shanghai 2010
(Foto: Iwan Baan)

2 Editorial

ARCHITEKTUR AKTUELL

- 12 Architektur der Transformation**
Rem Koolhaas' Theaterexperimente
Carsten Krohn
- 18 Blackbox und Happy Street**
Die Architektur auf der Weltausstellung in Shanghai
Hubertus Adam
- 26 Interview**
Stadt, Land, Raum-Fluss
Jørg Himmelreich im Gespräch mit Daniel Buchner
und Andreas Bründler

SZENOGRAFIE

- 36 Die gesprengte Skene**
Eine kurze Geschichte der Szenografie
Stephan Trüby
- 42 Szenografie**
Gedanken zur Eingrenzung und Aufweitung
eines Begriffs
Rahel Kesselring
- 44 Fläche und Raum**
Bettina Meyer: Bühnenbild *Der Hodler*, Zürich
Hubertus Adam
- 46 Stadt - Theater - Bewegung**
Szenografie zwischen urbanem Raum,
Kulisse und Situation
Patrick Primavesi
- 52 Die Grenzen überwinden**
Bühnenbilder und Stagedesigns von Es Devlin
Steffen Hägele
- 56 Keine Bayreuther in Laongo**
Christoph Schlingensief und sein Operndorf für Afrika
Stephan Trüby im Gespräch mit Christoph Schlingensief
und Francis Kéré
König Midas in Burkina Faso
Reinhard Brembeck
- 60 Die Raum-Kunst der Improvisation**
Graft: Weihnachtsoratorium, Radialsystem Berlin
Verena Doerfler
- 64 From Film to Exhibition**
Peter Greenaway in conversation with Stephan Trüby,
Flavia Horat and Dolores Renk

- 70 Spielgerüste, KLANGGERÜSTE**
Fritz Hauser mit Boa Baumann: Schallmaschine
Hubertus Adam
- 72 Szenogramme**
Von Ausstellungen und Vorstellungen
Matthias Götz
- 76 Rampe zum Mythenrad**
Holzer Kobler Architekturen: Dauerausstellungen
im Schweizer Landesmuseum, Zürich
Hubertus Adam
- 78 Display und Kontextproduktion**
Zu den Arbeiten von Kuehn Malvezzi
Wilfried Kuehn
- 84 Digitale Realitäten**
Zum Verhältnis von realem und virtuellem Raum
Markus Schaefer
- 90 Theater der Organe**
Verkörpernte Relaxationen und Projektionen
Tobias Klein
- 92 Szenarien der Macht - ein italienisches Bühnenstück**
Über die Rolle der Architektur im populistischen Italien
unter Berlusconi
Florian Dreher
- 98 Dramaturgie des erweiterten Laufstegs**
Die Modeinszenierungen von Alexander McQueen
Steffen Hägele

RUBRIKEN

- 102 Baugeschichten**
**Das Gymnasium von Max Schlup auf dem
Strandboden in Biel ist bedroht**
Roman Mosimann
- 104 Junge Architektinnen und Architekten**
Chebbi/Thomet Architektinnen
Juho Nyberg
- 108 fsai**
- 109 Neues aus der Industrie**
- 116 Alptecture 2010**
- 118 Lieferbare Hefte**
- 120 Vorschau und Impressum**



Szenografie zwischen urbanem Raum, Kulisse und Situation

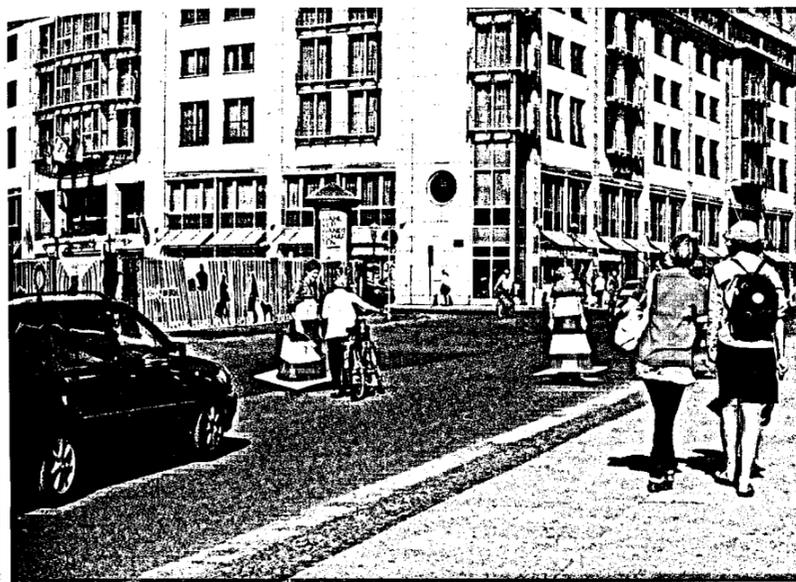
Die gegenwärtige Ausweitung des Szenografie-Begriffs auf alle Bereiche der Rauminszenierung und insbesondere des Raumdesigns steht im Kontext einer umfassenden Aufwertung des Theatralen und Performativen in neoliberalen Gesellschaftsformen. Wie aber sind der Ort und die Funktion theatraler Praxis noch zu bestimmen, wenn (wieder einmal) alles und jedes als Theater und Performance gilt und beides aufzugehen scheint in Strategien des Eventmarketings?

Text: Patrick Primavesi

Um das vielfältige Potenzial der Szenografie zu verstehen, lohnt sich zunächst ein Rückblick auf das antike Theater, dessen räumliche Organisation auch für gegenwärtige Theaterformen Aufschlüsse bieten kann. Die *skene* war auf dem Schauplatz (*theatron*) des antiken griechischen Theaters – im Unterschied zur *orchestra*, dem Ort des Chores – der Auftrittsort der Schauspieler. Zunächst ein Zelt oder hölzernes Gerüst, in der Zeit der klassischen Tragödie im 5. Jh. v. Chr. jedenfalls ein wandelbarer Ort, mit einer Vielzahl möglicher Konnotationen (Palast, Höhle, Tempel etc.). Die Bedeutung dieses Ortes lag vermutlich gerade in seiner Veränderbarkeit.

Zur Eröffnung der Dionysos-Festspiele in Athen wurden erst einmal öffentliche Rituale zelebriert, Tänze und Dithyramben-Chöre aufgeführt, bei denen die *skene* den Blick auf den zum Theater gehörenden wirklichen Tempel verstellte. Dafür, dass sie als temporäres Gebäude errichtet und leicht wieder abgebaut werden konnte, spricht auch die Rolle der *skene* in den erhaltenen Tragödientexten. Am Ende der *Orestie* des Aischylos beispielsweise wird die *skene* entfernt, um zur erhofften Auflösung der mythischen Verstrickungen der Tragödienhelden den Blick freizugeben auf den offenen Schauplatz der attischen Demokratie.

Die *skene* konnte bemalt werden, um die Imagination des jeweiligen Handlungsortes zu unterstützen, aber kaum in einem repräsentativen oder illusionistischen Sinne. *Skénographie* ist eher als Bemalung der Bühnenrückwand zu verstehen als eine für mehrere Stücke mit verschiedenen Schauplatzen gleichermaßen verwendete Linienzeichnung; vielleicht perspektivisch angelegt, aber ohne grösseren illustrativen Aufwand. Aufwendigere Malereien, für einen raschen Szenenwechsel auf drehbaren Periakten montiert, lassen sich erst für die hellenistische Zeit ab dem 3. Jahrhundert v. Chr. belegen. In der Epoche der grossen Tragödiendichter dürfte für die dramaturgische Bedeutung der



2

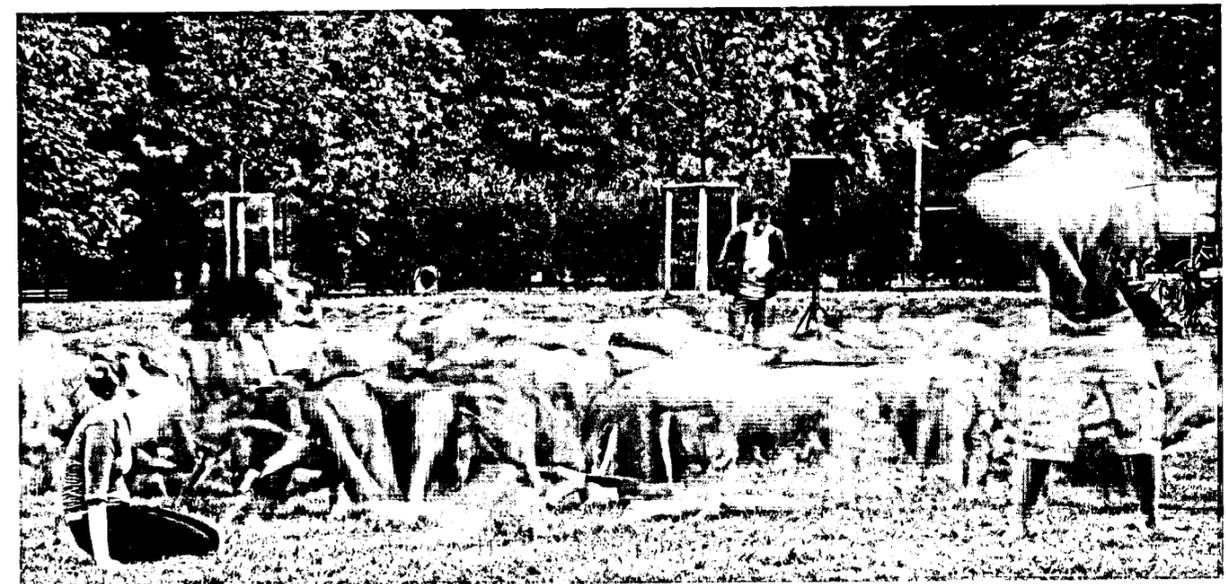
skene die Möglichkeit im Theater einen anderen Ort zu etablieren, dessen Innenraum durch Türen ein Stück weit sichtbar werden konnte, viel entscheidender gewesen sein. So steht die *skene* der Tragödie oft schematisch für das Innere des Palastes, als Ort der mythischen Verbrechen oder auch als Haus des Todes, als Eingang zur Unterwelt. Dass die *skene* zugleich der Ort war, an dem die Schauspieler die Masken oder Requisiten wechseln konnten, sollte nicht den Blick dafür verstellen, dass es hier bereits um eine räumliche Praxis geht, die verschiedene Bereiche des antiken Raumdenkens miteinander verknüpfen konnte: nicht nur innen und aussen, Diesseits und Jenseits, sondern zugleich den umfassenden religiösen Raum (*kosmos*), die umgebende Landschaft (Meer und Berge), die gebaute Realität des urbanen Raumes und zugleich das soziale Gefüge der Stadt.¹ Alle der *skene* zu-

1 play! Leipzig
Dani Lima, *Choreography for pavements, pedestrians and pigeons*, Burgplatz, Petersbogen, Leipzig 2010
(Fotos 1+2: Diana Wemer)

2 play! Leipzig
Bertram Weisshaar, *Promenadologie@Promenadenring*, Leipzig 2010

3 play! Leipzig
Heike Hennig, *Massen Contact Jam*, Sachsenbrücke, Leipzig 2010
(Foto: Marcel Ruge)

3



geschriebenen Einzelbedeutungen und Lokalitäten blieben der stets wahrnehmbaren Tatsache untergeordnet, dass der Schauplatz (gerade in Athen) im Zentrum der Stadtgemeinschaft (*polis*) situiert war, in geografischer und struktureller Nähe zu den Orten der Volksversammlung.

Paradigmenwechsel in theatergeschichtlicher Perspektive

Seit der Renaissance ist die Geschichte der europäischen Theaterkunst wesentlich geprägt von einem Rückzug auf Innenräume, bei schrittweiser Verstärkung von malerischem Aufwand, Perspektiv- und Illusionswirkungen. Über lange Zeit dominierte der illustrative Einsatz von Kulissen die Bildwirkung der Theateraufführung, im Laufe des 19. Jahrhunderts oft noch verstärkt durch bemalte Hauptvorhänge, die das Theaterereignis aufwerten sollten, in den neu errichteten Gebäuden einer repräsentativen bürgerlichen Stadtkultur. Erst in der Moderne gewann die Gestaltung und Erfahrung von Räumlichkeit im Theater wieder stärker an Bedeutung – mit den Avantgarden, denen die Bühne nicht mehr nur ein aus flächigen Kulissen gebildeter Illusions- und Repräsentationsort war, sondern ein dreidimensionaler Raum, der durch flexible Schauanordnungen die verschiedensten Atmosphären, Eindrücke und Wahrnehmungen ermöglichen sollte. Von Adolphe Appia über Oskar Schlemmer und Friedrich Kiesler bis hin zu Robert Wilson und anderen Theatermachern des späten 20. Jahrhunderts reichen Konzepte und Praktiken, die ausdrücklich auf eine mehrdimensional und polyperspektivisch angelegte Raumbühne mit komplexer Lichtgestaltung abzielten.

Nicht zu übersehen ist in diesem Zeitraum der wachsende Einfluss der Medientechnologie auf die Entwicklung der Theaterpraxis. Insbesondere Techniken der Projektion haben sich seit der Erfindung von Fotografie, Film und Vi-



4



5

4 play! Leipzig
Miriam Horwitz
Ich bin der Herr.
Ich bin ein Mensch,
Ich bin Christus. –
Das Nijinsky Projekt
im Sowjetischen
Pavillon, Leipzig 2010
(Foto: Miriam
Horwitz)

5 Der Sowjetische
Pavillon in Leipzig
(Foto: Marcel Ruge)

6 play! Leipzig
Georg Hobmeier
Area, Leipzig 2010
(Foto: Diana Weber)

deo beziehungsweise digitalen Bildern bis heute in einem Masse weiterentwickelt, das die Gestaltung von Bühnenräumen auch für Inszenierungen des traditionellen Repertoires revolutioniert hat. Parallel zur Emanzipation der Regie als eigene Kunstform – zunächst mit Beginn des 20. Jahrhunderts und dann verstärkt seit den Siebzigerjahren – ist schliesslich von einer Verselbstständigung der Bühne auszugehen, die mit dem viel gebrauchten Begriff des «Bildertheaters» kaum zu erfassen ist, vielmehr eine neue Epoche der Raumgestaltung im Theater eröffnet hat. Szenografie kann von daher als umfassende Raumkunst gelten, die nicht nur eine Öffnung der überkommenen Guckkastenbühne erreicht hat, sondern oft auch eine Überwindung der «Rampe», der räumlichen Trennung von Akteuren und Zuschauern. Jedenfalls brachten die Theateravantgarden des 20. Jahrhunderts ein erweitertes Verständnis von Szenografie hervor, ob sie sich der Idee eines «leeren» Raumes verschrieben (Peter Brook, Jerzy Grotowski), eine multiple und mobile Anlage mehrerer Büh-

nenräume entworfen haben (Erwin Piscator, Walter Gropius, Friedrich Kiesler) oder ob sie auf ästhetisch ausdifferenzierte Raumgestaltungen zielten, die flächige und malerische Elemente ebenso wie eine eigenständige Lichtregie und Bild- oder Filmprojektionen integrieren konnten (so z. B. bei Robert Wilson, Axel Manthey, Achim Freyer, Erich Wonder u. a.).²

Bei der – hier nur einigermaßen schematisch nachzuzeichnenden – Emanzipation der Szenografie vom traditionellen Bühnenbild hin zu einer neuen Kunst der Raumgestaltung sind im Hinblick auf die Entwicklung gegenwärtiger Theaterformen aber noch weitere Faktoren zu berücksichtigen. Mit der Verselbstständigung der Inszenierungskunst und der Ablösung des Theaters vom Paradigma des dramatischen Werkes hat sich auch die akustische Dimension grundlegend verändert – die Dominanz des gesprochenen Wortes oder der auskomponierten Musik wird zunehmend infrage gestellt durch eine Musikalisierung des agierenden Körpers, durch die vielfach auf neue Technologien gestützte Inszenierung



6

von Stimmen und Geräuschen, durch die Schaffung komplexer Klanglandschaften (*soundscape*s), die von der traditionellen Begleitfunktion der Bühnenmusik mindestens ebenso weit entfernt sind wie heutige Formen der Szenografie von der Kulissenmalerei. In den letzten Jahrzehnten ist schliesslich eine weitgehende Durchdringung und Vermischung aller mit szenischen Prozessen verbundenen Künste, Genres, Sparten und Berufe zu beobachten: Tanz, Musiktheater, Performance und Medienkunst führen nicht nur zu neuen Hybridformen – rückwirkend wird auch die Fixierung solcher Kategorien kenntlich in ihrer historischen Bedingtheit, als Versuch, eine Praxis zu ordnen, in der sich immer schon vielfältige und heterogene Elemente verbunden haben. Obwohl das Prinzip der Verkörperung und der mimetischen Darstellung von Handlungen und Personen in westlichen Theaterkulturen zwar lange dominant war, wurde es aber in allen Epochen von gegenläufigen Tendenzen durchkreuzt – ein Beispiel dafür, wie von der Gegenwart her auch historische Entwicklungen auf neue und komplexere Weise lesbar werden.

Theater im Kontext – vom metaphorischen zum metonymischen Raum

Zu den Tendenzen und Impulsen gegenwärtiger Theaterformen zählt auch wieder die Tendenz, die Bühnenhäuser zu verlassen, an anderen Orten im städtischen Umfeld mit theatralen Formen zu experimentieren und so einerseits die gesellschaftliche Funktion und Bedeutung von Theater auf neue Weise zu behaupten, andererseits die theatralen Aspekte des alltäglichen Lebens zu bearbeiten. Für den Versuch, Theater wieder stärker als eine Situation von Öffentlichkeit zu begreifen, als ein «Labor sozialer Phantasie», wie Heiner Müller nach Bertolt Brecht formuliert hat,³ ist aber eine schematische Unterscheidung einer Praxis innerhalb oder ausserhalb der etablierten Bühnenräume wenig hilfreich. Wichtiger wird die Frage, wie jeweils mit vorherrschenden Repräsentationsmustern, Wahrnehmungs- und Verhaltensweisen umgegangen wird. Die verstärkte Auseinandersetzung mit der urbanen Lebenswirklichkeit führt oft zu veränderten Formen

der Raumgestaltung, die weit über eine abbildende Beziehung zum öffentlichen Raum der Stadt hinausgehen.

Die politischen Umbrüche des frühen 20. Jahrhunderts bewirkten zwar eine erste Neuorientierung des Theaters an seinem urbanen Umfeld. Abgesehen von der Tendenz der totalitären Systeme, städtische Räume als Schauplatz politischer Repräsentation zu nutzen, fand Theater als künstlerische Praxis aber weiterhin zumeist in seinen eigenen vier Wänden statt. Auch in der Nachkriegszeit ging es eher um eine Abschlüssung des Kulturbetriebs gegen die gesellschaftliche Wirklichkeit der städtischen Umgebung, bis schliesslich, ausgehend von den Protesten der Sechzigerjahre, das Strassentheater versuchte, in politische Konflikte einzugreifen, seine Zuschauer aufzuklären und zu aktivieren, gleichsam auf der Strasse abzuholen. Gegenwärtig gibt es erneut zahlreiche Versuche, die räumlichen und gesellschaftlichen Kontexte von Theaterarbeit explizit zum Thema zu machen. Dabei geht es aber nicht nur um die Verknüpfung der Bühnenpraxis mit aktuellen politischen Themen oder um die Rückbesinnung darauf, dass Inszenieren, *mettre en scène*, immer schon ein komplexer Prozess der Kontextualisierung war. Was auf dem Spiel steht, ist vielmehr die Wahrnehmung der Stadt und des umgebenden Raumes selbst als einer Vielzahl von Kontexten und die Entwicklung neuer Formen theatraler und performativer Verortung. Im Unterschied zu einer Tradition, in der die Begriffe Hoftheater, Nationaltheater und Staatstheater mit der institutionellen Trägerschaft zugleich die Repräsentationsfunktion dieser Praxis anzeigen konnten, ist Theaterarbeit an Stadttheatern heute wieder vermehrt darauf angewiesen, sich mit der Stadt als einem gesellschaftlichen Umfeld auseinanderzusetzen, in dem die Repräsentation selbst zum Problem geworden ist.

Gleichzeitig mit den erwähnten Aufbrüchen in den Sechziger- und Siebzigerjahren entstanden Theorien des Raumes, deren repräsentationskritischer Impuls in den letzten Jahren wieder aufgenommen wurde: Zu nennen wäre hier, ausser Henri Lefébvres marxistisch orientierter Studie zur *Produktion des Raumes* als einem sozialen Prozess, insbesondere Michel Foucaults Essay *Andere Räume* (1967). Darin steht die Idee der Heterotopie – im Unterschied zur Utopie – für wirkliche Räume und Orte (z. B. Friedhöfe, Gärten, Bibliotheken, Museen, Kinos und Theater), die eine komplexe Bedeutungsvielfalt eröffnen, aus verschiedenen Zeiten und Funktionen zusammengesetzt sind und eine Aufspaltung der Raumerfahrung bewirken.⁴ Theater kann aber nicht nur durch die abbildende Verknüpfung von Räumen heterotopisch wirken, sondern in seiner gesamten Raumanlage, als Schauanordnung und als szenische Praxis. In diesem Sinne weitergedacht, ist der Heterotopiebegriff fruchtbar für solche Theaterformen, die auch ausserhalb etablierter Repräsentationsräume die Trennung von Theater und Wirklichkeit durchkreuzen. Jenseits der gewohnten Gegensätze innen/aussen, heilig/profan oder öffentlich/privat bringt die räumliche Neuorientierung der Theaterpraxis eher den Raum und die Sphäre des Zwischen wieder zur Geltung. Dieses Zwischen, der Abstand zwischen Akteuren und Zuschauern wird nicht mehr länger

der architektonischen Struktur der Bühnenrampe überlassen oder einzelnen Ausbruchversuchen der Schauspieler, sondern grundsätzlich zur Disposition gestellt. Dazu ist eine Dramaturgie der Kontextualisierung erforderlich, die sich aber weder im Abarbeiten tagespolitischer Themen erschöpfen noch darauf beschränken sollte, mit effektiveren Formen von Marketing die Zuschauerzahlen zu steigern.

Die Öffnung der Stadttheater gegenüber Arbeitsweisen von experimentellen Gruppen wie Rimini Protokoll ist ein langwieriger Prozess, der das Selbstverständnis professioneller Theatermacher ebenso infrage stellt wie die Struktur der Apparate. Kontextualisierung in diesem Sinne erfordert es, die Funktionsweisen des Stadttheaterbetriebs durchlässiger zu machen für gesellschaftliche Prozesse. Dazu kann aber auch eine erweiterte Form von Szenografie beitragen, die Raum nicht nur als Lokalität oder Behälter denkt, sondern ebenso als sozial und kulturell bedingtes Gefüge. Was der Paradigmenwechsel hin zu postdramatischen Theaterformen im Hinblick auf die Funktionalität und Bedeutung von Räumen bewirkt hat, lässt sich mit Hans-Thies Lehmann auch als Übergang vom metaphorischen zum metonymischen Raum beschreiben: Anstatt bloss im Modus der mimetischen beziehungsweise repräsentativen Funktion für andere Räume einzustehen, reale und fiktionale Orte abzubilden (wie eine Metapher eine «eigentliche» Redeweise ersetzt), ist der metonymische Raum in seiner eigenen Realität ein Bestandteil dessen, was ausgesagt werden soll. Er verknüpft sich mit den übrigen Elementen der szenischen Praxis zu einem dynamischen Bedeutungszusammenhang.⁵ Dadurch können auch die wirklichen Gegebenheiten und Atmosphären eines Raumes reflektiert werden, im Theater selbst und ausserhalb davon, in der städtischen Umgebung.

Theaterarbeit und die Herstellung von Situationen

Die aktuell zu beobachtende Überkreuzung der Versuche, Orte des urbanen Lebens zu inszenieren und andererseits

die Kulturpaläste selbst zum Szenetreffpunkt, zur *location* zu machen, verweist zugleich auf Veränderungen im Verhältnis des Theaters zum öffentlichen Raum. Szenografie kann dabei zu einer Praxis werden, die nicht nur den Radius der künstlerischen Gestaltung erweitert, sondern zugleich die bestehenden Raumverhältnisse beobachtet und auf neue Weise erfahrbar macht. Dafür ist die Verbindung von Arbeitsweisen der visuell gestaltenden Künste mit Diskursen zur Planung und Nutzung urbaner Räume wie auch mit Methoden der neueren performativen Praxis eine wichtige Voraussetzung. Gerade das Theater ist von aktuellen Entwicklungen betroffen, die man als eine Durchdringung von Privatheit und Öffentlichkeit beschreiben kann, als Privatisierung des öffentlichen Raumes (etwa durch die Kommerzialisierung der Innenstädte mithilfe privater Sicherheitsdienste) und umgekehrt als «Veröffentlichung» des privaten Raumes (durch die Allgegenwart privaten Lebens in den Medien). Das Verschwinden des öffentlichen Raumes kann mit theatralen Mitteln bewusst gemacht werden, etwa bei der Thematisierung von Überwachungstechnologie durch die Inszenierung unzweckmässiger Handlungen, die rasch die Aufmerksamkeit von Überwachungskameras auf sich ziehen. Seit 1996 ist das die Strategie der Surveillance Camera Players, die in den Metrostationen und Fussgängerbereichen von Manhattan und anderen westlichen Grossstädten den Passanten ihre Rolle als Akteure in einem konsumorientierten Sicherheitsszenario bewusst machen.⁶

Ähnlich hat in den letzten Jahren der Performancekünstler Mike Pearson daran gearbeitet, die zunehmende Funktionalisierung des öffentlichen Raumes zu thematisieren und gleichzeitig das Theater als Ort städtischen, politischen Lebens zu reaktivieren. Bei seinen Aktionen *Polis* und *Carrying Lyn* in Wales wurden Theaterzuschauer zu Beginn der «Vorstellung» in die Stadt geschickt, um von den an bestimmten Orten inszenierten kurzen Performances Ton- und Videoaufnahmen anzufertigen, die dann von Fahrradkurieren ins

Theater gebracht und der anderen Hälfte des Publikums auf Monitoren und Leinwänden gezeigt wurden, bis die Prozession aus der Stadt im Theater eintraf. Dieses Grundmodell hat Pearson in der Frankfurter Innenstadt auch bei dem Projekt *Metropolitan Motions* angewandt, das ebenfalls einen Bewegungszusammenhang zwischen Theater und Stadt herstellte. Zu erwähnen ist unter diesem Aspekt auch die Arbeit der Gruppe LIGNA, besonders ihr seit 2002 unter anderem in Hamburg, Berlin, Frankfurt am Main und Leipzig aufgeführtes *Radioballett*: Hunderte von Passanten sind in eine Choreografie eingebunden, indem sie Anweisungen für Gesten über Radio und Kopfhörer empfangen und ausführen. Dabei geht es – im Unterschied zur Ästhetisierung von Massenchoreografien bei spektakulären Werbe- oder Propagandaveranstaltungen – gerade um die Beiläufigkeit dieses Geschehens, das sich nur wenig vom sonstigen Getriebe an den jeweiligen Schauplätzen, Bahnhöfen, Passagen oder Shoppingmalls abhebt. Mit dem Entzug des Überblicks werden die Wahrnehmung und Interpretation der Teilnehmer weniger durch externe Zuschauer als vielmehr durch sich selbst herausgefordert.

Die Frage nach dem öffentlichen Raum in neoliberalen Konsumgesellschaften führt auf das Problem der Normierung alltäglicher Verhaltensweisen, wo Marketing, wie Gilles Deleuze zugespitzt formuliert hat, das neue Instrument sozialer Kontrolle ist.⁷ Exemplarisch dafür, wie diese Entwicklung von theatraler Praxis erfahrbar gemacht werden kann, sind auch die Arbeiten von Gob Squad, etwa in der Produktion *Super Night Shot* (2003), wo die Idee des öffentlichen Raumes ebenso infrage gestellt wurde wie die Möglichkeit, durch eine Performance die Realität der Städte zu verändern. Der Abend begann damit, dass die Zuschauer die von einem Trip durch die Stadt zurückkehrenden Akteure begrüßen sollten. Dann wurde der Film vorgeführt, der eine Stunde zuvor auf den Strassen der jeweiligen Stadt aufgenommen worden war, wo man die Performer bei dem Versuch sehen kann, die Welt zu retten oder wenigstens einem Passanten etwas Gutes zu tun. Parallel zum inszenierten Auszug aus dem Theater lohnt sich schliesslich auch die Sondierung des Theaters selbst als einer spezifischen *site*. Seit Jahren gibt es Rundgänge, Parcours innerhalb der Bühnenhäuser, welche die Übergänge zwischen Illusionsraum, Repräsentationsanlage und Produktionsbetrieb erfahrbar machen. Als Beispiel wäre hier etwa Christoph Marthalers Rundgang *Strasse der Besten* durch die Berliner Volksbühne zu nennen (1996) oder Wanda Golonkas *An Antigone* und *For Sale* (2002 und 2005), Gänge zu performativen Installationen im Gebäude des Schauspiel Frankfurt. Wie sich an solchen Versuchen einer metonymisch vorgehenden Kontextualisierung von Theaterarbeit zeigt, geht es damit vor allem um die Neuorganisation von Wahrnehmungsverhältnissen.

Inspiziert von Guy Debords Ideen zur *Herstellung von Situationen* (zur gelegentlichen Unterbrechung einer Gesellschaft des totalen Spektakels)⁸ sowie von Michel de Certeaus Studie zur *Kunst des Handelns* gewinnt eine Praxis der zumindest temporären Wiederaneignung des öffentlichen Rau-

mes auch für das Theater an Bedeutung. Oft genug wird in der Stadt bloss das gleiche Rollenspiel wie auf der Bühne inszeniert, wird der städtische Raum nur zur Kulisse eines beliebigen Events. Um darüber hinauszugelangen ist es erforderlich, sich mit der Stadt als sozialem, ökonomisch und kulturell geprägten Raum zu befassen – etwa in der Arbeit an Wahrnehmungsweisen, mit denen gerade die «unbeteiligten» Passanten, für sich und für einander, zum Theater werden können. Darin liegen neue Herausforderungen für eine szenografische Praxis, die sich nicht nur affirmativ zum städtischen Umraum verhält (mit überall einsetzbaren Kulissen und Projektionsflächen als Werbung und neuer Kunst am Bau), sondern ihn als solchen reflektiert.

Autor: Patrick Primavesi ist Professor für Theaterwissenschaft an der Universität Leipzig und Direktor des Tanzarchivs Leipzig. Forschung- und Publikationsschwerpunkte: antike Tragödie, Theater und Öffentlichkeit um 1800, Theorie und Praxis des Gegenwartstheaters, Rhythmus und Stimme, Theater, Tanz und Performance im urbanen Raum.

¹ Vgl. David Wiles, *Tragedy in Athens. Performance space and theatrical meaning*, Cambridge 1997, S. 161ff.

² Siehe dazu auch den Artikel «Szenographie» von Christopher Balme in: Erika Fischer-Lichte u.a. (Hrsg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar, Verlag 2005, S. 322ff.

³ Heiner Müller, Ein Diskussionsbeitrag («Theater als Prozess»), in: *Theater-Arbeit*, Berlin 1975, S. 121ff.

⁴ Michel Foucault, «Andere Räume», in: Karlheinz Barck u. a. (Hrsg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1991, S. 34–46, sowie Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin 1988.

⁵ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 1999, S. 287ff.

⁶ Vgl. dazu Dietmar Kammerer, *Bilder der Überwachung*, Frankfurt am Main 2008, S. 334ff.

⁷ Gilles Deleuze, «Postskriptum über die Kontrollgesellschaften (1990)», in: *Unterhandlungen. 1972–1990*, Frankfurt am Main 1993, S. 260.

⁸ Guy Debord, «Rapport über die Konstruktion von Situationen», in: *Situationistische Internationale. Der Beginn einer Epoche*, Hamburg 2008, S. 28ff.

play! LEIPZIG – Bewegung im Stadtraum / Movement in Urban Space

Vom 24. bis 27. Juni 2010 fand in Leipzig ein internationales Performance-Festival mit Konferenz statt, veranstaltet vom Tanzarchiv Leipzig und in Kooperation mit der Universität Leipzig, dem Centraltheater und der Statens Teaterskole Kopenhagen, gefördert von der Kulturstiftung des Bundes. Vier Tage lang bot das Festival Gelegenheit, bekannte und unbekannte Orte Leipzigs (wieder) zu entdecken, sich durch künstlerische Aktionen inspirieren zu lassen und die eigene Wahrnehmung der städtischen Umgebung aufs Spiel zu setzen. Von internationalen Künstlern gestaltete Gänge, Audio-touren und Performances machten politisch wie kulturell bedeutende Orte, Geschichten und Erinnerungen der Stadt und ihrer Bürger auf ungewohnte Weise erfahrbar – durch inszenierte und choreografierte Bewegung. Bei der Konferenz wurden die gezeigten Projekte und weiterführende Fragen zu Bewegung, Stadtentwicklung und Intervention mit Experten diskutiert.

Konzeption und künstlerische Leitung Prof. Dr. Patrick Primavesi und Diana Wesser; weitere Informationen unter www.playLEIPZIG.de



⁷ play! Leipzig
Ligna: *Die Unterbrechung – Ein Dialog mit Laban*, Leipzig 2010
(Foto: Marcel Ruge)