

Spielraum - ein Arbeitstext

Vorbemerkung

Der folgende Text arbeitet sich an bestimmten Phänomenen ab. Dieser Fokus basiert wie jeder andere Fokus auch per Definition auf der Ausschließung oder zumindest Ausklammerung anderer Phänomene, die, obgleich sie mindestens ebenso relevant sind, zugunsten der Fiktion einer Argumentationslinie (nicht zur Unterstützung der Argumentation selbst) vernachlässigt werden. Zu diesen entscheidenden, aber im Weiteren nicht berücksichtigten Überlegungen gehört zum Beispiel, welche Sonderposition in Bezug auf die Fragestellung der Theaterraum, also das so genannte „Theater“, klassisch die Blackbox, einnimmt. Indem dieser durch gesellschaftliche Vereinbarung ursprünglich als per se entkontextualisierend (im Sinne einer Anders- oder Neukontextualisierung) definiert wird, setzt er einen Rahmen, der als Passepartout im Kopf des Zuschauers lebendig gehalten werden kann, sofern er reflexiv als das thematisiert wird, was er ist: der dem Theater als gesellschaftlichem Konstrukt zugewiesene Raum. Damit ermöglicht er im Fall seiner wirklichen Bearbeitung in der Performance als Hand-Habung die Erzeugung einer Art räumlichen Kurzschlusses, einer Tautologie, die den Zuschauer immer auf sich selbst zurückwirft und ihn für die Zeit der Performance im besten Fall den Raum als im wirklichen Sinne verfügbar erfahren lässt.

Das eben Beschriebene ist eine Schlussfolgerung dessen, was ich im Folgenden basaler zu entwickeln versuche. Betont „eine“, denn dieser Text ist nicht geschrieben als Versuch einer Handlungsanweisung oder -Analyse. Er ist nicht mehr und nicht weniger als die verschriftlichte Reflexion eines Produzierenden.

Ein Arbeitstext.

I)

„Bühnen-bild“ als Begriff ist ein Dilemma.

Indem es in der hergebrachten Lesart den Aspekt des Bildes separiert, setzt es sich selbst die Grenze der produktbezogenen Oberflächenbehandlung und ist so per se verdächtig oder, um es noch klarer zu sagen: überflüssig. Es ist in gewisser Hinsicht die Erbkrankheit des klassischen Theaters – der Krepel, das Muffige, die Kulisse. Längst überflüssige Relikte aus

einer Zeit, in der das Theater vollkommen anderen Bedingungen unterlag. Der Gesellschaft, der Wahrnehmung, und der Technik.¹⁾

Dieser Generalverdacht richtet sich zu Recht nicht nur gegen die natürlich selten und seltener werdende „Kulissenschieberei“, sondern in vergleichbarer Weise gegen alle Materialien, gegen das Objekt, das reduzierte Detail auf der Bühne, ebenso wie potentiell auch gegen die theatrale Videoanwendung, selbst gegen viele Ansätze der Verwendung interaktiver Elemente. Es ist keine Frage des Materials – eher wohl eine Frage der medienkritischen Analyse und Reflexion.

Leider bedeutet gerade für die Arbeit im Bereich Raum der übliche Produktionsprozess eine so enge Setzung, dass darüber hinaus gehende Überlegungen und Versuche (und erst ihr mögliches Scheitern, oder noch klarer: das ständige Scheitern als gerade der kostbarste Anteil jedes Arbeitens) produktiv in der Regel nicht möglich scheinen. Dies hängt auch, aber nicht nur damit zusammen, dass aus den genannten Gründen nach einem Bühnenbildner oft nur dann gesucht wird oder die Möglichkeit einer solchen Zusammenarbeit überhaupt nur dann offen zu stehen scheint, wenn dem Projekt bereits ein relativ konventioneller Theaterbegriff zu Grunde liegt. (Dies ist natürlich eine unrettbare Verallgemeinerung, die aber – und das ist ihr zugute zu halten – in sehr realer Frustration gründet.)

Die Funktion des Bühnenbildes scheint unter den gegebenen Bedingungen festzustehen, ebenso wie der noch fundamentalere Fakt, dass es eine Funktion ist.

Insofern ist die Entscheidung für einen konzeptionell überlegteren Umgang mit Raum gerade bei Projekten, die sehr stark auch ihre eigene mediale Funktionsweise reflektieren, nachvollziehbarer Weise oft gleichbedeutend mit der Entscheidung, auf seine gesonderte Behandlung als Umraum zu verzichten.

Dieser Text geht im Gegensatz dazu von der Vorstellung aus, dass trotz des oben Beschriebenen der materiell - scheinbar oder real - unbehandelte Raum (nicht notwendig gleichbedeutend mit leer) nicht prinzipiell die einzige und nicht unbedingt die beste Option für eine Arbeit darstellt.

Die einfachste Begründung dafür ist die Evidenz der Tatsache, dass überall dort, wo eine Theaterarbeit stattfindet, diese ohnehin einen spezifischen Theater(um)raum etabliert – sei dies in der klassischen Blackbox, einem Galerieraum oder im öffentlichen Raum. Jede andere Annahme führt zu unauflösbaren ästhetischen Problemen. Der theatrale Raum ist keine Frage des Ortes²⁾ sondern einer Wahrnehmungskonvention, die zumindest potentiell aufgelöst oder zerstört werden kann, aber auf die reagiert werden muss.

In diesem, dem theatralen Raum gelten andere Gesetze, insbesondere der Außenwahrnehmung, die ihn letzten Endes immer auch zu einem Theaterraum machen, Diese müssen bei Zuschauer/Teilnehmer wie Performer vorausgesetzt werden. Das System des Theaterraumes kann in diesem Sinne nicht durch ein Austreten aus ihm, sondern nur von innen heraus, durch das Ansetzen feiner Brüche und Faltungen, thematisiert und verändert werden. In der Arbeit von Choreographen, Regisseuren und Performern geschieht dies offensichtlich längst, wesentlich seltener dagegen in der Behandlung der Materialität des Ortes selbst durch einen Bühnenbildner.

Dieses Feld bleibt der bildenden Kunst überlassen, obgleich der Bedarf an entsprechenden Konzepten gerade im Theater groß zu sein scheint.³⁾ Zumindest deutet darauf die nach wie vor verbreitete Praxis hin, den gesellschaftlich als solchen definierten Theaterraum faktisch zu verlassen, ihn insbesondere durch traditionell der bildenden Kunst vorbehalten Räume wie Galerien oder Ausstellungshallen zu ersetzen. Die Motivation ist verständlich, hat sich doch der Theaterraum immer wieder als unüberwindlich erwiesen, was die Grenzen seiner Wahrnehmungsgesetze angeht. Es ist aber die Frage, ob der Galerieraum sich anders verhält in dem Moment, da sich etwas in ihm abspielt, das als theatrale oder allgemeiner performative (sic!) Handlung auf uns zutritt. Zumindest sind es ganz faktisch bestimmte strukturelle Elemente, die ein Ausstellungsraum im Gegensatz zur klassischen Bühne unmittelbar mit sich bringt: die Möglichkeit räumlicher Vereinzelung, ein flexibles Geflecht von Wahrnehmungsrichtungen und die Möglichkeit des Zuschauers, seine Position im Raum, wie auch die Zeit seiner Beschäftigung mit einzelnen Dingen frei zu bestimmen. Dennoch bleibt die in dem Zusammenhang zentrale Setzung bestehen: der Galerieraum, ebenso wie der Theaterraum oder irgendein anderer wird durch die Präsenz eines theatralen Ereignisses in einen anderen Modus, auf eine andere Wahrnehmungsebene versetzt. Er verliert sozusagen seine Unschuld in Bezug auf die Aktion. Damit bleiben auf räumlicher Ebene die alten Bedingungen unangetastet. Überspitzt formuliert: Gibt es keine Kulisse, wird alles Kulisse – gibt es keinen Theaterraum, wird alles Theaterraum im Fenster dessen, was als Projekt- oder Aufführungszeitraum definiert ist.

Ich denke, dass es eines zweiten Rahmens bedarf, um den ersten ästhetisch zu neutralisieren und wiederum freizustellen. Komposition entsteht notgedrungen – nur durch ihre Reflexion und Übersteigerung, ich würde es eine Art Rückkopplung des Raumes nennen, wird es möglich, ihre Zusammenfassung und gefahrlose Gegenübersetzung durch den Besucher/Zuschauer zu verhindern und Spiel-Fläche zu gewinnen. Ein doppeltes Passepartout also.

Nehmen wir das Beispiel eines stark verschmutzten Sofas in einem beliebigen öffentlichen Raum oder im Freien. Nehmen wir an, ich schneide ein rechteckiges Stück des Bezuges an sichtbarer Stelle heraus, wasche es sehr sauber und setze es danach an exakt der gleichen Stelle wieder ein. Ich habe nichts getan, außer einen Eingriff sichtbar zu machen, eine Art Leerstelle oder Variable für eine am Raum vollzogene Handlung zu schaffen. Aber die Wirkung im Gefüge ist enorm: das Sofa, ursprünglich unfreiwillige und feststehende Präsenz als bedeutungsvolles Objekt in der Situation, ist herauskatapultiert worden, indem der Eingriff es als (Wahrnehmungs-)Material kenntlich gemacht hat. Die simple Handlung des Säubers ersetzt, wenn man so will, das Objekt und gibt ihm jenseits dieser Behandlung (immer mitgedacht: in der Situation einer Performance) seine ursprüngliche Qualität als Ding im Raum zurück.

Umgekehrt eine Situation, in der gerade die hier vermiedene Zusammenfassung des Raumes so übersteigert wird, dass das gesamte Theater auf einen Punkt zusammenschmolzen, selbst wieder etwas wie eine reale Existenz als Ding zurück erhält. Ein Beispiel: das *Theatro di San Carlo* in Neapel, in dem in jeder einzelnen Loge ein Spiegel so angebracht ist, dass beim Blick auf die Bühne zugleich der Blick auf der Spiegelung der Königsloge ruht (und potentiell umgekehrt von der Königsloge auf den Spiegeln der Logen). Die Präsenz der Gesellschaft ist hier so stark inszeniert, dass die Inszenierung auf einer Ebene damit als Objekt in diesem erweiterten Bühnenraum real zu werden beginnt.

Über diese beiden Pole wird ein formales Spektrum markiert, in dem sich eine fruchtbare zeitgenössische Arbeit mit dem Element des Theaterraumes und seinen Grenzen abspielen könnte.

II)

Zu einer genaueren Analyse des Arbeitsbereiches ist es notwendig, einen Schritt zurückzutreten und den oben relativ pauschal verwendeten Begriff des Theaterraumes genauer zu betrachten. Es wurde vorausgesetzt: Mit der durch eine Performance, welcher Art auch immer, eingeleiteten Situation öffnet sich ein Raum. Dieser Raum lenkt und konditioniert die folgende Wahrnehmung, so dass er das Spektrum der potentiell in ihm vorhandenen Sichtweisen und damit letztlich denk- (im Sinne von wahrnehm-) baren Bedeutungen für einen festgelegten ZeitRaum begrenzt und definiert.⁵⁾

Versuch einer negativen Abgrenzung: Es ist die Frage, ob eine Performance denkbar wäre, die die Bildung eines solchen Wahrnehmungsraumes prinzipiell unterläuft.

Die Frage ist klar zu verneinen. Eine Beeinflussung ist grenzwertig nur dann aufgehoben, wenn die Performance als wahrnehmbarer Akt zu verschwinden beginnt: Ich tanze als Besucher in einem Club und erkläre dies zu einer Performance. Nun wäre ein denkbarer Einwand zur oben genannten These der, dass keine sinnlich wahrnehmbare Differenz zur umgebenden Realität vorhanden sei, die die Wahrnehmungssituation beeinflussen könne. Hier muss man differenzieren. Es sind zwei Betrachter denkbar – entweder ist die Person in die Performancesituation eingeweiht oder nicht. Im ersteren Fall ersetzt das Wissen um eine konzeptionelle Differenz eine sinnlich wahrnehmbare und wird für den Betrachter faktisch zu einer vergleichbaren Veränderung seiner Wahrnehmung führen. Im zweiten Fall dagegen findet die Performance (für den Betrachter) gerade durch ihr völliges Aufgehen in der realen Kontingenz gar nicht erst statt. Das heißt, dass alle Fragen der Wahrnehmung eines Kunstwerkes ihre Relevanz für die gegebene Situation verlieren. Die Frage, ob die Handlung selbst dadurch ihren Status als Kunstwerk verliert, erscheint an dieser Stelle müßig, da es hier ja gerade um den Akt des Kommunizierens geht. Die Vereinbarung einer Minimaldefinition von Kunst als Kommunikation im weitesten Sinne wird hier aus Diskurs-praktischen Gründen begrifflich vorausgesetzt.

Das Gesagte gilt dabei aus denselben Erwägungen in gleicher Weise für den Akt der Performance selbst wie für alle denkbaren Repräsentationsformen (wie Fotos, Videos, selbst Befragungen anwesender Personen).

Der Raum einer Performance ist also per se niemals naiv. Er tendiert in seiner Wahrnehmung immer zur Auflösung in einem durch die theatrale Situation gestifteten Bedeutungskontinuum und sei es auch eines sich verschiebender Perspektiven.⁶⁾ Ein solches Bedeutungssystem ist immer v o r den Betrachter gesetzt und bricht die Kommunikation einseitig ab. D.h. der lebendige gegenseitige Prozess einer oszillierenden Wahrnehmung und Wahrnehmung der Wahrnehmung (denn das ist die Bedingung für ersteres) wird abgebrochen zugunsten einer einfachen One-way-Übertragung von Bedeutung.

Die Ansätze eines produktiven Umganges mit diesem Vorgang auf Seiten beispielsweise der choreographischen Arbeit sind natürlich vielfältig. Ein deutlicher Unterschied des eröffneten Raumes bei einer Aufführung von Jérôme Bel oder einer von *Les Ballets C. de la B.*, insbesondere in den Arbeiten von Alain Platel selbst, beispielsweise liegt auf der Hand. So interessant allerdings die Frage nach dieser Differenz ist, so scheint sie doch hier nur am Rand von Bedeutung. Wichtiger: beide Ansätze haben in einem entscheidenden Punkt eine Gemeinsamkeit. In beiden Fällen ist die Situation des Performers⁷⁾ letztlich die eines

Readymades als Mensch oder wiederum als Performer, der sich selbst und/oder dem Betrachter gegenübergestellt ist. Diese Erkenntnis an sich erscheint natürlich abgegriffen, hat aber weitreichende Folgen für die Frage der materiellen (oder: Um-)Raumbehandlung.

Der Akt des Readymades besteht gerade darin, etwas, ein Ding, ein Gegenüber zu ver-setzen. Indem ich dies tue, löse ich seine kontextuellen Bezüge teilweise und ersetze sie durch andere. Die Arbeit am Readymade findet also als Operation oder Manöver⁸⁾ in der größtmöglichen Reduktion einer einfachen Entscheidung und Handlung statt. Entscheidung und Handlung finden ihre Sichtbarkeit eben im Readymade als Objekt einer Intervention. Der Ort dieser Intervention auf einer fundamentalen Ebene sind die Kategorien von Raum und Zeit. Nocheinmal: der „Raum“ dieses Theaters ist die auf den simpelsten Kern reduzierte Handlung der Neu-Verortung in einem anderen Raum und in einer anderen Zeit. Ein Ortswechsel im wörtlichen Sinne. Eine Bedeutungsschöpfung ist dann immer einfach topologisch, nie an die Handlung des Versetzens, noch an Dinge oder Performer gebunden. Alle übrigen medialen auch inhaltlichen Bezüge werden in diesem Sinne austausch- und letztlich verzichtbar.⁹⁾

Nun ist es gar nicht nötig, dafür mit neuen Begriffsschöpfungen zu operieren. Der Begriff, der „klassisch“ diese Reduktion vollzogen hat, ist der der Installation. Die Installation hat alle medialen Bindungen (und Reinheitsgebote) bereits im Ansatz ihrer medialen Intention hinter sich gelassen und ist letztlich genau das: eine sich vollziehende Neustrukturierung in Raum und Zeit.

Begreift man nun den Vorgang dieses Theaters als Installation, Performer und Dinge auf der Bühne als Readymades, so lässt sich auch die oben beschriebene gegenläufige Zusammenfassungstendenz des theatralen Raumes klarer beschreiben: der Raum will (immer mitgedacht natürlich: in der Wahrnehmung des Betrachters) in einen feststehenden, kontinuierlichen Bedeutungsraum zurückkehren, der den Betrachter in der Gegenüberstellung des Theaters als Objekt seiner Position als distanzierteres Subjekt versichert. Dies wäre nicht eine Öffnung der reflektierenden Wahrnehmung auf ein Ereignis hin, sondern ihr genaues Gegenteil. In der Übertragung wäre die Arbeit des Bühnenbildners in diesem System die Bearbeitung dieses Ortes und die Schaffung von Bedingungen seiner Setzung als einem immer anderen. Oder anders ausgedrückt: eher als Oberflächenbehandlung oder selbst Schöpfung eines Raumes seine permanente Störung, das Zerbrechen seiner Struktur als permanenter Prozess. Finden wir also die Installation in der Setzung des Performers als Readymade, so scheint im Bereich dessen, was klassisch als Bühnenbild bezeichnet wird, so etwas wie eine inverse Installation als fortlaufende räumliche Neukontextualisierung des auf der „Bühne“ Geschehenden auf.

III)

Mit dem Begriff der inversen Installation im Verhältnis zum klassischen Bühnenbild scheint etwas erreicht. Er bindet das über theatrale Wahrnehmungsräume im Allgemeinen Gesagte und macht es - so die These - übertragbar auf den Bereich des konkreten Raumes einer Performance/Aufführung im Besonderen.

Von diesem Ausgangspunkt lassen sich die Beispiele des Sofas und der Logenspiegel neu betrachten. Das zusätzliche Passepartout instrumentalisiert und thematisiert eben den Drang des Betrachters zur gesicherten Zusammenfassung als gegenläufige Kraft im Sinne einer ständigen subtilen Störung (von innen, von außen) der örtlichen Bedeutungsmodi. Im besten Fall entsteht hieraus ein Kräftefeld, das ein Oszillieren der Wahrnehmung zwischen dem Sehen und dem das Sehen/Nichtsehen sehen bedingt, wodurch die Wahrnehmung selbst thematisiert und aus dem normalen (und normierten) Prozess von Bedeutungsproduktion herausgerissen wird.

Nachbemerkung

Natürlich bleibt die Frage bestehen, inwiefern und in welcher Form Ein-Griffe wie diese gezielt, also auf ein spezifisches Projekt-Konzept bezogen, und in realen Produktionsprozessen beispielsweise in Bezug auf Gastspiele zu realisieren sind. Mit Sicherheit erfordert dies in jedem Einzelfall Arbeit vor und unmittelbare Reaktion auf den jeweiligen Ort, so dass es in der Konzeptionsphase eher als um einen klassischen Entwurf um die Schaffung von inhaltlichen und formalen Gefäßen oder Spielanleitungen ginge, deren konkrete Verwandlung in Raum im einzelnen Fall durchaus unterschiedlich aussehen könnte und müsste. Bühnenbild wäre in diesem Sinne als eine im Hintergrund stehende offene Struktur zu begreifen, deren Erscheinungsbild sich aus ihren einzelnen jeweils ortsspezifischen und -gebundenen Ausformungen modelliert.

Berlin, 2005

Anmerkungen

- 1) Ein gutes Bild für den Einfluss der technischen Gegebenheiten auf fundamentale räumliche Bedingungen des Theaters ist der Wandel der Bewertung des Schattens auf der Bühne. Solange das Bühnenlicht schwach und notgedrungen ungerichtet war und die illusionistische Theatermalerei ihre große Zeit feierte, war natürlich der (reale) Schatten als potentieller Illusionszertörer verhasst, schlimmer noch: als eben sichtbar reales Element in der Illusion und damit Bruch in der angestrebten einheitlichen Perspektive der Wahrnehmung. Mit dem Moment, als das elektrische und damit auch richtbare (Bühnen-)Licht neue Möglichkeiten eröffnete und Schritt für Schritt eine Theaterarchitektur anstelle der alten Theatermalerei auf die Bühnen spülte, war gerade der Schatten das räumliche Element schlechthin, indem erst er den Objekten Realität verlieh, sie sozusagen aus einem allgemeinen Raum herausschälte.
- 2) Auf die Relativierung dieser Aussage werde ich weiter unten im Text zurückkommen.
- 3) Kulisse hier bewusst als „Bühnen-bild“ gebraucht, indem dieser Begriff das gemeinte Problem wesentlich unmissverständlicher umreißt: den einseitigen Abriss von Kommunikation als ungebrochene Bedeutungsproduktion.
- 4) Die Tatsache, dass bildende Künstler sehr häufig in Zusammenhang und Zusammenarbeit mit Performance- und Theaterprojekten Räume für diese entwickeln, widerspricht dem nur scheinbar, denn allzu oft führt alleine die Eigendynamik der Bühnen- und Produktionssituation zur Vernachlässigung vieler Erkenntnisse, die in der freien Arbeit kaum unterschritten werden.
- 5) Ein interessanter Versuch der Umkehrung bzw. erneuten Verspiegelung dieses Prinzips war vor einiger Zeit auf dem 1. Tanzkongress 2005 im Centre de la Danse in Paris zu sehen. Dort saß Gerald Siegmund bei einer Lecture über den das romantische Ballet als frühen konzeptionellen Theaterraum auf der Bühne - (de)platziert in der Installation (Tisch und Stuhl) der unmittelbar darauf stattfindenden Performance von *Self Unfinished* im Rahmen des gleichen Konferenz-Blockes.
- 6) Perpektivenverschiebung und damit -multiplikation (Gegenbild Barockbühne) im Unterschied zur prinzipiellen Gleichzeitigkeit und Unüberschaubarkeit der Möglichkeiten.
- 7) Dies impliziert noch keine Aussage über etwaige Inhalte oder formale Fragen der Performance oder des damit zusammenhängenden Schaffensprozesses selbst. Es wird hier lediglich das Dreieck Performer/Raum/Betrachter und die in ihm gesetzten ästhetischen Bezüge untersucht.
- 8) Interessant hier die jeweiligen Bedeutungsfacetten der beiden Begriffe: Operation > Manöver> (<XXX in “Readymade und Negerplastik“, Berlin, 2005)
- 9) Mitgedacht: für die Analyse des Verhältnisses Raumgefüge/Performer.