

INTERMEDIALE RAUMKONZEPTE

Wechselwirkungen zwischen bildender Kunst, Theater und
Tanz seit den 1960er Jahren

Zur Erlangung des Doktorgrades
eingereicht am Fachbereich
Philosophie und Geisteswissenschaften
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von Andrej Mirčev
im Januar 2011

Erstgutachterin: Prof. Dr. Dr. h. c. Erika Fischer-Lichte

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Gabriele Brandstetter

Disputation: 08.06.2011

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung.....	4
I. Was ist Intermedialität?.....	12
1.1 Transformationsprozesse und Differenz.....	14
1.2 Das Dazwischen des Intermedialen.....	16
1.3 Digital oder lebendig?.....	19
1.4 Theater als (k)ein Medium?.....	22
1.5 Spuren und Schichtungen.....	26
II. Körper – Räume – Bilder.....	32
2.1 Krise der Repräsentation.....	37
2.2 Körperlichkeit des Bildes oder Bildlichkeit des Körpers?.....	41
2.3 Bild im Theater.....	45
2.4 Theatralität und Medialität.....	48
2.5 Der Blick ohne Körper.....	53
2.6 Der absorbierte Zuschauer.....	60
III. Zwischen Performance und Installation.....	69
3.1 Performativität der Malerei.....	70
3.1.1 Wie der Maler tanzen lernte (Jackson Pollock).....	71
3.1.2 Ikonoklastische Geste (Lucio Fontana).....	75
3.2 Der zufällige und leere Raum.....	78
3.2.1 Der weiße und stille Raum (John Cage, Nam June Paik, Yves Klein).....	80
3.2.2 Der blaue Körper.....	82
3.3 Das Körperwerden des Bilder.....	84
3.3.1 Die zeitliche Dimension der Malerei (Die japanische Aktionsmalerei).....	85
3.3.2 Farbe und Fleisch (Die Wiener Aktionisten).....	87
3.4 Expandierte Malerei.....	92
3.4.1 Ohne Grenzen zwischen Kunst und Leben (Allan Kaprow).....	93
3.4.2 Ortsspezifisches Theater (Wolf Vostell).....	96
3.5 Zonen der Reflexion.....	101
3.5.1 Video-Passagen (Bruce Nauman).....	103
3.5.2 Überwachende Blicke (Peter Weibel).....	107
3.5.3 Sich in der Vergangenheit begenen (Dan Graham).....	109
3.5.4 Das gespaltene Subjekt.....	112
3.6 Feminisierung des Raums.....	115
3.6.1 Dezentrierte Fluchtpunkte (Carolee Schneemann).....	116
3.6.2 Schichten der Repräsentation (Ulrike Rosenbach).....	121
3.6.3 Haptische Räume.....	123
IV. De(kon)struktion der Guckkastenbühne.....	129
4.1 E. G. Craig, A. Appia und die Rehabilitierung des Visuellen.....	132
4.1.1 Prolegomena für ein konstruktivistisches Theater.....	133
4.1.2 Das Licht und die Bühne.....	136
4.2 Theater und Film, ein dialektisches Verhältnis.....	140
4.2.1 Ein kinematografisches Theater.....	142
4.2.2 Ein Argument von Susan Sontag.....	147

4.3 Verschiebung der Präsenz.....	150
4.3.1 Hamlet zwischen Film, Video und Aufführung.....	152
4.4 Auszug aus der Black Box	162
4.4.1 Der auratische Blick (René Pollesch).....	163
4.4.2 Die Revolution am Rosa-Luxemburg Platz.....	170
4.5 Die Stadt mit anderen Augen sehen	177
4.5.1 Mobile Schauplätze (Cargo Sofia).....	178
4.5.2 Plädoyer für ein (peripat)etisches Theater (Call Cutta).....	182
V. Den Raum choreografieren.....	189
5.1 Oskar Schlemmer und der raumbehexte Mensch.....	190
5.2 Bewegung zwischen Alltag und Malerei.....	196
5.2.1 Dezentrierte Bewegungen (Merce Cunningham).....	197
5.2.2 Gegen die Gravitation tanzen (Trisha Brown).....	201
5.3 Choreografie der Haut.....	207
5.4 Topografie einer verschwundenen Welt.....	217
5.4.1 Spuren und Abwesenheiten.....	225
5.5 Im Zwischenraum des Schreibens.....	228
VI. Resümee	239
Literaturverzeichnis.....	249
Kurzfassung.....	270
Summary.....	271
Lebenslauf.....	272
Selbstständigkeitserklärung.....	274

Einleitung

Im Jahre 1974 ereignete sich in Engelwood, New Jersey ein außergewöhnliches Kunstprojekt, als Gordon Matta-Clark *Splitting* realisierte, eine Arbeit, die sich am treffendsten als performative Intervention in eine architektonische Struktur beschreiben lässt. Wie schon der Titel andeutet, handelte es sich um einen Akt der Aufspaltung eines für den Abriss bestimmten Familienhauses aus den 1930er Jahren. Mit Bohrmaschine und Säge ‚zerschnitt‘ der Künstler das Haus und ließ eine Spaltung erscheinen, die eine neue Raumordnung entstehen ließ, indem sie das dichotomische Verhältnis zwischen Innen- und Außenraum durchbrach. Laut eines Zwischentitels des Films *Splitting*, der die ganze Aktion dokumentiert, spielte das Licht in diesem Vorgang eine wesentliche Rolle: „The abandoned home was filled by a sliver of sunlight that passed the day through the rooms.“¹

Die Tatsache, dass Matta-Clark alle seine Aktionen sehr sorgfältig mit Super-8 Filmen und Fotografien dokumentierte, macht es unmöglich sie eindeutig zu klassifizieren. Handelt es sich etwa um Performances, (Dokumentar-)Filme, Fotografien, bildende Kunst oder Architektur? So zeigt die Arbeit *Splitting* auf paradigmatische Weise, inwiefern Matta-Clark im „Spannungsfeld zwischen Architektur und Plastik“ operiert und sich jeder Einordnung in eine kunst-, medien- oder gattungsspezifische Kategorie entzieht.²

Diese grenzüberschreitende Dimension seiner Arbeit prägt auch die ästhetische Qualität seiner Film- und Fotodokumentation. Indem Matta-Clark Fotos der Aktion in Form von Collagen zusammensetzt und manipuliert, vollzieht sich eine Transformation der Beziehung von Dokumentation und Fiktion. Man kann nicht mehr mit Sicherheit behaupten, die Fotos und Filme wären objektive Darstellungen der performativen Intervention und würden Auskunft darüber geben, was ‚wirklich‘ vor Ort geschah. Da sich die Arbeit von Matta-Clark auf diversen Ebenen ereignet – Architektur, Skulptur, Performance, Fotografie und Film – und dabei stets die jeweiligen medialen Grenzen überschreitet, wenn beispielsweise ein architektonisches Prinzip auf die Dokumentation übertragen wird, bleibt zu fragen: Sollte man seine

¹ Zitat aus dem Film *Splitting*: http://www.ubu.com/film/gmc_splitting.html (Stand: 4.3. 2010).

² Hartle, Johan Frederik (2005), *Der Geöffnete Raum. Zur Politik der ästhetischen Form*, Wilhelm Fink Verlag, München, S. 146.

Kunst überhaupt irgendeinem spezifischen Medium oder einer Kunstgattung zuordnen?³ Matta-Clarks performativer Umgang mit Architektur, Fotografie und Film lässt sich also als exemplarische künstlerische Strategie analysieren, die in einem intermedialen Feld die Differenzen einzelner Medien in andere Formen überträgt und mit diesen Verschiebungen arbeitet und spielt.

Für den Kontext der vorliegenden Arbeit ist das Beispiel Matta-Clarks daher so signifikant, weil es auf die Schwierigkeiten verweist, mit denen man konfrontiert wird, wenn man bestimmte künstlerische Strategien von einer medien- und gattungsspezifischen Verfassung ausgehend verstehen möchte. Außerdem liefert *Splitting* ein prägnantes Beispiel dafür, wie der Raum zum ästhetischen Material wird – eine kunstgeschichtliche Entwicklung, deren Spuren diese Arbeit untersuchen wird – und belegt eindrucksvoll, wie die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Raum tradierte Grenzen zwischen Kunst und Leben verschiebt.⁴

Als Künstler seit den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts unter dem (neo)avantgardistischen Credo einer Entgrenzung der Künste und der Verzahnung von Kunst und Leben mit diversen Kunstformen und Medien zu experimentieren begannen, wurde es immer schwieriger, ein medien- und gattungsspezifisches Paradigma aufrecht zu halten, in dem die Künste hierarchisiert, klassifiziert und klar voneinander abgegrenzt sind. Der Performance- und Fluxus-Künstler Dick Higgins, der den Begriff „Intermedia“ verwendet, um der Aufweichung medialer Grenzen auf die Spur kommen zu können, schreibt, dass viele der zeitgenössischen Kunstwerke eigentlich *zwischen* den Medien angesiedelt sind, und dass das Konzept der Aufteilung der Medien in die Renaissance zurück datiert werden kann und für uns heute keine Bedeutung mehr hat.⁵

Demnach stünden die einzelnen Kunstwissenschaften (Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft u.a.) vor der methodischen und diskursiven Herausforderung, einen interdisziplinären Dialog zu beginnen. Den gemeinsamen Nenner hierfür könnte der durch Erika Fischer-Lichte formulierte Aufführungscharakter der Kunst bilden. Visierten schon die Avantgardebewegungen

³ Vgl. Ursprung, Philip (2010), „*Moment to Moment-Space*“: *Die Architektur Performances von Gordon Matta-Clark*, in: Erika Fischer-Lichte, Benjamin Wihstutz (Hrsg.), *Politik des Raums. Theater und Topologie*, Wilhelm Fink, München, S.159.-161.

⁴ Vgl. Hartle, Johan Frederik (2005), S. 13.

⁵ Vgl. Higgins, Dick (1984), *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, S. 18.

der Futuristen und Dadaisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Überwindung tradierter Grenzen zwischen den Künsten und zwischen Kunst und Leben an, wurde diese in den letzten fünfzig Jahren auf allen Gebieten des Kunstschaffens vollzogen. „Dieser Prozess“, bemerkt Fischer-Lichte, „lässt sich als radikale Performativierung der Künste beschreiben, die ihre ‚Werke‘ nun häufig als ‚Ereignisse‘ und entsprechend als Aufführungen hervorbringen.“⁶ Auf der Grundlage einer interdisziplinären Methodologie und dem Aufführungscharakter der zeitgenössischen Kunstpraktiken, soll das vorliegende Dissertationsprojekt die Wechselwirkungen zwischen bildender Kunst, Theater und Tanz aufgreifen und in Hinblick auf die der intermedialen Raumkonzepte analysieren.

Anlässlich eines allseits verkündeten ‚spatial turns‘ wird mit dieser Arbeit gezeigt werden, welche Raumkonzepte aus den Wechselwirkungen von bildender Kunst, Theater und Tanz hervorgegangen sind und welche Konsequenzen sich daraus für die Beziehung von RezipientInnen und ‚Kunstwerk‘ ergeben.⁷ Augenscheinlich wird dabei die Notwendigkeit eines Paradigmenwechsels: der Raum lässt sich nicht mehr als eigenständige, starre und passive Entität (Behälter) verstehen, sondern als Resultat performativer Handlungen und (inter)medialer Vermittlung. Diesbezüglich soll der Raum in seiner Relationalität reflektiert werden, als „Ergebnis von Positionierungen von Subjekt- und Objektkörpern.“⁸

Eine der Hypothesen, die mit dieser Arbeit plausibilisiert werden soll, ist die, dass die Frage nach dem Raum eine Frage der Verortung des Körpers ist und dass Medialität, Räumlichkeit und Körperlichkeit eng miteinander verbunden sind bzw. in dynamischer Relation zueinander stehen. Als Gordon Matta-Clark physisch in das Familienhaus in New Jersey eingriff, transformierte er es durch seine (körperliche) Handlung. Indem die Intervention und die Transformation des Raumes auch im filmischen bzw. fotografischen Medium dargestellt werden, zeigt sich, inwiefern der mediale Transfer mit dieser neuen Raumordnung korrespondiert und inwiefern

⁶ Fischer-Lichte, Erika (2010), *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, A Francke Verlag, Tübingen/Basel, S. 203.

⁷ Vgl. Döring, Jörg, Thielmann Tristan (2008), (Hrsg.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Transcript Verlag, Bielfeld; Bachmann-Medick, Doris (2006), *Cultural Turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*, Reinbeck, Hamburg; Dünne, Jörg, Günzel, Stephan (2006), (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.

⁸ Gronau, Barbara (2010), *Theaterinstallationen. Performative Räume bei Beuys, Boltanski und Kabakov*, Wilhelm Fink Verlag, München, S. 175.

zwischen ihnen eine Wechselwirkung festgestellt werden kann. Man erfährt, mit anderen Worten, die Transformation des Raums nur hinsichtlich des medialen Transfers, der die veränderte Räumlichkeit sichtbar macht. Dabei ist das entscheidende Moment das Bild, welches die performative Intervention vermittelt und den ‚realen‘ Raum in einen medialen Raum transponiert.

Kennzeichnend für eine Reihe zeitgenössischer Kunstpraktiken, wie Performancekunst, Tanzprojekte oder Video-Installationen, ist, dass sie hinsichtlich des Aufführungscharakters in ihrer Ereignishaftigkeit, Leiblichkeit, Prozessualität und Selbstreferentialität begriffen werden können. Diese offene Struktur bedeutet eine grenzüberschreitende Bewegung, die Verunsicherung und Destabilisierung nicht nur auf der semantischen Ebene, sondern auch in Form eines medialen Transfers erfahrbar macht. Zentral hierbei ist die Oszillation zwischen Semiotizität und Materialität, die, wie Erika Fischer-Lichte konstatiert, eine fundamentale Eigenschaft jeder Aufführung ist, welche die Wahrnehmung der ZuschauerInnen auf die spezifische Räumlichkeit, Körperlichkeit, Lautlichkeit lenkt.⁹ Ausgehend von dieser Oszillation zwischen Materialität und Zeichenhaftigkeit werden Raumkonzepte in ihrer Mehrdeutigkeit analysiert, also nicht nur als konkrete materielle Räume, die hervorgebracht werden, sondern auch in der symbolischen, gesellschaftlichen und politischen Bedeutung, die man ihnen zuschreiben kann. Ein ähnliches Oszillieren wie dasjenige, das kennzeichnend für Aufführungen ist, lässt sich auch hinsichtlich der Raumpraktiken und -konzepte beobachten und beschreiben, die im Rahmen dieser Arbeit untersucht werden. Mit Doetsch ließe sich konstatieren, dass die räumliche Anschauung beide Aspekte beinhaltet, Materialität und Semiotizität. Einerseits impliziert der Raum eine „materielle Inbesitznahme eines Ortes“, und andererseits wird durch die Relation dieses Ortes zu anderen Orten ein semiotischer Wert etabliert.¹⁰

Ein Großteil dieses Dissertationsprojekts widmet sich dem Versuch, die Relationen zwischen Intermedialität, Aufführung und Körperlichkeit – aufgrund einer Analyse von Raumkonzepten – auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Es scheint so, als könnte ihr Schnittpunkt in einem ‚Moment des Dazwischen‘ begründet sein, einer

⁹ Fischer-Lichte, Erika (2003), *Theater als Modell für eine Ästhetik des Performativen*, in: Jens Kertscher, Dieter Mersch (Hrsg.), *Performativität und Praxis*, Wilhelm Fink Verlag, München, S. 107.

¹⁰ Doetsch, Hermann (2004), *Intervall. Überlegungen zu einer Theorie von Räumlichkeit und Medialität*, in: Jörg Dünne, Hermann Doetsch, Roger Lüdeke (Hrsg.), *Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten*, Königshausen & Neumann, Würzburg, S. 40.-41.

palimpsestischen Schichtung, in der keine klaren Grenzen mehr zwischen den Medien zu ziehen sind. Unterstützt wird diese These durch die Definition von Intermedialität, die Irina O. Rajewsky formuliert:

Sie [Intermedialität] generiert einen Ort, eine Befindlichkeit, einen ‚bewegten Zustand‘ der zwischen den Medien, zwischen den Dingen, zwischen den Sinnen ist – keine Synthese der Medien, was ein Aufgehen des einen im anderen voraussetzen würde, sondern immer und fortwährend oszillierendes, vergängliches ‚Dazwischen‘.¹¹

Die Grenzziehung zwischen den Medien sollte daher als ein fiktives Konstrukt verstanden werden, als jene Grenze, die stets überschritten werden kann, und die immer wieder aufgespalten wird, ähnlich wie das Gebäude, in das Gordon Matta-Clark intervenierte.

Historisch betrachtet hatten bildende Kunst, Theater und Tanz immer schon einen fruchtbaren Austausch – man denke etwa an Brunelleschis Perspektive und ihren Einsatz in der Bühnengestaltung oder die Revolutionierung des modernen Tanzes durch den Dialog mit der antiken Skulptur. Die Perspektive hat das Sehen entscheidend revolutioniert und blieb in Form der Guckkastenbühne ein dominantes Raumkonzept bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Als Medium, das auf einen lebendigen Körper angewiesen ist, wurde das Theater in derselben Zeit, Ende des 19. Jahrhunderts, von der Erfindung des Films bedroht (ähnlich wie die bildende Kunst, besonders die Malerei, durch die Erfindung der Fotografie ‚gefährdet‘ war). Genau diese Begegnung von Theater, Film, Fotografie und bildender Kunst führte aber in den darauf folgenden Jahrzehnten zur ‚Erweiterung der Kunstzone‘ und zu neuen Raumkonzepten, Raumpraktiken und Raumerfahrungen.

Mit der fortschreitenden Digitalisierung, die heute zu beobachten ist, erscheint es berechtigt zu sein, von einer Situation zu sprechen, in der „[w]ir selbst zu Bildschirmen geworden sind“¹² und in der die Beziehung der Menschen zueinander immer mehr durch die Bildschirme geprägt wird. Diese Äußerung betrifft auch die zeitgenössische (postdramatische) Theater- und Aufführungspraxis. Obwohl man sagen könnte, dass Baudrillard eine treffende Beschreibung unserer ‚Interface Gegenwart‘ gemacht hat, darf aber nicht übersehen werden, dass gerade heute bzw.

¹¹ Rajewsky, Irina O. (2002), *Intermedialität*, A. Francke Verlag, Tübingen und Basel, S. 22.

¹² Baudrillard, Jean (2002), *Videowelt und fraktales Subjekt*, in: Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter (Hrsg.), *Aisthesis*, Reclam Verlag, Leipzig, S. 263.

seit der Performance Kunst der 60er und 70er Jahre eine Wiederkehr des Körpers festzustellen ist. Besonders sichtbar wird dies in den ästhetischen Paradigmen der Medienkunst. Wie die Körper zwischen Materialität und Zeichenhaftigkeit oszillieren, wie zwischen Bildschirm (oder Projektion) und *live* Körper agiert wird, und welche Folgen das für den Aufführungsraum hat, sind wichtige grundlegende Fragestellungen für die vorliegende Untersuchung.

Zunächst kann festgestellt werden, dass alle drei diskursiven Felder, die für diesen Zusammenhang wichtig sind – Körper, Raum, Bild – wichtige Transformationen seit den 60er Jahren erlebt haben. In besonderer Weise betrifft dies Körperlichkeit und Räumlichkeit, die für eine lange Zeit in den geisteswissenschaftlichen Diskursen vernachlässigt waren und erst in den letzten dreißig Jahren wieder an Relevanz gewonnen haben (eine ähnliche Rehabilitierung des Diskurses über das Bild geschah etwas später, zu Beginn der 90er Jahre). Aus einer soziologischen Perspektive schreibt Markus Schroer: „Raum und Körper haben gemeinsam, dass sie lange Zeit als vernachlässigte Themen der Soziologie galten und dass ihnen erst seit einigen Jahren größere Aufmerksamkeit zuteil wurde [...]“¹³ Versteht man Körper und Raum als Phänomene, die eng miteinander verbunden sind, so kann festgestellt werden, dass Transformationen des Einen auch zur Transformation des Anderen führen werden.

Diese Beziehung lässt sich am Beispiel der Guckkastenbühne exemplifizieren. Hier werden DarstellerInnen und ZuschauerInnen physisch getrennt und durch eine Reihe von Konventionen, wie beispielsweise die der Vierten Wand, auf Distanz gesetzt. Wenn die BetrachterInnen als aktive TeilnehmerInnen die Aufführung mitgestalten bzw. die Vorstellung nicht mehr aus einer distanzierten und voyeuristischen Position betrachten, wird die Vierte Wand ‚durchbrochen‘, eine neue Raumanordnung geprägt und eine andere Art von Körpererfahrung ausgehandelt. In ihrem polemischen Aufsatz gegen die These vom Verschwinden des Körpers schreibt Sybille Krämer: „[A]n dieser Stelle nun spielt die Räumlichkeit, spielt das ‚Ortsprinzip‘ eine Rolle. Die Metamorphose von ‚Körperlichkeit‘ unter den Bedingungen der Virtualisierung steht im Zusammenhang mit einer Metamorphose der Räumlichkeit selbst“.¹⁴ Raum- und Körpermetamorphosen, die in grenzüberschreitender Bewegung neue Beziehungen zwischen BetrachterInnen, dem Kunstereignis und den DarstellerInnen

¹³ Schroer, Markus (2006), *Räume, Orte, Grenzen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., S. 276.

¹⁴ Krämer, Sybille (2002), *Verschwindet der Körper?*, in: Rudolf Maresch, Niels Weber (Hrsg.), *Raum-Wissen-Macht*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., S. 50.

herstellen, sollen hier noch mit einem anderen Begriff verknüpft werden, nämlich dem der Bildlichkeit.

Die Frage nach Raumkonzepten in bildender Kunst, Theater und Tanz soll somit auf zwei Ebenen entfaltet und untersucht werden: Körperlichkeit und Bildlichkeit. In ihrer Einleitung zum Buch *Das Raumbild* bemerken Gundolf Winter, Jens Schröter und Joanna Barck, dass zwischen dem ‚spatial turn‘ und dem ‚iconic turn‘ eine wesentliche Verbindung besteht, die erst in den letzten Jahren von den Kulturwissenschaften in Betracht genommen und reflektiert wurde.¹⁵ Körper, Bild und Raum, so könnte man die These zuspitzen, sind durch eine Wechselwirkung miteinander verbunden, jede Veränderung der einen Kategorie, führt zur entscheidenden Transformation der anderen zwei. Es mag deswegen sicher kein Zufall sein, dass ungefähr zeitgleich mit der Ausrufung der ‚ikonischen Wende‘ auch eine ‚Raum-Wende‘ verkündet wurde.

Die vorliegende Arbeit stellt einen Versuch dar, das Zwischenfeld der Künste in einer interdisziplinären Analyse zu untersuchen. Um dieses Feld des ‚Dazwischen‘ der Künste verorten zu können, soll im ersten Kapitel geklärt werden, was unter Intermedialität verstanden werden kann. Das zweite Kapitel untersucht die diskursgeschichtliche Beziehung von Körper, Raum und Bild, etwa anhand der Perspektive bzw. der Konvention der Vierten Wand und verknüpft sie mit theoretischen Überlegungen zur Medialität des Theaters sowie zur Theatralität in der bildenden Kunst. Somit wird eine historische und theoretische Rahmung konstituiert, die als Hintergrundfolie für die anschließenden Aufführungsanalysen fungieren soll. In den darauf folgenden Kapiteln soll eine grenzen- und disziplinenüberschreitende Bewegung aufführungsanalytisch vollzogen werden, indem diverse Beispiele im Hinblick auf die oben skizzierten Frage- und Themenstellungen untersucht werden. So bilden Analysen der Performances, Aktionen und Installationen der Wiener Aktionisten, Allan Kaprows, Wolf Vostells, Bruce Naumans, Dan Grahams, Ulrike Rosenbachs und Carolee Schneemanns den Gegenstand des dritten Kapitels. Im vierten Kapitel soll das Zusammenspiel von Bühne und Video in Theateraufführungen von The Wooster Group, René Pollesch, Gob Squad und Rimini Protokoll untersucht werden. Im fünften Kapitel werden dann die Relationen von

¹⁵ Vgl. Winter, Gundolf, Schröter, Jens, Barck Joanna (2009), *Das Raumbild. Eine Einleitung*, in: Gundolf Winter, Jens Schröter, Joanna Barck (Hrsg.), *Das Raumbild*, Wilhelm Fink Verlag, München, S. 7.

Bild, Bewegung und Schrift in verschiedenen Choreografien von Merce Cunningham, Trisha Brown, Sasha Waltz, Josef Nadj und William Forsythe untersucht.

1. Was ist Intermedialität?

Als Dick Higgins in Anlehnung an Samuel Taylor Coleridge, der ihn 1812 zum ersten Mal verwendete, den Begriff „Intermedia“ als Versuch einer Definition von Kunstwerken, die zwischen den Medien angesiedelt ist, gebrauchte, entstand daraus ein diskursives Feld, innerhalb dessen es möglich war, die Wechselwirkungen und den Dialog verschiedener Künste zu verorten.¹⁶ Obwohl Higgins vor fast dreißig Jahren seinen Text publizierte, besteht unter den WissenschaftlerInnen, besonders unter den MedienwissenschaftlerInnen, immer noch kein Konsensus darüber, was der Begriff „Intermedialität“ alles umfassen soll: ein erweitertes Konzept der Intertextualität etwa? Einen Prozess, den man in Rückblick auf Wagners Gesamtkunstwerk als die Aufhebung der Grenzen zwischen den Künsten verstehen kann? Oder etwas Drittes?

Historisch betrachtet lassen sich zwei Modelle fokussieren, die Intermedialität unterschiedlich begreifen. In ihrem Aufsatz über *Interart-Ästhetiken* verweist Erika Fischer-Lichte (neben Perrault, Du Bos, Diderot u.a.) auf Lessings *Laokoon* als erstes Modell, das die einzelnen Künste vergleicht, ihre „spezifische Leistungskraft“ in Anspruch nimmt und deren Differenzen festlegt.¹⁷ Mit Blick auf Materialität und Medialität der Künste (bzw. der Poesie und der Malerei) entfaltet Lessing ein Unterscheidungsprinzip, das die Grenzen zwischen ihnen markieren soll. Die Gegenüberstellung und mediale Distinktion sowie die Unterschiede in der Darstellung des gleichen Motivs durch die Poesie und die Malerei entwirft er anhand der Unterscheidung zwischen einer räumlichen und einer zeitlichen Kategorie: „Die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters; der Raum das Gebiete des Malers.“¹⁸ Lessing jedoch stellt sich nicht zufrieden mit solch einer starren Grenziehung zwischen den Künsten, sondern fragt auch nach den möglichen Wechselwirkungen zwischen ihnen. Die entscheidende Frage, die dabei auftaucht, ist wie „Materialität, Medialität und Semiozität zusammenspielen, um ästhetische Wirkung zu erzielen, um ästhetische Erfahrung zu ermöglichen“.¹⁹ Ausgehend von der Handlung, dessen Nachahmung

¹⁶ Vgl. Higgins, Dick (1984), ebd.

¹⁷ Vgl. Fischer-Lichte, Erika (2004), *Interart-Ästhetiken*, in: Renate Brosch (Hrsg.), *Ikono/Philo/Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern*, Trafo Verlag, Berlin, S. 25.

¹⁸ Lessing, Gotthold Ephraim (1766/2006), *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: Albert Meier (Hrsg.) *Literaturtheoretische und ästhetische Schriften*, Reclam, Stuttgart, S. 78.

¹⁹ Fischer-Lichte, Erika (2004), S. 30.

„der eigentliche Gegenstand der Poesie ist“, bemerkt Lessing, dass diese auch vom Maler nachgeahmt werden kann.²⁰ Indem der Maler den prägnanten Augenblick wählt, kann er die Handlung darstellen. Andererseits, bemerkt Lessing, dass der Dichter immer malen soll, womit er eindeutig zeigt, dass er keine kunstspezifische Argumentation entwickelt und eben nicht als Medienpurist betrachtet werden kann. Als zweites Modell kann Wagners Gesamtkunstwerk-Konzept genannt werden, das unterschiedliche Künste zu einer organischen Einheit (Gesamtheit) des Politischen, Anthropologischen und Ästhetischen zu verschmelzen sucht. Im Kontrast zu Lessing beschreibt Wagner die Aufhebung der Grenzen zwischen den unterschiedlichen Künsten:

Das große Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu Gunsten der Erreichung des Gesamtzweckes *aller*, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur [...].²¹

Ein weiteres Moment, das bei Wagner wichtig ist – das aber erst mit der Avantgarde vollständig realisiert wird – ist die Idee einer durchlässigen Grenze zwischen Kunst und Leben. Fast wie ein avantgardistisches Manifest klingen hier Wagners Worte: „Das Kunstwerk in diesem Sinne, als unmittelbarer Lebensakt, ist somit die vollständige Versöhnung der Wissenschaft mit dem Leben [...]“. ²² Mit Wagner ließe sich argumentieren, dass Intermedialität nicht nur eine Grenzüberschreitung zwischen Kunstformen impliziert, sondern auch einen dynamischen Austausch zwischen Kunst, dem Alltagsleben, der Wissenschaft, der Gesellschaft und der Politik.

Oft und besonders in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts wurde die Gesamtkunstwerkidee missverstanden, mit Multimedialität gleichgesetzt und dabei mit dem Begriff der Intermedialität verwechselt. Anders aber als bei multimedialen Kunstwerken, in denen verschiedene Medien und Formen zu einer Form verschmelzen, wird bei intermedialen Prozessen die Differenz zwischen Künsten und Medien aufrecht erhalten.

Ein entscheidender Unterschied zwischen Intermedialität und Multimedialität ist aber der Transformationsprozess. Während eine intermediale Bewegung auf dem

²⁰ Lessing, Gotthold Ephraim (1766/2006), S. 69.

²¹ Wagner, Richard (1849/1983), *Das Kunstwerk der Zukunft*, in: Dieter Borchmeyer (Hrsg.), *Dichtungen und Schriften*, Band 6, Insel Verlag, Frankfurt a. M., S. 28.-29.

²² Wagner, Richard (1849/1983), S. 13.

Austausch zwischen diversen Kunstformen beruht und durch den Transfer auch die Differenz zwischen den Formen sichtbar macht, ist Multimedialität ein Nebeneinandersetzen mehrerer Medien.²³ Eine ähnliche Definition des Begriffs der Intermedialität skizziert auch der Theaterwissenschaftler Christopher Balme in seinem Text über das Theater von Robert Lepage: „Der Einsatz anderer Medien wie Film, Video oder Diaprojektion im Theater ist noch kein Garant für Intermedialität.“²⁴ Erst wenn es zu Thematisierung, Reflexion und Repräsentation eines Mediums oder einer Kunstform in einer anderen kommt, kann, argumentiert Balme, von Intermedialität die Rede sein.

1.1 Transformationsprozesse und Differenz

Deutet man nun Matta-Clarks Arbeit aus einer intermedialen Perspektive als einen komplexen Transformationsprozess verschiedener medialer Formen, so wird die Aufmerksamkeit auf das Problem der Differenz gelenkt. In diesem Zusammenhang erscheint es sinnvoll, Intermedialität als ein „transformatives Verfahren“ zu begreifen, das die medialen Differenzen hervortreten lässt und so eine räumliche Veränderung verursacht.²⁵ In Matta-Clarks Arbeit spielt sich der Transformationsprozess zwischen der performativen Intervention, der Architektur, den Fotos und Fotogrammen ab. Auf allen Ebenen erscheint die Differenz zwischen Innen- und Außenraum destabilisiert zu sein, wodurch eine Art ‚Zwischenräumlichkeit‘ wirksam wird. Auch Matta-Clarks Umgang mit der Dokumentation unterliegt einer ‚Verschiebung‘. So bemerkt Christian Kravagna, dass der Künstler das Dispositiv der dokumentarischen Fotografie insofern unterläuft,

²³ Vgl. Spielman, Yvonne (2005), *History and Theory of Intermedia in Visual Culture*, in: Hans Breder, Klaus-Peter Busse (Hrsg.), *Intermedia: Enacting the Liminal*, Dortmunder Schriften zur Kunst, Dortmund, S. 134.

²⁴ Balme, Christopher (2004), *Theater zwischen den Medien*, in: Christopher Balme, Markus Moninger (Hrsg.), *Crossing Media: Theater, Film, Fotografie, Neue Medien*, Epodium Verlag, München, S. 21.

²⁵ Paech, Joachim (1998), *Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen*, in: Jörg Helbig (Hrsg.), *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, S. 26.

indem er mit den Collagierungen der Fotografien eine „multiple Perspektive“ aufbaut und auf diese Weise den/die BetrachterInn in das Bild hereinholt.²⁶

Auf die Verbindung zwischen dem Konzept der Differenz und der Kategorie des Dazwischen, als jenem Topos, der jenseits dichotomischer Denkweisen anzusiedeln ist, verweist Elizabeth Grosz in ihrem Buch *Architecture from the Outside*. Obwohl sie hier die Arbeit von Gordon Matta-Clark nicht direkt erwähnt, könnte man ihre These als einen treffenden Kommentar zu seiner Arbeit anwenden: „The concept of difference is another mode of formulating questions of becoming, futurity, betweenness, and thus a way of problematizing conceptions of being, identity, and self presence that dominate both thought and building in the present.“²⁷

Es bleibt nun zu klären, wie die Begriffe der Intermedialität und der Transmedialität voneinander abzugrenzen wären. Würde man in einem Kunstwerk oder in einer Kunst-Aufführung nur einen medialen Transfer entdecken können, ließe sich von Transmedialität sprechen. Diese lässt sich beispielsweise auf sämtliche Spielfilme beziehen, die ihre Begründung in Romanen oder dramatischen Texten haben, welche sie adaptieren. In ihrem Versuch die Begriffe voneinander zu unterscheiden, definiert Irina O. Rajewsky Transmedialität als „medienunspezifische Phänomene, die in verschiedenen Medien mit den jeweiligen Medium eigenen Mitteln ausgetragen werden können, ohne daß hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist.“²⁸

Obwohl bei Transmedialität eine Übersetzung und ein Übergang eines Mediums in ein anderes festzustellen ist, kann dabei meistens keine Wechselwirkung nachgewiesen werden. Ein Film oder ein Video, so häufig sie auch in literarischen Texten ihren Ursprung haben, bleiben immer ‚nur‘ Film bzw. Video. Man könnte fast behaupten, dass nur das Theater – besser gesagt, die Aufführung – alle anderen Medien in einen performativen, grenzüberschreitenden und wechselseitigen Prozess zu bringen vermag. „Im Gegensatz zu Transmedialität“, ließe sich deswegen mit Chiel Kattenbelt sagen, „setzt Intermedialität nicht so sehr einen Wechsel von einen

²⁶ Vgl. Karavagna, Christian (2003), *It's nothing worth documenting if it's not difficult to get*: On the documentary nature of photography and film in the work of Gordon Matta-Clark, in: Corinne Diserenes (Hrsg.), *Gordon Matta-Clark*, Phaidon, London/New York, S. 140.

²⁷ Grosz, Elizabeth (2001), *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space*, MIT Press, Massachusetts/London, S. 95.

²⁸ Rajewsky, Irina O. (2002), S. 19.

zum anderen Medium als vielmehr eine Wechselwirkung zwischen unterschiedlichen Medien voraus.“²⁹

Betrachtet man nun *Splitting* im Kontext dieser Definition als einen dreifachen Transformation- und Wechselwirkungsprozess, scheint es belegt zu sein, Intermedialität auch im Rahmen eines raumtheoretischen Diskurses zu situieren. Als jenes Verfahren, welches die medialen Differenzen sichtbar macht, kann Intermedialität dazu beitragen, ein neues Verständnis von Räumlichkeit zu begründen – zumal der Präfix „inter“ eine räumliche Relation impliziert. In der Definition von Intermedialität, die Joachim Paech vorgeschlagen hat, wird eben dieser räumliche Aspekt herausgestellt: „Formen von Intermedialität sind Brüche, Lücken, Intervalle oder Zwischenräume, ebenso wie Grenzen und Schwellen, in denen ihr mediales Differenzial figuriert.“³⁰

Als dynamischer Ausdruck von Differenzen ermöglicht Intermedialität eine neue Perspektive auf den Raum. Dieser sollte nicht mehr als eine objektive, geometrische und abstrakte Größe definiert werden, sondern als eine offene und flüchtige Relation zwischen Medien, Körpern und Bildern.

1.2 Das Dazwischen des Intermedialen

In ihrer Einleitung zum Buch *Intermediality in Theatre and Performance* bemerken Freda Chapple und Chiel Kattenbelt, dass Intermedialität in einem Zwischenfeld operiert:

Our thesis is that the intermedial is a space where the boundaries soften – and we are in-between and within a mixing of spaces, media and realities. Thus, intermediality becomes a process of transformation of thoughts and processes where something different is formed through performance.³¹

²⁹ Kattenbelt, Chiel, (2008), *Multi-Trans- und Intermedialität: drei unterschiedliche Perspektiven auf die Beziehungen zwischen den Medien*, in: Henri Schoenmakers, Stefan Bläske, Kay Kirchman, Jens Ruchatz (Hrsg.), *Theater und Medien*, Transcript Verlag, Bielefeld, S. 129.

³⁰ Paech, Joachim (1998), S. 25.

³¹ Freda Chapple/Chiel Kattenbelt (2006), *Key issues in intermediality in theatre and performance*, in: Freda Chapple/Chiel Kattenbelt (Hrsg.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Rodopi, Amsterdam-New York, S. 12.

Als ein transformierender Prozess, der Differenzen zur Erscheinung bringt, entfaltet sich das intermediale Verfahren in einem Raum, der zwischen konventionellen Medien und Künsten anzusiedeln ist. Gleichzeitig affiziert die Transformation aber nicht nur die Beziehungen zwischen den Körpern, Bildern, Geräuschen und Objekten, welche die Aufführung bestimmen, sondern hat auch eine entscheidende Auswirkung auf die Wahrnehmung der Betrachter, die dynamisch transformiert und in ein Schwanken gebracht werden. Ein Beispiel soll diese These näher illustrieren: In den Aufführungen von The Wooster Group wird der Betrachter mit einer zweifachen Präsenz des aufführenden Körpers konfrontiert.³² Einerseits ist der Körper des Schauspielers in seiner phänomenalen Materialität unmittelbar wahrnehmbar, andererseits erscheint er gleichzeitig auch als Bild, auf dem Bildschirm oder in der Projektion. Dadurch eröffnet sich ein dynamisches Nebeneinander von Körper und Bild, das die Wahrnehmung des Betrachters in ein Oszillieren versetzt: Der Blick des Betrachters wandert hin und her, zwischen dem phänomenalen Körper und dem Körperbild auf dem Bildschirm.

Seit Victor Turner den von Arnold Van Gennep geprägten Begriff der Liminalität auf das Feld der Theaterforschung übertragen hat, wurden Aufführungen oft als ein bestimmter Typ von Schwellenerfahrung analysiert.³³ Wie plausibel diese Analogie auch sein mag, darf eine rituelle Schwellenerfahrung nicht mit einer künstlerischen gleichgesetzt werden. Wichtige Unterschiede sind die Dauer und die Irreversibilität der Transformation, die ein „rites de passage“ kennzeichnen. Im Fall einer rituellen Transformation ist der neue Status nicht reversibel: Wenn ein Junge zum Krieger avanciert, bedeutet dies auch, dass ihm eine neue Position in der Gesellschaft zugewiesen wird, die nicht mehr rückgängig gemacht werden kann. Während so die rituelle Transformation in einer Dauerhaftigkeit begründet ist, ist eine künstlerische Schwellenerfahrung meist von begrenzter Dauer. Der soziale Status der AufführungsteilnehmerInnen wird durch eine Aufführung nicht (dauerhaft) transformiert, aber eine gelungene Aufführung kann ihre Wahrnehmung durchaus in ein fundamentales Taumeln bringen. In ihrer *Ästhetik des Performativen* – die ein

³² Hier soll nur eine allgemeine Strategie der Gruppe erwähnt werden. In dem dritten Kapitel werden wir uns dann mit der Inszenierung von *Hamlet* präziser beschäftigen.

³³ Vgl. Turner, Victor (1982), *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, PAJ Publications, New York.

neues Licht auf das Konzept der Aufführung wirft – analysiert Erika Fischer-Lichte die Kategorien der Liminalität und der Transformation:

Es öffnet sich der Raum zwischen den Gegensätzen, ihr Zwischen-Raum. [...] Immer wieder hat sich gezeigt, daß die ästhetische Erfahrung, die Aufführungen ermöglichen, sich zuallererst als eine Schwellenerfahrung beschreiben läßt, die für den, der sie durchläuft, eine Transformation herbeizuführen vermag.³⁴

Wie Fischer-Lichte betont, ist der liminale Raum als ein Raum zu verstehen, in dem „Gegensätze zusammenfallen“ und sich Dichotomien zwischen ästhetischer und außerästhetischer Wirklichkeit, zwischen Kunst, Leben und der Medienwelt auflösen.³⁵ Dieser Versuch, Grenzen zwischen Kunst, Leben und Medien durchlässig zu machen, war eine wichtige Voraussetzung der Kunstpraktiken der Avantgarde, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Beziehung zwischen Kunst und Nicht-Kunst grundsätzlich umdefiniert haben. Als wichtiger Nachfolger und Erbe der avantgardistischen Tradition schreibt Allan Kaprow: „The line between art and life should be kept as fluid, and perhaps indistinct, as possible. The reciprocity between the man-made and the ready-made will be at its maximum potential this way.“³⁶ Ausschlaggebend für seine künstlerischen Experimente war für Kaprow den fixierten Raum der Guckkastenbühne mit dem fluiden Raum der Malerei zu destabilisieren und so eine intermediale Form von Happening zu begründen, in der die Beziehung zwischen den ZuschauerInnen und der Aufführung auf neue Weise gestaltet werden sollte.

Als ein Topos, der sich jeder Fixierung entzieht und jede eindeutige Identifikation verweigert, weist die Kategorie des Dazwischen eine enge Beziehung zu Begriffen wie Potentialität, Virtualität und Ereignishaftigkeit auf. Den Raum des Dazwischen könnte man daher mit einer dynamischen Figur assoziieren. Solch eine Dynamik hat die Funktion jegliche Oppositionen einer binären Weltanschauung zu unterlaufen. Hierauf rekurren auch die Worte von Elizabeth Grosz:

Instead of conceiving of relations between fixed identities, between entities or things that are only externally bound, the in-between is the only space of movement, of development or becoming: the in-between defines the space of a certain virtuality, a

³⁴ Fischer-Lichte, Erika (2004), *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., S. 305.

³⁵ Fischer-Lichte, Erika (2004), ebd.

³⁶ Kaprow, Alan (1995), *Excerpts from „Assemblages, Environments & Happenings“*, in: Mariellen R. Sandford (Hrsg.), *Happenings and Other Acts*, Routledge, New York/London, S. 235.

potential that always threatens to disrupt the operations of the identities that constitute it.³⁷

Inwiefern dieses Konzept des Dazwischen für eine Theorie der Intermedialität relevant sein könnte, lässt sich anhand der Performance *Imponderabilia* (1977) von Marina Abramović und Ulay illustrieren. Platziert am Galerieeingang stehen die bewegungslosen Künstler einander gegenüber. Ihre nackten Körper, die auf einer buchstäblichen Schwelle positioniert sind, müssen berührt werden, will man die Galerie betreten. Abramović beschreibt den Vorgang: „Nackt stehen wir uns im Haupteingang des Museums gegenüber. Das Publikum muss beim Betreten des Museums seitwärts durch den engen Raum an uns vorbeigehen.“³⁸

Das gesamte Verfahren wird zusätzlich mit einer live Video-Kamera gefilmt und auf zwei Monitoren im Nebenraum ausgestrahlt. Auf diese Weise wird der Übergang, die Passage vom Außenraum (Leben) in den Innenraum (Kunst), in einer mediatisierten Form unterstrichen und reflektiert. Wird in *Imponderabilia* eine Schwellensituation inszeniert, die neben ästhetischen Erfahrungen auch soziale und politische Momente hervorhebt, kann hier bemerkt werden, dass Intermedialität nicht nur Differenzen und Zwischenräume zwischen unterschiedlichen Medien markiert, sondern auch dazu beiträgt Begriffspaare und Dichotomien, wie ästhetisch vs. sozial, ästhetisch vs. politisch und ästhetisch vs. ethisch, nicht mehr als Gegensätze zu betrachten.³⁹

1.3 Digital oder lebendig?

Die in der zeitgenössischen Theaterwissenschaft immer wiederkehrende Debatte über Medialität, Medialisierung und Materialität der Aufführung scheint keinen Ausweg aus der dichotomischen Denkweise zu liefern. Auf der einen Seite wird behauptet, die Aufführung sei wegen ihrer Flüchtigkeit nicht dokumentierbar und nicht fixierbar, bzw. die Präsenz des Körpers verweigere sich jeder Objektivierung und könne nie wiederholt werden. So eine ‚Ontologie der Aufführung‘ findet ihren programmatischen Ausdruck in Peggy Phelans Buch *Unmarked*: „Performance cannot be saved recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of

³⁷ Grosz, Elizabeth (2001), S. 92.-93.

³⁸ Abramović, Marina (1998), *The Artist Body*, Edizione Charta, Milano, S. 155.

³⁹ Vgl. Fischer-Lichte, Erika (2004), S. 297.

the representations of the representations: once it does so, it becomes something other than performance.”⁴⁰

Die Gegenposition begreift die Aufführung, insbesondere ihre spezifische Materialität und Präsenz, als Effekt der Mediatisierung. Exemplarisch hierfür steht Philip Auslanders Buch *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, worin er versucht ein Gegenargument zu Phelan zu entwickeln: „The progressive diminution of previous distinctions between the live and the mediatized, in which live events are becoming ever more like mediatized ones, raises for me the question of whether there really are clear-cut ontological distinctions between live forms and mediatized ones.”⁴¹

Gäbe es eine Alternative zu dieser Opposition? Wie ließen sich die Positionen von Phelan und Auslander konstruktiv versöhnen? Spätestens seit der Erfindung des Films wurde das Theater mit derlei Fragen konfrontiert und immer wieder sind es zwei Positionen, die gegeneinander ins Feld geführt werden. So wird aus historischer Perspektive entweder das ‚Arme Theater‘ im Sinne von Jerzy Grotowski gefordert, das auf technische Mittel verzichtet und ausschließlich auf der Leiblichkeit des Schauspielers beharrt oder ein spektakuläres Theater, wie die Inszenierungen von Robert Lepage oder der spanischen Truppe La Furas dels Baus, in denen die Bühne ‚überflutet‘ wird mit Bildschirmen, Kameras und Projektionen. Was immer auch die diversen künstlerischen Entscheidungen sind, ob ‚nur‘ mit dem Körper gearbeitet wird oder auch mit Technologie (Film, Fotografie, Video), eines scheint sicher zu sein: das textbasierte Theater – als eine Inszenierungsform, in der die Repräsentation des Textes die dominante Strategie ist – verliert an Relevanz. Hans Thies-Lehmann schreibt hierzu:

Von der radikalen Performance Art bis zum etablierten Großtheater ist eine wachsende Selbstverständlichkeit der Benutzung elektronischer Medien zu konstatieren. Dabei verliert das geläufige Bild vom Texttheater noch weiter seine normative Gültigkeit und wird ersetzt durch eine grenzenlos schneidende inter-multimediale Praxis.⁴²

⁴⁰ Phelan, Peggy (1996), *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, New York/London, S. 146.-148.

⁴¹ Auslander, Philip (1999), *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, New York/London, S. 7.

⁴² Lehmann-Thies, Hans (2001), *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt a. M., S. 405.

Gerade diese Verflechtungen Neuer Medien mit dem lebendigen Leib des Darstellers, die sich in Zwischenräumen ereignen und Zwischenräume hervorbringen, machen es möglich Differenzen und intermediale Transformationen zu reflektieren. Die dynamische Spannung erzeugt dabei nicht nur neue Formen von Räumlichkeit und Zeitlichkeit, sondern hat auch einen wesentlichen Einfluss auf die Subjektkonstitution und Wahrnehmung, oder wie die französische Theaterwissenschaftlerin Béatrice Picon-Valin es formulieren würde: „la virtualité implique un type nouveau des spectacle, de perception et de participation [...]“⁴³

Vor diesem Hintergrund erscheint es plausibel, eine Analogie zwischen Intermedialität und den poststrukturalistischen Thesen über die dezentrierte Subjektivität zu konstatieren. So bemerkt beispielsweise Volker Roloff, dass „verschiedene Formen der Selbstentfremdung“ mit der Medialisierung und Zerspaltung des Ichs korrespondieren.⁴⁴ Indem nun Gordon Matta-Clark in *Splitting* ein Familienhaus zerspaltet, konkretisiert er auf bestimmte Weise die Idee einer gespaltenen und dezentrierten Subjektivität. Wenn andererseits Abramović und Ulay die Zuschauer den engen Zwischenraum ihrer nackten Körper passieren lassen und das Ganze mit einer Kamera aufnehmen, verweisen sie deutlich auf die Radikalität und Transgressivität des nackten Körpers, der immer noch eine soziale und politische Ordnung zu destabilisieren vermag – immerhin wurde etwa nach einer Stunde die Performance beendet, weil die Polizei intervenierte. Ausgehend davon, dass Intermedialität „Spannung, Zwischenräume, Passagen Zirkulationen und Wechselbeziehungen zwischen den Medien“ zum Ausdruck bringt, erscheint es legitim, diese Strategien als Versuche zu verstehen, Kunstereignisse zu schaffen, die jenseits der Dichotomie von ‚live‘ und ‚mediatized‘ funktionieren.⁴⁵ So ordnet auch die Theaterwissenschaftlerin Meike Wagner Intermedialität ein, wenn sie schreibt: „It is in the blurring of the border between the living and the dead, between live performance and the mediatized event that intermediality is located.“⁴⁶

⁴³ Valin-Picon, Béatrice (1998), *Hybridation spatiale, registres des présence*, in: Valin-Picon, Béatrice (Hrsg.), *Les écrans sur la scène. Tentations et résistances de la scène face aux images*, L’age d’homme, Lausanne, S. 12.

⁴⁴ Roloff, Volker (2008), *Intermedialität und Medienanthropologie. Anmerkungen zu aktuellen Problemen*, in: Joachim Paech/Jens Schröter (Hrsg.), *Intermedialität. Analog/Digital*, Wilhelm Fink Verlag, München, S. 18.

⁴⁵ Roloff, Volker (2008), S. 21.

⁴⁶ Wagner, Meike (2006), *Of other bodies: the intermedial gaze in theatre*, in: *Intermediality in Theatre and Performance*, Freda Chapple/Chiel Kattenbelt (Hrsg.), Rodopi, Amsterdam/New York, S. 127.

Das transgressive Potential der Intermedialität vermag die Ontologisierung der Aufführung und das Beharren auf gattungsspezifischen Eigenschaften zu destabilisieren. Deswegen kann Intermedialität eng mit einer interdisziplinären Herausforderung verbunden werden, die neue Verbindungen zwischen diversen Forschungsfeldern ermöglicht. Um eine Analyse der intermedialen Strategien in künstlerischen Praktiken konsequent durchführen zu können, wird es in dieser Arbeit wichtig sein, eine disziplinenübergreifende Methodologie zu entwickeln. Wenn Jürgen E. Müller Intermedialität als eine Provokation der Media Studies bewertet, zielt er genau auf diese Verfahrensweise ab:

An intermedial approach is thus *per definitionem* a challenge to the ‚established scientific landscape‘ because of its fundamental need for the abolition and transgression of clear-cut borderlines between many disciplines which have been drawn and built up great effort during the past decades.⁴⁷

1.4 Theater als (k)ein Medium?

Ein weiterer Streitpunkt, über den es innerhalb der Theater- und Medienwissenschaft kein Konsens herrscht, betrifft das Verhältnis von Theater und Medien. Zugespitzt lautet die Streitfrage: Ist das Theater ein Medium? Wie Henri Schoenmakers, Stefan Bläske, Kay Kirchman und Jens Ruchatz in ihrer Einleitung zu dem Sammelband *Theater und Medien* feststellen, wird diese Frage „in kunstwissenschaftlichen Diskursen unterschiedlich beantwortet.“⁴⁸ Die unterschiedlichen Antworten lassen sich auf zwei Grundpositionen reduzieren. Die erste vertritt die These, Theater sei ein Medium bzw. ein Hypermedium. Den paradigmatischen Ausdruck dieser Position findet man in den Schriften von Christoph E. Balme und Chiel Kattenbelt: „Das Theater ist ein Hypermedium im physischen Sinne, so wie das Internet im virtuellen Sinne ein Hypermedium ist. [...] Auf dieser Bühne kann der Darsteller als der

⁴⁷ Müller E., Jürgen (1997), *Intermediality. A Plea and some Theses for a New Approach in Media Studies*, in: Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, Erik Hedling (Hrsg.), *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, Rodopi, Amsterdam/New York, S. 295.

⁴⁸ Schoenmakers, Henri, Bläske, Stefan, Kirchman, Kay, Ruchatz, Jens (2008), *Einleitung: Theater und (andere) Medien*, in: Henri Schoenmakers, Stefan Bläske, Kay Kirchman, Jens Ruchatz (Hrsg.), S. 13.

‚Bespieler‘ der unterschiedlichen Medien in den leeren Räumen zwischen den Medien auftreten.“⁴⁹

Von dieser Auffassung ausgehend argumentiert Kattenbelt, dass gerade Theater wie keine andere Kunst grundlegend intermedial verfasst ist. Allerdings birgt diese These eine Gefahr der Reduzierung, Verschmelzung und Unklarheit der Begriffe. Obwohl wir in vielen Inszenierungen heutzutage oft Zeugen einer performativen Auseinandersetzung mit den medialen Bedingungen der Aufführung werden, ließe sich hieraus nicht die Schlussfolgerung ziehen, dass Theater ein Medium sei.⁵⁰

Die zweite Position, die skeptisch gegenüber der Gleichsetzung von Theater und Medium ist, wäre die Position von Andreas Kotte. Auch wenn er ähnlich wie Ulrike Hass behauptet, Theaterwissenschaft könne den Begriff des Mediums sinnvoll in einer Mediengeschichte des Theaters verwenden, ist Kotte der Meinung, es wäre irreführend, dem Theater eine Fortschrittsgeschichte zuzuschreiben. „Theater entwickelt sich nicht, es wandelt sich nur. [...] Außerhalb der Mediengeschichte von Theater und der Institutionsgeschichte von Theater [...] unterliegt Theater wegen seiner Körpergebundenheit keinem Entwicklungszwang vom Niederen zum Höheren.“⁵¹ Auch angesichts ihrer Funktion in der Gesellschaft sieht Kotte eine wesentliche Differenz zwischen Theater und Medien. In diesem Sinne bemerkt er, dass Theater die mediale Wahrnehmung entweder stützen oder stören kann, aber dass das, was Theater doch grundsätzlich und wesentlich von den Medien unterscheidet, die Mehrzahl des Publikums ist. Wenn man also Theater nicht mit dem Begriff des Mediums gleichsetzen kann, so kann aber das Augenmerk auf die Medialität und besonders auf die Intermedialität des Theaters gerichtet werden. In diesem Sinne bilden die Begriffe der Intermedialität, der Theatralität und der Performativität für Kotte einen Kreuzpunkt, an welchem sich „Theater- und Medienwissenschaft treffen.“⁵²

Schon seit der griechischen Antike war das Theater auf verschiedene Technologien und Medien verwiesen. In Anlehnung an das Konzept der ‚Remediation‘ von David

⁴⁹ Kattenbelt, Chiel (2008), S. 127.

⁵⁰ Vgl. Hass, Ulrike (2008), *Vom Körper zum Bild. Ein Streifzug durch die Theatergesichte als Mediengeschichte in sieben kurzen Kapiteln*, in: Henri Schoenmakers, Stefan Bläske, Kay Kirchman, Jens Ruchatz (Hrsg.), S. 44.

⁵¹ Kotte, Andreas (2008), *Definierbar ist nur, was keine Geschichte hat. Über fortschritte der Medien und Wandlungen von Theater*, in: Henri Schoenmakers, Stefan Bläske, Kay Kirchman, Jens Ruchatz (Hrsg.), S. 34.

⁵² Vgl. Kotte, Andreas (2008), S. 40.

Bolter und Richard Grusin verfasst Peter M. Boenisch die Medialität des Theaters wie folgend:

From its very cradle, theatre has always relied heavily on re-mediating other media to achieve effects. [...] This has been true for the introduction of the phonetic alphabet, the invention of perspective and the printing press, and finally the more recent computerization of society.⁵³

Ein Begriff, mit dem sich die (Inter)Medialität des Theater präziser beschreiben lässt, ist der Begriff der ‚Remediatisierung‘, so wie er bei David Bolter und Richard Grusin verwendet wird. „We call the representation of one medium in another *remediation*, and we will argue that remediation is a defining characteristic of the new digital media.“⁵⁴

Symptomatischer Weise findet bei Bolter und Grusin wie auch bei Marshall McLuhan das Theater keine Erwähnung, was die These zusätzlich unterstützt, dass Theater kein Medium ist. Dennoch erscheinen die Begriffe, die Bolter und Grusin entwickeln, für die Theaterwissenschaft anwendbar und fruchtbar zu sein, besonders wenn man sie auf Fragen der Raumkonzepte appliziert. Wenn eine Theateraufführung eine illusorische Als-ob-Situation erzeugt, ließe sie sich mit dem Begriff der ‚transparent immediacy‘ analysieren. In einer Situation, in der die ZuschauerInnen eine klassisch-dramatische Aufführung verfolgen, welche mittels der Konvention der Vierten Wand ihre Anwesenheit negiert, wird die Medialität des Theaters transparent gemacht und dessen Theatralität verneint. Das, was sich auf der Bühne abspielt, soll den Eindruck von Unmittelbarkeit erwecken, so als würde man ‚wahrhafte‘ und ‚authentische‘ Menschen und Situationen erleben, die nicht vorher eingeübt und (eigentlich) fiktiv sind. Diese Strategie findet ihren räumlich-dispositivischen Ausdruck in der Guckkastenbühnenanlage, die das Publikum auf Distanz setzt, das Geschehen auf der Bühne nach den Regeln der Perspektive organisiert und die ZuschauerInnen so positioniert, dass der Eindruck entsteht, sie hätten ‚echtes Leben‘ vor sich. „[T]he logic of immediacy“, so Bolter und Grusin: „dictates that the medium itself should disappear and leave us in the presence of the thing represented [...]“⁵⁵

⁵³ Boenisch, Peter M. (2006), *Aesthetic art to aesthetic act: theatre, media, intermedial performance*, in: Freda Chapple, Chiel Kattenbelt (Hrsg.), S. 127.

⁵⁴ Bolter, David, Grusin, Richard (2000), *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, S. 45.

⁵⁵ Bolter, David, Grusin, Richard (2000), S. 6.

Andererseits kann eine Aufführung – und hierfür steht paradigmatisch das Theater Bertold Brechts – den theatralen Rahmen und seine Mechanismen entlarven und den ZuschauerInnen bewusst machen, dass sie sich im Theater befinden. Einen solchen Prozess beschreibt der Begriff ‚hypermediacy‘. Wird im Fall der unmittelbaren Transparenz (transparent immediacy) die Medialität der Aufführung ausgeblendet und verneint, so wird sie im Fall der ‚hypermediacy‘ ausgestellt und gezeigt. Bolter und Grusin unterscheiden diese zwei Begriffe unter anderem auch aufgrund der verschiedenen Räumlichkeiten, die sie erfassen: „Where immediacy suggests a unified visual space, contemporary hypermediacy offers a heterogeneous space, in which representation is conceived not as a window to the world, but rather as ‚windowed‘ itself – with windows that open on to other representation and other media”⁵⁶ Die Differenz und Gegenüberstellung zwischen Transparenz und Opazität der Medien, die auch den Kern der zeitgenössischen medienwissenschaftlichen Forschung bildet, kann im theaterwissenschaftlichen Diskurs mit der Frage nach der Theatralität bzw. Anti-Theatralität sowie der spezifischen Medialität und Performativität des Theaters gekoppelt werden.

In ihrer Einleitung zu dem Buch *Performativität und Medialität* geht die Philosophin Sybille Krämer davon aus, dass die Bedeutung von Performativität ohne Bezug auf Medialität nicht zu begreifen ist.⁵⁷ Was beide Begriffe kennzeichne, sei eine Verschiebung von Kommunikation auf Wahrnehmung, sowie eine Akzentuierung von Prozessen der Aisthetisierung. Damit eng verknüpft seien Begriffe wie Korporalität, Präsenz, Ereignischarakter und Transgressivität. „Die Aisthetisierung ist ein Vollzug, in dessen Beschreibungen dichotomisch organisierte Begriffsraster an ihre Grenzen stoßen. Bei den Phänomenen die hier von Belang sind, vermischt sich gerade das, was unsere kategorischen Unterscheidungen gewöhnlich auseinander halten.“⁵⁸

Vor diesem Hintergrund kann Intermedialität als Strategie verstanden werden, bei der Performativität und Medialität zu einem grenzüberschreitenden Austausch motiviert werden und hybride Formen einer performativen Medialität und einer mediatisierten Performativität erfahrbar gemacht werden. Diese dynamische Wechselwirkung

⁵⁶ Bolter, David, Grusin, Richard (2000), S. 53.

⁵⁷ Krämer, Sybille (2004), *Was haben ‚Performativität‘ und ‚Medialität‘ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ‚Aisthetisierung‘ gründende Konzeption des Performativen*, in: Krämer Sybille (Hrsg.), *Performativität und Medialität*, Wilhelm Fink Verlag, München, S. 13.

⁵⁸ Krämer, Sybille (2004), S. 21.

eröffnet damit ein Feld, welches der Semiosis, Repräsentation und Kommunikation nicht untergeordnet ist, sondern diese überschreitet und Raum für Ereignisse, Kontingenz und Potentialität entfaltet. Auch in diesem Fall lässt sich eine Oszillation zwischen Materialität und Semiotizität feststellen, die charakteristisch für die Ästhetik des Performativen ist:

Medien phänomenalisieren, sie machen wahrnehmbar. Sie wirken dabei nicht durch Symbolisierung, sondern durch ‚Somatisierung‘, indem sie also verkörpern. Das, was sie verkörpern, ist keine mehr oder weniger stabile Entität, sondern existiert nur in den flüchtigen und prozessualen Gegenwärtigkeit des Medienumgangs.⁵⁹

Versteht man nun die Medialität des Theaters und der Aufführung im Sinne eines Verfahrens, das durch Remediatisierungsprozesse die Omnipräsenz, Ubiquität und Wirkung der Medien auf der Bühne thematisiert, reflektiert und dekonstruiert, ist es erforderlich, von einer immanenten Intermedialität der zeitgenössischen (postdramatischen) Aufführung zu sprechen. Wie kein anderer Ort kann die Bühne jene Differenzen zwischen Korporalität und Medialität, Materialität und Zeichenhaftigkeit in ein wechselseitiges Verhältnis bringen.⁶⁰ Jenseits von binären Oppositionen operiert Intermedialität also in einem oszillierenden Zustand, der instabile Wahrnehmungen verursacht und transformatorische Auswirkung auf das Publikum haben kann. Um diese „instabile[n] Verhältnisse verschiedener Medien zueinander“⁶¹ analysieren und eine eigene Begrifflichkeit des Intermedialen verfassen zu können, soll im Folgenden die Aufmerksamkeit auf die Begriffe der Spur und des Palimpsests gerichtet werden.

1.5 Spuren und Schichtungen

Bei ihren Untersuchungen medialer Differenzen rückt die Intermedialitätsforschung die Frage nach der Materialität der Medien ins Zentrum. Da sich die vorliegende Untersuchung mit Beispielen beschäftigt, in denen es zu einer „Interaktion

⁵⁹ Krämer, Sybille (2004), S. 25.

⁶⁰ Hier im weitesten Sinne des Wortes verstanden als Ort an dem verschiedene Kunstereignisse inszeniert, aufgeführt oder installiert werden.

⁶¹ Müller, Jürgen E. (2008), *Intermedialität und Medienhistoriographie*, in: Joachim Paech, Jens Schröter (Hrsg.), S. 32.

heterogener Elemente“ kommt, sollen intermediale Verfahren als Schauplätze des Dazwischens betrachtet werden, „als ein flüchtiges *zwischen den Medien*, dessen *Spuren* einzig in deren Materialien oder medialen Produkten zu finden ist.“⁶² Wenn Jürgen E. Müller davon ausgeht, dass Intermedialität ein schwer zu fassendes Phänomen darstellt, konstatiert er gleichzeitig, dass man es nur angesichts der Spuren, die die Medien hinterlassen, verorten kann. Besonders hilfreich verspricht dieses Konzept für die Frage nach der medialen Vermittlung von flüchtigen Ereignissen, wie etwa einer Performance oder Tanzaufführung, zu sein, bei der es immer darum geht, wie diese sich dokumentieren lassen und was eigentlich von ihnen übrig bleibt. In diesem Sinne spricht Müller von einer ‚intermedialen Spurensuche‘, die zur „Materialität der Medien als auch zur Interaktionen zwischen den Materialien“⁶³ führt. Entsprechend kann die Dokumentation von Aufführungen als Spur gedeutet werden. Wie schon der Begriff Spurensuche impliziert, handelt es sich um eine raumbezogene Handlung *par excellence*, die gleichzeitig auch einen zeitlichen Horizont miteinschließt.

Dass der Begriff der Spur zu einer bedeutenden Kategorie avancierte, ist auch in der Theaterwissenschaft evident geworden. So bemerkt beispielsweise Fischer-Lichte, „[n]ur wenn das Medium nicht vollständig hinter der Botschaft, die es übermittelt, verschwindet, [...] sich Intermedialität wahrnehmbar ereignen [kann].“⁶⁴ Die These, die Fischer-Lichte hier formuliert, basiert auf der Auffassung von Sybille Krämer, dass ein Medium immer auch eine Spur an der Botschaft hinterlässt. Mit anderen Worten, Medium und Botschaft sollten nicht miteinander verwechselt werden. Als Boten vergangener Ereignisse eröffnet sich mit dem Spurenbegriff die Möglichkeit, komplexe Relationen zwischen Abwesenheit und Präsenz zu reflektieren, die einen wichtigen Aspekt des theater- und tanzwissenschaftlichen Diskurses bilden. In Hinblick auf die Filme und Fotos, die über Matta-Clarks *Splitting* Aufschluss geben, kann nun festgestellt werden, dass sie Spuren einer performativen Intervention sind. „Spuren sind“, so die Definition von Sybille Krämer, „die materialen Überreste eines

⁶² Müller, Jürgen E. (2008), S. 36.

⁶³ Müller, Jürgen E. (2008), S. 35

⁶⁴ Fischer-Lichte, Erika (2010), S. 214.

vergangenes Geschehens, welches Spurenlesern Aufschlüsse über eben diese – jetzt unzugängliche – Geschehen ermöglichen.“⁶⁵

Indem Krämer weiterhin behauptet, die Spuren entstünden erst im Auge des Betrachters und wären dadurch eben erst in einem Akt des Spurenlesens wahrnehmbar, formuliert sie die Spurensuche als einen komplexen (performativen) Prozess der Interpretation. Das Spurenlesen vollzieht also eine Verschiebung auf der Ebene der Rezeption, die als Aktivierung des Betrachters verstanden werden kann. Im Fall von *Splitting* lässt sich somit die Frage stellen, ob und inwiefern die Fotos und Filme ‚objektive‘ Spuren der Aktion sind? Hierbei kann das Spurenlesen als ein Werkzeug begriffen werden, um die polysemische Frage nach der Relation und Differenz zwischen Fiktion und Dokument(ation) zu verorten. In Rekurs auf den Philosophen Emmanuel Lévinas erweitert Krämer den Spurenbegriff hinsichtlich der Frage nach der Alterität, denn die Spur fungiere „als Ausweis einer radikalen Differenz und unzugänglichen Andersheit“.⁶⁶

Das vorgestellte Spurenkonzept eignet sich als eine methodologische Rahmung, die es ermöglicht, unterschiedliche Interferenzen zwischen bildender Kunst, Theater und Tanz zu untersuchen und damit auch nach ihrer jeweiligen Dokumentierbarkeit zu fragen. Spuren werden mit der Zeit oft überschrieben und ausgelöscht, aber selbst „das Löschen von Spuren hinterlässt Spuren.“⁶⁷ Um die Überlagerung und Schichtung von Spuren analysieren zu können, ist es hilfreich, den Begriff des Palimpsests aufzugreifen. Wie aber der Kunsthistoriker Klaus Krüger festgestellt hat, steht eine „umfassende Begriffs- und Bedeutungsgeschichte zum Palimpsest“ noch aus.⁶⁸ Dadurch, dass der Palimpsestbegriff eine zweifache Bedeutung impliziert, eine metaphorische und eine konkrete, ermöglicht er uns die Doppeldeutigkeit bzw. die Oszillation zwischen Semiotizität und Materialität zu analysieren. Unter Rekurs auf die Frage nach der dokumentarischen bzw. selbstreferentiellen Qualität der Filme und Fotos von *Splitting* kann der Begriff des Palimpsests als Interpretationsmodell dienen, weil er „die Schichtung von Fiktion und Faktizität pointiert.“⁶⁹ Statt das Begriffspaar

⁶⁵ Krämer, Sybille (2008), *Medien, Boten, Spuren. Wenig mehr als ein Literaturbericht*, in: Stefan Münker, Alexander Roesler (Hrsg.), *Was ist ein Medium?*, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt a. M., S. 86.

⁶⁶ Krämer, Sybille (2008), S. 89.

⁶⁷ Krämer, Sybille (2008), S. 86.

⁶⁸ Krüger, Klaus (2007), *Das Bild als Palimpsest*, in: Hans Belting (Hrsg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaft im Aufbruch*, Wilhelm Fink Verlag, München, S. 140.

⁶⁹ Krüger, Klaus (2007), S. 146.

Fiktion/Dokumentation in einer dichotomischen Weise als Gegensatz zu verfassen, ist es nun möglich, diese in ihrer Verflechtung und Durchdringung zu betrachten.

Der Palimpsestbegriff impliziert zudem eine zeitliche Dimension, wodurch er sich auch als Rahmung eignet, um die Beziehung zwischen Gegenwart und Vergangenheit, Präsenz und Absenz zu reflektieren. Rekurrierend auf Charles Baudelaire und Sigmund Freud argumentiert der Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Harald Weinrich in seinem Essay *Schriften über Schriften. Palimpseste in Literatur, Kunst und Wissenschaft*, dass „eine palimpsestologische Schichtentheorie zur Erläuterung des Ineinandergreifens von Gedächtnis und Vergessen“ beitragen könnte.⁷⁰ Das seelische Leben gleicht einem Palimpsest, einem Wunderblock, der alle Druckspuren aufbewahrt, überlagert und in einer Schichtungsform erscheinen lässt. Auch Gordon Matta Clarks Arbeit, in der er wie „ein Archäologe“ die materiellen Substanzen des Raumes „Schicht für Schicht“ augrabt, könnte als ein ‚palimpsestisches Kunstschaffen‘ bezeichnet werden.⁷¹ Es beschreibt nicht nur seine Arbeiten im öffentlichen Raum, sondern auch die Fotocollagen und Filme, in denen sich das Fiktive und das Dokumentarische kreuzen und gegenseitig kontaminieren.

Betrachtet man nun die Genealogie des Palimpsestbegriffs, ist bemerkenswert, dass dieser zuerst in der Literaturwissenschaft verwendet wurde, als Beschreibung von Überschreibungen und Schichtungen alter Texte durch neues Schreiben. Gerard Genettes Studie über Hypertextualität erweitert die Bedeutung des Palimpsestbegriffs und zeigt, inwiefern man Literatur als einen Akt des Schreibens verstehen kann, der auf einer dynamischen Relation zwischen Hypertext und Hypotext basiert, also auf Prozessen der Transformation, der Verschiebung und der Überlagerung.⁷² Da der Palimpsestbegriff eine Relation(alität) zwischen verschiedenen Texten (und Künsten und Medien) sowie die Überlagerung verschiedener temporaler Ebenen impliziert, lässt er sich als topologisches Modell verwenden, um die Verschiebungen und Interferenzen zwischen bildender Kunst, Theater und Tanz zu begreifen und in ihrer Heterogenität zu denken.

⁷⁰ Weinrich, Harald (2007), *Wie zivilisiert ist der Teufel?: Kurze Besuche bei Gut und Böse*, Verlag C.H Beck, München, S. 29.

⁷¹ Ursprung, Philip (2010), S. 160.

⁷² Vgl. Genette, Gerard (1993), *Palimpseste. Die Literatur auf der zweiten Stufe*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.

Indem Krüger den Begriff verfügbar und anwendbar für die Bildwissenschaft macht, setzt er implizit auch eine interdisziplinäre Verschiebung in Gang, die die Prozesse der „[S]chichtung, Sedimentierung und Kontamination von Bildformeln der Vergangenheit und Lebensbildern der Gegenwart [sowie] das bildliche Oszillieren zwischen Wirklichkeit und Inszenierung, Künstlichkeit und Leben“ reflektierbar macht.⁷³ Da im Zentrum unserer Betrachtungen das Verhältnis von Bild und Körper und die aus dieser Relation performativ hervorgebrachten Räume stehen, soll der Palimpsestbegriff im Folgenden ein diskursiv-methodologisches Passepartout bilden. Die Begriffe der Spur und des Palimpsest ermöglichen zudem einen analytischen Zugriff auf das Konzept des heterogenen und heterotopischen Raumes.

Der Französische Philosoph Michel Foucault verfasst das Konzept des heterotopischen Raumes als einen Raum, der in erster Linie eine ‚Andersheit‘ des Raumes betont, insofern in jeder Gesellschaft *Andere Räume* existieren, in denen eine von konventionellen Raumordnungen abweichende räumliche Praxis realisiert wird.⁷⁴ Im Gegensatz zu Utopien, die wesentlich unwirkliche Räume sind, beschreibt Foucault Heterotopien als einen realen Ort, der „mehrere Räume, mehrere Platzierungen zusammenlegt, die an sich unvereinbar sind.“⁷⁵ Als Beispiele dieser widersprüchlichen Platzierungen figurieren für Foucault unter anderen auch Theater und Kino. Neben den konkreten materiellen Platzierungen kennzeichnet heterotope Raumstrukturen – und hier lässt sich eine Analogie zum Begriff der Spur und des Palimpsests erkennen – auch ein symbolisch-semiotischer Wert. So impliziert die Räumlichkeit des Theaters immer zwei Ebenen: den realen physischen Raum und den fiktiv-imaginären Raum, der durch die fiktive Handlung evoziert wird.

Wenn Matta-Clark das Familienhaus spaltet, ereignet sich neben der konkreten physischen Intervention in die architektonische Struktur auch eine symbolische Handlung, die eine Reihe politischer und gesellschaftlicher Implikationen hervorhebt. Ein vorerst letzter Begriff, der die hilfreich ist, um die heterotopischen Raumkonzepte in der Arbeit von Matta-Clark beschreiben zu können, ist der der Transgression. Laut Hartle ist der Transgressionsbegriff „Überschreitung im buchstäblich räumlichen Sinn. [Er] eröffnet einen sperrigen ästhetischen Raum an den Rändern des codierten

⁷³ Krüger, Klaus (2007), S. 136.

⁷⁴ Vgl. Hartle, Johan Frederik (2005), S. 101.

⁷⁵ Foucault, Michel (2002), *Andere Räume*, in: Karheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter (Hrsg.), *Aisthesis*, Reclam Verlag, Leipzig, S. 42.

Raumes, der zugleich dessen Grenzen sichtbar macht.“⁷⁶ Sofern die hier erwähnten Grenzen als Differenzen zwischen unterschiedlichen Kunstpraktiken und Medien verstanden werden können, wäre Transgressivität eine immanente Charakteristik jedes intermedialen Transfers, der mit Verschiebungen und Grenzüberschreitungen operiert. Insofern soll mit dieser Arbeit gezeigt werden, wie die Analyse von Raumkonzepten zu einem neuen Verständnis der Wechselwirkungen und Grenzüberschreitungen zwischen bildender Kunst, Theater und Tanz führt und inwiefern es so notwendig wird, die starren Grenzen zwischen den Künsten (wieder) zu suspendieren.

⁷⁶ Hartle, Johan Frederik (2005), S. 110.

2. Köper – Räume – Bilder

Die Wechselwirkung von bildender und darstellender Kunst soll im Folgenden exemplarisch anhand der Aufführung *Macbeth*, inszeniert von Jürgen Gosch, untersucht werden.⁷⁷ Die nahezu leere Bühne, die der Bühnenbilder Johannes Schütz errichtet hat, ist auf wenige Kunstholztische, Plastikstühle und ein großes leeres Blatt Papier reduziert, das frei im Raum schwebt, bis es schließlich zerrissen wird. Sieben männliche Schauspieler, welche die Bühne betreten, entledigen sich gleich zu Beginn der Aufführung ihrer Kleidung und eine intensive Performance beginnt, die sehr stark an die malerischen Materialaktionen der Wiener Aktionisten erinnert und ähnliche Körperbilder erzeugt. Indem sich die Schauspieler gegenseitig mit viel Farbe beschmieren und bespritzen, lenken sie die Aufmerksamkeit auf ihre phänomenale Leiblichkeit. Die „spezifische Körperlichkeit der shakespearschen Sprache“ ist für Gosch der Ausgangspunkt für eine radikale Auseinandersetzung mit dem klassisch-dramatischen Inszenierungsverfahren, das auf einer ‚getreuen‘ Wiedergabe der textuellen Vorlage beharrt.⁷⁸ Dass Gosch auf eine szenische Verdoppelung von *Macbeth* verzichtet, wird bereits durch die Reduktion der ursprünglich sechsundzwanzig Personen des Dramas auf sieben Schauspieler sowie durch die Raumgestaltung deutlich. Shakespeares auf Deutsch (von Angela Schanelec) übersetzte Textvorlage wird hingegen ungekürzt gesprochen, allerdings nicht in fünf Akte unterteilt, sondern als sechsundzwanzig ununterbrochen aufeinander folgende Szenen, wodurch eine „immer schnellere und [sich] radikaler entfaltende Gewaltspirale“ erzeugt wird.⁷⁹

Bereits einige Minuten nach Beginn der Aufführung wird auf der Bühne ein chaotischer Zustand errichtet: Etliche Liter roter Farbe und Wasser fließen auf Boden, Tische, Stühle und Körper und verwandeln den Bühnenraum in eine blutige Landschaft, in der jede Ordnung vernichtet ist und die Grenzen zwischen Objekten und Subjekten flüssig geworden sind. So wird gleich am Anfang deutlich, dass für

⁷⁷ Premiere am 29. September 2005 (Schauspielhaus Düsseldorf). Die Beschreibung erfolgt aufgrund der Aufführung, die ich im Rahmen des Bitef Festivals in Novi Sad, am 17. September 2007 gesehen habe.

⁷⁸ Vgl. Tigges, Stefan (2009), *Die Haut als Bühne-Der Körper als-Aktions-Raum. Jürgen Gosch und Johannes Schütz sezieren Shakespeares Macbeth*, in: Friedmann Kreuder, Michael Bachmann (Hrsg.), *Politik mit dem Körper. Performative Praktiken in Theater, Medien und Alltagskultur seit 1968*, Transcript Verlag, Bielefeld, S. 252.

⁷⁹ Tigges, Stefan (2009), S. 254.

Gosch gerade die Materialität der Aufführung und insbesondere die phänomenale Leiblichkeit der Schauspieler im Vordergrund steht. Stefan Tigges schreibt hierzu, dass die Schauspieler „die Spielvorlage äußerst sinnlich und konkret körperlich denkend am eigenen Leibe“ erfahren, woraus wiederum eine exzessive Körperpräsenz resultiert.⁸⁰ Die *Macbeth*-Inszenierung veranschaulicht auf eine paradigmatische Weise einen veränderteren Umgang mit dem Körper, der charakteristisch für eine Reihe zeitgenössischer Aufführungen ist, die – um es treffend mit Hans-Thies Lehmann zu formulieren – in einen Feld zwischen Theater und Performance operieren und „nicht die Repräsentation, sondern eine als unmittelbar intendierte Erfahrung des Realen (Zeit, Raum, Körper)“ eröffnen.⁸¹ Durch die sogenannte ‚Performative Wende‘ erlangen Inszenierung und Reflexion des Körper neue Brisanz, sodass es plausibel erscheint, von einer ‚korporalisierenden Performativität‘, welche den Übergang ‚vom Werk zum Ereignis‘ markiert, zu sprechen.⁸² Aus historischer Perspektive lässt sich eine Vernachlässigung bzw. Vergessenheit des Körpers beobachten, die erst in den letzten Jahrzehnten thematisiert und überwunden wurde. Ein solches Argument liest sich in Elizabeth Grosz’ *Volatile Bodies*:

The body has remained a conceptual blind spot in both mainstream Western philosophical thought and contemporary feminist theory. [...] Since the inception of philosophy as a separate and self-contained discipline in ancient Greece, philosophy has established itself on the foundations of a profound somatophobia.⁸³

Die Ursache des hier formulierten Unbehagens, das eine offensive Auseinandersetzung mit Körpern und Körperlichkeit in der Philosophie und den Geisteswissenschaften lange Zeit verhinderte, liegt in einem dualistischen Denkschema begründet, welches Körper und Seele, Fleisch und Geist in einer unüberwindlichen Opposition verortet. Diese dualistische ‚Falle‘, in die maßgeblich René Descartes mit seiner Hervorhebung des Cogitos ‚tappte‘, privilegiert das Geistliche bzw. die introspektive Reflexion und entwickelt eine binäre Hierarchie, in

⁸⁰ Tigges, Stefan (2009), S. 254.

⁸¹ Lehmann -Thies, Hans (1999), S. 241.

⁸² Vgl. Krämer, Sybille (2004), *Was haben ‚Performativität‘ und ‚Medialität‘ miteinander zu tun?*, in: Sybille Krämer (Hrsg.), *Performativität und Medialität*, Wilhelm Fink Verlag, München, S. 17. - 18.

⁸³ Grosz, Elizabeth (1994), *Volatile Bodies. Towards a Corporeal Feminism*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, S. 3.-5.

der Begriffe, wie Außen, Raum, Körper, Unten, Leidenschaft, Immanenz anderen Begriffen, wie Innen, Zeit, Geist, Oben, Vernunft, Transzendenz, untergeordnet sind. Für das Theater ist diese hierarchisierende Gliederung insofern entscheidend, als sie von der Renaissance bis zum Ende des 19. Jahrhunderts eine spezifische Ästhetik der Inszenierung prägt. Entsprechend ist im dramatischen Theater der leibhaftige Schauspieler-Körper der fiktiven Rolle unterworfen und erscheint deswegen als abwesend, so Hans Thies-Lehmann: „It would seem that the form of drama is based upon the far reaching, conceptual absence of the body, and conversely, that the presence of the body makes drama impossible.“⁸⁴

Der neue Status des Körpers in Aufführungen gibt Anlass dafür, Korporalität neu und jenseits von Dichotomien zu denken. Gleichzeitig wird es nun möglich den Raum anders wahrzunehmen und zu beschreiben, ihn aus einem hierarchischen Schema und von der Subordination unter den Text zu ‚befreien‘. Die Aufführung von Gosch demonstriert, dass der Text nur als ‚verkörperter Text‘ inszeniert werden kann, nicht etwa vom Schauspieler getrennt und als sein Gegensatz, sondern konstitutiv mit ihm verbunden. Um intermediale Prozesse analysieren zu können, ist es allerdings notwendig, den Körper nicht nur in seiner Materialität zu betrachten, sondern auch in seiner semiotischen, symbolischen Potentialität. Insofern ist es wichtig zu konstatieren, dass obwohl die Schauspieler in der *Macbeth*-Aufführung ihre körperliche Präsenz exponieren, sie dennoch Rollen spielen und entsprechend immer auch als semiotische Körper wahrnehmbar sind.

Diese beiden Seiten schließen sich gegenseitig nicht aus, sondern beschreiben einen doppelten Aspekt des Körpers, der immer phänomenaler Leib *und* semiotischer Körper ist. Aus dieser Spannung, zwischen Leib als Fleisch und Körper als Instrument bzw. Symbol, lässt sich mit Fischer-Lichte eine wichtige Frage formulieren: Was verkörpert der Körper des Schauspielers? Rekurierend auf Plessner schreibt sie hierzu: „Besonders betont und expliziert wird vor allem die Spannung, die sich zwischen dem phänomenalen Leib des Darstellers, seinem leiblichen In-der-Welt-Sein, und seiner Darstellung einer Figur ergibt.“⁸⁵ Das Oszillieren zwischen den beiden Registern wird somit zu einer grundlegenden Charakteristik der Ästhetik des

⁸⁴ Lehmann -Thies, Hans (1999), *Of post-dramatic Body Images*, in: *Ballet International - Tanz Aktuell*, Yearbook 1999, Berlin, S. 42.-48.

⁸⁵ Fischer-Lichte, Erika (2004) *Was verkörpert der Körper des Schauspielers?*, in: Krämer Sybille (Hrsg.), *Performativität und Medialität*, Wilhelm Fink Verlag, München, S. 141.

Performativen und lässt sich am Beispiel der *Macbeth*-Aufführung als Reibung zwischen dem physischen Leib und dem semiotischen Körper nachvollziehen.

Weiterführend ließe sich fragen: Wie wäre der Körper aus dieser ‚dualistischen Sackgasse‘ zu befreien? Einen plausiblen Versuch, Körperlichkeit nicht mehr getrennt und in Opposition zum Geist zu denken, liefert die Philosophie Maurice Merleau-Pontys. Ihm zufolge bildet der Begriff der Leiblichkeit die vermittelnde Instanz zwischen Körper und Geist. Mit dem Begriff „chair“ (Fleisch) hebt Merleau-Ponty auf die Identität von Subjekt und Objekt ab: Welt und Körper haben dieselbe Textur. In seinem Reader zu Merleau-Ponty fasst der Philosoph Taylor Carman dessen Argument in folgenden Worten zusammen: „Merleau-Ponty had always insisted that to stand *before* the world, one must be *in* the world, one must be *of* the world. One must, so to speak, be of the same flesh as the world one inhabits and perceives.“⁸⁶ Das Konzept der Verkörperung, das einen Ausweg aus der binären Denkweise der cartesischen Tradition ermöglicht, ist nicht nur für die Theaterwissenschaft, sondern auch allgemein für die Kultur- und Geisteswissenschaften äußerst relevant. „Das Konzept der Verkörperung“, so Fischer-Lichte, „soll entsprechend als eine methodische Korrekturinsanz gegenüber dem Erklärungsanspruch von Begriffen wie ‚Text‘ oder ‚Repräsentation‘ fungieren.“⁸⁷ Es bildet zusammen mit Begriffen wie Aufführung, Ereignis, Präsenz und Wahrnehmung einen weiteren Kern der Ästhetik des Performativen.

Betrachtet man den Körper und seine Inszenierungen als unabgeschlossene Phänomene, als stets offene Formationen von Setzung, Differenzierung und Aufteilung, dann ist es begründet, von einer Potentialität des Körperwerdens zu sprechen, die mit einer dynamischen Affektivität verbunden ist. Die Beziehung von Körper und Affekt wird bei Spinoza, der schon im 17. Jahrhundert versucht den Dualismus von Descartes außer Kraft zu setzen, entsprechend affirmativ gedacht. Eine Fortführung der spinosischen Denktradition lässt sich in den Schriften von Gilles Deleuze entdecken, die ebenfalls dem Versuch gewidmet sind, Körper neu und flüchtig zu denken. Für Spinoza lautet eine der Grundfragen: Was kann ein Körper?

⁸⁶ Carman, Taylor (2008), *Merleau-Ponty*, Routledge, New York/London, S. 123.

⁸⁷ Fischer-Lichte, Erika (2004), ebd. S. 160.

„Das heißt“, so Deleuze, „wir wissen kaum welcher Affektionen wir fähig sind, noch auch, wie weit unser Vermögen geht.“⁸⁸

Überträgt man eine solche Potentialität des Affiziert-Seins auf die Aufführungssituation in *Macbeth*, ergibt sich eine methodische Instanz, die es ermöglicht, das Affiziertwerden von Darsteller und ZuschauerIn, von deren körperlicher Wahrnehmung ausgehend, zu analysieren. Die radikale Verschiebung der Aufführung in Richtung einer orgiastischen ‚Malaktion‘, die in der Tradition der Wiener Aktionisten steht, richtet die Aufmerksamkeit von der Fiktion der dramatischen Vorlage auf die physischen Handlungen der Darsteller, die ihre Körper mit Wasser, Kunstblut, Mehl, Fleisch und flüssiger Schokolade beschmieren. Hinsichtlich einer doppelten – referentiellen und performativen – Funktion des Theaters, die einerseits auf die „Darstellung von Figuren, Handlungen, Beziehungen, Situation etc. bezogen“ ist und andererseits auf dem Vollzug von Handlungen basiert, ereignet sich in der *Macbeth-Aufführung* eine dynamische Reibung dieser zwei Funktionen, wobei immer wieder die performative Funktion in den Vordergrund rückt.⁸⁹

Durch die Akzentuierung der performativen Funktion ereignet sich eine Transformation der Wahrnehmung des Publikums, das durch die gesteigerte physische Präsenz der Darsteller auf die eigene Körperlichkeit aufmerksam wird. Wie Stefan Tigges zeigt, wird dieser Vorgang besonders in jener Szene deutlich, in der Ernst Stötzner (als Macduff) minutenlang aggressiv auf verschiedene Möbel einschlägt und sie schließlich völlig zertrümmert. Damit werden „die Darsteller und das Publikum auf sich selbst zurückgeworfen [...] und mit einem (sinn-)entleerten Raum konfrontiert [...] in dem die Grenzen zwischen Innen und Außen aufgehoben sind [...]“.⁹⁰

Die totale Verwüstung und Zerstörung des Bühnenraums/Bühnenbilds lässt sich als räumlicher Ausdruck von Macbeths Wahn auffassen und korrespondiert mit den unkontrollierten, dezentrierten und affektiven Handlungen der anderen Darsteller. Auf diese Weise werden ein ‚Nie-fertig-Werden‘ und eine Unabgeschlossenheit

⁸⁸ Deleuz, Gilles (1993), *Spinoza und das Problem des Ausdrucks in der Philosophie*, Fink Verlag, München, S. 193.

⁸⁹ Vgl. Fischer-Lichte, Erika (1998), *Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur*, in: Erika Fischer-Lichte, Friedman Kreuder, Isabel Pflug (Hrsg.), *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, A. Francke Verlag, Tübingen/Basel, S. 2.-4.

⁹⁰ Tigges, Stefan (2009), S. 257.

wahrnehmbar, die wiederum auf den offenen Prozess der Rezeption verweisen.⁹¹ Um fortführend analysieren zu können, wie die beschriebene Raumgestaltung in einem intermedialen Feld zwischen bildender Kunst und Theater verortet werden kann, soll zunächst das Problem der Repräsentation aufgegriffen werden.

2.1 Krise der Repräsentation

Einer der ersten Theoretiker und Künstler, der neben Edward Gordon Craig und Adolphe Appia starken Einwand gegen die mimetische und primär sprachliche Nachahmung der Welt auf der Bühne erhob, ist Antonin Artaud. Ihm zufolge muss das Theater seine ‚eigene Sprache‘ wiederfinden, um sich vom Despotismus des gesprochenen Wortes und der ‚Grausamkeit des Logos‘ zu befreien: „Da diese Unterwerfung des Theaters unter das Wort eine gegebene Tatsache ist, darf man sich fragen, ob das Theater nicht zufällig seine eigene Sprache besitzt, ob es völlig illusorisch wäre, es als unabhängige, autonome Kunst wie Musik, Malerei, Tanz usw. anzusehen.“⁹²

In seinem *Theater der Grausamkeit* sollen die ZuschauerInnen nicht mehr eine illusorische nachgeahmte Welt, von der sie durch die Vierte Wand getrennt sind, bewundern, sondern sie sollen von der Aufführung ‚angesteckt‘ werden und sie mit dem ganzen Körper erfahren. Was also Artaud implizit behauptet, ließe sich mit Deleuze und Spinoza als das Affiziertwerden des Körpers verstehen. Artauds Kritik am ‚westlichen‘ Theater richtet sich gegen dessen Fokussierung und Fixierung psychologischer Motive und ist gleichsam eine Kritik an der Repräsentation, wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts (wieder) in eine Krise gerät.

Der französische Philosoph Jacques Derrida unterstützt in seinem Text *Theatre and the closure of Representation* die These, dass Artauds *Theater der Grausamkeit* sich gegen die Repräsentation richtet:

Theatrical art should be the primordial and privileged site of this destruction of imitation: more than any other art, it has been marked by the labor of total

⁹¹ Vgl. Tigges, Stefan (2009), S. 253.

⁹² Artaud, Antonin (1996), *Das Theatre und sein Double*, Matthes & Seitz Verlag, München, S. 74.

representation in which the affirmation of life tells itself be doubled and emptied by negation [...].⁹³

Die Kritik an der Repräsentation impliziert auch eine Kritik an der Mimesis. Will man die Aufführung aus der Schließung der Repräsentation befreien, bedeutet das, sie als etwas Einmaliges, als Ereignis und Singularität zu verstehen. Besonders interessant für den Kontext dieser Arbeit ist die räumliche Konstellation, die Artaud für sein *Theater der Grausamkeit* anvisiert, und auch hier erweist er sich als Vorläufer vieler zeitgenössischer KünstlerInnen. So schreibt er in seinem *Ersten Manifest*:

Wir schaffen Bühne wie Zuschauerraum ab. Sie werden ersetzt durch eine Art von einzigem Ort ohne Abzäunung oder Barriere irgendwelcher Art, und dieser wird zum Theater der Aktion schlechthin. Zwischen Zuschauer und Schauspiel, zwischen Schauspieler und Zuschauer wird wieder eine direkte Verbindung geschaffen werden [...].⁹⁴

Artaud plädiert hier für eine Situation, in der es zu einer direkten Verbindung von DarstellerInnen und Publikum kommt, in der letztere als Ko-AutorInnen die Aufführung mitgestalten und mitbestimmen. Für Artaud sollen die Grenzen zwischen Aufführung, Ritual und Leben durchlässig wenngleich nicht völlig abgeschafft werden. Denn nur so kann die Aufführung zu einer affirmativen Essenz, einer ‚vis affirmativa‘ werden.⁹⁵ Die Verschiebung von der Repräsentation zur Präsenz hat noch weiter reichende Folgen. So ist die Krise der Repräsentation Erika Fischer-Lichte zufolge zugleich eine „Wahrnehmung-, Erkenntnis- und Subjekt- bzw. Identitätskrise.“⁹⁶

Diese Thesen lassen sich anhand des *Macbeth*-Beispiels verdeutlichen. Wie bereits erwähnt, weisen die performativen Handlungen der Darsteller eine gewisse Ähnlichkeit mit der Ästhetik der Wiener Aktionisten auf, die sich in ihren Aktionen ebenfalls kritisch mit den fiktionalen, mimetischen und repräsentativen Charakteristiken des Theaters auseinandersetzen. Wie Tigges argumentiert, ist es genau diese Strategie der „aktionistisch geprägten *Macbeth* Aufführung“, die es Gosch ermöglicht, die „Repräsentationsästhetik zu überwinden.“⁹⁷

⁹³ Derrida, Jacques (2005), *Writing and Difference*, Routledge, New York/London, S. 295.

⁹⁴ Artaud, Antonin (1996), S.102.-103.

⁹⁵ Derrida, Jacques (2005), S. 293.

⁹⁶ Fischer-Lichte, Erika (2001), Erika Fischer-Lichte (Hrsg), *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart/Weimar, S. 12.

⁹⁷ Tigges, Stefan (2009), S. 261.

Die Übertragung der Gestaltungsprinzipien der bildenden Kunst auf das Theater erlaubt es, auf eine intermediale Inszenierungsstrategie zu schließen, die sich gezielt den malerischen Mitteln bedient, um den Körper in seiner Materialität, seiner phänomenalen Leiblichkeit und somit als Störung der Repräsentation wahrnehmbar zu machen. Die spezifische Korporalität der *Macbeth*-Aufführung unterminiert die Ordnung des Zeichens und kann deswegen als „Repräsentations- oder Ausdrucksgeschehen“ nicht mehr verstanden werden.⁹⁸ Wenn sich die drei Hexen mit flüssiger Schokolade beschmieren und so tun, als würden sie auf den Boden defäkieren und urinieren oder wenn im 3. Akt der 4. Szene Thomas Dannemann, der Macbeth spielt, den Tisch und die darauf sitzenden Darsteller mit Mehl überschüttet, werden Körperbilder erzeugt, die sehr stark an die Arbeiten von Otto Muehl erinnern, besonders an jene Aktionen, in denen der Künstler seine Modelle mit organischen Materialien, wie Honig, Milch, Fleisch, Obst, Mehl, und mit Farben überschüttete.⁹⁹ Die Ähnlichkeit zwischen der *Macbeth*-Aufführung und der Ästhetik der Wiener Aktionisten erlaubt und veranlasst die Frage nach der Repräsentation auch in Hinblick auf die bildende Kunst und den neuen Status der Bilder, den die ‚ikonisch-piktoriale Wende‘ konstatiert, zu stellen. Ähnlich wie die performative Wende ist die ikonisch-piktoriale Wende ein Versuch, die Bilder von der Dominanz der Sprache, insbesondere dem Logozentrismus und der Repräsentation, zu ‚befreien‘. Unabhängig voneinander formulierten der Kunsthistoriker W.J.T Mitchell und der Philosoph und Kunsthistoriker Gottfried Boehm im Jahre 1994 ein solches Programm, das ersterer als „Pictorial Turn“ und letzterer als „Iconic Turn“ bezeichnet. In beiden Fällen handelt es sich um eine entscheidende Kritik an der Repräsentation und dem mimetischen Bildbegriff. „Was immer der Pictorial Turn also ist“, so W.J.T. Mitchell:

es sollte doch sein daß er kein Rückkehr zu naiven Mimesis-, Abbild oder Korrespondenztheorien von Repräsentation oder eine erneuerte Metaphysik von pikturaler ‚Präsenz‘ darstellt: Er ist eher eine postlinguistische, postsemiotische Wiederentdeckung des Bildes als komplexes Wechselspiel von Visualität, Apparat, Institutionen, Diskurs, Körpern und Figurativität.¹⁰⁰

⁹⁸ Krämer, Sybille (2004), S. 20.

⁹⁹ Eine detaillierte Analyse dieser Aktionen erfolgt auf Seiten 88.-89.

¹⁰⁰ Mitchell, W.J.T. (2008), *Bildtheorie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M, S. 108.

Auffällig ist hier Mitchells Insistieren auf einer interdisziplinären Herangehensweise der Bildwissenschaft, die sich mit den dynamischen Grenzüberschreitungen zwischen Text und Bild auseinanderzusetzen habe. Entscheidend für sein Projekt bleibt dabei die ‚Befreiung‘ der Ikonologie vom Logos.¹⁰¹

Die Idee der ‚Befreiung‘ der Bilder von der Dominanz des Logos verfolgt auch Gottfried Boehm, der Vertreter der ikonischen Wende. Bei ihm ist die Wiederentdeckung des Ikonischen eng mit der performativen Wende verbunden: „Der Logos dominiert nicht länger die Bildpotenz, sondern er räumt seine Abhängigkeit von ihr ein. [...] Die Akzentuierung des Performativen bringt die ikonische Sinnentstehung in Gang.“¹⁰² Für Boehm ist außerdem wesentlich, die ikonische Wende mit der Geschichte des Sehens zu verbinden und dabei das Sehen von seiner traditionell passiven Rolle zu lösen. Um diese Aktivierung des Sehens vollziehen zu können, verfolgt Boehm eine phänomenologische Denkweise, die an Merleau-Pontys philosophische Praxis anknüpft. So geht Boehm davon aus, dass der sehende Leib zugleich ein sichtbarer Leib ist und dass zwischen Sehen und Gesehenwerden eine Wechselwirkung nachvollziehbar ist.¹⁰³

Statt das Bild als definiertes fixiertes Werk zu betrachten, werden die Potentialität und das Werden der Bilder betont, welche auf denselben Prämissen beruhen wie der Übergang von Werk zum Ereignis, den die performative Wende beschreibt.¹⁰⁴ Somit wird ein Konzept denkbar, das jenseits dualistischer Auffassungen funktioniert und stattdessen Schwellen, Oszillationen, Differenzen, Ereignisse und Übergänge affirmiert:

Die Logik des Zeigens und damit des Bildes operiert mit Übergängen, mit Unbestimmtheiten, mit Ambiguitäten und erzeugt auf diesem Wege ihre anschaulichen Evidenzen [...] Ohne dieses Mannigfaltige, Singuläre, Sinnliche, Schwankende, Energetische oder Affektive lässt sich über Bilder nicht wirklich nachdenken.¹⁰⁵

¹⁰¹ Mitchell, W.J.T. (2008), S. 126.-127.

¹⁰² Boehm, Gottfried (2004), *Jenseits der Sprache. Anmerkung zur Logik der Bilder*, in: Christa Maar, Hubert Burda (Hrsg.), *Iconic Turn*, DuMont, Köln, S. 38.-39.

¹⁰³ Vgl. Boehm, Gottfried (1994), *Die Wiederkehr der Bilder*, in: Gottfried Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, Wilhelm Fink Verlag, München, S. 20.

¹⁰⁴ Vgl. Mersch, Dieter (2002), *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., S. 17.

¹⁰⁵ Boehm, Gottfried (2007), *Das Paradigma „Bild“*. *Die Tragweite der ikonischen Episteme*, in: Hans Belting (Hrsg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaft im Aufbruch*, Wilhelm Fink Verlag, München, S. 82.

Durch die Etablierung eines Diskurses, der durch Offenheit, Unabgeschlossenheit, Oszillation und Dynamik gekennzeichnet ist und sich gegen eine – im Logozentrismus fundierte – ‚Tyrannei der Sprache‘ durchsetzt, bedeutet die ikonisch-piktoriale Wende zunächst eine Befreiung des Körpers und des Raumes von der ‚Schließung der Repräsentation‘. Entscheidend hierfür ist die neue Akzentuierung der Materialität der Bilder, die, wie die *Macbeth*-Aufführung paradigmatisch illustriert, mit und durch die Körper der Darsteller erzeugt wird. Ein relationaler Raum, der durch eine solche Interaktion von Bild und Körper entfaltet wird, erscheint als fluid und unstabil und wird mit jeder Beziehung und Bewegung verändert.

2.2 Körperlichkeit des Bildes oder Bildlichkeit des Körpers?

An die vorangegangenen Überlegungen zur Krise der Repräsentation und zur performativen und ikonisch-piktorialen Wende anschließend, soll nun die Relation zwischen Bild und Körper eingehender untersucht werden.

Nach Lessing kann die Frage nach der Beziehung zwischen Bild und Körper aus Perspektive der bildenden Kunst nur zu einer Tautologie führen, weil ihmnach „Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften, die eigentlichen Gegenstände der Malerey“ sind.¹⁰⁶ Aus phänomenologischer und anthropologischer Forschungsperspektive jedoch, ist die Reflexion über die Beziehung zwischen Körper und Malerei jenseits solch einer dualistischen Auffassung, wie Lessing sie hier vertritt, sinnvoll und fruchtbar. Einen dieser Versuche, Bilder wieder an den Körper zurückzukoppeln und sie von der Körperlichkeit ausgehend zu denken, entwirft Hans Belting mit seiner Bildanthropologie. Ähnlich wie Mitchell und Boehm konzipiert auch er eine Bildtheorie als Medientheorie, die jenseits des dualistischen Schemas angesiedelt ist:

Zu diesem Dualismus tragen die Vorstellungen bei, die wir schon von den inneren und den äußeren Bildern besitzen. [...] Die beiden Arten, die Bilder aus der Außenwelt und die inneren Bilder sind aber nicht allein mit einem solchen Dualismus zu fassen, den dieser setzt nur den alten Gegensatz von Geist und Materie fort.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Lessing, G. E., (2006), S. 69.

¹⁰⁷ Belting, Hans (2001), *Bild-Anthropologie*, Fink Verlag, München, S. 20.

Um den Dualismus überwinden zu können, entwickelt Belting die These, dass jedes Bild ein Medium braucht, in dem es verkörpert werden kann, womit er die Bildfrage eng mit der Frage nach der Medialität der Bilder verknüpft. Indem er sich dabei auf die Körpererfahrung bezieht, bringt er Bild- und Körperwahrnehmung in einen Zusammenhang und konstatiert, dass die veränderte Bilderfahrung auch die veränderte Körpererfahrung ausdrückt und dass der Körper „das Bindeglied in einer medialen Bildgeschichte, in der Technik und Bewußtsein, Medium und Bild zusammenkommen“ ist.¹⁰⁸

Inwiefern der performative und körperliche Aspekt der Bildwahrnehmung für die zeitgenössische Bildwissenschaft, Theaterwissenschaft und Medienwissenschaft von Bedeutung sein und inwiefern er als ein gemeinsames heuristisches Instrument verwendet werden kann, verdeutlicht die *Macbeth*-Inszenierung. Da es sich um eine Aufführung handelt, in der bildende und darstellende Kunst auf dynamische und wechselwirkende Weise verzahnt und verflechtet werden, eröffnet sich ein mediales Dazwischen, in dem der Körper und dessen Oszillation zwischen semiotischer und performativer Funktion eine entscheidende Rolle spielen. Eine methodische Verfahrensweise, um diese fluide Zone zwischen Bild und Körper diskursiv erfassen zu können, findet sich in dem phänomenologischen Projekt von Maurice Merleau-Ponty.

Seine beiden Texte *Der Zweifel Cézannes* und *Das Auge und der Geist* erörtern die Schnittstelle von Bild und Körper. Sie sind, wie auch das unabgeschlossene Werk *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, dem Versuch gewidmet, eine Theorie jenseits binärer Denkmodelle zu entwickeln, eine Theorie, die in einer impliziten Referenz auf Spinoza die Frage des körperlichen Ausdrucks wieder brisant werden lässt. So liest sich im Essay *Das Auge und der Geist* folgendes: „Der Maler ‚bringt seinen Leib rein‘ sagt Valéry. Und in der Tat kann man sich nicht vorstellen wie ein Geist malen könnte. Indem der Maler der Welt seinen Leib leiht, verwandelt er die Welt in Malerei.“¹⁰⁹ Würde man nun diese Verwandlung der Welt durch die Malerei im Lichte der *Macbeth*-Aufführung reflektieren, ließe sich daraus auf den leiblichen und performativen Charakter der Malerei schließen, die sich in diesem Fall in einem (inter)medialen Feld zwischen bildender Kunst und Theater ereignet.

¹⁰⁸ Belting, Hans (2001), S. 23.-29.

¹⁰⁹ Merleau-Ponty, Maurice (2003), *Das Auge und der Geist*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, S. 278.

Entscheidend ist für Merleau-Ponty weiterhin, dass der Leib nicht etwa „ein Stück des Raumes“ ist, sondern „ein Geflecht aus Sehen und Bewegung“.¹¹⁰ Die explizite Verbindung von Leiblichkeit und Sichtbaren kann in diesem Zusammenhang auch als Andeutung einer grundlegenden Alterität verstanden werden, mit der sich Merleau-Ponty auseinanderzusetzen sucht, wie auch als Verweis auf den relationalen Charakter des Raums. Einen Körper zu haben impliziert immer auch gesehen zu werden. Um den im Solipsismus der cartesianischen Falle gefangenen Geist zu befreien, schreibt der französische Philosoph: „Das Rätsel liegt darin, daß mein Leib zugleich sehend und sichtbar ist. Er, der alle Dinge betrachtet, kann sich zugleich auch selbst betrachten und in dem, was er dann sieht, ‚die andere Seite‘ seines Sehvermögens erkennen.“¹¹¹

Der ‚Andere‘ wird also zugänglich durch den Körper, den man als Bild wahrnimmt, und er lässt mich wiederum zum Bild werden. Wenn in *Macbeth* die ersten Zuschauerreihen leer bleiben, sodass die Darsteller, die gerade nicht auf der Bühne sind, sich dort platzieren, ereignet sich eine ähnliche Reversibilität zwischen den Positionen Sehen und Gesehenwerden. Indem die Darsteller in mehreren Szenen im Zuschauerraum sitzen, wird nicht nur die Grenze zwischen Bühnenraum und Zuschauerraum destabilisiert, sondern es wird auch ein Metakommentar auf die Position des Zuschauens in Szene gesetzt und „die Wahrnehmungssituation auf besondere Weise thematisiert.“¹¹²

Ein anderes Projekt, den Körper wieder in direkten Zusammenhang mit der malerischen Praxis und dem Bild zu bringen, ist das Buch *Das Sehen und die Malerei* von Norman Bryson. Bryson zufolge ist es notwendig, die kunsthistorische Methode und insbesondere die ihr immanente Annahme, Bilder seien nur mimetische Duplizierungen der Welt, radikal zu revidieren. Ursachen dieser Sackgasse, in der der Diskurs über Malerei und Bild lange steckenblieb, sieht Bryson in der Auffassung des Bildes als Zeichen, statt als Perzept. Wie auch bei Merleau-Ponty, Belting, Mitchell und Boehm richten sich Brysons Argumente gegen den allzu lang dominierenden Dualismus.¹¹³ Indem er eine materialistische Theorie entwickelt, versteht Bryson das Bild nicht als Repräsentation der Welt, sondern als ein

¹¹⁰ Merleau-Ponty, Maurice (2003), ebd.

¹¹¹ Merleau-Ponty, Maurice, (2003), S. 280.

¹¹² Fischer-Lichte, Erika (2010), S. 29.

¹¹³ Vgl. Bryson, Norman (2001), *Das Sehen und die Malerei*, Wilhelm Fink Verlag, München, S. 35.

Artikulationsmedium der Wirklichkeit. Einen besonderen Stellenwert hat für Bryson die mit Plinius verlorene Ebene des sozialen und materiellen Charakters der Bilder. Um die Momente der Sozialität und Materialität wieder in den bildtheoretischen Diskurs einbringen zu können, richtet er seinen Blick auf die Dimension des Zeigens und vollzieht damit gleichzeitig eine Neubewertung des Körpers:

Die Unterdrückung der Deixis im Westen abstrahiert aus der physischen Praxis des Malens und Betrachtens einen aufgewerteten Moment, in dem das Auge die Welt allein, vom materiellen, arbeitendem Körper abgetrennt betrachtet: der Körper wird (bei Gombrich ebenso wie bei Alberti und Leonardo) auf die optische Anatomie reduziert, auf das Minimaldiagramm der monokularen Perspektive.¹¹⁴

Mit der Verleugnung der deiktischen Referenz wird also ein entkörperlichtes unleibliches Sehen affirmiert, welches das Verschwinden des Körpers aus der Malerei zur Folge hat. Die Tilgung des Leibes (in der Malerei) ist für Bryson der Ursprung aller dualistischen Mißverständnisse, die eine objektivistisch konstruierte Bildtheorie impliziert. Diese seien nur mit einer Theorie, welche dem Körper und der Wahrnehmung eine zentrale Rolle zuschreibt, zu beheben. Für eine ähnliche Verschiebung von der Theorie der Kommunikation hin zur „Theorie der Wahrnehmung als [...] Theorie des Erscheinens“, die ebenfalls auf dem Zeigen basiert, plädiert auch Sybille Krämer.¹¹⁵ Angewendet auf das *Macbeth*-Beispiel, ließe sich somit festhalten, dass die Darsteller die Figuren aus dem Text nicht repräsentieren, sondern dass sie auf sie hinweisen, dass sie sie im Prozess des Zeigens, im Vollzug einer deiktischen Geste gestalten.

Bei der Wiederentdeckung der Körperlichkeit und der Materialität der Bilder spielen besonders die PerformancekünstlerInnen der 60er und 70er Jahre eine wichtige Rolle, und in diese Tradition reiht sich die *Macbeth*-Inszenierung auf gewisse Weise ein. Denkt man etwa an Jackson Pollock, Allan Kaprow, Yves Klein oder die Wiener Aktionisten, fällt auf, dass die Neubestimmung der bildenden Kunst sich als ein ‚intermediales event‘ manifestiert, bei dem die Beziehung zwischen Bild und Körper neu verhandelt wird. Es ist sicher kein Zufall, dass diese Entwicklungen stark an das Konzept von Merleau-Ponty erinnern, besonders darin, dass die Distanz zwischen Körpern und Bildern dekonstruiert wird und Körper als Bilder wie auch Bilder als Körper inszeniert werden. Existierte der Körper, wie Bryson argumentiert, seit der

¹¹⁴ Bryson, Norman (2001), S. 124.

¹¹⁵ Vgl. Krämer, Sybille (2004), S. 20.

Renaissance (innerhalb des perspektivistischen Paradigmas) als ‚entkörperliches Punctum‘, erscheint er seit den 60er Jahren gleichzeitig als Subjekt und Objekt. Dabei erwirbt auch das Bild einen neuen Status.¹¹⁶ In Rancières Worten sollte daher die Zukunft der Bilder nicht getrennt von der ‚Versprechung des Fleisches‘ gedacht werden: „But we continue to regard it [the image] as a promise of flesh, capable of dispelling the simulacra of resemblance, the artifices of art, and the tyranny of the letter.“¹¹⁷

2.3 Bilder im Theater

Ausgehend von dem anthropologisch-phänomenologisch-materialistischen Versuch Bilder und Malerei in Relation zum Körper und zur Leiblichkeit zu denken, lässt sich auch die Frage nach dem Status der Bilder im Theater bzw. Tanz stellen. Obwohl man zunächst denken würde, dass dieses Thema schon umfassend erforscht wurde, muss man mit Christopher Balme feststellen: „Es gehört sicherlich zu den merkwürdigen fachgeschichtlichen Entwicklungen, dass sich die Theaterwissenschaft obwohl ihr Gegenstand in hohem Maße ein visueller ist, mit bildtheoretischen Fragen nur peripher beschäftigt hat.“¹¹⁸ Den Grund einer solchen Vernachlässigung des Diskurses über die Bilder im Theater verortet Balme in der allgemeinen Vorstellung von Theater als einer Kunst, die vorrangig den dramatischen Text auf die Bühne bringt. Das Misstrauen gegenüber der Inszenierung und der Visualität im Theater hat ihren Ursprung schon in der *Poetik* von Aristoteles, in der der Philosoph bemerkt: „Die Inszenierung vermag zwar die Zuschauer zu ergreifen; sie ist jedoch das Kunstloseste und hat am wenigsten etwas mit der Dichtkunst zu tun. Denn die Wirkung der Tragödie kommt auch ohne Aufführung und Schauspieler zustande.“¹¹⁹ In ihrer Einleitung in den Sammelband *Theater und Bild* richten Kati Röttger und Alexander Jakob ihre Aufmerksamkeit auf zwei entscheidende Entwicklungsmomente, die ihrer Meinung nach „zum vollständigen Ausschluss des

¹¹⁶ Bryson, Norman (2001), S. 138.

¹¹⁷ Rancière, Jacques (2003) *The Future of the Image*, Verso, New York/London, S. 8.

¹¹⁸ Balme, Christopher (2002), *Stages of Vision: Bild, Körper und Medium im Theater*, in: Hans Belting, Dietmar Kamper, Martin Schultz (Hrsg.), *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, Wilhelm Fink Verlag, München, S. 349.

¹¹⁹ Aristoteles (1982), *Die Poetik*, Reclam, Stuttgart, S. 25.

Bildes aus der Theaterwissenschaft“ führten.¹²⁰ Erstens machen sie eine Vernachlässigung der Bildtheorie im Diskurs der frühen Theaterwissenschaft aus, die sich unter der Leitung von Max Hermann primär für theatergeschichtliche Themen interessierte und die Bildfragen außer Acht lies. Die zweite entscheidende Entwicklung, die zur Marginalisierung von Bildern im Theater führte, lässt sich in die Zeit der 70er und 80er Jahre datieren. Mit einer starken Hinwendung zu den Problemen der Aufführung und ihrem transitorischen bzw. flüchtigen Charakter, wendete sich der Blick von der Aufführung als Text in den 80er Jahren zu der Flüchtigkeit der Aufführung in den späten 90er Jahren, was erneut zur Folge hatte, dass die „Bilder der Aufführung nahezu vollständig aus dem Blickfeld“ gerieten.¹²¹ Aus theaterhistoriographischer Perspektive muss allerdings bemerkt werden, dass der visuelle Aspekt nicht immer peripher gewesen ist und dass sich keine lineare Geschichte des Ausschlusses des Bildes aus dem Theater verfassen ließe. Einer der ersten, der für eine Rehabilitierung der Bildqualität der Aufführung optiert, ist Denis Diderot. Für Diderot ist das optische Moment dem Gesprochenen gleichrangig. Seine Überlegungen zum Tableau sind antizipatorische Bemerkungen, die im Naturalismus gänzlich entfaltet werden und die in Kürze weiter ausgeführt werden. Laut Christopher Balme zeigt sich das Spannungsverhältnis von Wort und Bild im Theaterdiskurs „nirgendwo deutlicher als in der Diskussion um das Tableau.“¹²² Die Einführung des Tableaus in die Aufführung zeigt sehr deutlich, dass die Frage nach dem Bild im Theater eine Antwort erfordert, die innerhalb einer Theorie der Intermedialität begründet werden muss. So kann die *Macbeth*-Aufführung erst dann vollständig analysiert werden, wenn eine entsprechende an den Körper gebundene Theorie des Bildes vorliegt. Die ‚lebenden Bilder‘, die Gosch inszeniert, geben Anlass dazu, ein „prinzipiell mögliches Kontinuum der Übergänge von avancierte[m] Theater zur Performance art“ und zur bildenden Kunst zu denken.¹²³ Somit fungiert das Bild als intermediale Schnittstelle zwischen bildender und darstellender Kunst. Als eine Kunstpraxis, die bestimmte Relationen zwischen Objekten, Körpern und Räumen sichtbar machen kann, lässt sich Theater als eine spezifische ‚Politik des

¹²⁰ Röttger, Kati, Jakob, Alexander (2009), *Einleitung: Theater, Bild und Vorstellung. Zur Inszenierung des Sehens*, in: Alexander Jakob, Kati Röttger (Hrsg.), *Theater und Bild*, Transcript Verlag, Bielefeld, S. 23.

¹²¹ Röttger, Kati, Jakob, Alexander (2009), S. 19.

¹²² Balme, Christopher (2002), S. 350.

¹²³ Janecke, Christian (2004), *Performance und Bild/Performance als Bild*, in: Christian Janecke (Hrsg.), *Performance und Bild. Performance als Bild*, Philo&Fine Arts, Berlin, S. 21.

Sehens' begreifen. Mit Roland Barthes könnte man daher Theater als „dioptrische Kunst“ bezeichnen:

Das Theater ist tatsächlich jene Praxis, die einkalkuliert, wo die Dinge gesehen werden: Bringe ich das Geschehen hier an, so wird der Zuschauer das sehen; bringe ich es dort an, so wird er es nicht sehen, und ich kann dieses Versteck benutzen, um mit einer Illusion zu spielen.¹²⁴

Die Visualität im Theater liegt daher in der wechselseitigen Beziehung zwischen den ZuschauerInnen und den DarstellerInnen begründet, und sie ermöglicht ein dynamisches Spiel, in dem das Sehen inszeniert, thematisiert und reflektiert werden kann. Mit Merleau-Pontys, Brysons und Beltings Konzentration auf die Rückbindung der Bilder an den Körper lässt sich das Problem des Sehens im Kontext einer Theorie der Intermedialität reflektieren. Daher ist es kein Zufall, dass innerhalb des theaterwissenschaftlichen Diskurses die Frage nach den ‚Inszenierungen des Sehens‘ in nahezu derselben Zeit gestellt wurde wie die Frage nach der Intermedialität. Mit Balme lässt sich daher behaupten, dass die Frage der bildlichen Repräsentation im Theater nur „mediengeschichtlich oder vielleicht sogar intermedial erfassen“ erfasst werden kann.¹²⁵

In Prozessen der Bildherstellung und Bildwahrnehmung auf der Bühne zeigt sich, dass der Austausch zwischen Blicken, Körpern und Bildern in einer Ereignishaftigkeit begründet ist, die einen entscheidenden Einfluss auf die Dynamik der Aufführung hat. In diesem Sinne erscheint es sinnvoll von dem ‚Ereignis-Charakter der Visualität‘ zu sprechen, der zudem ein anderes Licht auf die Theatralität wirft. Die Theaterwissenschaftlerin Maaïke Bleeker, die, in Rekurs auf Barbara Freedman, Theatralität als Prozess, in dem das Sehen die ZuschauerIn anspricht, versteht, bemerkt zum Schluss ihres Textes:

Auf diese Weise kann Theatralität als ein Mittel eingesetzt werden, um die Betrachter Position zu enttarnen [...] zugleich erlaubt die Theatralität eine kritische Beschäftigung mit der Beziehung zwischen den (selbst schon theatralen) Inszenierungen der Gesellschaft, in deren Rahmen dieses Schauspiel stattfindet, und den kulturspezifischen Blickwinkeln, die eine solche Veranstaltung auslöst.¹²⁶

¹²⁴ Barthes, Roland (1990), *Diderot, Brecht, Eisenstein*, in: Roland Barthes, *Der Entgegenkommende und der Stumpfe Sinn*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., S. 94.

¹²⁵ Balme, Christopher (2002), S. 351.

¹²⁶ Bleeker, Maaïke (2009), *Visualität als Ereignis*, in: Röttger, Kati, Jakob, Alexander (Hrsg.), S. 91.

Versteht man also Visualität im Theater als eine Praxis, mit der die Beziehungen zwischen BetrachterInnen und Bühne auf dynamische Weise gestiftet werden, muss sie als Prämisse einer Rehabilitierung der Theatralität begriffen werden.

Mit der Intention, Bilder im Theater und somit in diversen Aufführungen zu beschreiben und sie ausgehend von der performativen und ikonisch-piktorialen Wende als diejenigen Elemente zu begreifen, die in Relation der zu den Körpern auch die Räumlichkeit bestimmen, werden in den folgenden Kapiteln die Fragen und Problemstellungen, die bislang lediglich aufgeworfen und skizziert wurden, aufgrund der Analyse diverser Beispiele weiterhin verfolgt. Verschiedene Aspekte der Visualität, die durch die Wechselwirkung von Monitoren, Projektionen, malerischen Handlungen und Körpern entstehen, werden dabei als raumgestaltende Ereignisse analysiert. So bedarf der Raum, laut Mitchell, einer neuen Definition, in der die verbale Kultur, auf der das westliche System der Repräsentation beharrt, „in den Zusammenhang des Visuellen versetzt wird“.¹²⁷ Um eine solche relationale Definition von Raum herauszuarbeiten und die bisherigen Ergebnisse dann mit dieser zu erweitern und fortzuführen, soll nun das Augenmerk auf die Frage nach der spezifischen Medialität und Theatralität des Theaters gerichtet werden.

2.4 Theatralität und Medialität

Wie schon in dem Kapitel zu Intermedialität festgestellt wurde, muss die Frage nach der Medialität des Theaters in engem Zusammenhang mit der Frage nach der Theatralität gestellt werden. Mit einem Beispiel aus der zeitgenössischen Theaterpraxis soll dieser Zusammenhang nun weiter erhellt werden. In seiner Aufführung *Snow* versetzt John Jesurun das Publikum in die Position von KinobesucherInnen bzw. FernsehzuschauerInnen.¹²⁸ Die fünfundsiebzig BesucherInnen, die einen rechteckigen Raum betreten, bekommen die Aufführung durch vier Projektionen vermittelt, die an vier großen Leinwänden ausgestrahlt werden. Da die Projektionsflächen oberhalb des Publikums platziert sind, wird dieses gezwungen die Blicke nach oben zu richten und somit auf der dispositiven Ebene mit

¹²⁷ Mitchell, W.J.T. (2008), S. 242

¹²⁸ Uraufführung, November 2000, Seattle Washington.

einer Dezentrierung bzw. Schwächung des „hegemonialen Blicks“ konfrontiert.¹²⁹ Die Aufführung findet in diesem Sinne nicht *vor* dem Publikum, sondern über ihm statt und es befindet sich gleichzeitig *in* ihr. Eine scharfe Trennung zwischen dem Zuschauerraum und dem Bühnenraum vermeidet jedoch jeden live Kontakt mit den DarstellerInnen, die sich in den Räumen und Korridoren nebenan befinden. Es scheint so, als ob Jesurun das topologische Dispositiv Artauds verwirklichen wollte, indem das Publikum nämlich im Zentrum der Aufführung zu platziert ist und die Aufführung um es herum stattfindet. Genealogisch betrachtet ist diese Raumanordnung eine Weiterentwicklung von Jesuruns *Black Maria*-Inszenierung aus dem Jahre 1987, in welcher das Publikum die DarstellerInnen ebenfalls nicht live erlebte, sondern in Form einer 16mm-Filmprojektion.

Handelte es sich hier jedoch um einen vorher aufgenommenen Film, wird in *Snow* die Aufführung gefilmt, live geschnitten und vor dem Publikum projiziert. Allerdings ist die Beziehung des Publikums zu den DarstellerInnen in beiden Fällen ähnlich, bleiben letztere doch hier wie dort abwesend bzw. sind lediglich als filmische Gestalten anwesend. Wie Markus Moninger ausführt, verhindert die „Dislozierung des Schauspieler-Körpers“ die „Gegenwärtigkeit der Präsenz und lässt an ihre Stelle eine „cineastische Präsenz“ treten.¹³⁰ Neben den zweiundzwanzig Kameras gibt es eine weitere, programmierte Kamera, die ferngesteuert wird und sich frei im Raum bewegen kann: „Its movements along the track can be controlled by an operator in the control room but it also has the ability to move itself according to whom it is programmed to follow.“¹³¹

Die Kamera nimmt die Funktion einer fünften DarstellerIn ein, den Jesurun als virtuelle SchauspielerIn bezeichnet. Diese verkörpert einen überwachenden Blick, der typisch für Phänomene wie Big-Brother oder das CCTV System ist und eine Kontrolle der öffentlichen Spähre durch Videotechnologie markiert. Das Publikum verfolgt auf den Projektionen eine dynamische Montage verschiedener Kamerawinkel, was einen schnellen Szenenwechsel evoziert. Manchmal werden bestimmte Sequenzen gleichzeitig auf allen vier Projektionen ausgestrahlt, meistens jedoch zeigen sie jeweils unterschiedliche Bilder und Szenen. Auf diese Weise wird

¹²⁹ Moninger, Markus (2003), „I want to rob our noses in ti!“: *Das medienreflexive Theaterkonzept von John Jesurun*, in: Christopher Balme, Markus Moninger (Hrsg.), S. 183.

¹³⁰ Moninger, Markus (2003), S. 179.

¹³¹ Jesurun, John (2007), Zitat nach: Nick Kaye, (2007), *Multi-Media. Video-Installation-Performance*, Routledge, New York/London, S. 202.

ein Gesamtüberblick unterlaufen und die Wahrnehmung in einen radikalen Fragmentierungsprozess gebracht. Laut Moninger ist es Jesuruns Ziel, „den medialen Aktivitäten des Theaters und den Konsequenzen des zentralperspektivistischen Dispositivs auf die Spur zu kommen“, womit folgerichtig auch ein „Konzept medienreflexiver Theatralität“ etabliert wird.¹³² Ausgehend von der Annahme, dass eine theatrale Aufführung einen lebendigen Kontakt zwischen dem Publikum und den DarstellerInnen voraussetzt, ließe sich vor diesem Hintergrund die Frage formulieren, ob *Snow* immer noch als Theater bezeichnet werden kann. Man könnte die Frage auch so stellen, wie Béatrice Picon-Valin es tut: „L’actant – danseur, comédien – doit-il être en scène pour être présent?“¹³³

Um hierauf antworten zu können, lohnt es sich, das Konzept der Theatralität auf der Folie der Visualität zu untersuchen und so auch ein Konzept der Medialität des Theaters zu beschreiben. Ausgeführt werden solche Verquickungen in dem Buch *Visuality of Theatre. The Locus of Looking* von Maaïke Bleeker, in dem die Autorin versucht, die Frage nach der Visualität für den theaterwissenschaftlichen Diskurs wieder fruchtbar zu machen, um so die spezifische Medialität des Theaters herausarbeiten zu können. Der Begriff der Theatralität hat hierbei einen besonderen Stellenwert, weil durch ihn die Beziehung zwischen Sehen und Gesehenwerden ‚seziert‘ wird. Theatralität lässt sich dann nachweisen, so Bleeker, wenn „we do become aware of our being implicated in what is seen“.¹³⁴ Die in einer Aufführung erzeugte Selbstwahrnehmung verweist auf jenen Aspekt, der in der Theorie von Jay David Bolter und Richard Grusin als Opazität oder ‚hypermediacy‘ bezeichnet wird. Theatralität bezeichnet also den Moment, in dem sich das Publikum der Medialität der Aufführung sowie der eigenen Position/Positionierung darin bewusst wird. Der Prozess der Theatralisierung kann mit Bleeker auch als eine ethische Operation verstanden werden, was wiederum auf den politischen Charakter einer (postdramatischen) Aufführung verweist.¹³⁵

Da die Performance *Snow* sich in der Gegenwart ereignet und gleichzeitig geschnitten wird, bewirkt sie auf der Wahrnehmungsebene ein dynamisches Schwanken zwischen den Bildern und den verschiedenen Winkeln, aus denen die

¹³² Moninger, Markus (2003), S. 182. - 176.

¹³³ Valin-Picon, Béatrice (1998), S. 10.

¹³⁴ Bleeker, Maaïke (2008), *Visuality of Theatre. The Locus of Looking*, Palgrave, New York/London, S. 3.

¹³⁵ Vgl. Bleeker, Maaïke (2008), S. 115.

Szenen gezeigt werden. Die Montage verfolgt die Logik eines schnellen Bildwechsels, die charakteristisch für eine „Pop-Medien Ästhetik“ ist.¹³⁶ So gelingt es Jesurun die Konvention eines anderen Mediums, des Fernsehens bzw. des Videos, im Rahmen einer Theateraufführung zu thematisieren, zu repräsentieren und zu reflektieren, womit diese Translation als eine intermediale Praxis zu beschreiben ist. Was aber hat all das mit dem Begriff der Theatralität zu tun? Um diese Frage beantworten zu können, muss zunächst darauf verwiesen werden, dass das Konzept der Theatralität schon längst nicht mehr nur für die Untersuchung von Theater relevant ist, sondern dass es als heuristisches Instrument auch in anderen kunst- und geisteswissenschaftlichen Disziplinen angewendet wird. So schreibt Erika Fischer-Lichte, dass Theatralität sich „auch als spezifische Inszenierung von Körpern im Hinblick auf eine je besondere Art der Wahrnehmung bestimmen [lässt], die einerseits aufgeführt, andererseits jedoch auch in Texten, Bildern, Filmen und anderen Medien vorgenommen werden kann.“¹³⁷

Von der Annahme ausgehend, dass anhand der Theatralisierungsprozesse die medialen Aspekte der Wahrnehmung reflektiert werden können, erfüllt Jesuruns Aufführung genau diese Funktion. Um die „mediatisierende Aktivität des Theaters“ zu verdeutlichen und performativ hervorzubringen, konfrontiert Jesurun das Theater mit audiovisuellen Medien und ihrer spezifischen Ästhetik, wodurch es ihm gelingt die „Wahrnehmungsstrukturen und -konventionalisierungen der jeweils anderen Medien“ zu enthüllen.¹³⁸ Die Differenzen zwischen Theater und Fernsehen bzw. Video werden in ihrer Medialität aufgegriffen und für die Zuschauer bewusst gemacht. Hinsichtlich der Unterscheidung zwischen Transparenz und Opazität der Medien kann hier bemerkt werden, dass Jesurun die Medialität und deren Spuren nicht zu ‚verstecken‘ versucht, sondern dass er sie, ganz im Gegenteil, exponiert und in ihrer spezifischen Differenz in einem intermedialen Dazwischen erscheinen lässt. Rekurrierend auf dem Aufsatz von Ludwig Jäger über *Störung und Transparenz* als zwei „funktionale Zustände medialer Performanz“, ließe sich *Snow* als Beispiel einer „Selbstvisibilierung“, in der sich die Medialität selbst zeigt, begreifen.¹³⁹

¹³⁶ Lehmann, Hans-Thies (1999), S. 344.

¹³⁷ Fischer-Lichte, Erika (2001), S. 4.

¹³⁸ Vgl. Moninger, Markus (2003), S. 181.

¹³⁹ Vgl. Jäger, Ludwig (2004), *Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen*, in: Sybille, Krämer (Hrsg.), S. 60.- 68.

Dasjenige Element in *Snow*, durch das die Aufmerksamkeit auf die Medialität gerichtet wird, ist vor allem die ferngesteuerte Kamera. So bemerkt Nick Kaye: „Indeed, Kit’s ‚view’ is the ‚interior view’ of mediation itself, a view and ‚presence’ performed in a ‚live mediation’ that conflates ‚inside’ and ‚outside’, ‚live’ and ‚mediated’, technology and performer.“¹⁴⁰ Dieser Blick hat die Funktion einer vermittelnden Instanz, die eine dynamische Oszillation zwischen mehreren Ebenen erzeugt und auf die konstitutive Rolle des Sehens im Theater verweist. Andererseits kann anhand dieses Blicks konstatiert werden, dass sich das Sehen vom Leib emanzipiert und auf einer symbolischen Ebene eine „Entpersönlichung“ darstellt.¹⁴¹ Der entpersonalisierte und vom Leib emanzipierte Blick kann in seiner Medialität auch als ein Hinweis auf die überwachende Funktion der Medien sowie die Machtverfahren, die hinter solchen medialen Dispositiven stehen, gedeutet werden. Hier zeigt sich sehr klar, inwiefern Jesurun mit seinen Arbeiten eine Kritik der ‚Gesellschaft des Spektakles’ und der Omnipräsenz der Medien formuliert und inwiefern eine intermediale Ästhetik auch in ihrer potenziell politischen und transgressiven Wirkung begriffen werden sollte.¹⁴²

Ein vorerst letzter Aspekt von Theatralität, der in diesem Kontext noch Erwähnung finden muss, ist das von der Künstlerin Judy Radul als „das ambivalent Theatralische“ bezeichnete. Anders als beispielsweise Josette Féral, die in ihrem Text *Performance and Theatricality. The Subject demystified*¹⁴³ Theatralität und Performance in eine Opposition versetzt, plädiert Radul dafür, Theatralität als ein instabiles, liminales Verfahren zu verstehen: „Da das ambivalente Theatralische eine Form des Performativen ist, hat es auch eine Beziehung zu einigen der strukturellen Grundlagen der Performance wie Situation, Präsenz, Dauer und Objekthaftigkeit.“¹⁴⁴ Theatralität ist für sie ein dynamischer Prozess der Reibung und Spannung, der sich zwischen Anwesenheit und Abwesenheit sowie zwischen Materialität und Semiozität abspielt und einen relationalen Raum hervorbringt. Des Weiteren ist Theatralität für

¹⁴⁰ Nick Kaye, (2007), S. 194.

¹⁴¹ Vgl. Walkenhorst, Brigit (2005), *Intermedialität und Wahrnehmung. Untersuchungen zur Regiearbeit von John Jesurun und Robert Lepage*, Tectum Verlag, Marburg, S. 83.-86.

¹⁴² Diese Idee einer ‚Politik der Intermedialität’ wird ausführlich auf Seite 165. analysiert.

¹⁴³ Vgl. Féral, Josette (1997), *Performance and Theatricality, The Subject demystified*, in: Timothy Murray (Hrsg.), *Mimesis, Masochism, & Mime: the Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, University of Michigan Press, Michigan, S. 295.-297

¹⁴⁴ Radul, Judy (2004), *Lampenfieber: Die Theatralität der Performance*, in: Peter Pakesch (Hrsg.), *Videodreams: zwischen Cinematischem und Theatralischem*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, S. 109.

sie mit „Exzess, Verkleidung, falschen Akzenten und Mehrdeutigkeit“ verbunden und dient deswegen auch der Fokussierung grenzüberschreitender und wechselseitiger Prozesse.¹⁴⁵

Um die bislang gewonnenen Einsichten auch hinsichtlich einer spezifischen Räumlichkeit vertiefen zu können, soll nun untersucht werden, wie der Aufführungsraum im Theater durch die Perspektive, die Konvention der Vierten Wand und das Guckkastendispositiv bestimmt wurde. Andererseits soll gezeigt werden, wie anstelle des Containermodells, das den Raum als neutrale und gegebene Entität auffasst, intermediale Kunstwerke besser und plausibler mit einem relationalen Raummodell beschrieben werden können.

2.5 Der Blick ohne Körper

Wie und von wo in einer Aufführung (et)was gesehen wird, erweist sich sowohl für die Wahrnehmung als auch für die jeweiligen Aufführungsräume, die entstehen, als konstitutiv. Stimmt man Henri Lefebvres These über den Raum als sozialem Produkt zu, dann lässt sich folgerichtig annehmen, dass jedes Raumkonzept die herrschende soziale Ordnung abbildet.¹⁴⁶ Anhand des zentralperspektivistischen Dispositivs soll nun gezeigt werden, wie jenes mit einer Veränderung der Gesellschaft erherging, diese prägte und über vierhundert Jahre lang einen immensen Einfluss auf die Raumgestaltung der bildenden Kunst und des Theaters ausübte. Im Verlauf seiner Geschichte adaptierte das Theater immer neue kognitive Strategien der Wahrnehmung, die wiederum die jeweiligen Raumkonzepte prägten. Insofern lässt sich mit Peter M. Boenisch behaupten, dass “[w]e see how the basic spatial arrangement of theatre reflected conventions of how to see and how to imagine (the) world: as a framed picture, from a ‚natural‘ point of view – as silent, scientific, distanced observer.”¹⁴⁷

Aufgrund dessen, dass Boenisch hier die Wahrnehmungskonventionen eines anderen Mediums auf das Theater überträgt und Theater mit bildender Kunst kompariert, erscheint es plausibel zu sein, in der Anwendung der Perspektive im Theater ein

¹⁴⁵ Radul, Judy (2004), S. 116.

¹⁴⁶ Vgl. Lefebvre, Henri (1991), *The Production of Space*, Blackwell, London, S. 26.

¹⁴⁷ Boenisch, Peter M. (2006), S. 111.

frühes Exemplum der intermedialen Wechselwirkung zwischen bildender und darstellender Kunst zu sehen. Dass die Verwendung der Perspektive in der Bühnengestaltung eine besondere Einsicht in die Beziehung zwischen Bild, Bühne, Wahrnehmung und Medialität des Theaters leisten kann, zeigen Kirsten Kramer und Jörg Dünne in ihrem Text über die Beziehung zwischen *Theatralität und Räumlichkeit*. In erster Linie argumentieren sie, dass Räumlichkeit und Theatralität nicht etwas Gegebenes sind, sondern erst „auf der Grundlage ihrer gemeinsamen Konstitutionsbedingungen durch Körperpraktiken und mediale Systeme“ entstehen und beschreibbar werden.¹⁴⁸ Das Argument für ihre These über Theatralität als relationales Gefüge finden sie unter anderem in der Perspektivbühne, die ein paradigmatisches Beispiel für das konstitutive Zusammenspiel von Wahrnehmungssituationen und Bühnenraumgestaltung ist und ein „hochkomplexes Blickregime und visuelles Raumschema generiert“.¹⁴⁹

Als Geburtsdatum der Linearperspektive, die nicht nur die Malerei, sondern auch den Verlauf der Geschichte des Theaters verändert hat, kann das Jahr 1425 gelten. An einem gewöhnlichen Tag dieses Jahres, gelang es dem Florentiner Filippo Brunelleschi sein Spiegelexperiment auf der gepflasterten Piazza vor dem Dom in Florenz durchzuführen, das zur Entdeckung der Perspektive führen sollte. Ausgestattet mit einer Staffelei, einem flachen Spiegel und einer kleinen Holztafel, malte Brunelleschi das gegenüberstehende Baptisterium. Das Resultat war die erste perspektivistische Zeichnung, die ihren Gegenstand so abbildete, als wäre das gezeichnete Objekt eigentlich dreidimensional. Die Illusion einer dritten Dimension, die durch den Fluchtpunkt ermöglicht wurde, führte zu einer grundsätzlichen Reorganisation mittelalterlicher Raumkonzepte und kann deswegen als ein Wendepunkt nicht nur in der Geschichte der Malerei gelten, sondern auch als entscheidender Moment in der Geschichte der Raumtheorie.

Im Vergleich zur so genannten ‚umgekehrten Perspektive‘, die kennzeichnend für die mittelalterliche, insbesondere die Fresko- und Ikonenmalerei, ist und in welcher der Künstler nicht außerhalb des Bildes, sondern *im* Bild zu stehen scheint, ist der Renaissancekünstler vom Bild distanziert und konzipiert dies, gemäß der Annahme

¹⁴⁸ Kramer, Kirsten, Dünne, Jörg (2009), *Einleitung. Theatralität und Räumlichkeit*, in: Kirsten Kramer, Jörg Dünne, Sabine Friedrich (Hrsg.), *Theatralität und Räumlichkeit. Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv*, Königshausen & Neumann Würzburg, S. 15.

¹⁴⁹ Kramer, Kirsten, Dünne, Jörg (2009), S. 24.

von Leon Battista Alberti, wie ein Fenster zur Welt. Samuel Y. Edgerton erklärt diese zwei verschiedenen Modelle wie folgend:

Anders als der Renaissance Künstler, der die Szenerie perspektivistisch ordnete, sah der mittelalterliche Künstler seine Welt mit ganz subjektiven Augen. [...] Er war von der visuellen Welt, die er darstellte, absorbiert, statt, wie der perspektivistische Maler vor ihr zu stehen und sie von einem festgelegten, distanzierten Blickpunkt aus zu beobachten.¹⁵⁰

Ausgehend von der Prämisse, dass die Maler ein Verständnis der Geometrie haben müssen, um ihren Gegenstand realistischer abbilden zu können, entfaltet sich durch die Perspektive ein neues Raumkonzept, das seine Begründung in der euklidischen Geometrie hat.

Etwa dreiundachtzig Jahre nach Brunelleschis Experiment wurde die Perspektive zum ersten Mal auch in der Gestaltung eines Bühnenbildes verwendet. Es handelte sich um die im Jahre 1508 in Ferrara inszenierte Komödie *La Cassaria* von Ludovico Ariosto, für die Pellegrino da S. Daniele das Bühnenbild angefertigte, auf dem eine Straße mit Häusern, Glockentürmen und Gärten zu sehen war. Mit Hilfe der Perspektive wurde der Eindruck einer Tiefenillusion verwirklicht, durch die sich ein neuer Raum entfaltete. Wie Christopher Balme bemerkt, „haben [wir] es hier mit einer für die Theatergeschichte folgenreichen Innovation zu tun: der Gliederung der Bühne in zwei getrennte Bereiche, einen Spielraum und einem Bildraum.“¹⁵¹ Der Spielraum wurde hier vom Bildraum getrennt, sodass der Schauspieler sich eigentlich nicht im Bild, sondern vor dem Bild befand. Eine vollkommene Illusion, in welcher der Zuschauer die Bühne wie durch ein Fenster beobachtete, war aber noch nicht realisiert, weil die Zuschauer-Bühne-Relation immer noch nicht durch eine ‚frontale Organisation‘ des Blickes bestimmt war.¹⁵² Immerhin war aber Pellegrino da S. Danieles Szenografie der entscheidende Schritt zur Neugestaltung des Raumes im Theater sowie der Wechselwirkung zwischen bildender und darstellender Kunst. Somit verkörpert die Perspektivbühne als ein Dispositiv, welches die Blicke in eine bestimmte Richtung lenkt und ‚zentralisiert‘, eine Form der Macht, mit der das Sehen auf fundamentale Weise diszipliniert wird. Ein weiteres Moment, das charakteristisch

¹⁵⁰ Edgerton, Samuel Y. (2002), *Die Entdeckung der Perspektive*, Wilhelm Fink Verlag, München, S. 25.

¹⁵¹ Balme, Christopher (2002), S. 353.

¹⁵² Für eine ausführliche Geschichte und Verwendung der Perspektive im Theater Vgl. Haß, Ulrike (2005), *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, Wilhelm Fink Verlag, München.

für die Raumorganisation der Perspektive ist, ist die „neue Konfrontation der Geschlechter“, die hier getrennt und gegenübergestellt werden sollen.¹⁵³ Wenn seitens einer feministisch intonierten Kritik das zentralperspektivistische Schema infrage gestellt wird, richten sich die Einwände gegen die strukturelle Asymmetrie der heterosexuellen Normativität, die Mechanismen der Repräsentation, sowie gegen die Irreversibilität des Blicks.¹⁵⁴ Ein überzeugender Versuch, die Perspektive zu dekonstruieren, liest sich in dem Buch *The Explicit Body in Performance* von Rebecca Schneider. Für Schneider bildet die Irreversibilität des Blickens eine der wichtigsten Eigenschaften des perspektivistischen Sehens:

Within the terms of perspective, there is no reciprocity – the seen does not see back. [...] She can only acknowledge that she is seen, but she cannot author vision, cannot see back. She does not render the viewer visible.¹⁵⁵

Ein weiterer Kritikpunkt richtet sich gegen den distanzierten, auf das Auge reduzierten Betrachter, der hier eine voyeuristische Position einnimmt. Begreift man die Perspektive als Versuch, einen objektiven und messbaren Raum zu konstruieren, der den Regeln der euklidischen Geometrie entspricht und einen distanzierten Betrachter voraussetzt, muss berücksichtigt werden, dass das perspektivistische Paradigma mit der Repositionierung des Menschen in der Renaissance korrespondiert.

Als René Descartes fast zweihundert Jahre nach Brunelleschis Experiment seine philosophischen Meditationen verfasste, ist sein Denken stark von dem perspektivistischen Modell beeinflusst. Als Triumph des Subjekts, das seine entscheidende Begründung in Descartes' Philosophie findet, kann die Perspektive auch als ein Ausdruck des ‚cogito‘ und der logozentrischen Rationalität verstanden werden. In diese Richtung weisend zieht Martin Jay eine wesentliche Analogie zwischen der Philosophie von Descartes und der Perspektive:

As has often been remarked, Descartes was a quintessentially visual philosopher, who tacitly adopted the position of a perspectivalist painter using camera obscura to

¹⁵³ Haß, Ulrike (2005), S. 195.

¹⁵⁴ Vgl. Amelie Jones (2006), Freedman, Barbara (1991), Bleeker, Maaïke (2008), Mulvey, Laura (1975), u.a.

¹⁵⁵ Schneider, Rebecca (1997), *The Explicit Body in Performance*, Routledge, London/New York, S. 67.

reproduce the Observed world. *Cartesian perspectivalism*, in fact may nicely serve as a shorthand way to characterize the dominant scopic regime of the modern era.¹⁵⁶

Der gleichzeitig geometrisierte, rationalisierte und homogenisierte Raum der Perspektive kann daher auch als Geburtsort des ‚entkörperten Betrachters‘, der lediglich auf das Auge reduziert wird, gewertet werden.

Im Theater führt das cartesianische Raumkonzept zu einer natürlichen Trennung zwischen Darsteller und Zuschauer. Dieses Phänomen bezeichnet der Theaterwissenschaftler David Wiles in seinem Buch *A short history of Western Performance Space* als die „Cartesianische theatralische Dichotomie“. Für seine These liefert Wiles folgende Argumente: „The corollary of Cartesian space was, eventually, the retreat of the actor into a frame. [...] Cartesian space is an ocular space.“¹⁵⁷ Diese Reduktion auf das Auge koinzidiert mit der Ausschließung des Körpers und seiner Vertreibung in einen imaginären Raum. Die Privilegierung einer abstrakten Position des Betrachtens impliziert die Abgrenzung des Betrachters und demzufolge auch seine Entkörperlichung. Reduziert auf einen fixierten abstrakten Punkt, ein ‚körperloses Auge‘ und abgetrennt von der Szene, kann der Zuschauer sich zwar einfühlen, aber er kann die Aufführung mit seiner Leiblichkeit mitbestimmen.

Der durch die Perspektive und nach geometrischen Proportionen entwickelte Raum ist des Weiteren ein geordneter und rationalisierter Raum. Der Kunsthistoriker Michael Kubovy beschreibt die Funktion der Perspektive wie folgend: „The most obvious function of perspective was to rationalize the representation of space: With the advent of perspective, it became much easier to stage, as it were, elaborate group scenes organized in a spatially complex fashion.“¹⁵⁸ Ähnlich wie Edgerton sieht auch Kubovy eine intermediale Verbindung zwischen dem Bühnenraum und dem Raum der perspektivischen Malerei. Daher ließe sich die Funktion der Perspektive auf der Bühne pointiert als eine ‚Theatralisierung der Malerei‘ beschreiben. Insofern die Entwicklung der Perspektive in einem „vereinheitlichten Bildraum“ resultiert und die

¹⁵⁶ Jay, Martin (1994), *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley/London/Los Angeles, S. 69.

¹⁵⁷ Wiles, David (2003), *A short History of Western Performance Space*, Cambridge University Press, Cambridge, S. 7.

¹⁵⁸ Kubovy, Michael (1986), *The Psychology of Perspective and Renaissance Art*, Cambridge University Press, Cambridge, S. 1.

Bühne hierbei als Modell dient, ist die Perspektive als Folge einer Wechselwirkung zwischen bildender Kunst und Theater zu begreifen.¹⁵⁹

Eine andere Möglichkeit die Geschichte der Perspektive zu deuten, wäre sie als ein entscheidendes Moment in der ‚Archäologie der Repräsentation‘ aufzufassen und zu untersuchen, welche Art von Raumrepräsentationen durch das perspektivistische Paradigma ermöglicht wurden. Da Raumrepräsentationen immer auch wichtige Hinweise auf die herrschenden gesellschaftlichen Ordnungen enthalten, lassen sie sich mit bestimmten Wissenspraktiken verknüpfen. Lefebvre begreift die Perspektive als eine solche Illustration der Relation von Ideologie und Wissen: „Representation of space have at times combined ideology and knowledge within a (social-spatial) practice. Classical perspective is the perfect illustration of this.“¹⁶⁰ Wenn sich im Laufe der historischen Entwicklung neue Formen des Wissens entfalten, führen diese auch zu neuen Raumkonzepten und neuen Formen der Raumrepräsentationen. Wie dargelegt wurde, ist der geometrisch-abstrakte homogene Raum der Perspektive ein Konzept, das auf einem männlichen, fixierten, objektiven Auge gründet und welches das Machtdispositiv eines bestimmten Wissens widerspiegelt.

Ein letzter Punkt, der hinsichtlich der Perspektive angesprochen werden soll, ist ihre Relation zum dramatischen Text. In Anlehnung an die Thesen von Hans Thies Lehmann konstatiert Maaïke Bleeker, dass der dramatische Text eine ähnliche Rahmung und Funktion für das Theater hat, wie die Perspektive für die Malerei. „The dramatic perspective is *teological*“, so Bleeker, „it provides order in view of a goal or telos and corresponds to a world view characterized by unity and coherence in view of purpose and reason. In the post-dramatic theatre, this framework gets deconstructed or rejected altogether.“¹⁶¹ Um diese These näher zu erläutern, soll ein kurzer Rekurs auf die zwei Beispiele unternommen werden.

Wie anhand der *Macbeth*-Aufführung bereits exemplifiziert wurde, werden die Materialität der Aufführung ausgestellt und die jeweiligen Handlungen in Analogie zur malerischen Praxis der Wiener Aktionisten ausgeführt. Aufgrund eines flüchtigen Spiels, das auf der gesamten Bühne stattfindet und nicht aus einer zentralen Position wahrgenommen werden kann, bewirkt die Aufführung ein permanentes Oszillieren, das die Aufmerksamkeit immer wieder auf die physische Präsenz lenkt. Wenn

¹⁵⁹ Edgerton, Samuel Y. (2002), S. 33.

¹⁶⁰ Lefebvre, Henri (1995), S. 45.

¹⁶¹ Bleeker, Maaïke (2008), S. 10.

Bleeker von der Annahme ausgeht, dass die Dekonstruktion der dramatischen Perspektive eine Intensivierung der einzelnen Elemente der Aufführung (Körper, Licht, Geräusche, Raum, Zeit u.a.) im Hier und Jetzt impliziert, so konnte dies auch für die *Macbeth*-Aufführung nachgewiesen werden.¹⁶²

Die Art und Weise, wie Jesurun in *Snow* das Publikum mit den Projektionen umgibt und es zwingt die Blicke nach oben zu richten, kann, wie bereits von Markus Moninger angedeutet, als eine Auseinandersetzung und Dekonstruktion des zentralisierten Blicks der Perspektive begriffen werden. Dieser Eindruck verstärkt sich noch aufgrund der dynamischen Montage der Videobilder, die eine flüchtige Wahrnehmung verursacht und es unmöglich macht nur eine Perspektive einzuhalten. Wie Bleeker es formuliert: „the spectator is no longer presented with a fixed perspective, and is free (at least metaphorically) to wander“.¹⁶³ Statt einer Rahmung und einer Perspektive, inszeniert Jesurun eine Vielfalt von Perspektiven. Indem er die Medialität der Aufführung reflektiert, ergibt sich für das Publikum die Möglichkeit, die eigene Wahrnehmung ebenso zu reflektieren.

Mit Jay David Bolter und Richard Grusin lässt sich das perspektivistische Dispositiv als Medium der Transparenz beschreiben.¹⁶⁴ Der Betrachter soll von der Oberfläche des Bildes abstrahieren und die Tiefe perzipieren. Auf diese Weise wird die Aufmerksamkeit von der Materialität des Bildes zur Illusion (der Tiefe) hin verschoben, womit das Bild als Medium transparent gemacht wird. Wenn die modernistische Malerei sich mit der Oberfläche auseinandersetzt und diese in ihrer Materialität hervorzuheben versucht, wird ein Moment der Störung sichtbar, mit dem das Medium „seine Transparenz verliert.“¹⁶⁵ Im Theater funktioniert, wie anhand der Arbeiten von Gosch und Jesurun gezeigt werden konnte, die Auseinandersetzung mit der Perspektive ähnlich, wenn nämlich die Medialität des Theaters dadurch reflektiert wird, dass anstelle von Transparenz mit Störungen gearbeitet wird. In beiden Fällen wird konsequenterweise eine Dezentrierung der Bühne affirmiert, wodurch sich Raum für eine schwankende und instabile Wahrnehmung eröffnet.

¹⁶² Vgl. Bleeker, Maaïke (2008), S. 11.

¹⁶³ Bleeker, Maaïke (2008), S. 15.

¹⁶⁴ Bolter, David, Grusin, Richard (2000), S. 24.-25.

¹⁶⁵ Jäger, Ludwig (2004), S. 62.

Im Folgenden sollen nun erstens die Guckkastenbühne, über die oft gesagt wird, sie funktioniere „wie die Zentralperspektive“¹⁶⁶, zweitens die Konvention der Vierten Wand, mit der eine stabile Grenze zwischen Publikum und Bühne errichtet wird und drittens das Konzept des Diderotschen Tableaus, anhand dessen sich die Bildwirkung der Bühne beschreiben lässt, vor dem Hintergrund der bisherigen Überlegungen untersucht werden.

2.6 Der absorbierte Zuschauer

Nach Denis Diderot sollte der Dichter bei der Gestaltung des Dramas den Regeln der Malerei folgen, um so die Einbildungskraft des Publikums erwecken zu können. Damit formuliert Diderot implizit die Idee des *Tableau vivants* und verweist so auf die wechselseitige Dynamik zwischen bildender Kunst und Theater. Obwohl, wie Götz Pochat beweist,¹⁶⁷ der Austausch zwischen Theater und bildender Kunst schon durch die Mittelalterforschung nachgewiesen werden kann, wird durch die Perspektive und das Konzept des Tableaus eine Interferenz zwischen bildender Kunst und Theater konstitutiv nachvollziehbar. So schreibt Diderot:

Man muß die Personen zusammensetzen, sie trennen oder zerstreuen, sie vereinzeln oder gruppieren und eine Reihe von Gemälden daraus machen, so dass sie alle von einer großen und wahren Komposition sind. Wie nützlich könnte der Maler nicht dem Schauspieler und der Schauspieler dem Maler sein!¹⁶⁸

Die Bühne soll wie ein Bild konzipiert werden, sodass die Wahrnehmung der Gesten und Bewegungen stärker beeinflusst und gerichtet werden kann.

Das Konzept des Tableaus steht bei Diderot in einer engen Verbindung zur Pantomime. Beide Strategien, die der Verbildlichung und die der Pantomime, bilden eine Abweichung von dem pathetischen Schauspielstil, der die Inszenierungen von Racines, Corneilles und Molières im 17. Jahrhundert kennzeichnet und gegen den Diderot explizit polemisiert. Die Gebärde kann ihm nach nur sichtbar gemacht

¹⁶⁶ Vgl. Jourdeuil, Jean (1998), *Der Raum des Theaters und der Raum im Theater*, in: Angela Lammert (Hrsg.), *Raum und Körper in den Künsten der Nachkriegszeit*, Verlag der Kunst, Dresden, S. 264.

¹⁶⁷ Vgl. Pochat, Götz (1990), *Theater und bildende Kunst. Im Mittelalter und der Renaissance in Italien*, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz, S. VII.

¹⁶⁸ Diderot, Denis (1968), *Von der dramatischen Dichtkunst*, in: *Ästhetische Schriften (Erster Band)*, Europäische Verlagsanstalt, Berlin/Weimar, S. 324.

werden, wenn die Bühne wie ein gemaltes Bild konzipiert wird. Wenn Diderot in einem Brief an Madame Riccoboni antwortet, dass man nicht nur mit dem Gesicht, sondern mit dem ganzen Körper spiele, ist das ein klarer Hinweis darauf, inwiefern er Bildlichkeit in Bezug zur Körperlichkeit denkt.¹⁶⁹ Wie die Theaterwissenschaftlerin Ulrike Hass annimmt, geht Diderot „von der Bilderfindung des frei *im Raum beweglichen Schauspielers*“ aus und macht damit den Raum zum entscheidenden Auftrag des Schauspielers, „der sich als körperliches Raumwesen in ein szenisches Dispositiv einträgt, das sich als solches nachhaltig vom Raum ausgeschlossen hat.“¹⁷⁰ Mit dem Konzept des Tableau vivants wird die Wechselwirkung zwischen Körper, Raum und Bild in den Fokus gerückt. In ihrem Text über die Eigenschaften der lebenden Bilder argumentiert Joanna Barck, dass das Phänomen des Tableau vivants in erster Linie als eine Verlebendigung von gemalten Szenen und Personen zu begreifen ist, die wiederum in enger Beziehung zur Praxis der Aufführung steht. Zentral ist dabei die „Transkription von zweidimensionaler Bildlichkeit in körperliche Dreidimensionalität.“¹⁷¹ Als eine Transformation, durch die der reale Raum zum Raumbild wird, stellt das Tableau vivant eine ‚Verkünstlichung‘ dar, in der aufgrund der entstehenden Rahmung eine Grenze zwischen Kunst und Realität festgelegt wird. Aus der Idee der Gestalthaftigkeit, die, Günter Heeg zufolge, das grundsätzliche Kompositionsprinzip des Tableaus ist, folgt, dass ein Tableau ein geschlossenes Ganzes ist und dadurch die Illusion einer vollkommenen Natürlichkeit herstellt.¹⁷²

Wenn Diderot in diesem Sinne von der Dekoration spricht, bemerkt er, dass der Maler den Ort der Szene so zu gestalten habe, dass der Zuschauer ihn als wirklichen und natürlichen Ort wahrnehmen kann. Die „theatralische Malerei“ muss wahrer sein „als irgendeine andere Gattung der Malerei“, schreibt Diderot.¹⁷³ Die Rolle des Malers für die dramatische Kunst ist hier klar definiert: Sein Schaffen beschränkt sich auf die Produktion illusionsstiftender Mittel, indem er eine natürliche (wenn auch nicht naturalistische) Szenografie zu erschaffen hat, welche bei den ZuschauerInnen

¹⁶⁹ Vgl. Diderot, Denis (1968), *Diderots Antwort an Madame Riccoboni*, in: *Ästhetische Schriften (Erster Band)*, S. 338.

¹⁷⁰ Haß, Ulrike (2005), S. 387.

¹⁷¹ Barck, Joanna, (2009), *Wie Bilder lernten Körper zu sein. „Tableaux vivants und die Idee des „Raum-Bildes“ im 19. Jh.*, in: Gundolf Winter, Jens Schröter, Joanna Barck (Hrsg.), S. 67.

¹⁷² Heeg, Günter (2004), *Zur Intermedialität der Schwesterkünste Theater und Malerei bei Diderot*, in: Christopher Balme, Markus Moninger (Hrsg.), S. 80.

¹⁷³ Diderot, Denis (1968), *Von der dramatischen Dichtkunst*, S. 315.

den Eindruck erweckt, dass das, was sich vor ihnen abspielt, die eigentliche Realität ist.

Ein weiteres Moment, das hinsichtlich der Bildwerdung der Bühne bei Diderot unter Betracht genommen werden muss, ist die Bedingung des von der Bühne getrennten Zuschauens. Damit der darstellende Körper als Körperbild wahrnehmbar wird, muss neben der Rahmung auch die Distanz bzw. der Abstand der ZuschauerIn zur Bühne etabliert werden. Wie Heeg argumentiert, ist die Idee des Tableaus aufs Engste mit der Trennung von Bühne und Zuschauerraum verknüpft: „Die Übertragung des Tableaumodells auf die Theaterszene erfordert zunächst die Trennung der Bühne vom Zuschauerraum und die Ausrichtung der Darstellung an der Illusion der unsichtbaren vierten Wand.“¹⁷⁴ Damit die Bildlichkeit dessen, was auf der Bühne geschieht, wahrnehmbar wird, bedarf es der distanzierten ZuschauerIn. Die in den Zuschauerraum ‚vertriebene‘ BetrachterIn soll die Welt auf der Bühne aus einer sicheren Distanz und als eingerahmtes Bild wahrnehmen und erfahren.

Diderots Idee einer vierten illusionären Wand, die als fiktive Grenze zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum jede Kommunikation zwischen ihnen verhindern soll, avanciert zu einer der wichtigsten Konventionen des Theaters und bleibt als solche über Jahrhunderte bestehen. Die realistisch-naturalistische Tradition, die ein herrschendes Theaterparadigma und *das* dominante Darstellungsmodell bis weit in das 20. Jahrhundert hinein ist, beharrt auf der scheinbar abwesenden und unsichtbaren ZuschauerIn. Gleichzeitig bestimmt und beeinflusst dieses Modell jene Raumkonzepte, die in einer räumlichen Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum verankert sind, wie beispielsweise die Guckkastenbühne. Diderot beschreibt seine Idee wie folgend: „Man stelle sich an dem äußerstem Rand der Bühne eine große Mauer vor, durch die das Parterre abgesondert wird. Man spiele, als ob der Vorhang nicht aufgezogen würde.“¹⁷⁵

Damit strebt Diderot eine Natürlichkeit des Schauspiels an, durch die das Publikum vergessen soll, dass es sich im Theater befindet. Gleichzeitig stärkt die Vierte Wand die Position des Zuschauens und evoziert eine „Potenzierung der Beobachtung“, die in der Illusionsherstellung begründet ist.¹⁷⁶ Um die Aufmerksamkeit der

¹⁷⁴ Heeg, Günter (2004), S. 82.

¹⁷⁵ Diderot, Denis (1968), *Von der dramatischen Dichtkunst*, S. 284.

¹⁷⁶ Lehmann, Friedrich Johannes (2000), *Der Blick durch die Wand*, Rombach Verlag, Freiburg im Breisgau, S. 117. und S. 123.

ZuschauerInnen auf die illusionäre Bühnenwelt zu intensivieren, strebt Diderot eine Raumaufteilung an, in der die Kommunikation zwischen Bühne und Zuschauerraum nur in eine Richtung verläuft, nämlich vom Zuschauerraum zur Bühne. Die Vierte Wand, lässt sich mit Johannes F. Lehmann behaupten, schneidet die Kommunikation zwischen ZuschauerInnen und Bühne zugunsten eines programmatisch nur in eine Richtung verlaufenden Beobachtungsverhältnisses ab. Anders gesagt: „Die Vierte Wand ist nur in ein Richtung transparent.“¹⁷⁷

Erinnert man sich an das perspektivische Raumkonzept, in dem die BetrachterIn auch aus einer gewissen Distanz das Bild wahrnehmen sollte und berücksichtigt man zudem noch das Prinzip der Frontalität, wie es etwa in der Theaterarchitektur von Teatro Olimpico und Teatro Farnese realisiert wurde, dann scheint das Konzept von Diderot ein Amalgam dieser beiden Voraussetzungen zu sein. Als solches ist es auch jener Punkt, aus dem sich die Guckkastenbühne im 17. Jahrhundert entwickelt. Das Konzept der Guckkastenbühne wird, in der Argumentation von David Wiles, als natürliche architektonische Form des okzidentalen Theaters verstanden werden. „We can define the ‚Italian‘ form“, so Wiles, „as a conjunction of two things: an encircling auditorium aluding to the cavea of Roman antiquity and a perspecitval stage along the stage axis. [...] The théâtre à l’italienne was a feminized environment, both aesthetically and sexually a space of seduction.“¹⁷⁸ Mit der Guckkastenbühne und der Vierten Wand wird das Publikum in Abwesenheit und Unsichtbarkeit platziert. Als Wagner es dann zusätzlich in der Dunkelheit ‚verortet‘, wird ein Schnitt durch den Raum und eine feste Grenze zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum gezogen, die wiederum die Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts radikal infrage stellen wird. Im Prozess der Dekonstruktion des Guckkastenbühne-Dispositivs und dessen Frontalität bekommt der Einsatz Neuer Medien einen besonderen Stellenwert.¹⁷⁹

Indem die Vierte Wand eine Trennung hervorbringt, hat sie einen entscheidenden Einfluss auf die Einbildungskraft der Zuschauer, die im Idealfall völlig von der Aufführung absorbiert werden sollen. Die Vierte Wand erzeugt und trennt gleichzeitig zwei Räume. „Auf [d]er Seite der Zuschauer entsteht“, so Lehmann, „ein Raum innerer, imaginärer Beteiligung, ein Zeit-Innenraum, der zugleich den imaginierten Raum des oder der beobachteten Anderen mitbedingt und

¹⁷⁷ Lehmann, Friedrich Johannes (2000), S. 88.

¹⁷⁸ Wiles, David (2003), S. 214.-217.

¹⁷⁹ Vgl. Valin-Picon, Béatrice (1998), S. 27.

miterzeugt.“¹⁸⁰ Der von der ZuschauerIn ausgehende Blick wird in einen Innenraum, der meistens ein Salon oder ein Zimmer darstellt, ausgerichtet und funktioniert ähnlich wie der voyeuristischer Blick, der mit der Perspektive etabliert wurde.

Um einen weiteren Schritt in der Analyse des Diderotschen Zuschauers machen zu können, ist es erforderlich, auf die Argumente von Michael Fried einzugehen, die Diderot wieder aktuell machten. In seinen zwei Texten *Art and Objecthood* und *Absorption and Theatricality* entwickelt Fried einige Thesen, die ein umstrittenes Corpus innerhalb der kunstgeschichtlichen Theorie des 20. Jahrhunderts und des Modernismus bilden. Die negative Bewertung der Theatralität, die Fried in *Art and Objecthood* formuliert, bezeichnet eine programmatische Denkweise, nach der die Kunstwerke des Minimalismus vom Einfluss des Theaters ‚verdorben‘ wurden. Interessanter Weise ist für Fried Theater jenes Territorium, das sich *zwischen* den Künsten verorten lässt.¹⁸¹ Insofern sollten die Künste von ihren gattungs- und medienspezifischen Eigenschaften her begriffen werden, um der medialen ‚Verunreinigung‘ zu entkommen. Um wieder auf die ‚richtige Bahn‘ kommen zu können, müsse die Kunst sich also von der Theatralität ablösen:

The success, even the survival, of arts has come increasingly to depend on their ability to defeat theatre. This is perhaps nowhere more evident than within theatre itself, where the need to defeat what I have been calling theatre has chiefly made itself felt as the need to establish a drastically different relation to its audience.¹⁸²

Unter dem Begriff der Theatralität versteht hier Fried jene Abhängigkeit des Werks von der Präsenz der BetrachterInnen. Seine These über Theatralität basiert auf der Prämisse einer psychischen Distanzierung der BetrachterInnen, durch die jene ihre eigene Wahrnehmung wahrnehmen können.¹⁸³

In seinem anderen Text, in dem er den Begriff der Theatralität in Opposition zum Begriff der Absorption weiterentwickelt, stützt sich Fried auf die Ideen von Denis Diderot. In Bezug auf Diderot bemerkt Fried, dass man ein „de-theatralisiertes Zuschauen“ erzeugen müsse, wolle man Wahrscheinlichkeit und Überzeugung erreichen.¹⁸⁴ Als Kontrast zur Theatralität will Fried mit dem Begriff der Absorption

¹⁸⁰ Lehmann, Friedrich Johannes (2000), S. 147.

¹⁸¹ Vgl. Fried, Michael (1992), *Art and Objecthood*, in: Charles Wood, Ed Harrison (Hrsg.), *Art in Theory 1900-1990*, Blackwell, Oxford/Cambridge, S. 831.

¹⁸² Fried, Michael (1992), S. 830.

¹⁸³ Vgl. Fried, Michael (1992), S. 826.

¹⁸⁴ Vgl. Fried, Michael (1980), *Theatricality and Absorption. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, The University of Chicago Press, Chicago/London, S. 104.

eine Situation beschreiben, in welcher die BetrachterInnen ihre eigene Präsenz vergessen, um sich völlig auf das Kunstwerk einlassen zu können. Dieses Dictum re-etabliert eine Dualität zwischen Transparenz und Opazität der Medien. Indem die BetrachterInnen in eine Situation gebracht werden sollen, in der sie den Eindruck einer vollkommenen Illusion erleben können, wird die Aufmerksamkeit vom Medium auf die Mediatisierung gelenkt.¹⁸⁵ Anders als im Fall der Absorption, bei der die intensiverte Einbildungskraft den BetrachterInnen zu einer Art Selbstvergessenheit verhelfen soll, wird beim ‚theatralisierten Zuschauen‘ ein doppelter Wahrnehmungsvorgang initiiert: die Wahrnehmung des Kunstwerks bzw. Kunstereignisses und die Wahrnehmung der eigenen Wahrnehmung.

Seit der Erfindung der Perspektive bis zur Etablierung der Vierten Wand sind wir mit einer widersprüchlichen Bewegung konfrontiert, weil die ZuschauerIn zur Bühne distanziert, aber auch von ihr absorbiert werden soll. Die körperlose, auf das geistige und innere Auge reduzierte ZuschauerIn, wird, wie es der US-amerikanische Kunsthistoriker Jonathan Crary herausgearbeitet hat, im Laufe des 19. Jahrhunderts auch in ihrer Körperlichkeit wiederentdeckt. Obwohl sich eine emphatische (Wieder)Entdeckung des ZuschauerInnen-Körpers erst im Verlauf des 20. Jahrhunderts durchsetzt, insbesondere in den Happenings, Performances und der Installationskunst der 60er und 70er Jahre, tragen bereits die ‚Techniken des Betrachtens‘, wie sie sich im 19. Jahrhundert herausbilden, zur Schwächung des perspektivistischen Paradigmas bei. Begreift man die Konventionen und ‚Techniken des Sehens‘ nicht als ahistorische, neutrale und immer geltende Mechanismen, sondern als Konsequenzen bestimmter Diskurse und Epistemen, lässt sich ein wichtiger Umbruch im 19. Jahrhundert ausmachen „Die Techniken des Sehens spezialisieren sich“, so Ulrike Hass, „im frühen neunzehnten Jahrhundert auf verschiedene Weiterentwicklungen der mechanischen Sicht in Richtung ihrer Erweiterung (Panorama), ihrer Verräumlichung (Stereoskopie) und ihrer Vertiefung (Teleskopie).“¹⁸⁶

Diese Anpassungen des Sehens an technische Neuerungen bewirken die Entstehung neuer Raumkonzepte, ähnlich wie die Verräumlichung des Bildes. Entsprechend bedarf es auch die Rolle der ZuschauerIn anders zu definieren, die hierbei nicht mehr

¹⁸⁵ Vgl. Krämer, Sybille (2004), S. 25.

¹⁸⁶ Haß, Ulrike (2005), S. 66.

als ein ‚körperloses Auge‘, sondern als BetrachterIn, die in einem sinnlichen Körper ‚verankert‘ ist, begriffen wird. Crary trifft die terminologische Unterscheidung zwischen dem Begriff der ZuschauerIn und der BetrachterIn aus etymologischen Gründen und entscheidet sich dabei für den Begriff der BetrachterIn und gegen den der ZuschauerIn:

Unlike spectare, the Latin root for ‚spectator‘, the root for ‚observe‘ does not literally mean ‚to look at‘ [...] An observer is more importantly one who sees within a prescribed set of possibilities, one who is embedded in a system of conventions and limitations.¹⁸⁷

Was mit dem Begriff der BetrachterIn besser erfasst werden kann, ist die spezifische Konstruktion des Sehens, die als Effekt unterschiedlicher diskursiver, sozialer, technologischer und institutioneller Relationen zu verstehen ist. Schon auf dieser methodologischen Ebene, auf der Crary die BetrachterIn als Resultat spezifischer wissenschaftlicher und sozialer Praktiken denkt, wird deutlich, dass seine Thesen auf den Studien von Michel Foucault rekurrieren. Anders aber als Foucault, der behauptet die moderne Gesellschaft sei nicht in einem Spektakel begründet, sondern in der Überwachung, geht Crary von der Annahme aus, dass im 19. Jahrhundert diese beiden Phänomene vereinbart werden und durch ihre Wechselwirkung neue Bedingungen entstehen, die Anlass für eine Redefinierung der BetrachterIn geben.¹⁸⁸ Während das Modell der Camera Obscura paradigmatisch den Sehkonventionen des 16. und 17. Jahrhunderts entspricht, ist für das 19. Jahrhundert besonders die Entwicklung des Stereoskops signifikant. Ein weiterer Grund für das Aufkommen der ‚neuen BetrachterIn‘ ist die Beschleunigung der Waren, Gelder sowie der Bild-Zirkulation. In dieser Konstellation ereignet sich ein Bruch mit dem klassischen Betrachtermodell, wie es seit der Renaissance besteht. Diesbezüglich schreibt Crary:

What begins in the 1820s and 1830s is a repositioning of the observer, outside of the fixed relations of interior/exterior presupposed with the camera obscura and into an undemarcated terrain on which the distinction between internal sensation and external signs is irrevocably blurred.¹⁸⁹

Die ‚Befreiung des Sehens‘ und seine Autonomisierung haben als Folge, dass das Sehen jetzt dezentriert und abgekoppelt von einer innerlichen Vision ist. Die

¹⁸⁷ Crary, Jonathan (1990), *Techniques of the Observer*, The MIT Press, Cambridge/Massachusetts/London, S. 5.-6.

¹⁸⁸ Vgl. Crary, Jonathan (1990), S. 18.

¹⁸⁹ Crary, Jonathan (1990), S. 24.

Korporalität des betrachtenden Subjekts gerät so in den Fokus wissenschaftlicher Reflexionen. In Bezug auf Goethes *Farbenlehre* und Schopenhauers physiologische Reinterpretation von Kants *Kritik der reinen Vernunft*, argumentiert Crary, dass in diesem Sinne der Körper eine neue Rolle im Prozess des Sehens bekommt.¹⁹⁰

In Bezug auf das Theaters ließe sich fragen: Was für Implikationen hat diese Modernisierung des Sehens für die Aufführungspraxis und welche Raumkonzepte destillieren sich hieraus? Die Guckkastenbühne, die schon fast zweihundert Jahre etabliert ist, emanzipiert sich immer mehr von dem Modell der Camera Obscura und die BetrachterIn wird „zum Teil der Box“.¹⁹¹ Dieses Doppelwesen des Guckkastentheaters entspricht einer Situation, in der die SchauspielerIn in ihrer vollkommenen Sichtbarkeit dem ‚panoptischen Auge‘ der im Dunkeln verschwundenen ZuschauerIn ausgeliefert ist und den Blick prinzipiell, aufgrund der Als-ob-Konvention der Vierten Wand, nicht zurückwenden kann. Im Prozess der Verbildlichung der Bühne, die im 19. Jahrhundert aufgrund der Weiterentwicklung technischer und optischer Mittel zu einer ‚Multivisualität im Theater‘ führt, ist das Konzept des Tableaus weiterhin eine dominante Darstellungspraxis. Dem Theaterwissenschaftler Nic Leonhardt zufolge lässt sich behaupten, dass die Beziehung zwischen dem Theater und der visuellen Kultur des 19. Jahrhunderts dadurch gekennzeichnet ist, dass es eine ‚Bildervielfalt‘ und ‚Schauvielfalt‘ gibt, die durch die Integration optischer Medien in die Aufführung ermöglicht wird. Dementsprechend ist die ‚Spektakularisierung der Bühne‘ keine Erfindung des 20. Jahrhunderts. Wie Leonhardt schreibt, nimmt Theater „Bilder, Darstellungsprinzipien und Rezeptionsformen anderer Medien und Institutionen auf, adaptiert sie und formt sie um.“¹⁹²

Aufgrund der Transformation von Wahrnehmungs- und Darstellungskonventionen kann die ‚Intervisualität‘ als eine paradigmatische Form von Intermedialität verstanden werden, in der das Theater eine wechselseitige Beziehung mit der bildenden Kunst und den neuen visuellen Medien eingeht. Wie sich dieser Dialog zwischen den Künsten in der Zeitspanne von den 1960er Jahren bis in die Gegenwart manifestiert, wird der Ausgangspunkt der folgenden Kapitel sein, in denen anhand

¹⁹⁰ Vgl. Crary, Jonathan (1990), S. 71.

¹⁹¹ Haß, Ulrike (2005), S. 67.

¹⁹² Leonhardt, Nic (2009), *Theater und visuelle Kultur im 19. Jahrhundert*, in: Kati Röttger, Alexander Jakob (Hrsg.), S. 242.

jeweils unterschiedlicher Beispiele aus bildender Kunst, Theater und Tanz gezeigt werden soll, welche Raumkonzepte sich aus den intermedialen Passagen herauskristallisiert haben. Dabei wird immer wieder auf die Probleme der Perspektive, der Vierten Wand sowie der spezifischen Transparenz bzw. Opazität der Medialität rekurriert werden.

3. Zwischen Performance, Video und Installation

Die (Weiter-)Entwicklung einer Ästhetik, die zur Auflösung der Grenzen der verschiedenen Kunstformen, Medien und Gattungen führte, ereignete sich hauptsächlich in der Zeitspanne zwischen den späten 1950er und den 1970er Jahren. Für unseren Kontext soll die Zeitgrenze jedoch etwas früher angesetzt werden, nämlich mit den Jahren gleich nach dem Zweiten Weltkrieg, als sich in den USA der Abstrakte Expressionismus unter Jackson Pollock entwickelte. Obwohl man noch weiter, bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, zurückgehen könnte, als die Futuristen und Dadaisten ihre künstlerischen Provokationen durchführten, werden wir uns hier auf die Arbeiten von Jackson Pollock und Lucio Fontana beschränken. Pollock ist für unseren Zusammenhang insbesondere wegen seiner gestischen Malerei, die ihre dynamische Fortsetzung in den Arbeiten von Allan Kaprow, der Wiener Aktionisten, der Gutai Gruppe aus Japan u.a. fand. Die ‚ikonoklastische Geste‘, die das Werk von Lucio Fontana auszeichnet, bietet hingegen die Möglichkeit, sich mit dem Problem der Oberfläche auseinanderzusetzen.

Neben dem Einfluss der Malerei auf die Performancekunst, soll auch die Verbindung von Video-Installationen und Aufführung in den Blick genommen werden. Seit der Erfindung der Portapak Video Kamera von Sony im Jahr 1965, verwendeten Künstler das neue Medium in ihren Aufführungen, nicht nur um den realen, materiellen Körper durch sein videografisches Double zu ersetzen, sondern auch um das flüchtige Ereignis der Aufführung festzuhalten und zu dokumentieren. Um die Analyse zu beschränken, sollen zwei Aspekte der Videokunst fokussiert werden: erstens die Doppelung des Raumes durch das ‚Closed-Circuit-System‘ gleichzeitiger Aufnahme und Wiedergabe, und zweitens die Verwendung von Video als Medium der Dokumentation. Hier wird besonders das Problem der ‚Spurensicherung‘ im Zentrum stehen und der Frage nachgegangen: Ob und inwiefern das Ereignis einer Performance überhaupt dokumentiert werden kann? Künstler, die in diesem Zusammenhang als Beispiel dienen, sind Bruce Nauman, Peter Weibel, Ulrike Rosenbach und Dan Graham.

Was bei unseren Betrachtungen immer im Vordergrund stehen wird, ist die Position des Zuschauers und die mit der Performancekunst aufkommende Tendenz, ihm/ihr eine aktive Rolle zuzuweisen. Diese Aktivierung des Zuschauers ist sicherlich eines

der bedeutendsten Errungenschaften der Avantgarde. „Die Avantgardegeschichte der bildenden Künste des 20. Jahrhunderts“, bemerkt Günther Heeg:

kann – vom Action Painting über Installation und Environment bis zur interaktiven Videokunst – als eine Kette von Versuchen angesehen werden, dem Betrachter (wie dem Künstler) die enteignete Bewegung zurückzugeben, aus Zuschauern und künstlerischen Produzenten Teilnehmer einer Situation, Zeugen einer geteilten Bewegung zu machen.¹⁹³

Diese Strategie – die auch als die Wiederkehr des Zuschauers/Betrachters *in* das Bild gedeutet werden kann – beginnt mit Jackson Pollock, nicht nur weil sein Kunstschaffen sich gegen die mimetische Abbild-Konvention wendet, sondern auch deshalb, weil sich der Fokus vom fertigen Endprodukt auf den Prozess und den körperlichen Akt des Kunstschaffens verschiebt.

3.1. Performativität der Malerei

In einem Film aus dem Jahre 1951, den Hans Namuth gedreht hat, kann man das dynamische Werden eines der Bilder von Jackson Pollock nachverfolgen: Der Maler bewegt sich um die Leinwand herum und ist nicht nur auf die frontale Seite fixiert. In einer fast choreografischen Manier wirft Pollock die Farbe auf die Leinwand. Was entsteht, ist eine spontane Choreografie von Linien, die keine Objekte abbilden, sondern ein abstraktes Gewebe aus Flächen, Punkten und Tropfen darstellen. Auf diese Weise wird der Maler vom Bild absorbiert; er ist nicht *vor* dem Bild, er ist vielmehr *im* Bild. Dies behauptet auch der Künstler selbst: „On the floor I am more at ease. I feel nearer, more a part of the painting, since this way I can walk around it, work from the four sides and literally be *in* the painting. This is akin to the method of the Indian sand painters of the West.“¹⁹⁴ Eine choreografische Geste, die er dabei entfaltet, ‚verwandelt‘ die Leinwand in eine Bühne, um die er hin und her kreist und die keine in der Perspektive begründetes Zentrum hat.

¹⁹³ Heeg, Günther (2009), *Bild/Bewegung. Das Theater der Visualität*, in: Kati Rötger, Alexander Jakob (Hrsg.), S. 208.

¹⁹⁴ Landau, Ellen G. (1989), *Jackson Pollock*, Abradale Press, New York, S. 168.

3.1.1 Wie der Maler tanzen lernte (Jackson Pollock)

Im Bild zu sein bedeutet ein anderes Konzept, als den Gesetzen der linearen Perspektive zu folgen und bedarf dementsprechend einer neuen Deutung. Vielleicht könnte diese neue Position und Räumlichkeit mit dem Begriff der ‚umgekehrten Perspektive‘ beschrieben werden, wie ihn der russische Literaturwissenschaftler Boris Uspenskiĭ als Gegenmodell zur Linearperspektive entwickelt hat. Der Künstler malt in diesem Fall nichts *außerhalb* des Bildes, sondern er verfasst es ausschließlich *innerhalb* des Bildes. In seinem Buch *The Semiotics of the Russian Icon* geht Uspenskiĭ davon aus, dass die Differenz zwischen der linearen und der umgekehrten Perspektive von der Position des Betrachters aus zu definieren ist. Er schreibt: „The opposition of the system of direct and inverted perspective may thus be linked, above all, to whether the visual position is fixed, or, conversely, dynamic.“¹⁹⁵

Während die lineare Perspektive aus einem idealen Punkt, der mit dem Fluchtpunkt korrespondiert, heraus entfaltet wird, und daher einen spezifischen Betrachterstandpunkt hervorbringt, ist die umgekehrte Perspektive durch die Multiplizität der Betrachterpositionen gekennzeichnet. Die Dynamisierung des Betrachters spielt in diesem Prozess der Umkehrung eine wesentliche Rolle und ermöglicht es, das Bild auch aus anderen bzw. mehreren Positionen wahrzunehmen.¹⁹⁶ Ein Punkt, der bei Uspenskiĭ zudem maßgeblich ist, ist die These, dass die umgekehrte Perspektive mit einer sakralen Weltanschauung korrespondiert. Es ist daher sicher kein Zufall, wenn Pollock betont, dass es die Verfahren der indianischen Sandmalerei sind, die er für seine Arbeit fruchtbar gemacht hat. Jene Tendenz der Avantgarde-Künstler, nicht-westliche, nicht-europäische Kulturen zu erforschen und aus ihnen neue Gestaltungsmöglichkeiten und Ausdrucksformen der eigenen Kunst zu entwickeln (man denke etwa an Pablo Picasso und die Negerkopfskulpturen, welche dessen Kubismus beeinflussten, oder auch an die Malerei von Paul Gauguin, der für lange Zeit auf Tahiti lebte), lässt sich damit auch bei Pollock nachweisen.

Ein ähnlicher Versuch, den Betrachter und Künstler *in* das Bild bzw. *auf* die Bühne zu bringen und die Grenzen zwischen Betrachter und Werk zu verwischen, ist

¹⁹⁵ Uspenskiĭ, Andreevich Boris, (1976), *The Semiotics of the Russian Icon*, Peter de Ridder Press, Ghent, S. 31.

¹⁹⁶ Vgl. Uspenskiĭ, Andreevich Boris, (1976), S. 32.-33.

Artauds Vorstellung der Kunst des Theaters als räumliche Poesie, indem das Publikum nicht mehr außerhalb, sondern im Mittelpunkt der Aufführung steht.¹⁹⁷ Auch bei Artaud lässt sich der Einfluss nicht-europäischer Kunst und Kultur erkennen (insbesondere des balinesischen Theaters), wo der künstlerische Prozess nicht von seiner gesellschaftlichen und sakralen Funktion abgekoppelt ist. In dieser wiederentdeckten Verbindung von Kunst und Ritual zeigt sich, dass auch das Verhältnis von Betrachter und Kunst/Künstler einer Transformation unterliegen musste.

Für Allan Kaprow, den Begründer des Happening, war Pollocks gestische Malerei der Ausgangspunkt einer neuen Kunstform, mit der die Grenzen zwischen den Medien, Formen und Gattungen verschwanden und sich folglich die Rolle des Betrachters grundlegend änderte. „Finally, and most radically“, schreibt Amelie Jones: „For Kaprow, Pollock’s painting must be understood in terms of its dramatic activation of the spectatorial participation.“¹⁹⁸

Die Umgestaltung der Betrachter-Künstler-Beziehung hat darüber hinaus weitreichende Konsequenzen für die Frage nach der Autorschaft und der Subjektkonstitution des Künstlers. Am Beispiel von Jackson Pollock zeigt sich, dass es sich beim ‚Kunstwerk‘ stets um einen un abgeschlossenen Prozess handelt, in dem die Subjekthaftigkeit und Identität des Künstlers (wie auch des Betrachters) immer offen bleibt und sich nie fixieren lässt. Für Amelie Jones ist es diese Performativität der Subjektkonstitution, dieses ‚offene Werden‘ und Kontingenz, durch die sich die Kunst der Postmoderne auszeichnet:

Body artists, then perform rather than suppress the dislocation of the subject, and this, indeed, could be said to be what constitutes ‚postmodernism‘: the awareness of the impossibility of determining meaning or identity in any final way and of the contingency of the subject [...].¹⁹⁹

Der performative und ereignishaft Charakter der Kunst eröffnet einen Raum intersubjektiver Begegnung, in dem die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt, zwischen dem Ich und dem Anderen fließend werden und sich folglich verschieben. Aufgrund dieser Betonung von Intersubjektivität, welche den Kern der

¹⁹⁷ Vgl. Artaud, Antonin (1987), S. 96.

¹⁹⁸ Jones, Amelie (1998), *Body Art/Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, S. 56.

¹⁹⁹ Jones, Amelie (1998), S. 58.

Performancekunst bildet, kommt man wieder in die Nähe einer phänomenologischen Argumentation, die von einer Verflechtung von Subjekt und Objekt ausgeht und somit die cartesianische subjektzentrierte Ontologie zu unterlaufen versucht.

Ist Pollocks performative Malerei eine Herausforderung für die traditionellen Grenzen der Künste, die überschritten werden, so erfolgt konsequenterweise auch eine Überschreitung hinsichtlich der Grenze zwischen Alltagsleben und Kunst. Die Idee einer Verschmelzung von Leben und Kunst zeigt sich in der ästhetischen Theorie mindestens bereits seit Friedrich Schillers *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* und Richard Wagners Schriften für ein *Kunstwerk der Zukunft* angelegt, erst mit der Avantgarde jedoch wird sie auch in der Praxis umgesetzt. Die Verflechtung von Kunst und Alltagsleben erkennt Kaprow bei Pollock: „Pollock, so as I see him, left us at the point where we must become preoccupied with and even dazzled by the space and objects of our everyday life, either our bodies, clothes, rooms, or, if need be, the vastness of Forty-second Street.“²⁰⁰ Die ‚Erweiterung der Kunstzone‘, die hier programmatisch ausgerufen wird, bedeutet die Aufnahme nicht-ästhetischer Objekte unter dem Fokus des Ereignisses und kann als Weiterentwicklung der Ready-Made-Konzeption Marcel Duchamps angesehen werden.

Pollocks malerische Geste, die den performativen Charakter seines Werks ausmacht, bezeichnet auch das unwiderrufliche Ende der zweidimensionalen Repräsentationsmalerei, die bereits mit dem Kubismus, dem Futurismus und Dadaismus sowie der abstrakten Malerei von Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Kazimir Malewitsch usw. in Frage gestellt wurde. Die zuvor dominierende Illusionierung einer Raamtiefe wurde nun zugunsten der Betonung der Oberfläche, der Farbe und der Materialität der Leinwand unterlaufen. Definiert man die Perspektive als ein Mittel zur Erzeugung der Illusion eines unmittelbar anwesenden Raumes, wobei die Oberfläche der Leinwand keine gestisch-malerischen Spuren aufweisen sollte, um nicht den Eindruck zu zerstören, man würde *durch* das Bild sehen, dann produziert Pollocks Malerei genau das Gegenteil. Auf die Thesen von

²⁰⁰ Kaprow Allan (2003/1958), *The Legacy of Jackson Pollock*, in: ders. *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkeley/London/ Los Angeles, S. 7.

Clement Greenberg Bezug nehmend²⁰¹, der behauptete, dass die Moderne die Idee des Bildes als transparentes Medium in Frage gestellt hat und sich auf die Oberfläche konzentriert hat, schreiben Grusin und Bolter:

The viewer is constantly reminded of the materials, the surface, and the mediated character of this space. [...] What characterizes modern art is an insistence that the viewer keeps coming back to the surface or, in extreme cases, an attempt to hold the viewer at the surface indefinitely.²⁰²

Ein weiterer Moment, der anlässlich der Malerei von Jackson Pollock erwähnt werden muss, ist die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem Aufführungs- und Prozesscharakter der Kunst bzw. des Kunstschaffens und dessen fotografischen Dokumentation. Was Namuths Film und Fotografien sichtbar machen, ist der körperliche Akt des Malens, der sonst unsichtbar bleibt. Erst durch die filmische und fotografische Dokumentation konnte Pollocks schöpferischer Akt der nachfolgenden Generation vermittelt werden und deren eigenes Kunstschaffen wesentlich beeinflussen. Es war insbesondere diese mediale Vermittlung, die Pollocks Mythos kreierte, dessen künstlerische und kulturelle Bedeutung herausstellte und verstärkte. Andererseits wurde damit jedoch auch die wesentliche Rolle von Film- und Foto-Inszenierungen für die Performancekünstler antizipiert. Amelie Jones sieht in dieser Verknüpfung von Fotografie und Aufführung einen der Ursprünge einer neuen, postmodernen Subjektivität, die nicht mehr als eine authentische, sondern immer schon als eine inszenierte anzusehen ist:

The artistic subject is not presented via the photograph as trustworthy document of identity but is self-consciously performed through new, openly intersubjective context (including video or ironicized modes of photographic display) which insists upon the openness of this and all subjects to the other.²⁰³

Die Mediatisierung des künstlerischen Prozesses transformierte demzufolge die bislang statische Verfasstheit von Subjektivität, Identität und Kunstwerk in eine neue, performative Dimension, die sich durch einen unaufhörlichen Entstehungsakt auszeichnet und einen intersubjektiven, inszenierten und autoreflexiven Raum

²⁰¹ Vgl. Greenberg, Clement (1997), *Modernistische Malerei*, in: Karl Heinz Lüdeking (Hrsg.), *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, Verlag der Kunst, Amsterdam/Dresden, S. 265.-278.

²⁰² Bolter, David, Grusin, Richard (2000), S.38.- 41.

²⁰³ Jones, Amelie (1998), S. 67.

entfaltet, der nicht durch feststehende Positionen bestimmt ist, sondern vielmehr durch die Dynamik sich über das Medium jeweils einstellender, zugleich veränderlicher Relationen.

3.1.2 Ikonoklastische Geste (Lucio Fontana)

Ein anderer Künstler, der sich mit dem Phänomen der Oberfläche beschäftigte und diese im wahrsten Sinne des Wortes radikal ‚durchbrach‘, ist der in Argentinien geborene italienische Künstler Lucio Fontana. Berühmt wurde er insbesondere mit seinen *Concetto spaziale* (Raumkonzepte), wie er seine Arbeiten seit 1947 benannte. Fontana entwarf eine ähnlich performative Geste wie Jackson Pollock, allerdings mit grundlegend anderen Mitteln: Er spaltete seine monochromen Leinwände durch einen oder mehrere Schnitte auf und erhob damit den Riss zum konstitutiven Element seiner Kunst. Zudem durchlöchert Fontana die Leinwand, so dass sich der Eindruck als ‚Bild‘ allein über die Wahrnehmung der Perforationen einstellt. In ihrer Monografie über Fontana bemerkt die Kunsthistorikerin Barbara Hess, dass Fontanas Geste gegen den Illusionierungswillen der westlichen Malerei ausgerichtet war:

Part of the Renaissance heritage was the creation of an illusion of depth by means of perspective; the physical opening of the picture surface implied creating a continuum between space occupied by the viewer and the pictorial space.²⁰⁴

Durch die auf ersten Blick sehr einfache Geste, eröffnet Fontana eine neue Dimension des Raumes, der nun in seiner unmittelbaren Materialität sichtbar wird: Die Risse und Löcher entfalten dabei (ähnlich wie bei Gordon Matta-Clark ein dynamisches Verhältnis von Innen und Außen).

Wie auch bei Pollock ist für Fontana der performative Akt des Kunstschaffens wichtiger als das Resultat, welches am Schluss des künstlerischen Entstehungsprozesses stehen würde. Die durchlöcherte und zerschnittene Oberfläche lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den Schaffensprozess und die spezifische Raumgestaltungen, die von jedweder Abbildhaftigkeit abgekoppelt sind. Stimmt man Norman Brysons These zu, dass es der arbeitende, schaffende Körper war, den die westliche Malerei lange Zeit verleugnet hat, so wird dieser mit Pollock

²⁰⁴ Hess, Barbara (2006), *Fontana*, Taschen GmbH, Köln, S. 7.

und Fontana wieder sichtbar und für die Kunst fruchtbar gemacht.²⁰⁵ Deren Insistieren auf den körperlichen Akt machte die prozessorientierte künstlerische Geste zu einem antizipatorischen Moment für die Entwicklung der Performancekunst in den späten 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts. Bei Fontana ist es die durch den Riss sichtbar gewordene Spur der körperlichen Aktivität des Künstlers, welche die Dynamik des Werkes ausmacht. In einer nahezu theatralischen Geste entstehen so Bilder, die den performativen Charakter der Kunst über den agierende Künstlerkörper und die Spuren dessen Tätigkeit zum Ausdruck bringen. Allerdings sollte hier auch eine metaphorische Dimension nicht unerwähnt bleiben: Deutet man Fontanas Risse und Spaltungen als symbolische Darstellungen eines verwundeten Körpers, ließe sich eine Verbindungslinie zu den Künstlern der späteren Performance- und Body-Art aufzeigen, die sich mit der Vorstellung und dem Bild des aufgerissenen und verwundeten Körpers auseinandergesetzt haben (man denke etwa an die Arbeiten von Gina Pane, Marina Abramović, Chris Burden, Rudolf Schwarzkogler usw.).

Fontanas radikale Geste kann darüber hinaus auch als Ausdruck einer ikonoklastischen Tendenz verstanden werden, die in der Kunst des 20. Jahrhunderts in besonderem Maße zur Geltung kam. Die Gewalt, die Fontana in seinen Werken ausübt, lenkt den Blick auf die Materialität der Leinwand und macht deren mediale Funktion sichtbar. Nach Boris Groys besteht eines der maßgeblichen ikonoklastischen Verfahren darin, dass die spezifische Medialität des Bildes betont wird: „Diese Möglichkeit, den Ikonoklasmus als künstlerisches Verfahren strategisch einzusetzen, ergibt sich jedoch ihrerseits dadurch, daß die künstlerische Avantgarde ihre Aufmerksamkeit von der Botschaft weg zum Medium verlagert.“²⁰⁶

Allerdings lässt sich auch feststellen, dass bei Fontana die Betonung der Materie zu einem Raum jenseits der physischen Oberfläche führt, einem Raum, der ins Unendliche reicht und eine Art entmaterialisierten Raum darstellt. In einem Interview, welches Fontana in den 1960er Jahren kurz vor seinem Tod, gab, bemerkt er:

As a painter, while working on one of my perforated canvases, I do not want to make a painting: I want to open up space, create a new dimension for art, tie in with the cosmos as it endlessly expands beyond the confining plane of the picture.²⁰⁷

²⁰⁵ Bryson, Norman (2001), S. 201.

²⁰⁶ Groys, Boris (2003), *Topologie der Kunst*, Carl Hanser Verlag, München/Wien, S. 82.

²⁰⁷ Fontana, Lucio, Zitat nach: Hess, Barbara (2006), S. 8.

Der Raum, der durch die Löcher und Spaltungen geschaffen wird, lässt die Dichotomie von Materie und Geist obsolet werden, indem sowohl die Materialität des Mediums in Form der durchschnittenen Leinwand offenbart wie auch die symbolische Dimension des ‚dahinter liegenden‘ bzw. durch die Risse befreiten, unendlichen Raumes zum Ausdruck gebracht werden.

Da Fontana ursprünglich ausgebildeter Bildhauer war und seine frühe Schaffensphase vom Medium der Skulptur geprägt ist, stellt sein Übergang zum Bild eine Art Grenzüberschreitung dar. Wie Fontana 1950 den Kuratoren der Biennale in Venedig zu erklären versuchte und damit auf allgemeine Irritation stieß, begriff Fontana seine Bilder allerdings weniger als Bilder im klassischen Sinne als vielmehr als eine neue Form der Skulptur.²⁰⁸ Damit hob Fontana die klassische Aufteilung der künstlerischen Medien, Genres und Gattungen auf und kann folglich als ein Künstler ‚an der Grenze‘ beschrieben werden, oder wie Lawrence Alloway es formuliert: „He is the enemy of media purity, and chooses the ambiguous border between the arts, where paintings look like sculpture and sculpture meets painting, halfway, in a series of overlappings and confluents.“²⁰⁹ Bedenkt man zudem, dass Fontanas Werken jene beschriebene theatralisch-performative Qualität innewohnt, ist es keineswegs übertrieben, ihn als einen der ersten Künstler nach dem Zweiten Weltkrieg anzusehen, der sich im medialen Zwischenfeld bewegte und eine ganze Generation von Künstlern inspirierte, die das Theatralische, Malerische, Musikalische, usw. zu einer performativen Geste verbunden haben.

Ein letzter Aspekt, der in Bezug auf Fontanas Ästhetik herausgestellt werden muss, ist die Ablösung des Kunstwerkverständnisses vom Kunstobjekt. Obwohl sowohl Fontana als auch Pollock eine Vielzahl an Werken hinterlassen haben, die heute (ironischerweise!) einen hohen Preis am Kunstmarkt erzielen, können sie (neben Yves Klein und John Cage) als Beginn einer Entwicklung betrachtet werden, in der sich der Kunstwerkbegriff von seinem Medium löst und das Flüchtige und nur bedingt vermarktbar Ereignis des Kunstschaffens in den Mittelpunkt rückt. In dieser Betonung des ephemeren und prozessualen Charakters von Kunst formiert sich der Widerstand gegen das Verständnis des Kunstwerkes als (zirkulierende) Ware und wird zum wesentlichen Merkmal der Performancekunst, die als ‚Mischform‘

²⁰⁸ Vgl. Hess, Barbara (2006), ebd.

²⁰⁹ Alloway, Lawrence, Zitat nach: Hess, Barbara (2006), S. 56.

zwischen bildender Kunst und Theater angesehen werden kann. So wie sich die bildende Kunst von der Prozessualität und Performativität des Theaters anregen ließ, fand auch das Theater, erschöpft von der Konvention psychologisch-naturalistischer Nachahmung, seine Lebendigkeit in der Unmittelbarkeit, Materialität und Körperlichkeit der Malerei wieder. Es ist dieser dynamische grenzüberschreitende Austausch zwischen Theater und bildender Kunst, der einen Zwischenraum ermöglichte, in dem sich Performancekunst und Installationskunst ansiedeln konnten.

3.2. Der zufällige und der leere Raum

Als eine der bedeutendsten Figuren für die Entwicklung der Kunst im 20. Jahrhundert (und sicher auch im 21. Jahrhundert), muss hier der Künstler John Cage erwähnt werden, nicht nur weil er großen Einfluss auf die Happening-, Fluxus-, und Performancekunst ausübte, sondern vor allem weil sich seine Ästhetik in der Auseinandersetzung mit den traditionellen Kunst-, Medien- und Gattungsgrenzen begründet. Der Kunsthistoriker Paul Schimmel bemerkt: „Durch seine Werke und seine Lehrtätigkeit erstreckte sich Cages Einfluß auf ein breites Spektrum von Künstlern, die mit Bewegungen wie Neo-Dada, Happening, Fluxus und Arte Povera in Verbindung standen [...]“.²¹⁰

Für die Geschichte der Performancekunst und des Theater in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist dabei insbesondere das Jahr 1952 bedeutend, in dessen Sommer Cages berühmtes *Untitled Event* am Black Mountain College stattgefunden hat. Neben Cage waren an der Aufführung noch David Tudor (Musiker), Robert Rauschenberg (Maler), Jay Watts (Komponist), Merce Cunningham (Tänzer), Charles Olson (Dichter) und Mary Caroline Richards beteiligt. Das Event bestand aus dem Zusammentreffen verschiedener Medien: Cage, der auf einer Trittleiter stand, las einen Text vor, der die Beziehung zwischen Musik und Zen Buddhismus beleuchtete und um Zitate von Meister Eckhart ergänzt war. Zur selben Zeit spielte Rauschenberg alte Schallplatten ab, während Cunningham zusammen mit weiteren Tänzern durch

²¹⁰ Schimmel, Paul (1998), *Der Sprung in die Leere. Performance und das Objekt*, in: Paul Schimmel (Hrsg.), *Out of Actions. Zwischen Performance und Objekt 1949-1979*, Cantz Verlag, Ostfildern, S. 21.

das Auditorium tanzte und Tudor ein ‚prepared piano‘ sowie Watts verschiedene, zum Teil für Publikum durchaus ungewöhnliche Instrumente bearbeiteten. Von der Decke hingen Rauschenbergs „White Paintings“, auf die Decke und an die Längswand des Raumes wurden abstrakte Dias sowie Filmausschnitte projiziert.

Die Verschiedenheit der zur Aufführung gebrachten künstlerischen Medien machte es dem Zuschauer dementsprechend unmöglich, sich auf ein einzelnes Aufführungselement zu konzentrieren. Die dezentrale Struktur des Geschehens ging dabei mit einer spezifischen Raumaufteilung einher: So waren die Zuschauerreihen in vier dreieckige Gruppen aufgeteilt, deren vorderster Sitzplatz jeweils auf die Mitte des Raumes wies. Der kreuzförmige Aufführungsraum, der dadurch entstanden war, ermöglichte es den Künstlern, sich *zwischen* den Zuschauern zu bewegen. Wie Cage in einem Interview mit Richard Schechner und Michael Kirby erklärte, wollte er durch dieses Raumkonzept jede Konzentration unter einer einheitlichen Perspektive verhindern:

Current developments in theatre are changing architecture from the Renaissance notion to something else which relates to our lives. [...] One of the consequences of eliminating central focus is that you do away with all the usual texts because they depend on central focus.²¹¹

Die Verweigerung einer zentralperspektivischen Ausrichtung bedeutete folglich die Abwendung von jenen Raumkonzepten, welche perspektivisch und hierarchisch aufgebaut sind und über ihre Ordnungsstruktur einen privilegierten Standpunkt sowie Blick des Betrachters ermöglichen. Was hingegen in der Raumorganisation des *Untitled Event* auffällt, ist die Ausrichtung der sich jeweils gegenüber liegenden Sitzplätze: So können sich die Zuschauer während der Aufführung gegenseitig betrachten, sie werden folglich zu den „Beobachtern von Beobachtern“ und damit zum konstitutiven Bestandteil der Aufführung.²¹² Wie Stanton B. Garner zeigt, führt dies zu einer Veränderung der Beziehung von Blick und Körper, die sich nach ihm nur phänomenologisch erklären lässt. Wichtig ist dabei der veränderte Status des Körpers, der in *Untitled Event* nicht mehr als Repräsentation einer fiktiven Rolle gefasst werden kann:

²¹¹ Kirby, Michael, Schechner, Richard (1995), *An Interview with John Cage*, in: Mariellen R. Sandford (Hrsg.), S. 52-53.

²¹² Fischer-Lichte, Erika (1998), S. 6.

When attention is shifted from the signifying body to the body as it is lived, the disembodied field of visibility reenters the dynamics of perception and habitation as these are engaged in the ‚seeing place‘ of actual bodies, where even the eye (in Jean Starobinski’s phrase) is *living*.²¹³

Die ‚Reanimierung‘ des Auges geht also Hand in Hand mit der Wiederentdeckung der Körperlichkeit des Körpers. Historisch gesehen verwirklicht *Untitled Event* damit die Vereinigung unterschiedlicher Künste, Medien und Gattungen zu einem Ereignis und kann folglich als ein weiterer Schritt zur Entwicklung und Etablierung der ‚Intermedia‘ sowie der Happenings angesehen werden.²¹⁴

3.2.1 Der weiße und stille Raum (John Cage, Nam June Paik, Yves Klein)

Indem er jede Hierarchie der Aufführungselemente und -strukturen abschafft, erhebt Cage das Prinzip des Zufalls (ähnlich wie auch Cunningham und viele weitere Happening-Künstler) zum eigentlichen und konstitutiven Element seines Events. Dieses Zufallsprinzip richtet sich gegen jedwede Form logisch-kausaler Strukturen und bringt Koinzidenzen, Gleichzeitigkeiten und Ereignisse hervor, die nicht vorhersehbar sind, sondern spontan, kontingent und improvisatorisch. Michael Kirby schreibt, dass in dieser Strategie das Buch *I Ging* eine wesentliche Rolle spielte.²¹⁵ Wenn Cage seine berühmte Komposition *4‘33‘‘* im Jahre 1952 aufführt, sind es zufällige Geräusche (wie Husten, der Verkehr, das Flüstern im Auditorium u.a.), die das Stück bestimmen. Mit dieser radikal konzeptuellen Geste, die in der Tradition von Marcel Duchamps Ready-made-Konzept steht, lenkt Cage die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den Akt des Hörens und rückt die eigene Wahrnehmung und die Reflexion derselben ins Zentrum. Zugleich ‚entmaterialisiert‘ er das Kunstwerk und macht es zum Kunstereignis, indem sich dieses allein über die dem Zufallsprinzip unterliegenden Geräusche einstellt. Damit steht der performative Charakter des Kunstschaffens wesentlich im Vordergrund.

Als ein weiteres Beispiel für diese ‚Entmaterialisierung‘ der Kunst wäre Yves Kleins Ausstellung *Le vide* aus dem Jahr 1962 zu nennen. Für seine Ausstellung entfernte

²¹³ Garner, Stanton B. (1994), *Bodied Spaces. Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*, Cornell University Press, New York, S. 45.

²¹⁴ Vgl. Frank, Peter (2005), *The Arts in Fusion: Intermedia Yesterday and Today*, in: Hans Breder, Klaus Peter Buse (Hrsg.), S. 27.

²¹⁵ Vgl. Kirby, Michael (1995), *The new Theatre*, in: Mariellen R. Sandford (Hrsg.), *Happenings and Other Acts*, S. 38.

Klein alle Möbel aus der Galerie, strich die Wände weiß und hinterließ eine ebenfalls weiß gestrichene, leere Vitrine. Auf diese Weise wurde der Galerie-Raum „zu einem bewußt wahrgenommenen Raum: Seine Wände wurden zum Grund, sein Boden zum Sockel, seine Ecken zu Wirbeln, seine Decke zu einem gefrorenen Himmel. Die weiße Zelle wurde Kunst in Potenz, der umschlossene Raum ein alchemistisches Medium.“²¹⁶

Kleins leerer Raum reflektiert das Prinzip des ‚White Cube‘ und markiert zugleich ein neues Verständnis der Kunst, die sich allein über den Betrachter ergibt und in diesem einen reflexiven Akt auszulösen vermag, der die Wahrnehmung, das Sehen selbst betrifft. Dementsprechend ließe sich hier von einer Kunst sprechen, die weniger auf ein in sich geschlossenes, fertiges Kunstobjekt abzielt, sondern vielmehr die Aufmerksamkeit auf die Rezeption und Wahrnehmung des Betrachters lenkt. Ähnlich wie bei Fontana handelt es sich hier um einen Raum, der sich auf doppelte Weise auszeichnet: Einerseits erscheint er als ein materieller Körper, andererseits wird er mit einer ‚malerischen Sensibilität‘ überlagert, die wiederum auf ein metaphysisch-mystisches Konzept verweist.²¹⁷ Dieses Schwanken zwischen Physik und Metaphysik, Materialität und Symbolen generiert ein Raumkonzept, das sich in einer Zwischenzone bewegt; eine Zone, in der das dualistische Denken und die Trennung zwischen Zuschauer und Kunst kollabiert.

Nam Junes Paik *Zen for Film* (1962) ist ein drittes Beispiel für ein Kunstwerk, das nichts mehr dem Prinzip der Repräsentation unterliegt, sondern die Möglichkeit der Reflexion über die eigene Wahrnehmung schafft. Ein unbelichteter Film wird dabei auf eine weiße Wand projiziert und zeigt eine Fläche aus hellem Licht, welche die Struktur der Wand sichtbar macht und sich über Kratzer, Staubpartikel und andere Beschädigungen des Films verändert. Damit wird die Materialität und Medialität des Films wird ausgestellt. Ähnlich wie bei Cage wird der Film nicht durch Ton oder Musik begleitet, es sind allein die Geräusche des Projektors zu hören. Indem der Film nichts abbildet oder darstellt, sondern vielmehr eine Leere entfaltet, bietet er dem Zuschauer die Möglichkeit, sich mit sich selbst zu beschäftigen und den Bildern von Außen innere Bilder entgegenzusetzen.

²¹⁶ O’Doherty, Brian (1996), *In der weißen Zelle*, Merve Verlag, Berlin, S. 99.

²¹⁷ Vgl. O’Doherty, Brian (1996), S. 102.

Der leere und stille Raum, der bei Cage, Klein und Paik entfaltet wird, bezeichnet dabei eine Situation, in der „der Raum der Moderne den Status des Betrachters neu definiert [...]“ sowie „sein Selbstverständnis herausfordert“.²¹⁸ Der Betrachter, befreit von einer idealen Betrachterposition, erfährt den Raum nun ausgehend von seinem eigenen Körper und seiner eigenen Wahrnehmung: Er steht nicht mehr *vor* einem Raum (einer Bühne oder einem Gemälde), sondern ist mit seinem ganzen Körper *in* einem Raum und Teil dieses Raumes und seiner Atmosphäre. Die Arbeiten *4'33''*, *Le vide* und *Zen for Film* zeigen folglich eine Tendenz der Kunstentwicklung des 20. Jahrhunderts, die mit Ulrike Gehring als die „Entleerung der Kunst“ bezeichnet werden kann, mit der Bildwahrnehmung und Selbstwahrnehmung kaum noch voneinander unterschieden werden können.²¹⁹

3.2.2 Der blaue Körper

Kleins im Jahre 1960 in der Galerie International d'Art Contemporain in Paris aufgeführte *Anthropometry of the Blue Epoche* lässt sich als ein weiterer Schritt zur Verflechtung von theatralischer und malerischer Geste verstehen. Die Kunstaktion war nach den Regeln einer theatralen Aufführung organisiert: Vor den Augen der Zuschauer färbten die nackten Modelle, die von Klein in einem schwarzen Anzug dirigiert wurden, ihre Körper mit blauer Farbe und drückten diese gegen eine weiße Leinwand. Die Körper der Modelle verwandelten sich folglich im Beisein des Publikums in ‚lebendige Pinsel‘ und hinterließen ihren Abdruck auf der Leinwand. Diese Verkörperlichung der Malerei bzw. die Betonung des Körpereinsatzes für das Kunst-Schaffen begründet sich in Kleins metaphysisch-religiösen Anschauungen über die Notwendigkeit einer authentischen, spirituellen Existenz, in der Geist und Körper nicht mehr voneinander getrennt sind. In seinem manifestartigen Text *Le Vrai devient réalité* macht Klein selbst auf die Betonung des Körpers in seiner Kunst aufmerksam: „The affective atmosphere of the flesh itself is what I value. [...] For a long time, then, the presence of this flesh in the studio steadied me during the enlightenment brought on by the execution of my monochroms.“²²⁰

²¹⁸ O'Doherty, Brian (1996), S. 38.

²¹⁹ Vgl. Gehring, Ulrike (2006), *Das weiße Rauschen. Bilder zwischen Selbstauflösung und Neukonstituierung*, in: Martina Weinhart, Max Hollein (Hrsg.), *Nichts/Nothing*, Hatje Kantz Verlag, Ostfildern, S. 61.

²²⁰ Klein, Yves (2000/1960), *Truth Becomes Reality*, in: Tracey Warr, Amelia Jones (Hrsg.), *The Artist's Body*, Phaidon Press Limited, London/New York, S. 195.

Neben dem monochromen ‚Malakt‘ war auch die Musik ein wichtiges Element, das die Atmosphäre bestimmte. Dabei spielte ein kleines Orchester für zwanzig Minuten den immer selben Ton. Nach zwanzig Minuten hörten sie auf und es herrschte Stille. Auf diese Weise kreierte Klein ein Ereignis, das sich gattungsspezifisch nur schwer einordnen lässt. Ist es ein Konzert, eine Theateraufführung oder eine Ausstellung? Eröffnet sich nicht gerade deshalb, weil jede Einordnung nicht treffend sein kann, ein ‚liminaler Raum‘, in dem Körper, Farbe und Ton vermischt sind und die Grenzen zwischen Körper und Geist porös geworden sind?

Eine Steigerung in Kleins Umgang mit dem leeren Raum zeigt sich auf einem Foto aus dem Jahr 1960, das den Titel *Ein Mensch im Raum (Un homme dans l'espace)* trägt und bereits damit auf linguistischer Ebene Kleins Auseinandersetzung mit dem Raum verdeutlicht. Das Foto zeigt den Künstler im Moment seines (gefährlichen) Sprungs von einem Gebäude auf den Bürgersteig. Der Körper wird unmittelbar vor seinem Fall fotografisch erfasst, in dem Moment, in dem er sich noch im Gleichgewicht befindet. In seiner Monografie über Klein bemerkte Nicolas Charlet, dass dieses Werk die Vollendung einer ‚Poetik der Leere‘ sichtbar mache und damit die Idee eines belebten Raumes aufkommen ließe.

Charlet zitiert Klein: „Hier geht es nicht um einen intergalaktischen Raum, sondern um den Raum innerhalb alles Lebendigen: *Durch die fürchterliche, aber friedliche Macht der Sensibilität wird der Mensch den Raum beleben.*“²²¹ Der belebte Raum kann mit der Idee einer existenziellen und phänomenologischen Dimension der Räumlichkeit in Zusammenhang gebracht werden, wie sie etwa in den Werken von Maurice Merleau-Ponty formuliert wurde. Diesen Denker zufolge ist der Raum keine objektivierbare Substanz, die als unabhängig vom Menschen anzusehen ist. Vielmehr muss der Raum ausgehend vom eigenen Leib als Resultat menschlicher Handlungen, Erfahrungen und Wissensprozesse verstanden werden: „Leib sein, so sahen wir, heißt an eine bestimmte Welt gehaftet zu sein, und unser Leib ist nicht zunächst im Raum: er ist zum Raum. [...] Die Räumlichkeit des Leibes ist die Entfaltung seines Leibseins selbst, die Weise, in der er als Leib sich realisiert.“²²²

Kleins in der malerischen Aufführung entstandenen Bilder und die Fotografie des Sprungs haben gemeinsam, dass beide als Spuren einer performativen Geste

²²¹ Charlet, Nicolas (2000), *Yves Klein*, Prestel Verlag, München/London/New York, S. 200.

²²² Merleau-Ponty, Maurice (1966), *Die Phänomenologie der Wahrnehmung*, Walter de Gruyter & Co., Berlin, S. 178.-179.

aufgefasst werden können, die das jeweils Abwesende markieren. Die ‚Ästhetik der Spur‘, wie Nicolas Charlet den Moment des körperlichen Abdrucks bezeichnet, stellt sich der Ästhetik der Mimesis entgegen. Gegen die Nachahmung setzt sich eine Präsenz.²²³

Diese Präsenz des Abwesenden impliziert die Frage nach der Beziehung zwischen der Aufführung und dem Artefakt, zwischen dem performativen Ereignis und seiner (un)möglichen Rekonstruktion. Hinsichtlich der Fotografie *Ein Mensch im Raum* stellt sich die Frage, wo die Grenze zwischen Fiktion und Dokumentation zu ziehen wäre. Obwohl Klein zugegeben hat, dass es sich um eine Fotomontage handelt, bleibt der Betrachter mit der Ungewissheit, was ‚wahr‘ ist und was nicht, konfrontiert. Die Relation von Fiktion und Dokumentation, von der Aufführung und ihrem Bericht bzw. ihrer Speicherung in Form von Artefakten, Fotografien, Filmen oder Videoaufzeichnungen, eröffnet ein Feld des Übergangs, eine Zwischenzone, in der die Differenzen sichtbar gemacht werden und sich der Austausch zwischen Bild und Körper symbolisch materialisiert. Dieses Wechselverhältnis kann als maßgeblicher Bestandteil der Performance- und Installationskunst sowie der Body Art angesehen werden, wie sie Ende der 1960er Jahre entwickelt wurden.

3.3 Das Körper-Werden des Bildes

Während man in Europa und in den USA einen Einfluss von Jackson Pollock auf die Entstehung von Happenings und Environments erst mit dem Ende der 1950er Jahre konstatieren kann, war in Japan bereits früher eine Gruppe von Künstlern aktiv, die Pollocks Geste aufnahm und einen klaren Übergang von der ‚klassischen‘ Malerei zur Malerei als Aufführung schuf. Es handelt sich hierbei um Künstler wie Jiro Yoshihara, Kazuo Shiraga, Saburō Murakami und Shozo Shimamoto, die sich seit 1954 zur sogenannten *Gutai-Gruppe* vereinten und ihr Zentrum in Osaka hatten. Günther Berghaus bemerkt, dass die künstlerische Aktivität der Gruppe dadurch gekennzeichnet war, dass sie ihre Körper als Ausdrucksmedium benutzten und ihnen der aktive Teil des Kunstschaffens wichtiger war als das vollendete Kunstobjekt.²²⁴

²²³ Charlet, Nicolas (2000), S. 165.

²²⁴ Berghaus, Günter (2005), *Avant-Garde Performances. Live Events and Electronic Technologies*, Palgrave, New York, S. 105.

Ihr Augenmerk auf das prozessuale, zufällige und ephemere Kunst ereignis führte die Künstler bald zur Überschreitung der Grenzen der Malerei unter Verwendung theatraler Mittel. In seinem Essay über die künstlerischen Intentionen der Gruppe formuliert Yoshihara das Ziel, „to leave the traditional notions of fine art behind and to confront from an independent position that are peculiar to scenic space, to grapple with the theatre’s specific *modus operandi*, and to address the functions of sound, light and time.“²²⁵

3.3.1 Die zeitliche Dimension der Malerei (Die japanische Aktionsmalerei)

Murakamis Aktion *Gleichzeitige Öffnung von sechs Löchern* sowie Shiragas *Kämpfen mit dem Schlamm* (beide aus dem Jahr 1955) verdeutlichen diese Hinwendung zur Theatralisierung des malerischen Gestus und eröffnen einen Raum, in dem keine klaren Grenzen mehr zwischen den Künsten gezogen werden können. Murakamis Auseinandersetzung mit der Oberfläche der Leinwand und sein Versuch, den Rahmen der Malerei zu durchbrechen, basiert auf einer zunächst simplen Idee: Im Rahmen der ersten Ausstellung der Gutai-Gruppe in Tokio baute Murakami eine kubusartige Konstruktion aus sechs aufgespannten, hintereinander aufgestellten Papierleinwänden. Die Aktion bestand nun darin, dass der Künstler durch die Konstruktion rannte und dabei die Leinwände zerriss.

Ähnlich wie Fontanas Aufschlitzen erscheint Murakamis Aktion als ein Experiment, welches die Materialität und Medialität der Leinwand hinterfragt. Murakami verschiebt in seinem ikonoklastischen Gestus die Aufmerksamkeit vom repräsentativen Charakter der Malerei auf den unvorhersehbaren Moment und die Dynamik der Performance. So ist in seiner Aktion die zeitliche Dimension ebenso wichtig wie die räumliche. Der Künstler erklärt diese Verbindung von Raum und Zeit in einem Interview: „Bisher hatte Zeit für die räumliche Komponente der Malerei nie eine Rolle gespielt. [...] Wir ließen den Rahmen weg, sprangen aus der Wand, ersetzten statische Zeit durch wirkliche Zeit und probierten eine neue Malerei aus.“²²⁶

Wird Malerei traditionell als ein Medium aufgefasst, das in räumlichen Koordinaten operiert (wie Lessing behaupten würde), so wird sie in der Aktion Murakamis durch

²²⁵ Jiro Yoshihara, Zitat nach: Berghaus, Günter (2005), S. 107.

²²⁶ Murakami, Saburō, Zitat nach: Shinichiro Osaki (1998), *Körper und Ort: Japanische Aktionskunst nach 1945*, in: Paul Schimmel (Hrsg.), S. 147.

den körperlichen Einsatz um die zeitliche Dimension erweitert und in direkten Bezug zum Theater gebracht.

Auch Shiragas Aktion *Kämpfen mit dem Schlamm*, die innerhalb derselben Ausstellung wie Murakamis Performance zu sehen war, verdeutlicht den Einsatz des Körpers als Mittel aktionsbezogener Kunst, welche die Malerei um die theatralische Geste erweitert. Wie man auf den Fotos, welche die Aktion dokumentieren, erkennen kann, wälzt sich dabei ein Mann *im* Schlamm und formt diesen nach und nach zu einer Plastik. Die Aggressivität, mit der diese Handlung vollzogen wird, entspricht dabei einer Dynamik schöpferischen Werdens.

Eine ähnliche ‚schöpferische Gewalt‘ findet sich auch in Shimamotos Aktion (aufgeführt 1956 im Rahmen der zweiten Gutai-Ausstellung in Tokio), in der Shimamoto die Bilder entstehen lässt, indem er die Leinwände mit Flaschen voll Farbe bewirft. Die Oberfläche der Leinwand wird folglich nahezu ‚gewaltsam‘ behandelt. Anders als Klein, der eine distanzierte Position einnahm, indem er nur als Koordinator fungierte und seinen eigenen Körper außerhalb des Bildes beließ, versuchten die Gutai-Künstler – unter dem Einfluss von Pollock – den Künstler *ins* Bild zu bringen.²²⁷ Indem der gesamte Körper als Pinsel benutzt wurde (so bemalte Shiraga seine Leinwände nicht mit der Hand, sondern mit Fußabdrücken) erweiterten sich die Möglichkeiten der Malerei, die nun nicht mehr dem mimetischen Imperativ folgte, sondern sich zum rein körperbezogenen Ausdruck entwickelte, welcher die subjektive Erfahrung bzw. den subjektiven Schöpfungsakt ins Zentrum der Kunst rückt. Anlässlich dieses neuen Kunst- und Raumkonzepts schreibt Yoshihara im Gutai-Manifest Folgendes: „We are surprised to see an emergence of space unknown, unseen and unexperienced.“²²⁸ In ihrer körperlichen Aktivität, die oft auch Momente der Gewalt mitschwingen lässt, entfalten die Gutai-Künstler einen ‚affektiven Topos‘, der zwischen Bildlichkeit und Leiblichkeit oszilliert und den Raum der Malerei um den der ortsbezogenen, theatralen Aufführung erweitert.

Diese ortsbezogene Praxis der Gutai-Gruppe und ihrer Nachfolger, die Neo-Dada Organizers sowie die Hi Red Center, begreift Shinichiro Osaki als das Charakteristikum der japanischen Aktionskunst nach 1945, wie er schreibt:

²²⁷ Schimmel, Paul (1998), S. 33.

²²⁸ Yoshihara, Jiro (2000/1956), *Gutai Manifest*, Tracey Warr, Amelia Jones (Hrsg.) in:, S. 194.

Nicht die Werke bestimmen den Ort, sondern der Ort war maßgeblich für die Werke. [...] Ihre Happenings waren jedoch nicht einfach vom Ort inspiriert, sondern sie wurden strategisch so geplant, daß der Ort als konstitutives Element der Aktion fungieren konnte.²²⁹

Die japanischen Happenings (besonders die Aktionen der Neo-Dada Organizers und der Hi Red Center) wurden im öffentlichen, urbanen Raum ‚inszeniert‘ und machten den Ort zum wesentlichen Bestandteil ihrer Kunst. Dabei thematisierten sie die zunehmende Globalisierung und Amerikanisierung der japanischen Gesellschaft. Weit radikaler als die Gutai-Gruppe übten die Künstler der Neo-Dada Organizers und des Hi Red Centers gesellschaftliche Kritik und zielten – wie Berghaus feststellt – auf eine „Antikunst als eine nicht-elitistische Aktivität, in der sich der politische Kampf mit den Prozessen des urbanen Lebens kreuzt.“²³⁰

3.3.2 Farbe und Fleisch (Die Wiener Aktionisten)

Der Wiener Aktionismus, der sich aus einer Gruppe bildender Künstler (Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch und Rudolf Schwarzkogler) zusammensetzt und sich Ende der 1950er Jahre in Österreich konstituierte, ist ein wesentlicher Bestandteil der intermedialen Kunstpraxis, die sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zwischen bildender Kunst, Theater, Film und Fotografie entwickelte. Angesichts ihrer Emphase auf körperbezogene Aktionen ließe sich die These vertreten, dass die Wiener Aktionisten als eine Art Verbindungsglied zwischen Action Painting und Body Art figurieren. Die Bewegung lässt sich als Reaktion auf die Niederlage im Zweiten Weltkrieg und die in Österreich nach wie vor verbreitete K. u. K.-Nostalgie verstehen.

Die Künstler des Wiener Aktionismus wandten sich mit radikaler Geste gegen das herrschende Tabu, die doppelte Kränkung der österreichischen Gesellschaft zu thematisieren, und versuchten deren ‚Heilung‘ durch eine Form kathartisch-therapeutischer Kunst, die sich durch ihre Nähe zum Ritual auszeichnet. In der Rekonstruktion dionysischer Feste (das *Orgien Mysterien Theater* von Nitsch) solle der unterdrückte Mensch das Blut, die Grausamkeit und das Fleisch am eigenen Leib erfahren und wieder in Kontakt zu seinen ursprünglichen Trieben treten. Unter dem Einfluss der Psychoanalyse setzt sich der Wiener Aktionismus dabei mit der

²²⁹ Osaki, Shinichiro (1998), S. 155.-157.

²³⁰ Berghaus, Günter (2005), S.108.

herrschenden repressiven Gesellschaftsordnung auseinander, die neben ihrer Verlust- und Kränkungserfahrung die sexuelle Freiheit zu kontrollieren und zu ‚normalisieren‘ sucht. Die meisten Aktionen zielten daher auf Provokationen, indem sie nackte Körper zum Einsatz brachten und deren Sexualität ausstellten. Unzufrieden mit der herrschenden Kunstpraxis wandten sich die Künstler zudem gegen den traditionellen Illusionierungsanspruch der Malerei. So beschmierten, beschütteten, bespritzten, durchbohrten und verbrannten sie ihre Leinwände in ihren ‚Materialaktionen‘ und folgten damit der Linie, die sich schon mit Pollock, Fontana, Klein sowie der japanischen Nachkriegs-Avantgarde herausgebildet hatte. Dementsprechend schreibt auch Otto Muehl: „ich vernichte die fläche, die herrliche weiße, und damit die alte ordnung, die welt, treib sie ihrem untergang entgegen, aber du kannst auch sagen ihrer vollendung.“²³¹

In einer Reihe von Aktionen mit den Titeln *Versumpfung eines weiblichen Körpers. Materialaktion Nr. 1* (1963), *Mama und Papa. Aktion Nr. 11* (1964), *Leda und der Schwan. Materialaktion N. 12.* (1964), die Muehl (meistens) im Perinet-Keller in Wien aufgeführt hat, überschüttete er Frauenkörper mit diversen Flüssigkeiten und Materialien wie Federn, Mehl, Marmelade, Farbe, Öl, Milch u. a. Hier stellt sich zunächst die Frage, welcher symbolische Status der Wahl der unterirdischen Räumlichkeiten zugeschrieben werden kann? Nach psychoanalytischer Auffassung kann der Keller als Topos des Unbewussten verstanden werden, als ein Ort, an dem die dunklen Triebe des Menschen zum Vorschein kommen. Es ist also der unterirdische Raum des Kellers und seine Konnotation zum Triebhaften, der die Wirkung der autotherapeutischen Aktionen Muehls wesentlich mitbestimmt.

Einen weiteren Raum bildet die „über die Bildfläche herausgewachsene Malerei“ und ihre Beziehung zum Theater, oder wie Muehl schreibt: „zur dimension des körpers, des raumes, kommt die dimension der zeit: die abfolge der aktion, ihre geschwindigkeit, die simultanität mehrerer aktionen. hier ist die ähnlichkeit mit dem theater gegeben.“²³² Allerdings muss hier darauf hingewiesen werden, dass Muehl keineswegs ein klassisches, dramatisches Sprechtheater im Sinn hat, wenn er dies schreibt, sondern eher eine Art ‚Theater der Grausamkeit‘, ganz im Sinne Artauds.

²³¹ Muehl, Otto (1988/1961), Zitat nach: Veit Loers, *Als Bilder laufen lernten*, in: Dieter Schwarz/Veit Loers (Hrsg.), *Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus. Wien 1960-1965*, Ritter Verlag, Klagenfurt, S. 15.

²³² Muehl, Oto (1988/1964), *Die Materialaktion*, Zitat nach: Dieter Schwarz/Veit Loers (Hrsg.), S. 270.

Muehl lehnt jede referenziell-repräsentative Zeichenfunktion ab und zielt vielmehr auf eine allein deiktische Geste, welche die Materialität der Aufführung in den Vordergrund rückt. Peter Simhandl schreibt zu Muehls Kunstauffassung, die sich vom herkömmlichen Theaterverständnis grundlegend unterscheidet:

Mühl ist klar, daß er sich mit dieser Konzeption in unmittelbarer Nähe des Theaters bewegt, doch verzichtet er bewußt auf den Gebrauch des Begriffs, um nicht in den Zusammenhang mit der von ihm radikal abgelehnten *Erzählbühne* gebracht zu werden. Zudem sieht er ganz deutlich den Gegensatz zum *Als-ob*-Charakter des Theaters.²³³

Dadurch entsteht ein affektiver Raum (ähnlich wie im Fall der Gutai-Künstler), der die unterdrückten Triebe, Perversionen, sadomasochistische Fantasien, Aggressionen usw. hervortreten und sichtbar werden lässt.

Anders als Otto Muehl und Hermann Nitsch stellen Günter Brus und Rudolf Schwarzkogler ihren eigenen Körper ins Zentrum ihrer Werke, die dementsprechend als selbstinszenierte Aufführungen funktionieren. Dabei wird ein autobiografischer Raum exponiert, indem jede Distanz zwischen dem Künstler und seinem Werk verschwindet. In seinen Aktionen *Selbstbemalung* und *Selbstverstümmelung* (beide aus dem Jahr 1965) macht sich Günter Brus selbst zum Bild, indem er sich schwarz und weiß bemalte und seinen Körper mit Objekten wie Scheren, Reißnägeln, Flaschenöffnern, Rasierklingen usw. ausstattete. Dieses Bild-Werden des eigenen Körpers, beschreibt Brus so:

Durch die Einbeziehung meines Körpers als Ausdrucksträger entsteht als Ergebnis ein Geschehen, dessen Ablauf die Kamera festhält und der Zuschauer miterleben kann. Der Raum, mein Körper und alle Objekte, die sich im Raum befinden, werden verwandelt.²³⁴

Dieses Bild-Werden des Künstler-Körpers geht gleichzeitig mit dessen Zerstückelung und Fragmentierung einher, wie sie durch die fotografische und filmische Dokumentation erfolgt. Würde man diese Aktionen phänomenologisch deuten, ließe sich mit ihnen Merleau-Pontys Thesen über die ontologischen Zusammenhang von Leiblichkeit und Malerei erhellen: Der Künstler bringt in diesem Fall tatsächlich

²³³ Simhandl, Peter (1993), *Bildertheater. Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer*, Gadegast, Berlin, S. 101.

²³⁴ Brus, Günter (1988/1965), Zitat nach: Dieter Schwarz/Veit Loers (Hrsg.), S. 344.

seinen ganzen Körper ins Bild. Dieser Akt des Bild-Werdens des Körpers hebt die Trennung von Objekt und Subjekt auf und die Grenzen zwischen Innen und Außen verwischen. Mit dem Kunsthistoriker Hubert Klocker könnte daher die These formuliert werden, dass es sich hier um ein gnostisches Konzept einer ekstatischen Verschmelzung von Geist und Körper, vom Künstler und seinem Bild handelt.²³⁵

In einer anderen Aktion aus dem Jahre 1965, die unter den Titel *Wiener Spaziergang* aufgeführt wurde, verließ Brus den Galerieraum und nutzte stattdessen den öffentlichen Raum. In einem Text, der die Entwicklungsgeschichte der Wiener Aktionisten beleuchtet, beschreibt der Kunsthistoriker Dieter Schwarz den Vorlauf der Aktion folgendermaßen:

Er beschließt, als lebendes Bild durch Wiens Innenstadt und an den historischen Bauwerken vorbeizuspazieren, und bemalt sich, im Straßenanzug, von Kopf bis Fuß weiß; eine vertikale durchgehende schwarze Linie scheint seinen Körper in der Mitte zu spalten.²³⁶

Erst als der Künstler von Polizisten aufgehalten und auf die Wache gebracht wurde, fand die Performance ihr Ende. Brus erhielt eine Geldstrafe wegen ‚Erregung öffentlichen Ärgernisses‘, wie es im Polizeiprotokoll hieß.²³⁷ Indem er aus dem geschützten Raum des ‚White Cubes‘ in den öffentlichen Raum hinausgetreten war, machte Brus auf die Kontrollmechanismen des öffentlichen Raumes aufmerksam, die jedes Überschreiten der gesellschaftlichen Regeln und Normen sanktioniert. Auch wenn es sich hier um eine recht einfache performative Geste handelte, ‚berührte‘ und transformierte Brus die Ordnung des öffentlichen Raumes (zumindest für eine kurze Zeit) und wies auf die Kontroll- und Sanktionierungsmechanismen der Gesellschaft und des urbanen Raumes hin.

Auch das mythisch aufgeladene Werk des tragisch verstorbenen Rudolf Schwarzkogler, welches Vorbild für die Generation der Performance- und Body Art-Künstler der 1970er Jahre war, ist ein weiteres Beispiel jener Entwicklung der Kunst, mit der sich Bild und Körper in einem intermedialen Raum begegnen. Seine Performances waren als inszenierte Fotoaktionen angelegt, die den Künstler in einem klinisch weißen Raum präsentieren. In der *3. Aktion* (1965) beispielsweise sieht man

²³⁵ Klocker, Hubert (1998), *Gestus und Objekt. Befreiung als Aktion: Eine europäische Komponente performativer Kunst*, in: Paul Schimmel (Hrsg.), S. 165.

²³⁶ Schwarz, Dieter (1988), *Chronologie*, in: Dieter Schwarz/Veit Loers (Hrsg.), S. 299.

²³⁷ Schwarz, Dieter (1988), ebd.

ihn in Bandagen eingewickelt und von scharfen Objekten wie Messern, Scheren und Rasierklingen umgeben. Die Fotografien heben in ihrer Fragmentarität den zerstückelten Körper des Künstlers hervor, der in seiner Fragilität und Verletzlichkeit in Szene gesetzt wurde. „Für ihn war“, wie Klocker bemerkt, „das performative Kunstwerk erst im dialektischen Umgang mit der Photographie vollständig [...]“.²³⁸ Ähnlich wie Yves Klein, dessen Fotografie *Ein Mensch im Raum* zwischen Fiktion und Dokumentation oszilliert, lassen auch Schwarzkoglers Werke die Schwelle zwischen distanziert-dokumentarischer und ästhetisch-fiktionalisierter Fotografie sichtbar und bewusst werden. Indem sich hier das Dokumentarische mit dem Fiktionalen sowie das Fiktionale mit dem Dokumentarischen vermischt, entfaltet sich ein Erfahrungsraum, in dem die Differenz zwischen dem materiellen Körper und dem Körper als erkenn- und lesbares Zeichen reflektiert wird. Kristine Stiles zufolge handelt es sich hier um einen mittels der Fotografie ausgelösten Verschiebungsprozess hin zu einer instabilen körperbezogenen Kunst, die ihren Höhepunkt in der Performancekunst und Body Art haben wird:

Die Entwicklung vom Action Painting zur Aktion – via Photographie – wirft ein deutliches Licht auf jenes Darstellungsmittel und Medium (die Photographie), durch das sich die Hegemonie des stabilen ästhetischen Mediums der Malerei auf das instabile Medium des Körpers verschoben hat.²³⁹

Neben der Fotografie ist in diesem Zusammenhang auch der Film von Belang, wurden doch viele der Aktionen auch in Form von stilisierten Filmen und Dokumentationen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Eins der bekanntesten Beispiele ist sicher das Œuvre von Kurt Kren. Krens Verfilmungen von Aktionen wie *Mama und Papa* von 1964 und *Leda und der Schwan* von 1964 (beides *Materialaktionen* von Mühl) sowie Günter Brus' *Selbstverstümmelung* von 1965 sind zum einen zwar Dokumente, zum anderen aber keineswegs ‚objektive‘ Aufnahmen der Aktionen. Vielmehr unterliegen sie dynamischen Montagetechniken, welche surreale Verknüpfungen und Verbindungen – nahezu surreale ‚Landschaften‘ – entstehen lassen, die den eigentlichen Vorlauf der Aktionen fiktionalisieren anstatt ihn ‚einfach‘ wiederzugeben. Der Gesamtüberblick über die Aktionen wird dem Betrachter dabei generell verweigert, bekommt er doch nur über Sekundenbruchteile

²³⁸ Klocker, Hubert (1998), S. 185.

²³⁹ Stiles, Kristine (1998), S. 290.

den gesamten Aufbau der Kunstaktion zu sehen. Die Fragmentarisierung des Körpers in der Kunstaktion wird auf deren filmische Dokumentation übertragen, sodass auch das Dokument nur ein Fragment aus blitzartigen Sequenzen bildet. Hier wird eine neue Wahrnehmungs- und Sehweise aktiviert, die unter dem Begriff des „filmischen Sehens“ gefasst werden kann. Thomas Dreher versteht diesen Begriff als Gegenmodell zum statischen Sehen, „auf das sich eine auf die Kunstgattungen Malerei und Skulptur fixierte Geschichte autonomer Kunst zumeist beschränkt [...]“.²⁴⁰

Indem sich die bildende Kunst und das Theater in diesen malerischen Aktionen (sowie ihrer fotografisch-filmischen Dokumentation) berühren und einen Raum jenseits der traditionellen gattungsspezifischen Grenzen etablieren, wird eine neue Art der Betrachtung erforderlich, die sich als offen und variabel, dezentral und ahierarchisch erweist. Um diese Dezentralisierung der Beobachtung soll es nun am Beispiel der Happenings und Environments von Allan Kaprow und Wolf Vostell gehen.

3.4 Expandierte Malerei

In der Entwicklung intermedialer Kunstwerke, welche die Schwelle zwischen bildender und darstellender Kunst markieren und eine neue Beziehung zwischen dem Betrachter und dem Kunstereignis herausfordern, spielen die Happenings von Allan Kaprow eine bedeutende Rolle. Wie der Künstler selbst in seinem Essay über Jackson Pollock bemerkt, ist es der neue Umgang mit dem Raum, welcher die Kunstentwicklung entscheidend veränderte und eine neue Wahrnehmungsweise hervorruft, die sich anstatt auf den Tiefenraum der Perspektive auf den oberflächigen, collagenartigen Raum der Leinwand konzentriert: „It is possible to see in this connection how Pollock is the terminal result of a gradual trend that moved from the deep space of the fifteenth and sixteenth centuries to the building out from the canvas of the Cubist collage.“²⁴¹ Das Ziel, den Raum der Kunst in seiner Realität und Materialität zu erweitern, führt Kaprow zur Kunstform des Happenings, die als

²⁴⁰ Dreher, Thomas (2001), *Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia*. Wilhelm Fink Verlag, München, S. 23.

²⁴¹ Kaprow, Allan (2003/1958), S. 6.

Zwischenform von Ausstellung und Aufführung begriffen werden kann. Indem Kaprow für die Raumgestaltung seiner Werke Materialien aus dem alltäglichen Leben verwendet (in dem Happening/Environment *Yard* beispielsweise verwendet er eine Vielzahl an Autoreifen), knüpft er an der Ready-made-Idee Duchamps an.

3.4.1 Ohne Grenzen zwischen Kunst und Leben (Allan Kaprow)

Das Kunstereignis, das als erstes so genannten Happening gilt, sind die im Jahr 1959, in einer kleinen New Yorker Galerie *18 Happenings in 6 Parts*. Dabei konnten die anwesenden Zuschauer einem Mädchen beim Auspressen einer Orange zuschauen, sie hörten währenddessen einen unverständlichen Text sowie die Musik von vier Musikern, die noch nie ein Instrument in der Hand hatten. Gleichzeitig wurden Filmausschnitte an die Wand projiziert und zwei Männer malten gemeinsam ein Bild. All diese Handlungen wurden in einem durch drei halbtransparente Plastikfolien aufgeteilten Raum ausgeführt, sodass ein Gesamtüberblick für den Zuschauer von vorneherein unmöglich war. Obwohl das ganze Ereignis durchaus strukturelle Ähnlichkeiten mit dem Theater aufzeigt, sollen die Differenzen nicht übersehen werden. Simhandel zufolge zielt das Happening nicht auf die Illusionierung eines Geschehens, sondern produziert ‚reale‘ Geschehnisse, indem es zunächst alltägliche Vorgänge aus ihrem gewohnten Zusammenhang herausreißt und zu künstlerischen Handlungen erklärt, die jedoch dann während des Happenings tatsächlich durchgeführt werden. „In den vom Materialdenken der Bildenden Kunst herrührenden Realcharakter“, so Peter Simhandel, „unterscheidet sich das Happening grundsätzlich vom Theater mit seinem konstituierenden Prinzip des *Als ob*“.²⁴² Diese Umorientierung vom Als-ob-Charakter der Aufführung hin zur real durchgeführten, nicht-fiktionalisierten Handlung – und damit einhergehend: die Betonung des performativen Charakters einer jeden Aufführung – ist durch den Versuch motiviert, die Grenzen zwischen Kunst und Leben zu überwinden.

Um diese Grenzen zwischen Kunst, Leben und Alltag überschreiten zu können und aufzuweichen, wurden die Happenings nicht in klassischen Theatergebäuden aufgeführt, sondern zunächst in Kunstgalerien und zunehmend auch an vermeintlich ‚kunstfernen‘ Orten wie Straßen, Fabriken, Privathäuser etc. aufgeführt. Brian O’Doherty stellt heraus, dass die Happening- und Performancekünstler deshalb

²⁴² Simhandel, Peter (1993), S. 88.

Galerieräume und kunstfremde Orte für ihre Aktionen wählten, weil diesen völlig andere Regelsysteme zugrunde liegen als eine Theateraufführung:

Die letztlich Unbestimmtheit des Kontextes begünstigt das Entstehen neuer Konventionen, welche im Theater durch die ‚Kunst‘ des Schauspielers zum Ersticken gebracht wurde. [...] Happenings besetzen eine sorgfältig aufgebaute Zwischenposition zwischen Avantgarde-Theater und Collage.²⁴³

So ermöglichte die Verlagerung der darstellenden Kunstformen in die Galerie bzw. an kunstfremde Orte eine größere Einbindung und Beteiligung des Publikums. Denn anders als in einem klassischen Guckkasten, dessen Raumanordnung durch eine feste Grenze zwischen Zuschauerraum und Bühne definiert ist, scheint der leere Galerieraum über keine hierarchische Raumgliederung und keine klaren Grenzen zu verfügen. So betont Kaprow auch die Bedeutung des Raumes für die Durchführung eines Happenings:

The most intense and essential Happenings have been spawned in old lofts, basements, vacant stores, natural surroundings and the streets, where very small audiences, are commingled in some ways with the event, flowing in and among its parts. There is thus no separation of audience and play (as there is even in round or pit theatres) [...].²⁴⁴

Die Aufhebung der Trennung zwischen dem Kunstereignis und dem Publikum ist der zweite Schritt zur Verwischung der Grenzen zwischen Kunst und Leben. Diese Entwicklung, die mit den Futuristen begann und sich in den künstlerischen Strategien der Dadaisten fortsetzte, mit dem Ziel, den Zuschauer zu provozieren und als aktiven Teilnehmer am künstlerischen Prozess zu involvieren, findet sich in Kaprows Experimenten wieder, die die Kunst und das Leben gleichzusetzen versuchten und zur Aufhebung des traditionellen Verständnisses vom Zuschauer beitragen sollten. Die Auslagerung des Kunstereignisses in den öffentlichen Raum zeigt sich auch an einem weiteren Beispiel. Im Jahr 1965 realisierte Kaprow sein Happening *Calling*, welches in verschiedenen Stadtteilen von New York aufgeführt wurde. Die Teilnehmer wurden in sechs ‚Auto-Leute‘ und drei ‚Paket-Leute‘ aufgeteilt, die an verschiedenen Kreuzungen zu warten hatten. Nachdem die ‚Paket-Leute‘ von den

²⁴³ O’Doherty, Brian (1996), S. 49.-50.

²⁴⁴ Kaprow, Allan (2003/1961), *Happenings in the New York scene*, in: ders. *Essays on the Blurring of Art and Life*, S. 17.

„Auto-Leuten“ abgeholt worden waren, wurden diese in Aluminiumfolien und später auch in Mullbinden verpackt und zum Auskunftsschalter der New Yorker Grand Central Station gebracht. Dort riefen sie ihre Namen, befreiten sich aus ihrer Verpackung und gingen zu den öffentlichen Telefongeräten, um die „Auto-Leute“ anzurufen. Das Happening fand dann seine Fortsetzung am folgenden Tag, allerdings unter anderen Bedingungen: So ließen sich fünf „Auto-Leute“ in einem Wald außerhalb von New York kopfüber an ihren Beinen an Seile aufhängen, während drei „Paket-Leute“ in den Wald gingen und ihre Namen riefen. Sobald die aufgehängten „Auto-Leute“ mit „here“ antworteten, wurden sie entkleidet und kurz danach befreit, worauf sie den Wald verlassen konnten.

„The Happening should be dispersed over several widely spaced, sometimes moving and changing, locales“, schreibt Kaprow dazu und führt weiter aus:

A single performance space tends to be static and limiting (like painting only in the center of a canvas). It is also the convention of stage theatre, preventing the use of a thousand possibilities that, for example, the movies take pictures of but, in the final film, can only be watched, not physically experienced.²⁴⁵

In Fall von *Calling* wurden diese Anweisungen in einem öffentlichen Raum realisiert, weshalb es zum zufälligen Kontakt mit Menschen kam, die ungeplant und unbeabsichtigt zu Teilnehmern bzw. Beobachtern des Happenings wurden. Damit wurde, wie Thomas Dreher bemerkt, die Grenze zwischen Teilnehmern und Beobachtern vom Innenraum auf den Außenraum übertragen.²⁴⁶ Ähnlich wie beim *Wiener Spaziergang* von Brus (der im selben Jahr aufgeführt wurde) entfaltete sich bei *Calling* eine dynamische Beziehung zwischen der Aktion und den Beobachterreaktionen. Mehr noch als bei *18 Happenings in 6 Parts* war es auch hier unmöglich, einen Gesamtüberblick zu gewinnen. Diese Strategie einer multilokalen Aufführung, die im urbanen Kontext stattfindet, werden wir später auch am Beispiel von *Call Cutta* wiederfinden.²⁴⁷ Zunächst soll aber der Fokus auf die Happenings von Wolf Vostell gerichtet werden, die ebenso im städtischen Raum und Kontext aufgeführt wurden.

²⁴⁵ Kaprow, Allan (2003/1966), S. 62.

²⁴⁶ Dreher, Thomas (2001), S. 100.

²⁴⁷ Vgl. S.182.-289. dieser Arbeit.

3.4.2 Ortsspezifisches Theater (Wolf Vostell)

Mit seiner ein Jahr vor Kaprows *18 Happenings in 6 Parts* durchgeführten Aktion in Paris mit den Titel *Das Theater ist auf der Straße* (1958) etablierte sich Vostell als einer der bestimmenden Künstler des Happenings und der Fluxus-Bewegung. Analog zu *Calling* war auch Vostells Intention, zufällig vorbeikommende Passanten zu involvieren, die dann Plakattexte laut vorlesen oder Gesten weiterführen sollten, die auf ‚decollagierten‘ Papierstücken zu sehen waren. Dabei gab es auch Anweisungen, die undurchführbar waren, wie beispielsweise die Idee, eine Skulptur aus Trümmern eines Autounfalls mitten auf einer Straße oder einer Kreuzung zu errichten. In einem Gespräch mit Jürgen Schilling erklärt Vostell den Hintergrund seines Happenings: „Wenn ich durch die Straßen ging, wurde ich von den zerrissenen Plakaten beeindruckt. Ich war überzeugt, daß sie interessanter waren als die, die ich entworfen hatte.“²⁴⁸

Die Idee einer radikal zerstörerischen Aktion wurde dann mit dem Happening *9 Nein Dé-coll/agen* (1963, Wuppertal) durchgeführt. Dabei bestand eines der Ereignisse, welches die Zuschauer erleben konnten, mit dem Titel *130 km/h* darin, dass ein Zug mit der Geschwindigkeit von eben jenen 130 km/h auf einen auf den Gleisen geparkten Mercedes prallte. Wie schon die Aktionen des Zerreißen zielen auch diese Aktionen in ihrer Aggressivität und Destruktivität darauf, den Betrachter auf die bedrohliche Realität des technischen Fortschritts aufmerksam zu machen. Dadurch, dass Vostell für seine Aktionen den öffentlichen Raum der Stadt benutzte, gelang es ihm, „die Ästhetisierung des Politischen und die Politisierung des Ästhetischen zu problematisieren“.²⁴⁹ Beide Bereiche, Ästhetik und Politik, ließen sich für Vostell ebenso wenig trennen wie auch für Kaprow. Orientiert insbesondere am russischen Futurismus, versuchte Vostell den künstlerischen Akt mit dem politischen Akt zu vereinbaren, um auf diese Weise die Grenze zwischen Kunst und Leben aufzuheben. In seinem Aufsatz über die Beziehung zwischen *Intermedialität und Kapitalismus in der Kunst* greift Jens Schröter zwei Positionen auf, die sich als charakteristisch für die Intermedialitätsdebatte erweisen. Hinsichtlich der Verbindung von Intermedialität

²⁴⁸ Vostell, Wolf (1993/1978), Zitat nach: Jürgen Schilling, *Aktionskunst. Identität und Leben?*, in: Simhandel, Peter, S. 89.

²⁴⁹ Dreher, Thomas (2001), S. 99.

und der politisch-ökonomischen Verfasstheit der Gesellschaft kann seines Erachtens zum einen behauptet werden, Intermedialität sei eine „Kapitulation vor dem Spektakel“ und stünde im „Dienst des Kapitals“.²⁵⁰ Zum anderen lässt sich nach Schröter jedoch auch feststellen, dass intermediale Praktiken genau das Gegenteil erzeugten, indem sie auf jeden Medienpurismus verzichteten und Ereignisse schaffen würden, die in Bezug auf die Kunst des Happenings und des Fluxus als flüchtig erscheinen und sich der Fetischisierung des Kunstwerks als Ware entgegensetzen. Damit benennt Schröter jene implizite „Politik der Intermedialität“, die hinsichtlich der spezifischen Arbeitsteilung reflektiert werden kann:

Die Monomedien reproduzieren gerade in ihrer ‚Spezifik‘ die Arbeitsteilung, die es in post-kapitalistischen Gesellschaften zu überwinden gilt. Die intermedialen – und performativen – Inszenierungen nehmen eine gesellschaftliche Ordnung modellhaft vorweg, in der die Arbeitsteilung aufgehoben ist.²⁵¹

Eine derart verstandene Politik der Intermedialität, welche die ökonomischen und gesellschaftlichen Implikationen von Kunstereignissen reflektiert, lässt sich am Happening *In Ulm, um Ulm und um Ulm herum* (Ulm, 1964) veranschaulichen.²⁵² Unter Vostells Regie wurden innerhalb von sechs Stunden verschiedene Aktionen an vierundzwanzig Orten in Ulm und Umgebung durchgeführt. Zu den Aufführungsorten gehörten u.a. ein Schlachthof, eine Müllhalde, eine Tiefgarage sowie ein Bundeswehrflughafen, auf dem ein Konzert mit zehn Düsenjets stattfand. Auf einem winterlichen Acker erzählten sich die Teilnehmer zur gleichen Zeit gegenseitig ihre Lebensgeschichten, in einer Autowaschanlage wurde ein roter Wagen zunächst gewaschen und dann neu lackiert, während sich sechs Frauen ihre Kleider vom Leib rissen. Anschließend wurden die Zuschauer zu einer Tiefgarage gebracht, in der eine Prozession von Frauen mit Gasmasken und Kinderwägen stattfand. Danach ging es weiter zu einer Schutthalde, wo Rauchbomben und zwei Fernseher verbrannt wurden. Das Happening endete schließlich in einem Schlachthof, in dem die Beteiligten mitten in Müllhaufen ein Mahl verzehrten. Der

²⁵⁰ Vgl. Schröter, Jens (2010), *Intermedialität und Kapitalismus in der Kunst*, in: Andy Blätter, Doris Gassert, Susanna Parikka-Hug, Miram Ronsdorf (Hrsg.), *Intermediale Inszenierungen im Zeitalter der Digitalisierung*, Transcript Verlag, Bielefeld, S. 62.-63.

²⁵¹ Schröter, Jens (2010), S. 75.

²⁵² Die politische Dimension intermedialer Kunstpraktiken werden wir auch hinsichtlich der Thesen von Jacques Rancière in Zusammenhang mit den Arbeiten von Rimini Protokoll im nächsten Kapitel analysieren. Vgl. S. 188.

Verlauf des Happening mit insgesamt zweihundertfünfzig Teilnehmern entsprach dabei dem einer mittelalterlichen Prozession. Die Teilnehmer gingen von Station zu Station und nahmen an den einzelnen Aktionen teil, die assoziativ und symbolisch auf den Vietnamkrieg sowie die Entfremdung durch die aggressive Medienlandschaft hinwiesen.

Betrachtet man die räumliche Disposition dieser Aktion, so fällt auf, dass der Raum eine dramaturgische Funktion inne hatte, indem er sich in verschiedene Stationen aufteilte (ähnlich den mittelalterlichen Mansions) und alle Handlungen von einem spezifischen Ort bestimmt wurden. Zum anderen zeigt sich hier auch die für die Raumtheorie konstitutive Spannung zwischen Raum und Ort. Für den Philosophen Edward S. Casey ist es die Kategorie des Ortes, die von neuem gedacht werden muss:

Thanks to such features as gathering, nearness, place becomes for him the very scene of Being's disclosure and of the openness of the Open in which truth is unconcealed. In the end, place figures as the setting for the post metaphysical event of Appropriation (Ereignis).²⁵³

Aktionen im öffentlichen Raum, wie sie Vostell und Kaprow durchführten, zeigen dementsprechend die ontologische Verbindung zwischen Ort und Ereignis auf und belegen die Annahme, dass der Raum nicht das ist, was in ihm geschieht, sondern vielmehr, dass das, was in ihm geschieht, ihn erst konstituiert. Die Ortsgebundenheit der Arbeiten von Vostell und Kaprow verweist daher auf die konstitutive Bedeutung des Ortes und des Kontextes für das Kunstereignis. Im Versuch, die Grenzen zwischen den Künsten sowie zwischen Kunst und Leben aufzubrechen, beruft sich das Happening auf den ‚realen‘ Ort in seiner atmosphärischen Bedingtheit und weckt die Wahrnehmungs- und Reflexionskräfte des Zuschauers.

Indem sie an Orten stattfinden, die üblicherweise nicht für Kunstzwecke benutzt werden – d.h. weder in Galerien noch in Theatergebäuden –, lassen sich die Happenings mit *Calling* und *In Ulm, um Ulm und um Ulm herum* auf der topologischen Ebene in einer Art Niemandsland der Kunst verorten. In diesem Sinne bemerkt auch Nick Kaye: „Here, performance provided a means through which the

²⁵³ Casey, Edward S. (1998), *The Fate of Place: A Philosophical History*, University of California Press, Los Angeles, S. 244.

geography and events of ‚found‘ sites could be approached outside of the representational terms of painting and sculpture.”²⁵⁴

Diesbezüglich lässt sich aufzeigen, dass der Diskurs über Intermedialität auch einen Diskurs über den Raum impliziert und dass Fragen (und Antworten) über die Wechselwirkungen von Medien, Künsten und Gattungen ein spezifisches Verständnis von Raum beinhalten. Mit Nick Kaye ließe sich daher behaupten, dass Kaprow und Vostell den Higginschen Intermedialitätsbegriff umkehren und in einer engen Beziehung von Ort und Kunstpraxis aufgehen lassen.²⁵⁵

Eine Aussage von Kaprow, die David Wiles zitiert, verdeutlicht noch besser die jeweiligen neuen Raumkonzepte, welche die Künstler finden sollten: „In the past we had a closed, relatively focused space. Today we feel a lot freer and we can celebrate extended space. I think this new feeling needs to be recognizes by the traditional theatre [...]“²⁵⁶ Die Eroberung und Aneignung, die ‚Umnutzung‘ und Umdeutung des Raumes führt folglich zu zur Verschaltung heterogener Kunstmedien und thematisiert ihre gesellschaftliche und politische Dimension. Die Ausweitung des Happenings und der Performance-Kunst auf nicht für die Kunst vorgesehene Räume lässt sich dann auch als die Erfüllung des avantgardistischen Traums verstehen, die Kunst, das Leben und die Politik zu verbinden und die zwischen ihnen bestehenden Grenzen aufzuheben.

Für den Betrachter, der nun nicht mehr vor einem Bild oder vor einer Bühne steht, bedeutet dies, dass er sich im Environment (wie beispielsweise in Kaprows Happening *An Apple Shrine* von 1960 oder *Word* von 1962), in einem Labyrinth aus Bildern, Worten, Geräuschen und Skulpturen aus Müll bewegt, Was sich hier grundsätzlich ändert, ist die Position, aus der das Geschehen betrachtet wird:

Das Werk, die Aktion oder das Spiel ist nicht mehr von einem externen Standpunkt aus beobachtbare Einheit, sondern hat sich in ein *polykontexturales (Kunst-)Modell von Weltbeobachtung* gewandelt: Je nachdem, an welcher Stelle und in welchen Zusammenhang sich der BeobachterIn situiert, ändert sich die Werkkonstitution.²⁵⁷

²⁵⁴ Kaye, Nick (2000), *Site-Specific Art, Performance, Place and Documentation*, Routledge, London/New York, S. 105.

²⁵⁵ Vgl. Kaye, Nick (2000), S.110.

²⁵⁶ Kaprow, Allan (1968), Zitat nach: Wiles, David (2003), S. 260.

²⁵⁷ Dreher, Thomas (2001), S. 10.

Die Perspektive als ein den Blick des Betrachters regulierendes Dispositiv, das einen distanzierten Betrachter mit einem potenziell gegebenen Gesamtüberblick voraussetzt, wird auf diese Weise grundsätzlich aufgegeben und außer Macht gesetzt. In dieser Dynamisierung des Betrachterblicks scheinen jene Ideen auf, die bereits Antonin Artaud formuliert hat: nämlich die Idee, dass sich das Theater vom Logozentrismus ablösen und die Aufführung zur ‚Poesie im Raum‘ werden solle. „Künstler wie Kaprow, Oldenburg und Whitman“, so Dreher, „verwirklichen Artauds Vorschlag zur Positionierung der ZuschauerInnen *im Zentrum der Handlung* mit Mitteln wie Bühnengestaltung, Requisiten, Körperbewegung und Bildprojektion [...]“.²⁵⁸

Interessanterweise jedoch wird der Zuschauer, indem er sich im Zentrum des Geschehens befindet, auf einer anderen Ebene, nämlich der der Wahrnehmung, ‚dezentriert‘; dies meint, dass alle seine Sinne involviert sind, nicht nur das Sehen und das Hören. Als aktiver Teilnehmer bekommt er die Aufführung mit seinem ganzem Körper zu spüren und wird als Beobachter zum konstitutiven Mitgestalter und Mitschöpfer des Werks.

Die seit den 1960er Jahren stets zunehmende Neigung zu Kunstereignissen mit partizipatorischen Charakter ist allerdings keine Erfindung des 20. Jahrhunderts. Im Rahmen der Idee einer Gemeinschaft, in der alle Individuen ihren Egoismus überwinden und eine neue, kommunistische Gesellschaft begründen sollen, in der auch die Künste auf organische Weise miteinander in Beziehung stehen, findet sich die partizipatorische Kunstpraxis bereits in den Schriften Richard Wagners angelegt. Als ein politisches und gesellschaftliches Projekt beeinflusste Wagners Modell vom Gesamtkunstwerk die Avantgarde auf entscheidende Weise. „Many radical avant-garde movements at the beginning of the twentieth century“, bemerkt so auch Boris Groys:

did indeed choose the path designed by Wagner in his *Artwork of the Future*. The Italian Futurists and Zurich Dadaists were representative of groups that pursued the dissolution of artistic individuality, authority, and authorship on many levels of their respective practices.²⁵⁹

²⁵⁸ Dreher, Thomas (2001), S. 117.

²⁵⁹ Groys, Boris (2008), *A Genealogy of Participatory Art*, in: Neal Benzra (Hrsg.), *The Art of Participation 1950 to Now*, Thames & Hudson, New York/London, S. 24.

Indem Kaprow und Vostell ihre Aktionen in einem Schwellenbereich zwischen bildender und darstellender Kunst entwickelten, trugen sie zur Entstehung neuer Kunstrichtungen wie Body Art, Installations- und Videokunst entscheidend bei, die oft auf einer partizipatorischen Logik beharren. Es scheint gerade diese Zone zwischen bildender Kunst und Theater zu sein, in der sich diese experimentellen, neuen Formen ansiedeln konnten und eine Aktivierung des Publikums stattfinden konnte. Dazu bemerkt auch Paul Schimmel: „Kaprows großformatige und dicht strukturierte Happenings öffneten bald schon einen Raum zwischen Installation und Performance, den man mit dem Begriff des performativen Environments beschreiben könnte.“²⁶⁰

Um diese Schwellen weiterhin zu erforschen, soll nun das Augenmerk auf die Raumgestaltung im Rahmen der Kunst der Installation gerichtet werden.

3.5 Zonen der Reflexion

Als Kunstpraxis, welche die Beziehung zwischen Raum, Bild und dem/der BetrachterIn in den Vordergrund rückt, ist die installative Kunst diejenige Kunstform, in der sich bildende und darstellende Kunst in einem intermedialen Dialog treffen. Da es in der zeitgenössischen Kunst verschiedene Formen von Installationen gibt, die sich in wesentlichen Punkten voneinander unterscheiden, soll hier vorerst auf deren Diversität hingewiesen werden. Ausgehend von einer „phänomenalen Vielfalt installativer Praktiken“ wird es allerdings immer schwieriger, eine „klar konturierte Gattungsdefinition“ herauszuarbeiten, welche alle jeweiligen Typen zu beschreiben und zu definieren vermag.²⁶¹ Für unseren Zusammenhang soll der Fokus daher auf diejenige Form der installativen Kunstpraxis gerichtet werden, die sich durch den Einsatz von Live-Feedback-Videos auszeichnet. Jenseits der dreifachen Klassifizierung der Installationskunst in **a)** theatrale Installation, **b)** kinematografische Installation sowie **c)** Soundinstallation, wie sie Juliane Rebentisch vornimmt, soll hier versucht werden, die Video-Installation in einem Zwischenraum zwischen der theatralen und der kinematografischen Installation zu verorten. Dies

²⁶⁰ Schimmel, Paul (1998), S. 63.

²⁶¹ Rebentisch, Juliane (2003), *Ästhetik der Installation*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., S. 7.

erlaubt, die bereits angedeuteten Fragestellungen zur Theatralität, zur Präsenz, zur performativen Vollendung und Prozessualität sowie zur selbstreflexiven und dezentrierten Wahrnehmung wieder aufzugreifen und aus anderen Blickwinkeln erneut zu reflektieren.

Die Frage, die sich als erste stellt, ist die Frage danach, weshalb das Adjektiv ‚theatral‘ derart häufig in den Diskussionen über die Installationskunst Verwendung findet. Ist dies möglicherweise als Reaktion auf Michael Frieds Angriffe auf die minimalistische Kunst zu verstehen? Worin bestehen die Gemeinsamkeiten und auch die Unterschiede zwischen Theater und Installation? Nach Anja Novak ließe sich hierauf folgendermaßen antworten: „More important, installations constitute imaginary places that can nevertheless be experienced by the senses. It is exactly this ambiguous nature of a place both imaginary and sensually perceptible that I would like to stress by the adjective *theatrical*.“²⁶² Aufgrund ihres Oszillierens zwischen Materialität und Fiktionalität und – damit einhergehend – aufgrund ihrer Ambiguität von „Buchstäblichkeit und Bedeutung“ lässt sich installative Kunst durchaus als theatrale Kunst begreifen.²⁶³ Galt ‚Theatralität‘ für Fried noch als ein negativ zu bewertender Begriff, mit dem er zu zeigen suchte, dass minimalistische Kunstwerke auf die Präsenz des Betrachters im Raum angewiesen sind und auf diese Weise den Autonomie-Charakter des Kunstwerks untergraben, so ist für die Künstler installativer Kunst gerade die Anwesenheit und Präsenz des Betrachters von höchster Bedeutung.

Für Claire Bishop bedeutet die Involvierung und Teilnahme des Zuschauers am Kunstgeschehen auch dessen Emanzipation: „The activation is, moreover, regarded as emancipatory, since it is analogous to the viewers engagement in the world.“²⁶⁴ Ähnlich wie bei Kaprows Happenings (die eine frühe Form von Installation darstellen) ist der/die BetrachterIn von der Installation umgeben und wird *in* sie eingebunden. Durch diese Involvierung entstehen neue Beziehungsverhältnisse, die eine veränderte Räumlichkeit, eine veränderte Intensität im Kunsterleben nach sich ziehen. „The emphasis on space“, argumentiert Julie H. Reiss, „is ultimately geared

²⁶² Novak, Anja (2009), *The Site of Installation Art, Hovering between Inner and outer Places, in: Take Place. Photography and Place from Multiple Perspectives*, Antennae, Valiz/Amsterdam, S. 148.

²⁶³ Rebentisch, Juliane (2003), S. 55.

²⁶⁴ Bishop, Claire (2005), *Installation Art*, Tate Publishing, London, S. 11.

toward creating the opportunity for an experience for the viewer.“²⁶⁵ Räumlichkeit und Wahrnehmung sind in diesem Kontext nicht nur miteinander verbunden, sondern vielmehr grundlegend voneinander abhängig. Die spezifische Raumerfahrung, die mit den meisten Installationen gemacht werden kann, lässt sich daher als ein „offener Möglichkeitsraum“ ästhetischer Erfahrung verstehen, „in dem das Subjekt ein experimentelles, jedenfalls nicht gerade verfügendes Verhältnis zum Objekt unterhält.“²⁶⁶

3.5.1 Video-Passagen (Bruce Nauman)

In seiner performativen Installation *Live/Taped Video Corridor* (1968-1970) schuf Bruce Nauman einen Raum, der die gewöhnliche, fokussierte Wahrnehmung zerstreute und die Besucher kurzzeitig in einen desorientierten Zustand versetzte.²⁶⁷ Am Ende eines schmalen Gangs von zehn Metern Länge und sechzig Zentimetern Breite waren zwei Bildschirme installiert. Der obere war mit einer verborgenen Kamera verbunden, die den in den Korridor eintretenden Besucher filmte und auf dem Bildschirm wiedergab. Der untere Bildschirm hingegen zeigte permanent den leeren Gang. Die verborgene Kamera war mit einem Weitwinkelobjektiv ausgestattet und so platziert, dass sie die Leute von hinten aufnahm. Je mehr sich der Besucher nun dem Bildschirm näherte, desto weiter erschien er entfernt, da die Kamera sich am anderen Ende des Korridors befand. Auf diese Weise wurde die Wahrnehmung der Besucher irritiert, denn die Besucher versuchten vergebens, den vermeintlich idealen Standpunkt zu finden, um sich in angemessener Größe auf dem Bildschirm zu sehen. Margaret Morse beschreibt ihre Erfahrung wie folgt: „To me it was as if my body had come unglued from my own image, as if the ground of my orientation in space was pulled out from under me“.²⁶⁸

Die Desorientierung der Betrachter ereignet sich folglich im Zusammenspiel von Bild, Raum und Körper und entfaltet einen Schwellenraum, in dem keine fixe Position oder auch feststehende Identität möglich ist. Obwohl man es selber ist, der die Installation aktiviert, sind alle Bemühungen, ein zentriertes Bild von sich zu

²⁶⁵ Reiss, Julie H. (1999), *From Margins to Center. The Spaces of Installation Art*, MIT Press, Cambridge/Massachusetts/London, S. 123.

²⁶⁶ Rebentisch, Juliane (2003), S. 55.

²⁶⁷ Eine Version der Installation war im Rahmen der Ausstellung von Bruce Nauman *Dream Passages* im Hamburger Bahnhof in Berlin (Mai - Oktober 2010) aufgestellt.

²⁶⁸ Morse, Margaret (1990), *Video Installation Art: The body, the Image, and the Space-in-Between*, in: Doug Hall, Sally Jo Fifer (Hrsg.), *Illuminating Video*, Aperture Foundation, New York, S. 153.

bekommen von vorneherein zum Scheitern verurteilt. Der Besucher ist folglich gleichzeitig Subjekt und Objekt – und scheitert darin, beides zugleich sein zu können. „Nauman´s influential output suggestes that the body”, so Bishop,

rather than being a unified repository of sensory perceptions, is in fact in conflict with itself. [...] The introduction of closed-circuit-video technology allowed Nauman to develop these ideas, and to suggest that these moments of bodily confusion could disrupt the plentitude of self-reflexive perception proposed by Minimalist art.²⁶⁹

Schon in der Auswahl des Raumes, nämlich des schmalen Korridors, liegt ein Hinweis auf die bevorstehende Schwellenerfahrung. Erst dieser Zwischenraum ermöglicht diejenige körperliche Erfahrung, die das Bewusstsein des Betrachters transformiert. Was Naumans Installation also deutlich zeigt, ist, dass Kategorien wie Raum, Medialität, Körper und Bild nicht als unabhängige Entitäten existieren, sondern dass sie in einer unmittelbaren Relation zueinander stehen. Die „Integration des Rezipienten“ in die Installation führt zu einer Aufhebung der Grenzen zwischen Subjekt und Bild und lässt den Körper als „Differenzierungsinstrument“ erscheinen.²⁷⁰ Diese Form ‚pluraler Verräumlichung‘, welche die Medienwissenschaftlerin Sabine Flach in Anlehnung an Walter Benjamin und Sigrid Weigel formuliert, zeigt, dass der Körper in solchen Ereignissen nur als performativer Umgang mit Bildern zu denken ist und dass dieser (der performative Umgang) durch eine „Materialisierung des Bildes durch den Körper“ gekennzeichnet ist.²⁷¹ Im Hinblick auf den Raum, der hier erzeugt wird, lässt sich annehmen, dass er in engster Interaktion mit dem Körper(bild) (ent)steht und die Wechselwirkung zwischen Körper, Bild und Raum eine wesentliche Voraussetzung für unser Verständnis von Video-Installationen sein muss.

Eine andere Kategorie, die in Naumans Installation zum Vorschein kommt, ist deren Ereignischarakter und Prozessualität. Denn dadurch, dass der Besucher den Korridor betritt und vergeblich versucht, das Bild seines Körpers auf dem Bildschirm korrekt auszurichten, wird er mit einer Serie unterschiedlicher Bilder seines eigenen (fragmentierten) Körpers konfrontiert. In diesem Sinne könnte man behaupten, dass es gerade dieses Scheitern ist, welches den performativen bzw. den Ereignischarakter

²⁶⁹ Bishop, Claire (2005), S. 69.

²⁷⁰ Vgl. Flach, Sabine (2003), *Körper-Szenarien. Zum Verhältnis von Körper und Bild in Videoinstallationen*, Wilhelm Fink Verlag, München, S. 176.

²⁷¹ Flach, Sabine (2003), S. 177.

der Installation ausmacht. So bemerkt auch Nauman, dass die Installation ein gewisses Unbehagen bei den Besuchern auslöste, wie er recht präzise beschreibt: „Wenn man merkte, dass man auf dem Bildschirm war, empfand man das Weitergehen im Korridor, als würde man über eine Klippe treten oder in ein Loch hinein. Das war wie die Sache mit der letzten Treppenstufe – wirklich eine starke Erfahrung.“²⁷²

Anlässlich dieser affektiven Wirkung, wie sie Nauman betont, scheint es durchaus gerechtfertigt zu sein, nicht nur von einem physischen, sondern auch von einem psychologisch verfassten Raum der Installation zu sprechen. Einbezogen in die auf architektonisch-filmischen Mitteln beruhenden Installation wird der Besucher mit einem beunruhigenden Blick auf seinen Rücken konfrontiert und findet sich zugleich in einer Überwachungssituation wieder. Dies stellt sich mit Hilfe eines Closed-Circuit-Video-Systems ein und erweitert Naumans Installation um eine starke gesellschaftlich-politische Komponente, indem sie die Frage nach den Grenzen von öffentlichem und privatem Raum neu formuliert. Da man die Installation nur allein betreten kann, könnte man einerseits behaupten, es würde ein privater Raum inszeniert. Andererseits jedoch wird durch das Filmen der Kamera der Eindruck öffentlicher Überwachung hergestellt, sodass sich der Besucher im Grunde in einer Zwischenzone zwischen Privatheit und Öffentlichkeit befindet. „Bruce Naumans Installationen“, so argumentiert Sabine Flach, „inszenieren also keineswegs schlicht das dichotomische Verhältnis von öffentlicher und privater Sphäre, sondern die Inszenierung einer ‚Randzone‘ erlaubt es Bruce Nauman, in das komplexe System der öffentlichen und privaten Sphäre einzudringen.“²⁷³ In diesem Sinne wird mit der Installation ein unauflösbares Wechselverhältnis von Privatheit und Öffentlichkeit erzeugt, das sich allgemein als konstitutives Verfahren und Dynamik der zeitgenössischen Raumgestaltung beschreiben lässt.

Durch die Wechselwirkung verschiedener Medien (Architektur, Video, Performance) entfaltet Nauman einen Raum, der sich jeder Zuordnung zu einem bestimmten Medium oder einer bestimmten Kunstform entzieht. Er selbst benennt diese grenzüberschreitende Tendenz seiner Arbeit in einem Interview: „Es war einfach, weil man in den sechziger Jahren nicht auf ein Medium angewiesen war. Man konnte

²⁷² Nauman, Bruce (1996/1971), *Bewegen und Begegnen*, in: Christine Hoffmann (Hrsg.), *Bruce Nauman. Interviews 1967-1988*, Verlag der Kunst, Dresden, S. 62.

²⁷³ Flach, Sabine (2003), S. 323.

problemlos mit verschiedenen Materialien arbeiten – man wechselte von Fotografie zu Tanz, zu Performance, zu Video.²⁷⁴ In einer derartigen Situation, in der die Grenzen zwischen den Medien fließend bzw. porös geworden sind, ist die Kategorie des Dazwischen also von entscheidender Bedeutung. Zugleich zeigt sich hier ein weiterer Schritt in der Entwicklung der Kunst, den Betrachter zu involvieren. Obwohl auf den ersten Blick angenommen werden könnte, Naumans Installation setze einen aktiv-partizipatorischen Betrachter voraus, ist dies jedoch nicht der Fall. Denn der Betrachter bestimmt durch seine Aktivität zwar den Verlauf der Installation und vollendet gewissermaßen das Werk, aber er tut dies in einem streng kontrollierten, präzise vorbereiteten Raum. Folglich kann der Betrachter die Installation im Grunde nicht verändern. „Jemand anderes macht die Performance, er kann aber nur das tun, was ich ihn tun lassen will. Ich mißtraue der Publikumsbeteiligung. Deshalb bemühe ich mich, diese Arbeiten so eng wie möglich einzugrenzen.“²⁷⁵

Auf diese Weise verstärkt sich der Eindruck des Besuchers von Klaustrophobie und unangenehmer Überwachung und der Raum erzeugt tatsächlich eine affektive Spannung zwischen Privatheit, Freiheit und Kontrolle. Andererseits zeigt Nauman, dass architektonische Strukturen immer eine gewisse Kontrolle auf die Bewegungen und auf die Körper ausüben, die nicht so leicht aufzulösen ist, insbesondere in unserer heutigen Gesellschaft, die auf Exklusion und Überwachung beruht. Indem Nauman mit seiner Installation ein „Environment of controlled response“²⁷⁶ schafft, zeigt er auf, dass partizipatorische Strategien nicht immer ein unkontrolliertes Eingreifen des Publikums bedeuten, sondern vielmehr auch darauf hinweisen, dass Freiheit immer nur eine scheinbare und relative ist.

Mit der Verwendung der Closed-Circuit-Technik in den Live-Aufführungen der Video-Performances oder -Installationen erweiterten die Künstler ihren Handlungsspielraum und schufen einen (Kunst-)Raum, in und mit dem sie gesellschaftliche Kritik über konnten. Viele Künstler wie Bruce Nauman, Vito Acconci, Nam June Paik, Dennis Oppenheim, Dan Graham, Jonas Jones, Peter Weibel, Ulrike Rosenbach u.a. setzten dieses Closed-Circuit-System ein, um die

²⁷⁴ Nauman, Bruce (1996/1987), *Das Schweigen brechen*, in: Christine Hoffmann (Hrsg.), S. 150.

²⁷⁵ Nauman, Bruce (1996/1987), *Das Schweigen brechen*, in: Interviews 1967-1988, S. 150.

²⁷⁶ Schimmel, Paul (2000), Zitat nach: Illes Chrissie, *Video and Film Space*, in: Erika Suderburg (Hrsg.), *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*, University of Minnesota Press, Minneapolis, S. 255.

Beziehung zwischen den Besuchern und dem Raum der Performance zu problematisieren und den Prozess der Beobachtung zu reflektieren.

3.5.2 Überwachende Blicke (Peter Weibel)

Als weitere Beispiele wären die im Jahr 1969 entworfene Installation *Audience Exhibited* und die Installation *Beobachtung der Beobachtung: Unbestimmtheit* aus dem Jahr 1973 von Peter Weibel zu nennen. In *Audience Exhibited* interviewt der Künstler sämtliche Galeriebesucher mit einer Kamera und überträgt deren Bilder auf Monitore, die in einem anderen Raum aufgebaut sind. Parallel zu den Interviews, die auf Wunsch der Besucher auch zurückgespult werden, sodass sie ihr eigenes Interview verfolgen können, läuft in Echtzeit auf anderen Bildschirm das jeweils gerade durchgeführte Interview. Die Installation *Beobachtung der Beobachtung: Unbestimmtheit* besteht hingegen aus drei Bildschirmen und drei ihnen gegenüber positionierten Kameras, welche die Besucher – wie bei Nauman – von hinten aufnehmen und deren Rückansicht auf den Bildschirmen wiedergeben. Die Besucher können sich also nie von vorne sehen, zeigt ihnen die Kamera doch ein Bild, dass sie nur mit Hilfe eines Spiegels wahrnehmen könnten.

In beiden Fällen werden die Besucher in eine Überwachungssituation gebracht, in der sie ihre eigene Beobachtung beobachten, genauso wie sie in ihrer Beobachtung von den anderen Besuchern beobachtet werden. Zu seiner Installation *Beobachtung der Beobachtung* bemerkt Weibel: „Eingeschlossen im Raum, ist jeder Raumpunkt sein Gefängniswärter, die Perspektive sein tödliches Schicksal.“²⁷⁷ Ähnlich wie Nauman versetzt Weibel den Besucher in eine scheinbar partizipatorische Situation, indem dieser zunächst den Eindruck hat, er könne völlig frei agieren. Gerade die sich bald einstellende Erkenntnis (und Enttäuschung), dass man sich stattdessen in einem medialen Gefängnis befindet, lässt die Überwachungssituation um so deutlicher zum Vorschein kommen. Thomas Dreher zufolge wird der Beobachter dabei „zu seinem eigenen Spion und letzterer hinterlässt nur Spuren im Gedächtnis des Beobachters. Nauman konstruiert ein Modell der Videoüberwachung, Weibel ein Modell der Live-TV-Übertragung und decouvriert deren Kamera als Überwachende.“²⁷⁸

²⁷⁷ Weibel, Peter, Zitat nach: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/beobachtung/>, Stand: 11.03. 2010.

²⁷⁸ Dreher, Thomas (2001), S. 343.

Sind die Happenings und Environments von Kaprow, Dine, Oldenburg und Vostell noch allein dadurch gekennzeichnet, dass sie die Betrachter ins Bild und in den Bildraum einführen, lassen sich die Installationen von Nauman und Weibel als deren Fortsetzung und Steigerung verstehen. Unter Verwendung des neuen Mediums Video sind die Künstler in der Lage, die Beobachtungsvorgänge direkt zu adressieren und als konstitutiven Bestandteil des Ereignisses herauszustellen. Raumkonzepte, die sich aus derartigen Vorgängen ergeben, lassen sich mit einem phänomenologischen und relationalen Verständnis von Räumlichkeit am präzisesten beschreiben. Mit Bernhard Waldenfels ließe sich dementsprechend feststellen, dass wir den Raum „nur als leibliche Wesen bewohnen“, und dass die ganze Orientierung im Raum ihren Ursprung in der gelebten Leiblichkeit hat.²⁷⁹ Ausgehend von der Position des eigenen Leibes/Körpers entsteht Räumlichkeit als Resultat dynamischer Beziehungen zwischen Körper und Bild. Zugleich werden Körper und Raum in ihrer Interaktion auch in ihren „gesellschaftlichen, sozialen und kulturellen Relevanzen“ bewusst gemacht, insbesondere in Bezug auf die gesellschaftliche Kontrolle im öffentlichen Raum.²⁸⁰

Versucht man, das wirkungsästhetische Prinzip des Closed-Circuit-Video-System genauer zu fassen, ließe sich am besten von dessen Ähnlichkeit zu Spiegelbildern ausgehen. Indem es das abgefilmte Bild in Echtzeit wiedergibt, funktioniert das Closed-Circuit-Video-System analog zu einem Spiegelbild und genau so wurde es auch häufig eingesetzt. „In other video pieces“, bemerkt Chrissie Illes, „the mirror appeared either as a physical presence in space or as a metaphor, in the video camera and the real-time closed-circuit video image“.²⁸¹ Ihrer Meinung nach bedeutet der Einsatz von Video in Form des Closed-Circuit-Systems, d.h. als Spiegel, den Zusammenbruch des kartesischen Sehparadigmas, wie er sich bereits mit Paul Cézanne angekündigt hatte. Aus psychologisch-psychoanalytischer Perspektive ließe sich die Verwendung von spiegelartigen Video-Systemen als narzisstisches Begehren des eigenen Selbst verstehen.

In ihrem Essay über Videokunst, welcher das Video *Centers* von Vito Acconci zum Ausgangspunkt nimmt, stellt Rosalind Krauss Folgendes fest: „In that image of self-

²⁷⁹ Waldenfels, Bernhard (1999), *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., S. 206.

²⁸⁰ Flach, Sabine (2003), S. 17.

²⁸¹ Illes, Chrissie, (2000), S. 257.

regard is configured a narcissism so endemic to works of video that I find myself wanting to generalize it as *the* condition of the entire genre.“²⁸² Das Video, auf welches sich Krauss hier bezieht, zeigt Acconci, wie er seinen Zeigefinger in das Zentrum der Kamera rückt. Der Versuch, einen medialen ‚Doppelgänger‘, d.h. eine perfekte Übereinstimmung von Realkörper und Videobild zu schaffen, scheitert jedoch insofern, als dass das Videobild immer einen Sekundenbruchteil zu spät erscheint und daher eine Situation aufzeigt, die Krauss als Syntagma vom ‚prison of a collapsed present‘²⁸³ beschreibt. Die Kategorie der Präsenz scheint hier aufgespalten bzw. verschoben zu sein, womit Acconci eine klare Aussage über die Möglichkeiten des medialen Raumes trifft. Oder wie Nick Kaye schreibt: ‚Acconci proposes that ‚television represents an absence, a difference‘. [...] Acconci’s performance of the *screened body* emphasizes absence from *this* space; the difference *between* spaces; its dispersal *across* spaces subject to reversal and delay.“²⁸⁴ Indem Acconci die Videotechnik performativ einsetzt, um die komplizierte Beziehung und Kommunikation zwischen dem Künstler und dem Publikum zu reflektieren, zeigt er auf, inwiefern das Video als Medium einen dialogischen Raum eröffnen kann, in dem sich das Private mit dem Öffentlichen, das Öffentliche mit dem Privaten überschneidet und vermischt.

3.5.3 Sich in der Vergangenheit begenen (Dan Graham)

Das nächste Beispiel kann dies noch mehr verdeutlichen. Dan Grahams Video-Installation *Present Continuous Past(s)* von 1974 konfrontiert den Betrachter mit einer unmöglichen, ungreifbaren und immer schon verschwundenen Gegenwärtigkeit. Die Installation besteht aus zwei Spiegeln, einer Kamera und einem Monitor. Die Kamera nimmt das auf, was auf der gegenüberliegenden Spiegelwand zu sehen ist. Mit Hilfe einer zeitlichen Verzögerung des Videobandes zwischen dem aufnehmenden Videorekorder und einem zweiten Videorekorder, der die aufgenommenen Bilder wiedergibt, erscheint das Bild auf dem Monitor acht Sekunden später. Der Betrachter, der den Monitor anschaut, sieht folglich sowohl das Bild von sich selbst vor acht Sekunden als auch das Bild, das vom Monitor vor

²⁸² Krauss, Rosalind (1976), *Video: The Aesthetics of Narcissism*, in: *October*, Vol 1., MIT Press, Cambridge/Massachusetts/London, S. 50.

²⁸³ Krauss, Rosalind (1976), S. 53.

²⁸⁴ Kaye, Nick (2007), *Multi-Media. Video-Installation-Performance*, Routledge, New York/London, S. 108.-110.

wiederum acht Sekunden im Spiegel reflektiert wurde, d.h. 16 Sekunden in der Vergangenheit. So entsteht eine potenziell unendliche Rückwärtsbewegung der Zeit, die sich in Intervalle von jeweils acht Sekunden unterteilt und sich im Nebeneinander von verschiedenen Zeitschichten präsentiert. Dieses Nebeneinander von dynamischer und statischer Zeit wird durch einen weiteren, im rechten Winkel platzierten Spiegel verstärkt, der die Funktion hat, einen vermeintlich objektiven Zeit-Raum herzustellen, der sich außerhalb des subjektiv-frontalen Felds zwischen Kamera, Monitor und gegenüberstehendem Spiegel befindet. Graham selbst beschreibt seine Intention wie folgt:

My video time-delay, installations, and performance designs use the modernist notion of phenomenological immediacy, foregrounding an awareness of the presence of the viewer's own perceptual process; at the same time they criticize this immediacy by showing the impossibility of locating a pure present tense.²⁸⁵

Durch die Verwendung von Spiegeln und Video gelingt es Graham, jene Wahrnehmungsexperimente in räumlich-zeitliche Koordinaten umzusetzen und eine reflexive Installation zu entwerfen, die vom Betrachter performativ vollendet wird.

Ähnlich wie bei Nauman und Weibel sind Bild und Körper sowie deren Dynamik diejenigen Elemente, die den Raum von *Present Continuous Past(s)* ausmachen. Die „unendliche Vielzahl von Räumen“, in denen man sich in der Installation spiegeln kann, verweist darauf, dass das Bild an eine „räumliche Qualität“ gebunden ist.²⁸⁶

Noch intensiver als bei Nauman und Weibel wird jedoch in Grahams Installation die Differenz zwischen Bild und Körper auch auf der zeitlichen Ebene aufgegriffen und das Oszillieren zwischen der aktuellen Präsenz und der schon vergangenen Präsenz sichtbar gemacht. Diese zeitliche und räumliche Überlagerung der verschiedenen Bildkörper ließe sich im Bild des Palimpsests als eine Situation begreifen, in der die „erlebte Gegenwart als immer bereits gelebte Vergangenheit“ wahrgenommen wird und der Raum untrennbar mit der Kategorie der Dauer und der Zeit verbunden ist.²⁸⁷

Wendet man sich dem räumlichen Dispositiv zu, in dem sich die Installation ereignet, fällt auf, dass Graham ähnlich wie Nauman und Weibel eine Zwischenzone konstruiert; der Betrachter befindet sich nämlich *zwischen* dem Spiegel, der Kamera

²⁸⁵ Graham, Dan (1990), *Video in Relation to Architecture*, in: Doug Hall, Sally Jo Fifer (Hrsg.), S. 186.

²⁸⁶ Vgl. Flach, Sabine (2003), S. 219.

²⁸⁷ Flach, Sabine (2003), S. 218.

und dem Monitor und kann folglich sein Bild nur *zwischen* mehreren zeitlichen Ebenen wahrnehmen. Margaret Morse zufolge leben bestimmte Praktiken der Installationkunst von der Schaffung solcher Raumkonzepte, die ein Dazwischen sichtbar werden lassen und die Aufmerksamkeit des Besuchers auf den Ausstellungs- und Installations-Raum lenken: „Installation art in this setting reinvigorets all the spaces-in-between, so that the museum visitor becomes aware of the museum itself as a mega-installation, even to the point of self-critique [...]“²⁸⁸

Als Schwellenzonen erfüllen die hier beschriebenen Installationen eine zweifache Funktion: Erstens fungieren sie als Ort einer metareflexiven subjektbezogenen Wahrnehmung, und zweitens veranschaulichen sie jene politisch-gesellschaftlichen Mechanismen, mit denen der öffentliche Raum überwacht und kontrolliert wird. Aufgrund dieser Funktionen und insbesondere der zweiten Funktion, lässt sich auf eine explizit engagierte Funktion von Installationskunst schließen. „Keine andere Kunstform“, schreibt diesbezüglich Juliane Rebentisch, „steht heute so dezidiert für die Entwicklung hin zu einer engagierten Kunst wie die der Installation.“²⁸⁹ Indem die Installationskünstler Räume in performative ‚Zonen der Reflexion‘ verwandeln, ermöglichen sie eine spezifische Art von Institutionskritik – die neben dem Minimalismus der zweite Ausgangspunkt installativer Kunstpraktiken ist – und machen die politische Dimension ihrer Kunst sichtbar. Als ein reflexives Medium, wird das Video „zunächst im politischen, gegenkulturellen Raum“ eingesetzt.²⁹⁰

Zudem lässt sich eine Analogie zwischen der Installation und den körperbezogenen Kunstpraktiken ziehen. In beiden Fällen wird eine offene (semantische) Struktur hervorgebracht, die erst durch die aktiv-performative Handlung des Publikums vollendet werden kann. In beiden Fällen erkennt man einen „Widerstand gegen einen objektivistischen Begriff von Kunst und ihrer Erfahrung“.²⁹¹ Ähnlich wie in der Body Art und vielen Performances ist die körperliche Präsenz dabei von zentraler Bedeutung. Die Kategorie des Theatralen, gegen die sich Fried wandte, führt dabei dazu, dass in der Installationskunst gerade der Beobachter in seiner körperlichen Präsenz herausgestellt und herausgefordert wird. Ein weitere Gemeinsamkeit, die sich zwischen Performancekunst und Installationskunst feststellen lässt, ist die

²⁸⁸ Morse, Margaret (1990), S. 166.

²⁸⁹ Rebentisch, Juliane (2003), S. 275.

²⁹⁰ Spielman, Yvonne (2005), *Video. Das reflexive Medium*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., S. 36.

²⁹¹ Rebentisch, Juliane (2003), S. 151.

komplexe Beziehung zwischen dem Ereignis und dessen Dokumentation in Form von Fotos, Videos oder Texten. Als flüchtige Ereignisse entziehen sich die installativen, ortsspezifischen Kunstpraktiken einer eindeutigen Fixierung und Dokumentierung. Da die Installationskunst eine ephemere Kunstform darstellt, die sich gegen den Warencharakter der Kunst richtet, unterliegt sie wie die Performance-Kunst und die Body Art dem Problem ihrer Vermarktung. Sie kann daher durchaus als eine kritische Praxis gedeutet werden, die sich gegen den herrschenden neo-liberalen Kapitalismus wendet und mit einer „instabilen Bildlichkeit“ operiert.²⁹²

Die Ähnlichkeit im Umgang mit dem Raum lässt sich als ein weiterer Hinweis auf die Ähnlichkeit von Installations- und Performance-Kunst verstehen. So wie Künstler wie Jackson Pollock, Lucio Fontana, Robert Rauschenberg, Jim Dine, Wolf Vostell, Allan Kaprow, Yves Klein, die Wiener Aktionisten und die Gutai Gruppe mit ihrer performativen Malerei den Raum der bildenden Kunst erweiterten, erweiterten sie auch die sinnliche Erfahrung des Raumes, der sich jetzt nicht mehr nur durch ein Wahrnehmungsorgan (dem Auge) erschließt. In ihrer Einleitung für das Sammelband *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art* betont Erika Suderburg eben diesen erweiterten Raum der installativen Kunst und betrachtet dies als Konsequenz einer grenzüberschreitenden Tendenz in der Kunstentwicklung in den 1960er Jahren: „This work grows out of the collapse of medium specificity and the boundaries that had defined disciplines within the visual arts beginning in the 1960.“²⁹³ Angesichts dieser Analogien und Überschneidungen von Installations- und Performancekunst ließe sich schlussfolgern, dass sich beide Kunstformen in einem Raum treffen, der zwischen der bildenden und der darstellenden Kunst zu verorten wäre. In beiden Fällen handelt es sich um einen Raum, der nicht bereits vorgegeben ist, sondern erst „durch die Verflechtung von Orten, Körpern und Handlungen“ performativ erzeugt wird.²⁹⁴

3.5.4. Das gespaltene Subjekt

Was die drei beschriebenen Beispiele deutlich machen, ist die Beziehung zwischen Bild und Körper, durch die der Raum erst geschaffen wird. Diese Beziehung soll im Folgenden noch einmal reflektiert werden. Im Zentrum von Naumans, Weibels und

²⁹² Vgl. Spielman, Yvonne (2005), S. 7.

²⁹³ Sudeburg, Erika (2000), *Introduction*, in: *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*, S. 3.

²⁹⁴ Gronau, Barba (2010), S. 175.

Grahams Installationen steht zweifellos der Körper des Betrachters und dessen Bezug zum auf dem Monitor wiedergegebenen Bildkörper. Der reale Körper wird mit seinem medialen Doppelgänger konfrontiert. Dies erzeugt eine Spannung zwischen dem abwesenden Körper (auf dem Bildschirm, im Spiegel) und dem realen Körper des Betrachters. Hans Belting zufolge oszilliert hier der Körper zwischen Präsenz und Absenz, indem die Bilder in Live-Übertragung (auf welche alle drei Beispiele beruhen) im Grunde verräumlicht werden: „Das ‚Hier und Jetzt‘ wandelt sich auf diesem Wege in ein ‚Dort und Jetzt‘, wo wir nur präsent sein können, wenn wir im Geiste aus unseren Körper heraustreten.“²⁹⁵

Dieses Wechselverhältnis zwischen Ab- und Anwesenheit, zwischen Gegenwart und Vergangenheit zeigt sich insbesondere in Graham Installation, die ein „nicht fixierbarer Ort der Differenz“ ist.²⁹⁶ Unter dem Vorzeichen einer ikonischen Wende ließen sich diese Experimente mit der Bild-Körper-Relation auch als Argument für ein nicht-mimetisches Verständnis von Bildern heranziehen. Obwohl die Bilder in den Installationen hier zunächst unter dem Begriff des Spiegels gefasst wurden, sind sie durchaus nicht als bloße Abbildungen zu verstehen. „Diese Bilder“, so Sabine Flach, „sind keine Doubles“; ihre Erscheinung ist nicht unabhängig von der Differenz-Beziehung zum Körper und einer spezifischen Medialität, die aus dieser Beziehung hervorgeht.²⁹⁷ Dabei muss die veränderte Betrachterrolle wieder in den Vordergrund gerückt werden, denn es ist eben genau jener Körper des/r BetrachterIn, an dem die Differenz manifest wird.

An Grahams Installation zeigt sich die Situation einer ‚disjunktiven Betrachter-Position‘ wie Kathy O’Dell bemerkt. Die Wahrnehmungsbedingungen, die diese Installation hervorbringt, führen konsequenterweise dazu, dass die BetrachterInnen die Diskrepanz und Differenz der verschiedenen Zeiten und Körperbilder erleben:

This conclusion is comparable to that reached in the psychical mirror stage – the conclusion that any seemingly identical identification is, as Lacan says, a fiction, or as Graham has shown via time delay, an image under the illusion-making influence of memory.²⁹⁸

²⁹⁵ Belting, Hans (2001), S. 30.

²⁹⁶ Vgl. Adorf, Sigrid (2008), *Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 1970er Jahre*, Transcript Verlag, Bielefeld, S. 158.

²⁹⁷ Flach, Sabine (2003), S. 14.

²⁹⁸ O’Dell Kathy (1990), *Performance, Video, and Trouble in the Home*, in: Doug Hall, Sally Jo Fifier (Hrsg.), S. 135.

Mit seiner Theorie des Spiegelstadiums beschreibt Jacques Lacan jenen Moment entwicklungspsychologischer Genese des Ichs, der grundlegend für die menschliche Beziehung zu den Anderen und zur Gesellschaft ist. Als Repräsentationsfläche ermöglicht der Spiegel die erste Begegnung des Kindes mit sich selbst, wodurch sich die für das Kind neue Situation ergibt, dass es ein Gegenüber, nämlich sich selbst als Gegenüber hat, welches zugleich als Einheit (als Bild des eigenen Körpers) und als Fragment erscheint, indem dieser im Spiegel zerstückelt und in Fragmenten wiedergegeben wird. Dieser Akt der Selbstsetzung eines Ichs, zeigt aber auch, inwiefern das Ich eine visuelle Konstruktion ist, die in einem Anderswo, in einem Außen stattfindet und folglich auch den Kern der Spaltung des Subjekts bildet. „In einer ursprünglichen Entfremdung“, so Lacan, „sitiert sich das Ich auf einer fiktiven Linie, welche das Individuum nie mehr wird auslöschen können.“²⁹⁹ Die Installationen von Nauman, Weibel und Graham weisen gerade auf diesen Prozess der Spaltung des Subjekts hin und erzeugen so einen psychologischen Raum, der ein Drama provoziert, „dessen innere Spannung von der Unzulänglichkeit auf die Antizipation überspringt und für das an der lockenden Täuschung der räumlichen Identifikation festgehaltene Subjekt die Phantasmen ausheckt, die ausgehend von einem Bild des Körpers, in einer Form enden, die wir ihrer Ganzheit eine orthopädische nenne könnten [...]“³⁰⁰

Indem er zwischen dem Imaginären, dem Symbolischen und dem Realen oszilliert und zwischen dem beobachtenden Körper und dessen (niemals vollständigen) Wiedergabe entsteht, entfaltet der Raum in den beschriebenen Installationen einen liminalen Zustand, der die Differenzen in ihrer vollen Spannung zum Ausdruck bringt. Es ist eben diese Ambiguität, die es zulässt, die Installationen von Nauman, Weibel und Graham als theatrale Orte zu verstehen, die sich über die Relation von Bild, Körper und Raum performativ einstellen. Dabei handelt es sich weniger um einen geometrischen und architektonischen Raum als vielmehr um einen Zwischenraum, der das Problem „des Ortes und Nicht-Ortes“ bezeichnet und ‚verkörpert‘.³⁰¹

²⁹⁹ Lacan, Jacques, *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*, in: *Schriften I*, Weinheim/Berlin: Quadriga, 1996, S. 67.

³⁰⁰ Lacan, Jacques, ebd.

³⁰¹ Flach, Sabine (2003), S. 389.

3.6. Feminisierung des Raumes

Eine der wichtigsten Errungenschaften der Performance- und Videokunst der 1960er und 1970er Jahre ist, dass diese einen neuen Umgang mit intimen und persönlichen Themen ermöglichten und in ihrer politischen Dimension exponierten. Künstlerinnen wie Carolee Schneemann, Gina Pane, Valie Export, Ulrike Rosenbach, Yoko Ono, Shigeko Kubota, Marina Abramović, Ulrike Rosenbach, Joan Jones u.a., die Performance- und Videokunst betrieben, spielten eine wesentliche Rolle für die Auffassung, dass das Persönliche immer auch und zugleich politisch sei. In der Einleitung ihres Buchs, das der Beziehung von Videokunst und Feminismus gewidmet ist, schreibt Sigrid Adorf:

Es waren gerade die Medienkünstlerinnen, deren intensive und konzeptuelle Auseinandersetzung mit den Positionen vor und hinter der Kamera eine aufschlussreiche Reflexion des Verhältnisses von Körper, Bild und Subjekt lieferten.³⁰²

Die neuen Raumkonzepten und der Dialog zwischen bildender und darstellender Kunst in Form von Happenings, Performances, Body Art, Installation, Video und zeitgenössischem Tanz einstellt, kann ohne den Einfluss der im Feminismus begründeten Kunstpraxis nicht vollständig begriffen werden.

Eine der ersten Konventionen, gegen die sich die Performance-, Film- und Videokünstlerinnen wandten, war das männliche Dispositiv der Perspektive. In der Umkehrung der Perspektive kommt es zu einer Aktivierung der Künstlerin als Schöpferin, die nicht mehr nur als passives Objekt im Bild erscheint, sondern dieses aktiv gestaltet. Diese Umkehrung der Position, nach der die Frau nicht mehr passiv dem disziplinierenden Blick des Mannes ausgesetzt ist, kann als Kernpunkt der feministischen performativen Kunstpraxis begriffen werden. So schreibt auch Rebecca Schneider: „I posed the question whether we might imagine feminist work such as Schneemann’s Eye/Body and Sprinkle’s explicit performativity as perspectivalism turned upon itself, a view from the vanishing point of the terms of that vanishing.“³⁰³

³⁰² Adorf, Sigrid (2008), S. 12.

³⁰³ Schneider, Rebecca (1997), S. 86.

Aus psychoanalytischer Sicht bedeutet die Umkehrung und Störung des perspektivischen Dispositivs eine Auseinandersetzung mit der symbolischen Ordnung, die mit der (männlichen) Vater-Figur verknüpft ist. Mit ihren Kunstaktionen, Filmen und Videos, die zumeist recht explizit auf Körper und Sexualität bezogene Handlungen ausstellen, provozierten die Künstlerinnen jenes Blickregime, durch das der weibliche Körper der unersättlichen Begierde des Mannes ausgesetzt war. Dies ging gleichzeitig mit der Erweiterung der Raumerfahrung einher, indem in den meisten Aktionen die sinnliche Leiblichkeit im Vordergrund stand.

3.6.1 Dezentrierte Fluchtpunkte (Carolee Schneemann)

Das Œuvre von Carolee Schneemann dient dafür als anschauliches Beispiel, indem es die patriarchalische und phallische Raumaufteilung zu destabilisieren und neue Raumkonzepte zu entwickeln vermochte. Obwohl Schneemann zu den Mitbegründerinnen der Performance- und Body Art zu zählen ist, wurde ihr Werk von den männlichen Mitstreitern der New Yorker Szene zunächst verachtet, da es die Prinzipien der geschlechtlichen Trennung und der geschlechtsspezifischen Ausgrenzungsverfahren sehr genau reflektierte und als zu explizit aufgefasst wurde.³⁰⁴ In ihrer Aktion *Eye/Body* von 1963 entwarf sie ein malerisches Environment aus großen Paneelen, gebrochenen Spiegelflächen, Glasscheiben, Licht und motorisierten Objekten. Innerhalb dieser Szenografie bewegte sich die Künstlerin, deren Körper – bedeckt von Farbe, plastischen Bänder, Strängen, Fett und Kreide – Zentrum des Environments war. Zu ihren Intentionen anlässlich dieser Aktion sagt Schneemann:

Not only am I an image marker, but I explore the image values of flesh as material I choose to work with. [...] In 1963 to use my body as an extension of my painting constructions was to challenge and threaten the psychic territorial power lines by which women were admitted to the Art Stud Club, so long as they behave enough like the men [...].³⁰⁵

Schneemann befreite sich von der den Frauen zugeschriebenen Passivität und versuchte die binäre Aufteilung der Geschlechtermodelle, nach denen die Frau als

³⁰⁴ Vgl. Schneider, Rebecca (1997), S. 35.

³⁰⁵ Schneemann, Carolee (2000/1963), *Eye/Body*, Zitat nach: in: Amelie Jones, Tracey Warr (Hrsg.), S. 197

passiv, der Mann als aktiv verstanden wurde, zu durchbrechen. Wesentlicher Bestandteil dieser Umkehrung war dabei die ‚Rhetorik der Pose‘, mit der – wie Amelie Jones es beschreibt – die dualistische Logik und der männliche Blick außer Kraft gesetzt werden konnte.³⁰⁶

Auf ersten Blick könnte man meinen, dass Schneemann in *Eye/Body* eine ähnliche Pose einnimmt, wie sie beispielsweise in den malerischen Aktion von Yves Klein oder Günter Brus (*Leda und der Schwan*) vorkommt. Allerdings dürfen die Unterschiede nicht übersehen werden. Bei Klein und Brus wurde der weibliche Körper zwar als aktiv eingesetzt, jedoch von Außen dirigiert, während Schneemann eine doppelte Position einnimmt: Sie ist gleichzeitig Subjekt wie Objekt. Gewisse Ähnlichkeiten sollen aber dennoch betont werden: In den *Malaktionen* von Brus, in denen der Künstler selbst zum Teil des Bildes wurde, geschieht etwas Ähnliches wie bei Schneemann. Die Differenz zwischen Bild und Körper wird aufgehoben. Allerdings stellt Schneemann die Grenze zwischen Kunst und Leben, Bild und Körper noch stärker in Frage, da es sich um einen weiblichen Körper handelt, der – angesichts der binären aktiv-passiven Geschlechteraufteilung – als Agierender kaum noch wahrgenommen wurde.

Für Schneider ist dieser Moment, in dem sich die Künstlerin mit dem binären Geschlechtermodell auseinandersetzt, der Geburtsort einer explizit performativ hervorgebrachten Körperlichkeit (und Räumlichkeit): „In *Eye/Body*, on the contrary, the clear lines between constructed and constructor, finder and found, subject and object, artist and art, mind and body were blurred. [...] The male/female binarism was thus confused.“³⁰⁷ Der Blick, den Schneemann aus dem Bild, aus ihrer Aktion zurückwirft – und zwar genau aus dem Fluchtpunkt, welcher das perspektivische Dispositiv begründet – lässt einen Raum entstehen, dessen feste Grenzen aufgelöst erscheinen und der keine klaren Unterscheidungen zwischen Objekt und Subjekt, zwischen Außen und Innen mehr zulässt.

Als ein performatives Environment wurde *Eye/Body* in Schneemanns Studio realisiert und in Form einer Fotoserie der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Der private Raum der Künstlerin wurde folglich zum theatralen Raum, der seinerseits von der Kamera eingefangen wurde. Die mediale Form, über die allein die Aktion zugänglich

³⁰⁶ Vgl. Jones, Amelie (1998), S. 155.

³⁰⁷ Schneider, Rebecca (1997), S. 37.

ist, lässt erneut die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem Ereignis und seiner fotografischen (Re-)Produktion stellen. Oder wie Tracey Warr schreibt:

There can be, however, no objective, stable ‚truth‘ in performance photography. [...] As a live audience we are more likely to respond with a corporeal response, reading below and before language, whereas we are in interpretation mode in looking at a document. We can also believe what we are looking at might be fictional.³⁰⁸

Warr formuliert einen Ausweg aus der üblichen Trennung zwischen der objektiv-archivarischen Funktion und der ‚bedrohenden‘ Fiktionalität der Fotografien, indem sie behauptet, dass es sich bei diesen Fotografien um Ikonen handelt, die nicht auf Beweisen, sondern eben auf Glauben beruhen.

Eine weitere Arbeit Schneemanns mit Spuren und Zeichnen, die als Performance zum ersten Mal 1973 realisiert wurde, ist die Live-Aktion *Up and Including Her Limits*. Dabei hing die Künstlerin nackt an einem Seil und schwebte in der Mitte eines weißen Raumes, der mit großformatigem Papier angefüllt war. Über mehrere Stunden hinweg bemalte und beschrieb Schneemann die Blätter. Dabei folgte sie dem Modell der surrealistischen Schreibtechnik der ‚écriture automatique‘, welche das Bewusstsein ausschaltet und unbewusste, unkontrollierte Sätze und Zeichnungen entstehen lässt. Was sie auf die Blätter kritzelte und zeichnete, erscheint folglich als spontane Reaktion auf ihre Performance, als Ausdruck ihrer Befindlichkeit und ihres körperlichen und geistigen Zustands. Dementsprechend lassen sich die Schriftstücke sowohl als Spur der körperlichen Handlungen Schneemanns wie auch als Kommentar dazu verstehen. Parallel zur Schreibaktion Schneemanns wurden Film- und Videoausschnitte gezeigt, welche den Innen- mit dem Außenraum, die Vergangenheit mit der Gegenwart verband.³⁰⁹

Als direkten Einfluss auf ihre Performance benennt Schneemann Jackson Pollock und seine Geste eines verkörperlichten Malprozesses. Allerdings erweitert sie auf semantischer Ebene den malerischen Prozess, indem sie direkte und unmittelbare Kommentare auch auf der Textebene hinterlässt. So ergaben sich Aussagen wie „I am hungry“, „way out of sync“, „we go on until midnight“, die einen autoreferenziellen Bezug herstellen und eine weitere Bedeutungsebene in die Performance einführen.

³⁰⁸ Warr, Tracey (2003), *Image as Icon. Recognising the Enigma*, in: Adrian George (Hrsg.), *Art, Lies and Videotapes: Exposing Performance*, Tate Publishing, London, S. 32.-35.

³⁰⁹ Vgl. Bühler, Kathleen (2009), *Autobiografie als Performance, Carolee Schneemanns Experimentalfilme*, Schüren Verlag, Marburg, S. 57.

Zu einer direkten Kommunikation kam es schließlich nach dem Ende der Aktion, als die Besucher der Künstlerin Mitteilungen machten, indem sie nun selbst die Papierbögen beschrieben. Auf diese Weise hinterließ nun auch das Publikum Spuren seiner Anwesenheit.

Um die Differenz zum Action-Painting herauszustellen, macht Bühler darauf aufmerksam, dass Schneemann statt eines bereits gemalten Bildes vielmehr den Prozess des Malens selbst vorführt, indem sie „ihren ganzen Körper als Pinsel“ verwendet und „den Bildraum mit dem Raum der Performance zur Deckung“ bringt.³¹⁰ Nach Auffassung von Kristine Stiles kann dieser Akt des Körperwerdens der Malerei als Versuch gedeutet werden, die traditionelle Perspektive der Malerei zu zerstören. So betont sie Schneemanns explizite Referenz auf Cézanne:

Als Malerin ging es Schneemann, wenn sie ihren Körper in ihre Arbeit plazierte, um die *Bildwerte* von Fleisch als Malerei. [...] Sie selbst hat sich stets als Malerin bezeichnet, und sich theoretisch stets an den in Stücke gebrochenen visuellen Feldern von Cézanne orientiert, in dessen Werk sie den Niedergang der Perspektive in der Malerei sah.³¹¹

Wie man an beiden Werken von Schneemann sehen kann, ist die Rolle des Körpers im künstlerischen Prozess von zentraler Bedeutung. Die Spuren, die der weibliche Körper hinterlässt, verweisen auf einen Raum, in dem das Affektive neue Signifikanz erhält. Dass auch eine erotisch-sexuell ausgestellte Leiblichkeit zentral in Schneemanns Schaffen ist soll nun am Beispiel des Films *Fuses* gezeigt werden.

Der Film *Fuses* von 1965 zeigt Schneemann zusammen mit ihrem damaligen Partner James Tenney. Wegen seiner Sexszenen wurde der Film häufig zensiert, obwohl er 1968 mit dem Preis von Cannes ausgezeichnet wurde. Aufgebaut als eine Art visueller Collage, die keinem eindeutigen Erzählstrang folgt und keine eindeutig identifizierbare Geschichte wiedergibt, konfrontiert der Film den Zuschauer mit einem Strom leidenschaftlich-affektiver Bilder, die die einzelnen, männlichen wie weiblichen Körperteile sowie den Liebesakt der Partner detailliert aufzeigen. In der äußerst schnell getakteten Schnitt- und Montagetechnik, die kein Bild länger als vier Sekunden bestehen lässt, entstehen nahezu taktile Überblendungen, welche die Körper mit der Landschaft, dem offenen Fenster, den im Sommerwind flatternden Jalousien und dem Blick der Katze vermischt. Häufig werden die Szenen mit einer

³¹⁰ Bühler, Kathleen (2009), S. 58.

³¹¹ Stiles, Kristine (1998), S. 297.

auf den Kopf gestellten Kamera aufgenommen, wodurch die räumliche Orientierung zusätzlich irritiert wird. Die Verunsicherung in Bezug auf die räumlichen Verhältnisse ist für Bühler das Resultat einer spezifischen Technik der Nahaufnahme, die keinen Gesamtüberblick ermöglicht, sondern vielmehr alle Bewegungen im Film mit den Bewegungen der Kamera verschmelzen lässt. „Zur Erweiterung und Verunsicherung der tatsächlichen räumlichen Verhältnisse“, so Bühler, „schien ihr der Film besonders geeignet.“³¹²

Zugleich besteht bei Schneemann die Erweiterung des Raumes darin, den Film mit malerischen Elementen zu versehen. Schneemann ergänzt den Film mittels Farbflecken, Salz, Urin, Ritzungen und Stempeln, welche die Oberfläche des Zelluloids grundsätzlich verändern und dieses um die Dimension des Taktilen und Körperlichen erweitern. Die physische Interventionen bewirkt eine „Auflösung des Abgebildeten, sein Formlos werden“ und verursacht die „Destabilisierung der Formkategorie“.³¹³ Indem sich beide Ebenen aneinander reiben bzw. die Farbe, die Fotografie, die Bewegung und die diversen Beschädigungen miteinander in ein Wechselspiel treten, eröffnet sich ein imaginäres Feld, in dem die Differenz zwischen Film und Malerei performativ und als Palimpsest hervortritt.

Schneemanns Film bewegt sich dementsprechend in einer Schwellenzone zwischen Malerei und Performance; er präsentiert sich als experimenteller Versuch, die medialen Grenzen der Malerei sowie des Films zu sprengen und den statischen Rahmen des Bildes aufzulösen.³¹⁴ Die Mehrschichtigkeit, die daraus entsteht, führt zur Verflechtung zweier Ebenen: Auf der einen Ebene zeigt sich das filmische Bild auf dem Zelluloid, auf der anderen die physischen Spuren der performativen Intervention. Als ein Medium, das die Welt in bewegten Bildern abzubilden scheint, unterzieht Schneemann den Film einer ikonoklastischen Dekonstruktion. Sie akzentuiert die imaginative und traumhafte Wirkung des Films sowie dessen Bezug zum menschlichen Körper, indem sie seine Materialität und Taktilität hervorhebt.

Wie der Künstler und Kritiker Bruce Elder in seinem Buch über die Repräsentation von Körpern in Filmen und Poesie bemerkt, wird bei *Fuses* die zweifache phänomenologisch motivierte Funktion des Körpers als Objekt und als Subjekt

³¹² Bühler, Kathleen (2009), S. 48.

³¹³ Jutz, Gabriele (2010), *Cinèma Brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*, Springer Verlag, Wien, S. 202.

³¹⁴ Vgl. Bühler, Kathleen (2009), S. 199.-200.

verdeutlicht: „Taken literally [...] the photographed images represent the body that is turned towards the world [...] while the painting represents the proprioceptive sense of the body that is really only available to the subject [...].“³¹⁵ Die ‚chiasmatische Verflechtung‘ zwischen Subjekt und Objekt wird auch dadurch evident gemacht, da die Kamera alternierend von Tenney und Schneemaan „die sich in ihrer Position als Blicksubjekt und Blickobjekt ablösen“, bedient war.³¹⁶

3.6.2 Schichten der Repräsentation (Ulrike Rosenbach)

Ein weiteres Beispiel eines solchen performativen Wechselspiels von Malerei und Film, sowie von Subjekt und Objekt findet sich im Werk von Ulrike Rosenbach. In ihrer Videoperformance aus dem Jahr 1976 mit dem Titel *Reflexionen über die Geburt der Venus* nimmt die Künstlerin die Position und Haltung der Venus aus Sandro Botticellis Gemälde *Die Geburt der Venus* ein. Das Originalbild wird als Diaprojektion gezeigt; davor sieht man Rosenbach, wie sie sich in einem zweifarbigen Kostüm (vorne weiß, hinten schwarz) in einer langsamen Bewegung um ihre eigene Achse dreht. Begleitet wird die Aktion durch den Song *Sad-eyed Lady* von Bob Dylan, welches die Ebene der Kunst mit der Ebene des Alltäglichen und der Popkultur kombiniert. In ihrer Bewegung sowie der unterschiedlichen Gestaltung der Vor- und Rückseite ihrer Kleidung, entwickelt Rosenbach zwei völlig verschiedene Bilder. „In dem Moment, in dem ihre Position die größte Übereinstimmung mit dem historischen Modell hat“, so Sigrid Adorf, „ist sie nahezu unsichtbar, da die weiße Kostümansicht eine ideale Projektionsfläche bietet; in dem Moment aber, in dem die schwarze durch ihre Drehung langsam ins Bild kommt, bricht dieses gleichsam auf und es bildet sich eine Art schwarzer Riss, der sich zur Leerstelle, dem Schattenriss ihrer Figur, auswächst.“³¹⁷

Die Kombination zweier Bilder – nämlich des historischen Gemäldes und des weiblichen (Bild)Körpers – ermöglicht die Begegnung der mythologischen Repräsentation der Frau und des real existenten und präsenten Frauenkörpers. In dem Moment, in dem Rosenbach – durch die weiße Vorderseite – mit dem Bild verschmilzt, scheint sie mit dem Bild identisch. Präsentiert sie die schwarze

³¹⁵ Elder, Bruce (1997), *Body of Vision: Representations of the Body in Recent Film and Poetry*, Wilfrid Laurier University Press, Ontario, S. 234.

³¹⁶ Jutz, Gabriele (2010), S. 201.

³¹⁷ Adorf, Sigrid (2008), S. 232.

Rückseite, wird das homogene Bild gestört und es kommt zur kritischen Auseinandersetzung mit dem Schönheitsideal, dem die Künstlerin buchstäblich ihren Rücken zuwendet. Auf diese Weise erhält die Performance einen ambivalenten Sinn, der ununterscheidbar macht, ob die Künstlerin für einen Ikonoklasmus oder eine Ikonodulie plädiert. Zugleich verweist Rosenbach, wie Yvonne Spielmann bemerkt, auf „die Diskrepanz zwischen selbst- und fremdbestimmter Identität“.³¹⁸

Die Spannung zwischen dem selbst- und fremdbestimmten Bild ergibt sich aus dem Verschwinden und dem Wiedererscheinen der Ansicht der Venus. Dadurch befindet sich die Performance in einer Schwellenzone, in der sich Absenz und Präsenz, das Selbst und die Konstruktion des Selbst durch einen Mythos durchkreuzen und verflechten. Gleichzeitig handelt es auch um ein Verfahren, dass die Wechselwirkung zwischen Körperbild und Bildkörper sichtbar werden lässt; eine Wechselwirkung, die auf die Zweideutigkeit des Bildes in seiner ‚ikonischen Differenz‘ hinweist. So schreibt Gottfried Boehm: „Ein starkes Bild lebt aus eben dieser doppelten Wahrheit: etwas zu zeigen, auch etwas vorzutäuschen und zugleich die Kriterien und Prämissen dieser Erfahrung zu demonstrieren. Erst durch das Bild gewinnt das Dargestellte Sichtbarkeit, Auszeichnung, Präsenz.“³¹⁹

In ihrer Performance *Glauben sie nicht, daß ich eine Amazone bin* von 1975 setzt Rosenbach das Closed-Circuit-Video-System ein, um die Überschneidungen von Subjekt und Bild, von Repräsentation und Präsenz aufzuzeigen. Dabei schießt Rosenbach mit Hilfe eines Bogens fünfzehn Pfeile auf eine Reproduktion der *Madonna von Rosenhag*, ein Gemälde des Renaissancemalers Stefan Lochner von 1451. Ihre Aktion wird durch eine Videokamera aufgezeichnet, während eine weitere Kamera das Gemälde filmt. Auf einem Monitor werden dann beiden Aufnahmen miteinander verschaltet und ineinandergeblendet, sodass der Eindruck entsteht, sie würde mit den Pfeilen ihr eigenes Gesicht bzw. das Bild ihres Gesichts treffen. Rosenbach äußert sich zu ihrer Performance wie folgt: „Das Madonnenbild, repräsentativ, unnahbar schön, sanft, scheu und als Klischee ziemlich abgeschmackt, findet sich in mir wieder. Indem die Pfeile das Bild treffen, treffen sie auch mich.“³²⁰

Die Auseinandersetzung mit dem historischen Schönheitsideal und Frauenmodell wird in einer ikonoklastischen Geste durchgeführt, die beide Bilder zu dekonstruieren

³¹⁸ Spielmann, Yvonne (2005), S. 243.

³¹⁹ Boehm, Gottfried (1994), S. 35.

³²⁰ Rosenbach, Ulrike (2008/1982), Zitat nach: Adorf, Sigrid, S. 240.

scheint: Beide Bilder, das Gemälde ebenso wie auch das Bild des weiblichen Körpers der Künstlerin befinden sich in einer instabilen Lage und verweisen auf die Instabilität der weiblichen Identität. Jeder narzisstische Selbstbezug, wie er in den vorher beschriebenen Installationen noch deutlich wurde, wird in diesem Fall zurückgewiesen. Vielmehr öffnet Rosenbach einen Raum, in dem sich die Konfrontation zwischen gesellschaftlich-historischen und singulär-individuellen Frauenbildern erfahren lässt. Mit Sigrid Adorf ließe sich insofern behaupten, dass mit dieser Strategie ein „Raum für Differenzen“ ermöglicht wird:

Rosenbach inszeniert die Unmöglichkeit, den geschichtlichen Bildern zu entkommen und gleichzeitig öffnet sie im Bildraum durch Überblendung zweier mystischer, komplementär entgegengesetzter Frauengestalten sowie durch Überblendung eines statischen und eines bewegten Bildes einen Raum für Differenzen.³²¹

Das überblendende Videobild ist ein Hinweis auf die technischen Möglichkeiten des Mediums Video, das sich immer im Vergleich von (realem) Handlungsraum und (wiedergegebenem) Bildraum bewegt und zum Wechselspiel von Bild und Performance führt. Als ein intermedialer und performativer ‚Ort der Differenz‘ entfalten Rosenbachs Videoperformances ein ‚synthetisches Bild‘, das zur Bühne einer Begegnung zwischen verschiedenen Medien und Handlungen wird.³²²

Analog zu diesem grenzüberschreitenden medialen Dialogs entwickelt sich auch die Bedeutungsebene. Beide scheinen aneinander gekoppelt und bedingen sich gegenseitig in Form und Inhalt. Zudem zeigt *Glauben sie nicht, daß ich eine Amazone bin*, inwiefern Körper und Bild einen instabilen Raum herstellen, in dem sich nicht nur die Zeitebenen vermischen und überblenden, sondern auch die räumliche Orientierung irritiert wird.

3.6.3. Haptische Räume

Was zeigen nun die Beispiele von Carolee Schneemann und Ulrike Rosenbach? Lässt sich hinsichtlich ihrer Werke tatsächlich von einer ‚Feminisierung des Raumes‘ sprechen, und wenn ja, was wären die Eigenschaften eines solchen Raumes? Ist es legitim, den Unterschied der Raumkonzepte anhand geschlechtlicher Differenzen aufzuzeigen? Um diese Fragen anhand der oben beschriebenen Beispiele beantworten

³²¹ Adorf, Sigrid (2008), S. 240.

³²² Vgl. Adorf, Sigrid (2008), S. 241.

zu können, soll zunächst die raumtheoretischen Überlegungen von Elizabeth Grosz skizziert werden. In ihren Büchern *Space, Time, and Perversion* und *Architecture from the Outside* formuliert sie diverse Thesen, die ein neues Licht auf die Rolle der Geschlechterdifferenz in Bezug auf Raumfragen werfen. Grosz erkennt zunächst eine Wechselwirkung zwischen Körper und Raum: „[B]odies are always understood within a spatial and temporal context, and space and time remain conceivable only insofar as corporeality provides the basis for our perception and representation of them.“³²³

Was Schneemanns und Rosenbachs Beispiele verdeutlichen, ist gerade diese Beziehung zwischen Raum und Körper. Bei Schneemann basieren alle bildhaften Ereignisse auf unmittelbaren Handlungen des Körpers; in *Eye/Body* erfährt man den nackten weiblichen Körper als integralen Bestandteil des Bildes, in *Fuses* fungieren die Spuren der Bemalung und Zerstörung als Zeichen der performativen Behandlung des Zelluloids, während es in *Up and Including Her Limits* der schwebende Körper ist, der seine Spuren der Erschöpfung auf den Papieren hinterlässt. Auf Merleau-Ponty rekurrierend, führt Grosz aus, dass es genau das Verhältnis zwischen dem Subjekt und seinem Körper ist, das unsere Raumerfahrung bestimmt.³²⁴ Sie formuliert damit eine explizit relationale Raumtheorie, die sich auf die Vorgehensweise der Phänomenologie stützt.

Eine ebenso wichtige Kategorie, auf die Grosz aufmerksam macht, ist die historische Dimension eines jeden Raumes: „[T]here is an historical relation between the ways in which space (and to a lesser extent, time) is represented, and the ways in which subjectivity represents itself.“³²⁵ Diese Aussage impliziert, dass Männer und Frauen den Raum nicht auf dieselbe Weise wahrnehmen, und obwohl Albert Einstein mit seiner Relativitätstheorie den Grundstein für ein relatives und relationales Raumverständnis gelegt hatte, wurde das Raumverständnis in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nach wie vor konsequent vom männlichen Blick dominiert. Es gab, wie Grosz schreibt, „no room for female self-representations, and the creations of maps and models of space and time based on projections of woman’s experience.“³²⁶

³²³ Grosz, Elizabeth (1995), *Space, Time and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*, Routledge, New York/London, S. 84.

³²⁴ Vgl. Grosz, Elizabeth (1995), S. 93.

³²⁵ Grosz, Elizabeth (1995), S. 97.

³²⁶ Grosz, Elizabeth (1995), S. 100.

So können die beiden Performances von Rosenbach (*Glauben sie nicht, daß ich eine Amazone bin* und *Reflektionen über die Geburt der Venus*), die sich mit Modellen des weiblichen Körpers auf eine ikonoklastische Weise auseinandersetzen, als künstlerische Ereignisse bezeichnet werden, die einen Modellraum ermöglichen, in dem die Differenz und Instabilität des historischen Modells und des weiblichen Eigenbilds aufscheinen. In beiden Fällen erzeugt der dezentral ausgerichtete Raum zum einen eine Umkehrung der Zentralperspektive, zum anderen eine zerstreute Subjektposition, die nicht feststehend und fix, sondern vielmehr instabil und fluid, von anderen Positionen überblendet und häufig auch ganz unsichtbar und abwesend ist. Das Wechselspiel der verschiedenen Ebenen, das sich daraus ergibt, erzeugt ein Raumkonzept, das im Vergleich zur zentralperspektivischen, geometrischen Räumlichkeit der männlichen Ordnung, eher von Gefühlen, von Imagination und von Leiblichkeit geleitet ist und neben der visuellen auch die taktile Wahrnehmung anspricht.

Im Gegensatz zu einer rein visuell, unter den Vorzeichen der Perspektive angelegten Wahrnehmung, die den Körper ignoriert und ihn allein auf das Auge reduziert, scheint der ‚feminine Raum‘ eher haptisch aufgebaut zu sein, ist doch die weibliche Beziehung zur Welt, wie Amelie Jones unter Rückgriff auf Luce Irigaray feststellt, als eine haptische zu verstehen.³²⁷ Im Akt des körperlichen Eingriffs in das Zelluloid exponiert Schneemann das Medium Film nicht nur in seiner Medialität, sondern insbesondere auch in seiner Taktilität. Auf diese Weise wird die Aufmerksamkeit auf die Materialität und die haptische Dimension des Films gelenkt. „It is crucial for Marks that this kind of engagement“, schreibt Amelie Jones, diesmal auf die Theorie von Laura Marks über die haptischen Eigenschaften des Films rekurrierend, „challenges the perspectival model of the ‚gaze‘ that has underlaid both filmmaking (through its links to the history of artmaking and photography, themselves based on Renaissance models of perspective) and film theory.“³²⁸

Eine weitere Kategorie, gegen die sich die feministischen Künstlerinnen wenden und die in enger Beziehung zu den bereits angedeuteten Strategien steht, sind die historisch-kulturellen Muster und Codierungen des Frauenbildes. Um diese Bilder kritisch reflektieren und dekonstruieren zu können, setzten sowohl Schneemann als

³²⁷ Jones, Amelie (2006), *Self/Image. Technology, Representation and the Contemporary Subject*, Routledge, New York/London, S. 143.

³²⁸ Jones, Amelie (2006), ebd.

auch Rosenbach eine ikonoklastische Strategie ein, die sich in erster Linie gegen die Mechanismen der Repräsentation richtet und darauf abzielt, das Körperliche und Materielle des Bildes in den Vordergrund zu rücken. Beide Künstlerinnen behandeln die Bilder mit einer gewissen Aggressivität: Schneemann zerstört das Zelluloid und verweist in *Eye/Body* auf gebrochene Spiegelflächen. Rosenbach hingegen lässt Bilder in der Schwärze ihres Rückens verschwinden und attackiert das Madonnenbild (und damit sich selbst) mit Pfeilen. Betrachtet man nun diese Aktionen vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung mit den Mechanismen der Repräsentation, lässt sich zeigen, inwiefern diese Auseinandersetzungen und ihre ikonoklastischen Gesten dezentrierte Körperbilder generieren. Sie verweisen auf instabile und ineinander übergehende Identitäten und Subjekte, die nicht vorgegeben sind, sondern sich performativ herstellen und herstellen lassen.

Geht man davon aus, dass es sich hier um Performances handelt, die vorgeprägte Frauenbilder destabilisieren, lassen sich die Räume, die sie entfalten, nicht mit einem statischen Begriff beschreiben. Vielmehr muss hier ein Begriff verwendet werden, der die Dynamik und Relationalität zum Ausdruck bringt. Wenn Grosz den Versuch unternimmt, mit Platon und Derrida ein weibliches Raumkonzept zu entwerfen, dann ist es die Idee der *chora*, die sie aufgreift:

It will be my argument here, reading Plato and Derrida on *chora*, that the notion of *chora* serves to produce a founding concept of femininity whose connections with women and female corporeality have been severed, producing a disembodied femininity as the ground for the production of a (conceptual and social) universe.³²⁹

Nun stellt sich die Frage, warum dieser Begriff für sie so bedeutsam erscheint? Eine mögliche Antwort könnte sein, dass sich mit ihm die Dimension des Dazwischen benennen lässt, die die Differenz von Sein und Werden in sich trägt und den Raum eher in seiner Potentialität, denn als statisches Sein begreifen lässt. Dementsprechend schreibt auch Grosz: „*Chora*, then, is the space in which place is made possible, the chasm for the passage of spaceless forms into a spatialized reality, a dimensionless tunnel opening itself to spatialization, obliterating itself to make others possible and actual.“³³⁰ Einen eigenen Raum für die Frau(en) zu schaffen, einen Raum, der nicht der Logik männlicher Penetration und Herrschaft unterliegt, das ist es, worauf es

³²⁹ Grosz, Elizabeth (1995), S. 113.

³³⁰ Grosz, Elizabeth (1995), S. 116.

Grosz ankommt.³³¹ In ihrer Auseinandersetzung mit den Repräsentationsmustern, dem Status und der (Ver-)Ort(ung) der Frau in der Gesellschaft reflektieren Schneemann und Rosenbach genau diese neue Topologie des Werdens, in der sich die Frau aus ihrer festgeschriebenen passiven Rolle als Objekt befreit.

Die Umkehrung der Perspektive, die Zerstreung der Blicke sowie die Theatralisierung des Raumes sind dabei der entscheidende Antriebsfaktor. Der Impetus auf das verkörperte Sehen, auf das Schneemann bereits im Titel ihrer Performance *Eye/Body* verweist, richtet sich gegen jede distanzierte Betrachtungsweise, die die Perspektive und den voyeuristischen Blick (des Mannes) charakterisiert. Indem sie aus dem ‚blinden Fleck‘ (und aus dem Fluchtpunkt der Perspektive) heraustritt, betont die Frau ihren eigenständigen Status, der nicht nur in der privaten Sphäre seinen Platz hat, sondern auch öffentlich sichtbar wird. Für Rebecca Schneider ist es gerade die diesbezügliche Blindheit, die aufgebrochen werden muss: „Blindness is a marker of woman’s relegation to the scopic field, but more, it is a marker of her historical relegation to the private sphere of consumption rather than the public sphere of production.“³³² In dem Augenblick, in dem Schneemann und Rosenbach das Publikum mit ihrem Blick und ihrem Bild konfrontierten, verweigern sie die passive Rolle der Frau und etablieren sich als Subjekt, das die subjektkonstruierenden Vorgänge wie Sehen, Handeln, Repräsentation, Eigenbild, Subjektivität und die damit verbundene Distribution der politischen - gesellschaftlichen Macht reflektiert.

In der Ambivalenz von Nahsicht und distanzierterem Blick werden die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt destabilisiert. Für Sigrid Adorf ist dies der entscheidende Punkt in der Kritik der Metaphysik des Subjekts, da damit „*die Videokünstlerin* als eine theoretische Gegenspielerin zum *Cogito*-Subjekt zu verstehen ist, die Video als eine Technik des Nahsehens erkannte und gegen die paradigmatische Distanziertheit des modernen Blickregimes einsetzte.“³³³ Die Abwertung der Perspektive, die mit Cézanne begann und sich im Kubismus, Futurismus, bei Pollock, den Wiener Aktionisten und den Happening-Künstlern fortsetzte, ist mit den feministischen Performances an einen Punkt gelangt, der die Perspektive nicht nur in künstlerischer Hinsicht, sondern insbesondere auch in

³³¹ Vgl. Grosz, Elizabeth (1995), S. 123.

³³² Schneider, Rebecca (1997), S. 51.

³³³ Adorf, Sigrid (2008), S. 21.

geschlechtlicher Sicht in Frage stellt. Um zu sehen, wie diese Experimente mit Video und körperbezogenen Performances die Raumkonzepte des zeitgenössischen Theaters beeinflusst haben, soll nun im nächsten Kapitel das Augenmerk auf die Theaterproduktionen der ersten Jahre des neuen Millenniums gerichtet werden.

4. De(kon)struktion der Guckkastenbühne

Als Kunstform ist das Theater unumgänglich auf eine konkrete architektonisch-geometrische Räumlichkeit, aber auch auf einen Raum leiblicher Anwesenheit verwiesen. Eine Aufführung wird einerseits durch den architektonischen Bau und seine Geometrie und andererseits durch die dynamische Beziehung zwischen dem Publikum und den DarstellerInnen bestimmt. Es lässt sich also eine Unterscheidung zwischen dem architektonisch-geometrischen Raum, der schon gegeben ist und dem Aufführungsraum, „der durch die Aufführung hervorgebracht wird“, treffen.³³⁴ Aus einer raumtheoretischen Perspektive lassen sich diese zwei Aspekte des Raumes auf zwei Grundpositionen reduzieren. Entsprechend reduziert Gernot Böhme die Unterschiede zwischen den diversen Raumkonzepten auf die grundlegende Unterscheidung zwischen dem Raum der leiblichen Anwesenheit einerseits und dem Raum als Medium von Darstellung andererseits.

Lässt sich im ersten Fall behaupten, dass mit dem Raum als Darstellungsmedium ein objektives und mathematisches Verständnis von Raum zugrunde liegt, gilt für den Raum der leiblichen Anwesenheit, dass er dasjenige ist, „worin wir jeweils unsere leibliche Existenz erfahren: Sie ist das Hier-Sein, ein Ort, der sich absolut in der unbestimmten Weite des Raums artikuliert.“³³⁵ Anders als der geometrische Raum, der ein abstraktes und objektives Konstrukt darstellt, wird der Raum leiblicher Anwesenheit durch die eigene Wahrnehmung, das eigene Spüren und das eigene Handeln bestimmt. Wenn Böhme davon ausgeht, dass diese beiden Raumkonzepte nicht durch eine unüberbrückbare Kluft getrennt sind, sondern dass es auch Fälle gibt, in denen sie sich ‚Verfilzen‘ oder Überlagern, beschreibt er sie als Anschauungsräume und virtuelle Räume.³³⁶ Das ‚Doppelwesen‘ der Räumlichkeit des Theaters und das dazugehörige Überlagern, von dem hier die Rede ist, muss auf den Aufführungsraum bezogen werden.

Laut Marvin Carlson kennzeichnet das Theater eine besondere Qualität des Raumes, die sich als „Hier-heit“ begreifen lässt. Eine Theateraufführung findet, so führt Carlson aus, immer an einem konkreten Ort statt und ist neben der „immerwährenden

³³⁴ Fischer-Lichte, Erika (2010), S. 33.

³³⁵ Böhme, Gernot (2004), *Raum leiblicher Anwesenheit – Raum als Medium von Darstellung*, in: Sybille Krämer (Hrsg.), S. 133.

³³⁶ Vgl. Böhme, Gernot (2004), S. 136.

zeitlichen Gegenwart“ in einem „hier“ begründet.³³⁷ Insofern bildet das Theater ein paradigmatisches Beispiel einer spezifischen Räumlichkeit, die als Raum der leiblichen Anwesenheit bezeichnet werden kann. Aus phänomenologischer Perspektive wurde bereits nachgewiesen, dass Publikum wie DarstellerInnen im Theater mit einem „leiblichen Involviertsein im Raum“ konfrontiert sind.³³⁸ Andererseits kann aber dadurch, dass im Theater eine vorgefundene geometrische und architektonische Ordnung vorhanden ist, der Raum des Theaters auch als Darstellungsmedium begriffen werden. Dass der Raum im Theater immer auch bestimmte architektonisch-geometrische Ordnungsschemata generiert, zeigt sich am deutlichsten am Modell der Guckkastenbühne, bei dem nach den Gesetzen der Perspektive ein distanzierter und objektiver Blick erzeugt wird, mit dem die Aufmerksamkeit von der eigenen leiblichen Wahrnehmung hin zur Fiktion auf der Bühne verschoben wird.

Eine andere wesentliche Eigenschaft des Raumes im Theater ist die Grenzziehung zwischen Zuschauerraum und Bühne. Wie porös diese Grenze auch sein mag, ist ‚der Schnitt‘ durch den Raum stets ein zentrales Element jeder Raumgestaltung im Theater. Wie Christoph Rodatz argumentiert fungiert der Begriff des Schnitts auf der einen Seite als bindendes Glied diverser Raumkonzepte und auf der anderen als „Garant für das Ereignis Theater auf der Basis einer ästhetischen Differenz im Raum leiblicher Anwesenheit.“³³⁹ Die Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum, die im Modell der Guckkastenbühne dominant ist, ist jenes Moment, mit dem sich die (Neo)Avantgarde und die postdramatischen TheaterpraktikerInnen scharf und kritisch auseinandersetzen. Daher ist es nur folgerichtig, dass das Theater seit den 1960er Jahren, der „Auszug aus den festen Theatergebäuden“ und die Suche nach neuen Räumen, in denen die Relation zwischen AkteurInnen und Publikum auf eine neue und andere Weise gestaltet werden kann, kennzeichnen.³⁴⁰ Wie immer auch die Grenze zwischen AkteurInnen und Publikum überschritten und durchbrochen wird, sodass nicht mehr sicher sein kann, wer welche Rolle spielt, der Schnitt durch den

³³⁷ Carlson, Marvin (2010), *Das Theater Ici*, in: Erika Fischer-Lichte, Benjamin Wihstutz (Hrsg.), *Politik des Raums. Theater und Topologie*, Wilhelm Fink, München, S. 16.-17.

³³⁸ Rodatz, Christoph (2010), *Der Schnitt durch den Raum. Atmosphärische Wahrnehmung in und außerhalb von Theaterräumen*, Transcript Verlag, Bielefeld, S. 107.

³³⁹ Rodatz, Christoph (2010), S. 110.

³⁴⁰ Fischer-Lichte, Erika (2010), S. 35.

Raum bleibt eine grundsätzliche Voraussetzung jeder Aufführung und ein Moment, welches die Oszillation zwischen den zwei Raumkonzepten beherbergt.

Ein vorerst letzter Aspekt, der noch kurz skizziert werden soll, bevor sich dann der analytische Blick auf Edward Gordon Craig und Adolphe Appia richtet, ist die atmosphärische Dimension von Aufführungsräumen. Im grundlegenden Unterschied zum geometrischen Raumkonzept, ist das Konzept des atmosphärischen Raums mit dem Raum leiblicher Anwesenheit verknüpft. „Der Raum leiblicher Anwesenheit“, so Rodatz, „ist Atmosphäre. In dieser Atmosphäre befinde ich mich in einem doppelten Sinne, in ihn anwesend und gleichzeitig fühle ich mich so und so gestimmt.“³⁴¹ Das Konzept, das Rodatz hier ausführt, stammt ursprünglich von Gernot Böhme, der mit dem Begriff der Atmosphäre auf jene „Sphären der Anwesenheit“ aufmerksam macht, die weder unter den Begriff des Subjekts, noch unter den des Objekts subsumiert werden können.³⁴²

Als Grundbegriff einer neuen Ästhetik, die sich mit der fortschreitenden Ästhetisierung der Realität außerhalb des Kunstrahmens auseinandersetzen und jenseits von der Subjekt-Objekt-Dichotomie operieren soll, wird mit dem Begriff der Atmosphäre der Fokus auf das leibliche ‚Sich-Spüren‘ gerichtet.³⁴³ Weil sie durch eine Statusunsicherheit und Zwischenstellung gekennzeichnet ist, ermöglicht die Atmosphäre das Dazwischen des Aufführungsraums zu analysieren, gerade weil sich so ein Raum aufgrund der immanenten Instabilität, Prozessualität, Flüchtigkeit und Ereignishaftigkeit sonst schwer diskursivieren lässt. Außerdem lässt sich mit der Atmosphäre die Wahrnehmung und Reflexion des Raumes begreifen, die besonders in den zeitgenössischen Raumpraktiken zentral sind. So bemerkt Barbara Gronau hinsichtlich der Theaterinstallationen von Joseph Beuys, dass die „Wahrnehmung von Räumlichkeit immer über den eigenen Körper in Relation zu andern Subjekten bzw. Objekten verläuft“ und insofern „vom wahrgenommenen Raum immer nur als Leib- und Bewegungsraum die Rede sein kann.“³⁴⁴

Für eine auf Intermedialität abzielende Fragestellung scheint die Ästhetik der Atmosphäre gerade deswegen so gut anwendbar zu sein, weil sie mit Zwischenbereichen, Instabilitäten und Übergängen operiert, ohne dabei Qualitäts-

³⁴¹ Rodatz, Christoph (2010), S. 128.

³⁴² Böhme, Gernot (1995), *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., S. 33.

³⁴³ Vgl. Böhme, Gernot (1995), ebd.

³⁴⁴ Gronau, Barbara (2010), S. 105.

und Wertsurteile zu implizieren. Was sie ermöglicht, ist eine Theorie der Wahrnehmung, mit der die „affektive Betroffenheit“, die „Wirklichkeit der Bilder“ sowie die Leiblichkeit diskursiv erfasst werden können.³⁴⁵ Und mehr noch wird mit der Ästhetik der Atmosphäre ein epistemologisches Modell entwickelt, das den grenzüberschreitenden Austausch zwischen Kunst, Ökonomie, Politik, Gesellschaft lokalisieren und somit die Ästhetik nicht isoliert, sondern in Bezug zu anderen Disziplinen und Wirklichkeiten reflektieren kann.

In diesem Kapitel soll nun gefragt werden, inwiefern die neuen Wahrnehmungsbedingungen, ausgelöst durch Medien wie Film, Fernsehen, Video, Internet und Mobiltelefon, den Umgang mit Raum im zeitgenössischen Theater verändert haben und was das für Konsequenzen für den Aufführungsraum hat. Kategorien und Begriffe wie Perspektive, Repräsentation, Präsenz, Abwesenheit, Körperbilder, Nähe, Distanz, Fiktion und Dokument werden dabei erneut aufgegriffen und aufgrund der Analyse anderer Beispiele erweitert und modifiziert. Bevor aber die zeitgenössischen Beispiele in Betracht genommen werden, soll zuerst ein kurzer historischer Exkurs gemacht werden, um zu verdeutlichen, auf welche Traditionen sich zeitgenössische Raumpraktiken im Theater möglicher Weise beziehen.

4.1 E. G. Craig, A. Appia und die Rehabilitierung des Visuellen

Wie Uta Grund in ihrem Buch über Edward Gordon Craig bemerkt, ist der Aspekt des Visuellen zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit einer negativen Wertschätzung belastet, die den theaterwissenschaftlichen Diskurs bis in die 1990er Jahre bestimmt. Mit Blick auf die Reaktionen der KritikerInnen auf Robert Wilsons erste Inszenierung in Deutschland, *Death Destruction & Detroit (DD&D)* 1979 an der Berliner Schaubühne, schreibt Grund: „Hier wird jene Kontroverse um die fehlenden Inhalte auf neuer Ebene verhandelt, die mit den Meinungen begonnen hatte: Das Narkotikum Bild setzt den Logos außer Kraft.“³⁴⁶ Die Opposition und Dualität von Opsis und Logos entspricht einer Gegenstellung von Text und Vernunft einerseits und von Körper und Bild andererseits.

³⁴⁵ Böhme, Gernot (1995), S. 47.

³⁴⁶ Grund, Uta (2002), *Zwischen den Künsten. Edward Gordon Craig und das Bildtheater um 1900*, Akademie Verlag GmbH, Berlin, S. 25.

Die ersten Risse innerhalb der textbasierten Theatertradition zeigen sich jedoch bereits bei den Meininger, da ihre Inszenierungen nicht nur auf dem Text basieren, sondern auch den visuellen Elementen eine starke Rolle zuweisen. Weil ihre Inszenierungen auf eine treue Wiedergabe der jeweiligen historischen Epoche abzielen, ist die visuelle Dimension des Schauspiels als wichtiges Element der Aufführung einkalkuliert. So entsprechen beispielsweise Kostüme und Szenografie in der Inszenierung von Shakespeares *Julius Cäsar* aus dem Jahre 1874 den Bildern der dargestellten Epoche und sind, wie Grund bemerkt, „eine neuartige Betonung der Opsis.“³⁴⁷ Obwohl die Inszenierungen der Meininger genau jene mimetische Nachahmung des Realismus praktizieren, gegen die sich später die TheaterreformerInnen des 20. Jahrhunderts wenden, bilden ihre Bemühungen, ein perfektes historisches Abbild zu schaffen, auch einen Versuch, den Aufführungsraum auf andere Weise zu gestalten bzw. seine gesellschaftliche und dramaturgische Dimension zu verdeutlichen.

4.1.1 Prolegomena für ein konstruktivistisches Theater

Die beiden Künstler, die um die Jahrhundertwende aus zwei verschiedenen Disziplinen – der eine aus der bildenden Kunst, der andere aus der Musik – kommend eine nahezu identische Kritik an der naturalistischen Theaterkonvention üben, sind Edward Gordon Craig und Adolphe Appia. Der neue Umgang mit Körper, Bewegung, Licht und Musik, den Craig und Appia in ihren Schriften und Praktiken hervorbringen, entspricht einem Aufführungsraum, der das Zusammenspiel verschiedener Elemente als grenzüberschreitende Bewegung zwischen bildender Kunst, Theater und Musik reflektiert. Die beiden Künstler gleichen sich in ihrer Herabsetzung des Textprimats und ihrem Verlangen nach der Autonomie des Theaters. Mit ihrer ‚Entliterarisierung‘ legen beide die Bausteine für ein zeitgenössisches postdramatisches Theater. Über die Umgestaltung des Bühnenraumes teilen Craig und Appia dieselbe Meinung, sie „forde[r]n eine Raumbühne, bei der die Tiefenillusion nicht mehr malerisch vorgetäuscht, sondern als real begehrbarer Raum gebaut werden soll.“³⁴⁸

³⁴⁷ Grund, Uta (2002), S. 18.

³⁴⁸ Grund, Uta (2002), S. 36.

Indem der Raum nicht mehr illusorisch hergerichtet, sondern in seiner Dreidimensionalität entfaltet sein soll, gewinnen Körper und Bewegung an Bedeutung. Stark beeinflusst von Isidora Duncans Tanzästhetik choreografierte Craig in seiner *Dido & Aeneas*-Inszenierung von 1900 die Bewegungen der Sänger und vermerkte dabei: „On the stage what impresses us is not what is said but what is done & how it is done. [...] Dancing is the poetry of movement.“³⁴⁹ Diese Akzentverschiebung vom *Was* auf das *Wie* einer Aufführung kann als Antizipation eines konstruktivistischen Theaters gedeutet werden, wie es sich beispielsweise in Gestalt der Bauhausbühne etwa zwei Jahrzehnte später entwickelt. Eine solche Betonung der Form mündet in eine stark visuell orientierte Gestaltung der Szene. Das Wesen der Theaterkunst ist für Craig aber nicht nur auf das Visuelle reduzierbar, sondern das ideale Theater sollte eine Synthese aus Visualität, Bewegung und Worten sein: „Sie besteht aus der bewegung, die der geist der schauspielkunst ist, aus den worten, die den körper des stückes bilden, aus linie und farbe, welche die seele der szenerie sind, und aus dem rhythmus, der das wesen des tanzes ist.“³⁵⁰

Man geht in das Theater, nicht um zu hören, beschließt Craig, sondern um zu sehen. Durch die Loslösung vom Textprimat und die Auffassung vom Schauspieler als bewegliches Bildelement, gelingt es Craig, die Hegemonie des Wortes zu beseitigen und eine Wechselwirkung zwischen bildender Kunst und Theater zu erzeugen. Ein Theater, das weder von der Literatur, noch vom (lebendigen) Schauspieler abhängig ist, fördert, wie Uta Grund meint, einen erweiterten Theaterbegriff und bildet den Ausgangspunkt „einer Entwicklung, welche das Theater im Verlauf des 20. Jahrhunderts in die gattungsüberschreitenden Tendenzen der Moderne integriert hat, deren Spannweite von Wassily Kandinsky über die italienischen Futuristen, Kurt Schwitters, dem Dessauer Bauhaus, Fernand Léger bis zur Performance- und Happeningbewegung der 60er/70er Jahre reicht.“³⁵¹

Jene grenzüberschreitende Dynamik, die Craigs Arbeit kennzeichnet, entspricht auch einer Weiterentwicklung des Wagnerischen Gesamtkunstwerk-Ideals und kann entsprechend auch als frühes Beispiel einer intermedialen Ästhetik verstanden werden. Es handelt sich nämlich um eine Ästhetik, die, durch Hervorhebung und

³⁴⁹ Craig, Edward Gordon (2000), Zitat nach: Grund, Uta (2002), S. 133.

³⁵⁰ Craig, Edward Gordon (1970/1905), *Die Kunst des Theaters. Der erste Dialog*, in: *Über die Kunst des Theaters*, S. 101.

³⁵¹ Grund, Uta (2002), S. 111.

Aufwertung des Visuellen, das Theater aus dem ‚Geist der bildenden Kunst‘ zu Reformen veranlasst.³⁵² Aus genealogischer Perspektive ließe sich in Craigs Bestrebungen eine Fortsetzung der Diderotschen Ästhetik konstatieren, besonders mit Blick auf die Idee, dass die Bühne nach malerischen Gesetzen gestaltet werden müsse. Außerdem lässt sich eine Beziehung zu Goethes Theaterphilosophie feststellen, wenn Craig nämlich im Regisseur die Hauptperson des Theaters sieht und den SchauspielerInnen eine ähnliche unmögliche Präzision abverlangt und sie als eine sich bewegende Figur im Raum bewertet.

Ein weiterer Aspekt, der für Craigs Bühnensynthese bedeutsam ist, ist der Bezug zur Architektur. Einige der wichtigsten Implikationen der Craigschen Bühnenreform sind die Elimination der bemalten Kulissen sowie die ‚Freilegung‘ der architektonischen Dreidimensionalität und Plastizität des Raumes. Unter dem Einfluss klassizistischer Tendenzen in der bildenden Kunst, die in der Westeuropäischen Kunst seit dem 18. Jahrhundert dominant sind, wendet Craig seine Aufmerksamkeit besonders auf die antike Baukunst, dessen monumentale Formen seinen ästhetischen Vorstellungen entsprechen. Wie er selber betont, ist das wertvollste Mittel, um den Gesamteindruck einer Inszenierung zu ermöglichen, „der mächtige und faszinierende Eindruck, der von der Szenengestaltung und der Bewegung der Figuren ausgeht. [...] Es geht hier nicht darum um ein verwirrendes Bühnenbild zu schaffen, sondern darum einen Raum zu erfinden [...]“.³⁵³

Seine Szenenentwürfe, wie beispielsweise für *Die Treppe* von 1905, zeigen einen architektonisch definierten Raum, der den Eindruck erweckt, die Figur stünde im Hintergrund und die Architektur sei die Hauptdarstellerin. Reduziert auf einfache geometrische Grundelemente, wie gerade Linien, ein vertikaler Kubus, eine Treppe, wird die Bühne in ihrer Visualität und Plastizität betont. Entsprechend formuliert Simhandl, dass sich Craigs Fantasie durch die Begegnung mit der Architektur ins Räumliche erweitert hat.³⁵⁴ Das Theater wird in erster Linie als ein Raumkunstwerk definiert, in dem verschiedene Elemente, wie Bewegung, Körper, Licht, nach einem visuell-architektonischen Muster organisiert und gestaltet werden.

³⁵² Vgl. Simhandl, Peter (1993), S.7.

³⁵³ Craig, Edward Gordon (1970/1907), *Die Künstler des Theater der Zukunft*, in: *Über die Kunst des Theaters*, Gerhardt Verlag, Berlin, S. 28.

³⁵⁴ Vgl. Simhandl, Peter (1993), S. 23.

Die Bestrebung, die menschliche DarstellerIn einer architektonischen und visuellen Struktur unterzuordnen, verweist auf Craigs Verankerung im Symbolismus. Versteht man den Symbolismus als Auseinandersetzung mit einer positivistischen Weltanschauung und einer realistisch-naturalistischen Poetik, so kennzeichnet ihn wesentlich die Akzentverschiebung auf das Imaginäre, Geheimnisvolle, Unbekannte und Mystische. Diametral entgegengesetzt zu dem, was Auguste Comte proklamiert, nämlich die Wissenschaft von den transzendentalen Kategorien und der Metaphysik zu befreien, beharren die Symbolisten auf einer Denkweise, die in Symbolen den Zugang zu einer anderen Welt sah. Gleichzeitig sollen die Symbole durch visuelle Zeichen die Reflexion der Zuschauer anregen – ein Punkt, der auch für Craig zentral ist.³⁵⁵

Ein Dichter, der Craig dabei sehr stark beeinflusst, ist der belgische Dramatiker und Dichter Maurice Maeterlinck. Wie Grund argumentiert, ist Craigs Konzept eines *Dramas des Schweigens* ein direkter Rekurs auf Maeterlincks Begriff des Schweigens, so wie er ihn in seiner Publikation *Der Schatz des Armen* formuliert: „Insofern fand Craig in der Sprachskeptis Maeterlincks einen wichtigen Anknüpfungspunkt für seine Konzeption eines Theaters der Bilder, das nicht [...] primär auf der illusionistischen Nachahmung der Wirklichkeit beruht, sondern Symbolhafte Bilderfindungen vor Augen führt.“³⁵⁶ Dadurch, dass er die sprachliche Ebene eliminiert und visuelle und architektonische Formen mit der Bewegung in ein dynamisches Zusammenspiel bringt, verweist Craig auf die Umwertung jener Darstellungsmittel, die die SchauspielerIn ins Zentrum der Inszenierung stellen. Die Verweigerung und Ausschaltung des menschlichen Elements gelang zu einem Höhepunkt in den Ideen von Kandinsky, der den Darsteller auf depersonalisierte Farbformen reduzieren wollte.

4.1.2 Das Licht und die Bühne

Vor dem Hintergrund einer antinaturalistischen Reaktion um 1900, die zu einer grundsätzlichen Theaterreform führt, sollen nun die Ideen von Adolphe Appia aufgegriffen werden. Obwohl auf den ersten Blick der Eindruck entstehen kann, dass Craig und Appia eine sehr ähnliche Position vertreten, dürfen die Unterschiede

³⁵⁵ Vgl. Grund, Uta (2002), S. 117.

³⁵⁶ Grund, Uta (2002), S. 124.

zwischen ihnen nicht unerwähnt bleiben. Konstituiert sich für Appia die Räumlichkeit durch den zeitlichen Verlauf der Musik und die Bewegungsabläufe des Tänzers, entwickelt Craig die Idee eines „gänzlich emanzipierten architektonischen Bühnenraums, der zum Hauptdarsteller der Theateraufführung werden soll[...].“³⁵⁷

Für beide aber, ist der Bühnenraum der Kernpunkt, aus welchem heraus das Theater reformiert werden soll. Insofern ist Appia bemüht, ein Konzept zu entwickeln, das dem Naturalismus entgegensteht und neue Inszenierungsmöglichkeiten eröffnet. Dabei wendet er zunächst gegen die Unzulänglichkeit perspektivistisch gemalter Kulissen, die die DarstellerIn vernachlässigen. Die Malerei soll für Appia nicht länger die Basis für das Bühnenbild sein, sondern dieses soll durch seine ‚eigene‘ Plastizität, das Licht und die Farbe gestaltet werden: „Die Malerei muß also auf ihr eigentümliches Leben verzichten, muß in einem gewissen Sinn aus sich heraustreten, hinaus in den Raum.“³⁵⁸ Entscheidend für diese Forderung ist die neue Relation von Körper, Musik und Raum.

Sechzig Jahre vor der performativen Wende formuliert Appia, dass die körperliche Anwesenheit der SchauspielerIn den Kern jeder Inszenierung bildet: „Es ist ganz wesentlich, eine Inszenierung auf der Präsenz des Schauspielers zu gründen, und um dies zu tun, alles, was mit dieser Präsenz im Widerstreit liegt, zu verbannen.“³⁵⁹

Um diesen Anspruch realisieren zu können, ist es notwendig, die illusionistisch gestalteten Kulissen zu verbannen und Volumen und Plastizität des Raumes wahrnehmbar zu machen. Der Antagonismus zwischen DarstellerIn und Bühnenumgebung kann auf diese Weise versöhnt werden. Ein Wendepunkt für Appia ist die Begegnung mit Émile Jacques Dalcroze, den Begründer der rhythmischen Gymnastik. Diese Methode ermöglicht es dem Tänzer, sich die raum-zeitliche Orientierung bewusst zu machen und sie dynamisch im kreativen Prozess einzusetzen. Als Dalcroze 1910 in Hellerau die *Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus* gründet, ist Appia einer seiner wichtigsten Mitarbeiter. Dort ergibt sich für ihn die Möglichkeit seine Theorie endlich auch in der Praxis zu erforschen. In einem Text aus dem Jahre 1912 schreibt Appia: „Durch das Studium der Rhythmischen

³⁵⁷ Grund, Uta (2002), S. 196.

³⁵⁸ Appia, Adolphe (2006/1899), *Die Musik und die Inszenierung*, in: Richard C. Beacham, *Adolphe Appia. Künstler und Visionär der modernen Theaters*, Alexander Verlag, Berlin, S. 104.

³⁵⁹ Appia, Adolphe (2006/1902), *Wie läßt sich unsere Inszenierung reformieren?*, in: Richard C. Beacham, S. 163.

Gymnastik wird man ganz besonders empfänglich für die Dimensionen des Raums. Das Studium des Raums wird also Teil des Unterrichts im Institut sein.“³⁶⁰

In der rhythmischen Gymnastik sieht Appia die Lösung für ein Problem, mit dem er bereits zu Beginn seiner Arbeit konfrontiert ist und so findet die rhythmische Gymnastik Eingang in eine Reihe von Entwürfen, die Appia als „rhythmische Räume“ bezeichnet. Diese zwanzig Bilder aus dem Jahre 1909 zeigen verschiedene architektonisch aufgebaute Landschaften, dessen Charakteristika geometrisch starre und scharfe Linien sind, die einen harmonischen Raum erzeugen. Ein Element, das dominiert sind diverse Treppen, die den rhythmischen Eindruck noch verstärken. Obwohl keine menschlichen Figuren auf den Bildern vorhanden sind, gelang es Appia eine Raumdynamik zu erzeugen und man kann fast die Lebendigkeit des Raums spüren. Etwa drei Jahre nach dem Entwurf dieser Bildserie kann Appia seine Ideen auch in den realen dreidimensionalen Raum transferieren.

Zusammen mit Dalcroze inszeniert er 1912 in Hellerau die von Dalcroze komponierte Pantomime *Echo und Narziss* sowie den 2. Akt von Glucks Oper *Orpheus und Eurydike*. Das ohne überflüssige Dekoration gestaltete Bühnenbild bildet die nahezu exakte Verwirklichung seiner rhythmischen Räume. Im Zentrum steht eine monumentale und massive Treppe, dessen symbolische Bedeutung besonders deutlich wird, wenn Orpheus auf ihr in die Unterwelt tritt, um Eurydike zu finden. Wie man anhand der fotografischen Dokumentation sehen kann, ist die Raumaufteilung nicht nach dem Modell des Guckkastentheaters organisiert. So schildert Peter Simhandl, dass auf Appias Drängen hin „nicht die übliche Guckkastenbühne installiert [wurde], sondern ein Raum geschaffen, in dem Zuschauerbereiche und Spielfläche ineinander übergehen und nur fallweise durch einen absenkbaren Orchestergraben zu trennen sind. [...] Der Bühnenraum sollte für jede Inszenierung mit Hilfe geometrischer Körper neu gestaltet werden.“³⁶¹

Ein weiteres Element, das zentral für die Gestaltung des Bühnenraums ist, ist das Licht. Eine präzise Lichtregie verleiht der Aufführung von *Orpheus und Eurydike* eine weitere Dynamik, wenn Orpheus langsam in Hades hinuntersteigt und sich das Licht von sehr hell mit jedem Schritt in die Unterwelt zunehmend verdunkelt. Die Intensität des Lichts wird wiederum gesteigert, als Orpheus Eurydike findet. Auf

³⁶⁰ Appia, Adolphe(2006/1912), *Die Kostümfrage für die Rhythmische Gymnastik*, in: Richard C. Beacham, S. 191.

³⁶¹ Simhandl, Peter (1993), S. 16.

diese Weise wird das Licht mit der Musik und den Bewegungen der DarstellerInnen synchronisiert. Wie Richard C. Beacham bemerkt, ist für Appia das Licht die Seele der *Mise en scène*, weil es eine vermittelnde Instanz zwischen plastischer Aufführung und flacher Dekoration ist.³⁶² Insofern hat die Beleuchtung nicht nur die Aufgabe Objekte und Körper auf der Bühne sichtbar zu machen, sondern sie ermöglicht auch die ‚Ausstrahlung‘ einer Bühnenpräsenz. Als eines der Grundelemente der Raumgestaltung, synthetisiert das Licht eben die Musik, Tanz, Drama und Gesang.

Diese Raum-Körper-Beziehungen, die im Zentrum von Appias Ästhetik stehen, liefern bis heute dem zeitgenössischen Theater (und Tanz) wichtige Impulse. Fast dreißig Jahre vor Merleau-Ponty, formuliert Appia eine phänomenologisch intonierte These über die Raum-Körper-Relation: „Diesen Stil bezeichne ich als *körperlichen Raum*, der zu einem *lebendigen* Raum wird, wenn er vom Körper belebt wird. [...] Die Beschaffenheit des Raums erfordert die Anwesenheit des Körpers.“³⁶³ Die Emanzipierung des lebendigen und bewegten Körpers ist bei Appia aber keineswegs nur auf das Physische reduziert, sondern enthält auch eine sinnlich spirituelle Dimension, bei der durch Musik die Harmonie zwischen Körper und Geist wiederhergestellt werden sollt. Die Offenlegung des plastischen Raums, in dem der lebendige Körper in seiner rhythmisierten Bewegung zum vollen Ausdruck kommen kann, ist daher ohne das sinnliche Element der Musik undenkbar.

Craig und Appia haben die Entwicklung des modernen und postmodernen Theaters maßgeblich geprägt und ihr Exempel verdeutlicht, wie die Reformierung des Theaters durch einen Austausch mit der bildenden Kunst, der Architektur und der Musik geschieht. So bemerkt Stanton Garner, dass die Erweiterung des Aufführungsraums, durch die Abschaffung bemalter Kulissen, den TheaterkünstlerInnen ermöglicht, andere Ausdrucksmittel, wie Bild, Bewegung und Volumen, einzusetzen:

The scenographic impulse, which led beyond Appia and Craig to Friedrich Kiesler's ‚space stage‘, Stanislaw Witkiewicz's Theatre of Pure form, the geometric performance field of Bauhaus theatre, and more contemporary experiments in the designing and construction of stage environments, entailed the use of lighting, stage décor, costume, and even sound to liberate the stage's plastic and spatial possibilities.³⁶⁴

³⁶² Vgl. Beacham, Richard C. (2006), S. 48.- 97.

³⁶³ Appia, Adolphe (2006/1921), *Erfahrungen mit dem Theater und persönliche Überlegungen*, in: Beacham, Richard C., S. 162.

³⁶⁴ Garner, Stanton B. (1994), S. 56.

Parallel zu Offenlegung und Reflexion plastischer Möglichkeiten des Bühnenraums, wird, besonders bei Appia, eine Tendenz sichtbar, die Beziehung zwischen ZuschauerInnen und DarstellerInnen neu zu denken. Über die Raumaufteilung, in welcher die ZuschauerInnen die bemalte Dekoration und die DarstellerInnen aus der Distanz zu betrachten hat, bemerkt Appia, dass diese Relation umgestaltet werden müsse: „Das Theater, wie man es früher verstand, ist für den Zuschauer eine Schule der Passivität. [...] Die Position, die dem Schauspieler eingeräumt wird, hat also einen unmittelbaren Einfluß auf den Zuschauer und muß folglich als erstes geändert werden [...]“.³⁶⁵

Die Art und Weise wie der Aufführungsraum in Hellerau abweichend von der klassischen Guckkastenanlage gestaltet ist, nämlich als Raum ohne fixierte Sitzplätze und ohne fixierte Bühne, entspricht Appias Bemühungen, ein Raumkonzept zu verwirklichen, in dem die Aktivität des Publikums durch den lebendigen Körper stimuliert werden kann. Die Abschaffung der Barriere zwischen Bühne und Publikum führt somit zu einer beidseitigen Teilhabe und wechselseitigen Beziehung. Auch hier erweist sich Appia, wie Richard C. Beacham konstatiert, als ein wichtiger Vorläufer für zahlreiche Performancegruppen, HappeningkünstlerInnen und RegisseurInnen, wie beispielsweise Julian Beck, Judith Malina, Richard Schechner und Robert Wilson.³⁶⁶

4.2 Theater und Film, ein dialektisches Verhältnis

In seinem Text *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, der längst als einer der Grundtexte der Medientheorie fungiert, reflektiert Walter Benjamin unter anderem das Verhältnis zwischen der lebendigen Aufführung und ihrem mediatisierten Double. Die Beziehung zwischen Theater und Film ist für Benjamin die eines Gegensatzes: „Zu dem restlos von der technischen Reproduktion erfaßten, ja – wie der Film – aus ihr hervorgehenden Kunstwerk gibt es in der Tat

³⁶⁵ Appia, Adolpe (2006/1922), *Monumentalität*, in: Richard C. Beacham, S. 386.

³⁶⁶ Vgl. Richard C. Beacham (2006), S. 363.

keinen entschiedeneren Gegensatz als das der Schaubühne.“³⁶⁷ Das, was das filmische Medium nicht abbilden kann und worin es sich grundsätzlich und ontologisch von einer lebendigen Aufführung unterscheidet, ist die Aura: „Denn die Aura ist an sein Hier und Jetzt genuden. Es gibt kein Abbild von ihr. Die Aura, die auf der Bühne um Macbeth ist, kann von der nicht abgelöst werden [...]“³⁶⁸ Die Transformation der DarstellerIn im Film entsteht dadurch, dass diese nun nicht mehr vor einem Publikum, sondern vor einer Apparatur spielt. Als vermittelnde Instanz verweigert die Apparatur die Kunstleistung der SchauspielerIn und statt einer Totalität, ist der Film immer schon durch die Perspektivierung der Kamera definiert.³⁶⁹ Im Zeitalter technisch reproduzierbare Medien ereignet sich für Benjamin somit eine tief greifende Veränderung und Neugestaltung menschlicher Wahrnehmung.

Diese Wahrnehmungsveränderung geht Hand in Hand mit der Funktionsveränderung der Kunst, sodass sich Benjamin mit Blick auf das fotografische Medium fragt: „ob nicht durch die Erfindung der Photographie der Gesamtcharakter der Kunst sich verändert habe“.³⁷⁰ Daraufhin unterscheidet er zwei Arten der Rezeption, die Sammelnde und die Zerstreute. Während die erste eine kontemplative Qualität kennzeichnet, wird die zweite durch die Massenmedien ausgelöst. Als Massenmedium *par excellence*, welches das Verhältnis der Masse zur Kunst wesentlich verändert, verursacht der Film eine solche zerstreute Wahrnehmung.

Obwohl man beim ersten Lesen leicht den Eindruck bekommen kann, Benjamin würde dem Film jede positive Wertschätzung verwehren, ist dies keineswegs der Fall. Während er einerseits den amerikanischen Film implizit kritisiert, weil dieser die Aura zum Verschwinden bringe, spricht er hingegen dem russischen Film „eine revolutionäre Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen“ zu.³⁷¹ Somit schreibt Benjamin dem damals noch relativ neuen Medium Film eine gesellschaftliche und politische Funktion zu und stellt auch dessen psychoanalytischen Wert fest. Das „optisch Unbewusste“ eröffnet einen Zugang zum triebhaft Unbewussten und ermöglicht dadurch eine neue Selbstreflexion. Dabei unterliegen die Raum-Zeit-

³⁶⁷ Benjamin, Walter (2002/1936), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: *Medienästhetische Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., S. 366.

³⁶⁸ Ebd., Benjamin, Walter (2002/1936)

³⁶⁹ Vgl. Benjamin, Walter (2002/1936), S. 364.-365.

³⁷⁰ Benjamin, Walter (2002/1936), S. 363.

³⁷¹ Benjamin, Walter (2002/1936), S. 369.

Koordinaten einer wesentlichen Veränderung: „Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung.“³⁷²

Nun stellt sich vor dem Hintergrund dieser Überlegungen die Frage, ob und wie der Film einen konstruktiven Dialog mit dem Theater führen kann, und wie sich dadurch Aufführungsraum und Raumwahrnehmung verändern würden?

4.2.1 Ein kinematografisches Theater

Ein paradigmatisches Beispiel für eine solche dialektische Wechselwirkung zwischen Theater und Film, sowie für die durch sie evozierte Entstehung neuer Raumkonzepte, liefert die Arbeit von Erwin Piscator, der in seinen Inszenierungen filmische Mittel einsetzt, um die Dramaturgie der Aufführungen zu erweitern. Piscators Ziel ist ein politisches Theater zu entwickeln, das eine Synthese zwischen Kunst und Politik bilden und einen entscheidenden Einfluss auf die ZuschauerInnen nehmen soll. Ähnlich wie Benjamin, geht Piscator von einer Korrespondenz zwischen der Revolutionierung des Theaters und dem technischen Fortschritt aus.³⁷³ Verschiedene technische und theatrale Mittel, die der technische Fortschritt ermöglicht, wie Filmprojektionen, Tonband, Drehscheiben, motorisierte Brücken, Etagen und Globusbühnen, führen zu einer grundsätzlichen formalen wie auch inhaltlichen Veränderung des Theaters.

Piscator geht davon aus, dass Theater und Film einander nicht entgegenstehen, sondern sich gegenseitig stark beeinflussen:

Mehr und mehr zeigt sich eine lebendige Wechselwirkung der beiden Kunstformen Theater und Film [...] Einzelne Filme wie, z.B. die der deutschen Schauspielerin Elisabeth Bergner sind schon reines dramatisches Theater (Kammerspiel mit drei Personen), und fast alle Tonfilme sind dem Theater nachgemachte Reißer oder Operetten (verfilmtes Theater) [...].³⁷⁴

Er sieht im Film kein bedrohendes Medium, das zur Abschaffung des Theaters beitragen würde und dies gilt auch für den Tonfilm. Indem Piscator eine positive Wechselwirkung zwischen diversen Kunstformen und Gattungen behauptet, argumentiert er implizit gegen medienspezifisch argumentierende Konzepte.

³⁷² Benjamin, Walter (2002/1936), S. 375.

³⁷³ Vgl. Piscator, Erwin (1968), *Das Politische Theater*, Henschelverlag, Berlin, S. 31.

³⁷⁴ Piscator, Erwin (1980/1933), *Theater und Kino*, in: Ludwig Hoffman (Hrsg.), *Theater Film Politik*, Henschelverlag, Berlin, S. 107.-110.

Die Premiere von Ernst Tollers Drama *Hoppla, wir leben* am 27. September 1927, mit der die *Piscator-Bühne* am Nollendorfplatz in Berlin eröffnet wurde, veranschaulichte die komplexen Inszenierungsstrategien von Piscator. Obwohl er schon früher mit dem Einsatz von filmischen Mitteln und Diaprojektionen experimentierte, wie beispielsweise bei *Trotz alldem!* (1925), *Gewitter über Gottland* (1927), *Fahnen* (1924) und *Sturmflut* (1926), bildet diese Inszenierung eine „vollkommene Verbindung von Film und Szene“.³⁷⁵ In Form eines Etagenbaus mit diversen Spielplätzen, die als simultane Aufführungsorte genutzt werden, reflektiert der Bühnenraum die herrschende gesellschaftliche Ordnung, gegen die sich Tollers Text richtet. Um diesen Konflikt des Einzelnen mit der Gesellschaft sichtbar zu machen, betont Piscator, dass der Film auch eine wesentliche dramaturgische Funktion hat.³⁷⁶ Neben dieser dramaturgischen Funktion soll der Film durch historische dokumentarische Bilder die semantische Ebene der Aufführung erweitern. Dadurch erhält die Inszenierung ein historisches Passepartout, das den dramatischen Konflikt in einem konkreten raum-zeitlichen Kontext einbettet. Die etwa 3000 Meter Filmspulen werden dabei aus vier verschiedenen Positionen simultan auf vier halbdurchsichtige Leinwände projiziert.

In so einem komplexen Zusammenhang, in dem die technischen Mittel über die DarstellerInnen zu dominieren scheinen, eröffnet sich nun die Frage, was für eine Schauspielart vollzogen werden soll. Dem Unbehagen der DarstellerInnen gegenüber der Apparatur ist sich Piscator sehr bewusst: „Zunächst erscheint dem Schauspieler, der an die bürgerliche Bühne gewöhnt ist, meine Apparatur etwas fremdes, ja ihm feindliches. [...] Nur schwer gewöhnt er sich an die Präzision der Einsätze, zu der ihn der Film zwingt.“³⁷⁷ Die veränderten Anforderungen an die SchauspielerInnen wurzeln in der neuen Beziehung von Individuum und Gesellschaft. Anders als beispielsweise bei Appia, für den die lebendige SchauspielerInnen immer noch im Zentrum der Aufführung stehen muss, reduziert Piscator, ähnlich wie Craig, die DarstellerInnen auf ein Mittel. Piscator akzentuiert nicht die Individualität – ein Konzept der Bourgeoisie –, sondern die gesellschaftliche Funktion der SchauspielerInnen. Diese Akzentuierung korrespondiert wiederum vollkommen mit seiner Idee vom proletarischen Theater, als einer kollektiven Kunstform.

³⁷⁵ Piscator, Erwin (1968), S. 150.

³⁷⁶ Vgl. Piscator, Erwin (1968), S. 151.

³⁷⁷ Piscator, Erwin (1968), ebd.

Die Inszenierung von Jaroslav Hašek's *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk*, die am 23. Januar 1927 uraufgeführt wurde, stellte ein weiteres Experiment mit der szenischen Form dar. Da es sich bei dem zugrunde liegenden Text um einen Roman handelt, bedarf es hier zunächst eines Adaptionprozesses, um ihm eine szenische Form zu verleihen. Für Piscator ist dabei die größte Herausforderung, ein optimales dramaturgisches Prinzip dafür zu finden, Schwejk stest in Bewegung zeigen zu können:

Alles ist dauernd im Fluß. Großartig, wie in dieser Flüssigkeit des epischen Stoffes die ganze Rastlosigkeit des Krieges zum Ausdruck kommt. [...] Als die Frage an uns herantrat, eben diesen Roman auf die Bühne zu bringen, da verdichtete sich diese Vorstellung zu konkreten Mittel des laufenden Bandes.³⁷⁸

Die dramaturgische Lösung für Schwejk ist also den Antiheld von Hašek, gespielt von Max Pallenberg, statt auf einem stehenden Bühnenboden, auf einem Laufband spielen zu lassen. Was in dieser Inszenierung zentral ist, ist die Verwendung zweierlei Arten Filme: Einerseits werden Zeichentrickfilme, die Georg Grosz angefertigt hat, projiziert und andererseits werden naturalistische Filme gezeigt, die den historischen Kontext herstellen. Wie Piscator schreibt, ist es notwendig, dem dokumentaristischen Film den Zeichentrickfilm hinzuzufügen. Durch die Verbindung der zwei verschiedenen filmischen Formate mit der laufenden Bühne, gelingt es Piscator die epische Form des Romans in eine szenische zu übertragen. Die hier vollzogene mediale Translation und die daraus entstandene Form sind konstitutiv abhängig, von dem Stand technischer Entwicklungen, durch welchen sie erst ermöglicht wurden.

Bei der *Rasputin*-Inszenierung, welche am 12. November 1927 uraufgeführt wird, unterscheidet Piscator gar drei verschiedene Formen des Films, nämlich: **a)** den Lehrfilm, **b)** den dramatischen Film und **c)** den Kommentar-Film.³⁷⁹ So erhellen die Filmprojektionen beispielsweise den historischen Zusammenhang und Kontext der letzten russischen Dynastie, den Romanows. Während der Lehrfilm aus dokumentarischen Aufnahmen, die aus den Archiven stammen, zusammengesetzt ist, wird der dramatische Film extra für das Ereignis gedreht und seine Funktion ist „die Entwicklung der Handlung“ zu erläutern und mit voranzutreiben.³⁸⁰ Der Film erklärt,

³⁷⁸ Piscator, Erwin (1968), S. 191.

³⁷⁹ Vgl. Piscator, Erwin (1968), S. 171.-173.

³⁸⁰ Piscator, Erwin (1968), S.172.

konkretisiert und erweitert die szenischen Dialoge sowie die Handlung in Bildern. Dem Kommentar-Film fällt eine ähnliche Funktion anheim wie dem antiken Chor. In seinem Buch zitiert Piscator Bernhard Diebold, der als erster diese Parallele zwischen dem Kommentar-Film und dem Chor äussert: „Und der Film im Piscator-Drama wäre der moderne Chor. [...] Auch hier werden die Götter und Gewalten der Zeit zuerst im allgemeinen angerufen, bevor das Sonderschicksal der Einzelsprecher sich abhebt und von dem Schicksal, das uns alle angeht.“³⁸¹

Indem der Kommentar-Film die ZuschauerIn direkt anspricht, hat er auch eine kritische Funktion. In *Rasputin* erscheint er in Form eines Kalenders, der, ähnlich wie der Lehrfilm, grundsätzlich aus dokumentarischen Aufnahmen besteht. All diese drei Film-Typen werden in *Rasputin* gleichzeitig auf der Bühne projiziert, sodass das Publikum mit einer vielfachen Bilderflut konfrontiert ist. In seinem Buch über die Inszenierung von Bildschirmen schreibt der britische Theaterwissenschaftler Greg Giesekam zu dieser Gleichzeitigkeit drei verschiedener Filmformen bei Piscator, dass sich ein dialektisches Verhältnis nicht nur zwischen der lebendigen DarstellerIn und denen Film, sondern auch zwischen den verschiedenen Filmen feststellen kann.³⁸²

Die erste Spannung ergibt sich aus der Juxtaposition zwischen den DarstellerInnen und den Filmen und die andere durch das Nebeneinander der drei verschiedenen Filme. In dieser Situation, in welcher die BetrachterInnen aktiv beteiligt werden, ändern sich die Konventionen des Sehens und eine dynamische Beziehung zwischen Bühne und Zuschauerraum wird ausgelöst. Piscator argumentiert, dass durch die Verwendung neuester technischer Mittel endlich die Möglichkeit entstünde, die Relation zwischen DarstellerInnen und BetrachterInnen radikal umzugestalten. Eine zentrale Funktion des Films ist somit die Interaktion zwischen Bühne und Publikum zu steigern.

Ein Aspekt, auf den Piscator sein Augenmerk richtet, ist die medial-technische Bedingtheit des Theaterraums:

Bis auf die Drehscheibe und elektrisches Licht befand sich auf der Bühne zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch in demselben Zustand, in dem sie Shakespeare zurückgelassen hatte: ein viereckiger Ausschnitt, ein Guckkasten, durch den der Zuschauer den bekannten ‚verbotenen Blick‘ in eine fremde Welt tun durfte.³⁸³

³⁸¹ Diebold, Bernhard (1968), *Das Piscator-Drama*, Zitat nach: Erwin Piscator, S. 173.

³⁸² Vgl. Giesekam, Greg (2007), *Staging the Screen. The Use of Film and Video in Theatre*, Palgrave Macmillan, London/New York, S. 45.

³⁸³ Piscator, Erwin (1968), S. 134.

In der Guckkastenbühne sieht Piscator eine Bühnenform, die mit der Ideologie des Bürgertums verbunden ist und die er mit Hilfe des Films und neuen technischen Mitteln umstrukturieren bzw. dekonstruieren will. Die BetrachterIn sollte in das Theaterereignis als „lebendige Kraft“³⁸⁴ einbezogen werden. Es handelt sich hierbei um eine wesentliche Umstrukturierung der Bühne-ZuschauerIn-Relation, die nicht länger durch die Konvention der Vierten Wand bestimmt werden soll. Für die architektonische Umgestaltung des Theaterraums ist für Piscator die Zusammenarbeit mit Walter Gropius zentral. Obwohl die Idee des Totaltheaters nie verwirklicht wurde, verweist dieses Bühnenkonzept auf eine Umbewertung des Bühnenraums. Zudem reflektiert die Idee des Totaltheaters eine mediale Veränderung der Wahrnehmung.

Als neue Bühnenformen soll das Totaltheater von Walter Gropius die Guckkastenbühne überwinden und Piscator ermöglichen, die Trennung zwischen Aufführungsraum und Zuschauerraum sowie Einteilung in Parkett, Ränge, Logen und Galerien aufzulösen. Gropius beschreibt sein Raumkonzept wie folgend:

die bedeutenden spielleiter der letzten generation suchten nach neuen räumlichen und technischen mitteln, um die zuschauer mehr wie bisher in das scenische geschehen einzubeziehen. [...] wir kennen heute fast nur die letzte dieser theaterformen, die tiefenbühne, die den großen nachteil besitzt, den zuschauer nicht aktiv in die von ihm abgetrennte scene einzubeziehen [...].³⁸⁵

Die ‚große Raummaschine‘, welche Gropius für Piscator einrichten will, ist als Amalgam verschiedener Bühnenraumkonzepte gedacht, das simultane Aufführungen ermöglichen würde. Einen wichtigen Stellenwert räumt Gropius dabei der Verwendung von Film- und Lichtprojektionen ein, welche nicht nur auf der Bühne projiziert werden sollen, sondern auch im gesamten Zuschauerraum. Diese Synthese von Bühne und Film, die die ZuschauerIn mitten in das szenische Geschehen hineinreißen soll, lässt sich als ‚Versöhnung‘ von Film und Theater bezeichnen, eine Versöhnung, die durch Architektur vermittelt wird und Räumlichkeit als Produkt einer Wechselwirkung entstehen lässt. Damit wird der begrenzte Raum der Guckkastenbühne gesprengt, wobei der Film als „lebende Kulisse“ das durchschaubare Raumgefüge des Theaters, also „die bildhafte Rezeption des

³⁸⁴ Piscator, Erwin (1968), S. 135.

³⁸⁵ Gropius, Walter (1968), Zitat nach: Erwin Piscator, S. 125.

Gukkasten-Theaters, [...] das Bühnenbild oder auch die flache Reliefbühne“, überwindet.³⁸⁶

4.2.2 Ein Argument von Susan Sontag

Um die Wechselwirkung zwischen Theater und Film noch grundlegender analysieren zu können, soll nun die Frage nach der Differenz zwischen ihnen aufgegriffen werden. In ihrem Text über die Theater-Film-Beziehung argumentiert Susan Sontag, dass der nicht zu leugnende Unterschied zwischen Theater und Film in einem unterschiedlichen Umgang mit Raum begründet liegt. Die jeweilige Art und Weise, durch die der Raum im Theater entsteht, ist wesentlich anders, als diejenige im Film.

Will man eine Demarkationslinie zwischen Theater und Film ziehen, so scheint mir das Problem der Kontinuität des Raumes von fundamentaler Bedeutung zu sein als der Unterschied zwischen der Dreidimensionalität des Raumes im Theater (wie beim Tanz) und der Zweidimensionalität des Raumes im Film (wie in der Malerei) [...].³⁸⁷

Diese Differenz ist plausibel, wenn man die spezifische Medialität von Theater und Film vergleicht. Was passiert aber, wenn Theater und Film, wie bei Piscator oder noch radikaler bei John Jesurun ineinander geblendet werden? Ist es dann immer noch legitim, auf der Differenz von Kontinuität und Diskontinuität als Unterscheidungsprinzipien von Theater und Film zu beharren?

Um diese Fragen beantworten zu können, sollen zunächst die Eigenschaften des filmischen Raums analysiert werden. Ähnlich wie Sontag, definiert der Filmwissenschaftler Ryad Khouloki den filmischen Raum aufgrund von dessen Diskontinuität. Hierbei recurriert er auf Sergei Eisensteins Konzept der Montage und bemerkt, dass der „filmische Raum bei Eisenstein immer ein Konflikt-Raum“ sei.³⁸⁸ Für Khouloki ist dies aber keine eindeutige Definition, denn er zeigt inwiefern andere Theoretiker und Filmacher, wie beispielsweise Wsewolod Pudowkin und André Bazin, die These vertreten, dass der filmische Raum ein kontinuierlicher Raum ist, insofern dass durch unsichtbare Schnitte ein realistischer filmischer Raum generiert wird.³⁸⁹

³⁸⁶ Konffke, Silke (1999), *Theater-Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten 1900-1980*, Reimer, Berlin, S. 175.

³⁸⁷ Sontag, Susan (2003/1965), *Theater und Film*, in: *Kunst und Antikunst*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M., S. 221.-223.

³⁸⁸ Khouloki, Ryad (2006), *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*, Bertz/Fischer, Berlin, S. 19.

³⁸⁹ Vgl. Khouloki, Ryad (2006), S. 21.-22.

Auf Piscators Beispiel scheint es passender, Eisensteins „Montage der Attraktionen“ anzuwenden. Die Verwendung von Filmen in Piscators Inszenierungen erzeugt einen ähnlichen Konfliktraum wie bei Eisenstein, nämlich den zwischen Bürgertum und Arbeiterschaft. So ist der Einsatz von Filmen dadurch motiviert, dass er das Proletariat auf die Bühne bringt und die gesellschaftliche Funktion des Menschen artikuliert. Wenn im Jahre 1923 Eisenstein die Montage der Attraktionen als „jedes aggressive Moment des Theaters, [...] das den Zuschauer einer Einwirkung auf die Sinne oder Psyche aussetzt“, definiert und als „primäres Konstruktionselement einer Aufführung“ versteht, entfaltet er eine Theorie, die präzise das beschreibt, wonach Piscator strebt.³⁹⁰ Die Verwebung von Film und Theater durch das Prinzip der Montage ist demzufolge eine konsequente Auseinandersetzung mit dem ideologischen Klassenkampf, der auf direkte und aggressive Weise auf die Bühne gebracht werden soll. Und mehr noch, es ist ein Verfahren, welches unmittelbar zur „Aktivierung des Zuschauers“ führen soll und die Grundlage einer Wirkungsästhetik ausmacht.³⁹¹

Als Medium, das die Masse direkt adressieren kann, gilt der Film als ideales Mittel, um die Dialektik der industriellen Gesellschaft in Bildern zu übersetzen und sie für eine breite Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Für Eisenstein ist gerade diese Massentauglichkeit das, was eine erhöhte Wahrnehmung und ein gesteigertes politisches Bewusstsein evozieren kann: „Ein massenbezogener Zugang bewirkt außerdem, daß das Publikum in maximaler Intensität emotional mitgerissen wird, was für die Kunst grundsätzlich, erst recht aber für eine revolutionäre Kunst von entscheidender Bedeutung ist.“³⁹² Die Revolution in der Kunst sowie die Kunst als Revolution ist ohne den technisch-medialen Fortschritt, durch welchen den ansonsten unsichtbaren ArbeiterInnen und dem Proletariat Sichtbarkeit verliehen werden kann, undenkbar. Der Einsatz technischer Mittel kann in diesem Sinne auch als ein Versuch gedeutet werden, mit dem es möglich wird die „für die bürgerliche Kultur so typische

³⁹⁰ Eisenstein, Sergej M. (1974/1923), *Montage der Attraktionen*, in: Hans-Joachim Schlegel (Hrsg.), *Schriften I*, Carl Hanser Verlag, München, S. 217.-218.

³⁹¹ Fischer-Lichte, Erika (1993), *Von der ‚Montage der Attraktionen‘ zur Montage der Synästesien. Zu Eisensteins Entwicklung einer Sprache des Theaters*, in: Horst Fritz (Hrsg.), *Montage in Theater und Film*, Francke, Tübingen/Basel, S. 28.

³⁹² Eisenstein, Sergej M. (1974/1925), *Zur Frage eines materialistischen Zugangs zur Form*, in: Hans-Joachim Schlegel (Hrsg.), S. 234.

und charakteristische Kluft zwischen Kunst und Leben“ aufzuheben und „anstelle von Kunst Agitation zu betreiben.“³⁹³

In der ästhetisch-formalen Revolution um die Jahrhundertwende, zu deren Vertreter u. a. die bereits erwähnten Craig, Appia sowie die Futuristen und Konstruktivisten zählen, äußert sich wieder eine Bestrebung zum Gesamtkunstwerk, in dem das Theater zu einer Synthese aus verschiedenen Künsten und Medien würde. Wie Sontag feststellt, räumen Piscator, Gropius und Meyerhold dem Film einen festen Platz im Theater ein.³⁹⁴ Um Schritt mit der beschleunigten Wahrnehmung halten zu können, muss das Theater nach neuen Ausdrucksformen suchen, wofür der Film ein bedeutendes Mittel ist. Eine solche Entwicklung beschreibt Sontag auch mit Blick auf zeitgenössische Theaterformen: „Die tatsächliche Nutzung des Films für die Zwecke des Theaters hat inzwischen bereits eine beachtliche Geschichte, deren Stationen unter anderem durch die *lebende Zeitung*, das *epische Theater* und die *Happenings* gekennzeichnet ist.“³⁹⁵

Hinsichtlich der Frage nach dem Verhältnis von Film und Theater, formuliert Sontag eine paradigmatische Frage der Intermedialitätsforschung, die gleichsam auf das Gesamtkunstwerk-Konzept Bezug nimmt: Sollten alle Gattungsunterschiede aufgehoben werden und zu einer Kunst verschmelzen, oder sollten die Grenzen zwischen den einzelnen Künsten intakt gehalten werden? Könnte man vielleicht auch mit dem Filmwissenschaftler Gene Youngblood behaupten, die Distinktion zwischen Theater und Film sei obsolet geworden und es sei nun Zeit ein Konzept des „intermedia theater“ zu formulieren?³⁹⁶

Anders als der Film, kann das Theater nach Sontag alles sein.³⁹⁷ Da diese These immer noch kein klares Licht auf das Verhältnis von Film und Theater wirft, soll die Aufmerksamkeit nun auf das Medium Video gerichtet werden. Dieser Perspektivwechsel soll dazu beitragen, die Schnittstellen zwischen Theater und Film noch präziser verorten zu können. Liest man Sontags Argument im Kontext der technischen Entwicklung der Medien, muss bemerkt werden, dass der Text 1965

³⁹³ Fischer-Lichte, Erika (1993), *Politisches Theater als (kultur-)revolutionäre Aktion – Zum Montage-Verfahren in Piscators Theater in der Weimarer Republik*, in: Horst Fritz (Hrsg.), S. 97.

³⁹⁴ Vgl. Sontag, Susan (2003/1965), S. 231.

³⁹⁵ Sontag, Susan (2003/1965), ebd.

³⁹⁶ Youngblood, Gene, (1970), *Expanded Cinema*, P. Dutton&Co, New York, S. 365.

³⁹⁷ Vgl. Sontag, Susan (2003/1965), S. 233.

geschrieben wurde, zu einem Zeitpunkt also, an dem die erste Portapak-Videokamera auf den Markt gebracht wird.

Die Videotechnik ermöglicht eine gleichzeitige Aufnahme und Wiedergabe des Bildes, wodurch der Eindruck eines kontinuierlichen Bildstroms entsteht, der zu einer Ausdehnung des Bühnenraums führt. Künstler waren jetzt in der Lage, andere Orte zu eröffnen, Orte die nicht auf der Bühne vorhanden und doch Teil des Aufführungsraums sind. So hält Gabriele Brandstetter fest, dass „Medien zur Erweiterung der Spielräume im Theater beitragen.“³⁹⁸ Während der Film immer eine schon vergangene Zeit auf die Bühne bringt und so die ZuschauerIn mit der Präsenz der Aufführung und der Geschichtlichkeit der Bilder konfrontiert, ermöglicht das Live-Feedback-System von Video eine Juxtaposition und Simultanität von parallelen Zeit-Räumen, die eine Oszillation zwischen Abwesenheit und Präsenz, Materialität und Zeichenhaftigkeit erzeugt. Der (scheinbare) Gegensatz von Film und Theater wird somit in einem anderen Medium verhandelt und vermittelt, nämlich in einer performativen Verflechtung von Video und Aufführung.

Um diese Verflechtung näher analysieren zu können, soll im nächsten Abschnitt das Augenmerk auf die Inszenierungsstrategien der New Yorker Theatergruppe The Wooster Group gerichtet werden, für deren Ästhetik kennzeichnend ist, Theater und Film, in einem intermedialen, durch Video vermittelten Raum, in Dialog zu bringen.

4.3 Verschiebung der Präsenz

Seitdem The Wooster Group zum ersten Mal in der Inszenierung *Brace Up!* (1991) Live-videoaufnahmen auf der Bühne einsetzte und diese mit vorab aufgenommenen Videos vermischte, ist die Ineinanderblendung verschiedener Medien, wie Video, Film und Mikrofone, auf der Bühne zu einer der wichtigsten Eigenschaften von The Wooster Group avanciert. Aufgrund einer permanenten Suche nach neuen Formen der Aufführung, die keine realistische Nachahmung der dramatischen Vorlage sein soll, verwendet das künstlerische Kollektiv, unter der Führung von Elizabeth LeCompte, stets andere Darstellungsmittel, z. B. aus der japanische Noh-Tradition,

³⁹⁸ Brandstetter, Gabriele (2005), *Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien*, Theater der Zeit, Berlin, S. 142.

der Ästhetik des Vaudevilles sowie Elemente aus der populären Kultur. Als die Gruppe 1975 mit Uraufführung von *Sakonnnet Point* zum ersten Mal die Aufmerksamkeit der amerikanischen Öffentlichkeit erregt, ist ihre die Strategie, Kunstformen, Gattungen und Medien zu vermischen, bereits sehr ausgereift. Die sich immer weiter entwickelnde Technik des Videos ermöglicht den KünstlerInnen, ihre Aufführungen nicht nur aufzunehmen, sondern diese auch im Rahmen eines Live-Circuits zu reflektieren und auf diese Weise die Wahrnehmungsgewohnheiten zu thematisieren. Mit Blick auf die medialen Inszenierungsstrategien sowie die Verwendung von Video bei The Wooster Group, bemerkt Hans Thies-Lehmann: „Es ist deshalb logisch, daß die Video-Technik die Tendenz aufweist, für die Kopräsenz von Videobild und lebendigen Akteur genützt zu werden, ganz allgemein als technisch vermittelte *Selbstreferentialität* des Theaters zu fungieren.“³⁹⁹ Was also als wesentliche Eigenschaft der Verknüpfung zwischen Video und Theater unterstrichen werden kann, ist die Situation einer Beobachtung der Beobachtung, in der die ZuschauerIn ihre eigene Wahrnehmung reflektiert.

Oft dient als Vorlage nicht nur ein dramatischer oder literarischer Text, sondern es werden Verfilmungen von Theaterstücken sowie Dokumentarfilmmaterial in die Aufführungen integriert, wodurch ein Zitat-Rahmen entsteht, in dem sich eine mehrschichtige Beziehung zwischen dem Hier und Jetzt der agierenden DarstellerInnen und der medialen Repräsentation entwickelt. In der Inszenierung *Fish Story* (1994) wird eine Welt kreiert, die von dem japanischen Dokumentarfilm *Geinin* inspiriert ist, der eine Gruppe japanischer TheaterkünstlerInnen porträtiert. Eine andere Vorlage für *Fish Story* ist Tschechows Drama *Drei Schwestern*. Der dramatische Stoff wird hier mit der japanischen Noh-Tradition verknüpft. Auf der auditiven Ebene ist dieses Zusammenfügen verschiedener Medien, Gattungen, Genres und Traditionen noch drastischer. Hier schreibt Elizabeth LeCompte: „As I recall, there might be one of two things that are anomalies, taken from another piece, but all the sound in *Fish Story* is from Japanese tapes.“⁴⁰⁰

Ein weiteres zentrales Element der Aufführung sind die Videofilme mit Ron Vawter, dem Schauspieler, der einer der Begründer der Wooster Group war und kurz nach der Uraufführung von *Fish Story* gestorben ist. Vawter, der die Rolle des Vershinin

³⁹⁹ Lehmann, Hans-Thies (1999), S. 423.

⁴⁰⁰ LeCompte, Elizabeth (2006), *Rehearsing goodbyes in Brace Up! and Fish Story*, in: Andrew Quick (Hrsg.), *The Wooster Group Work Book*, Routledge, New York/London, S. 109.

spielt, ist nicht live anwesend. Das Publikum begegnet ihm in Form eines Videobildes, das besonders stark zum Schluss der Aufführung wirkt. In der letzten Szene, kurz bevor er Mascha einen langen Kuss gibt, hört man Tschechows Worte aus seinem Mund: „We must find a way to join love of work to love of higher things, mustn't we? Well now I must go...I came to say goodbye“.⁴⁰¹ Indem das Videobild nicht nur die Abwesenheit des lebendigen Darstellers markiert, sondern auch ein gespensterhaftes Bild evoziert, eröffnet sich ein Raum, in dem die Wahrnehmung der ZuschauerInnen zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Abwesenheit und Präsenz wandert. In diesem Kontext lässt sich das Theater von The Wooster Group als Verwirklichung einer „Gedächtnismaschine“ bezeichnen, so wie es Marvin Carlson in seinem Buch *The haunted stage: theatre as a memory machine* formuliert. Das Gespenstige ist für Carlson eines der wichtigsten kulturübergreifenden Merkmale des Theaters: „Just as one might say that every play might be called *Ghosts*, so, with equal justification, one might argue that every play is a memory play.“⁴⁰² In den Wooster Group-Produktionen findet diese These eine vollkommene Verifikation, besonders wenn die Aufführung durch filmische Zitate oder Videos von abwesenden bzw. gestorbenen Darstellern, die wie Geister auf der Bühne auftauchen, gerahmt wird. In *The Fish Story* steht dieses Gespenstige in direkter Beziehung zur Tradition des japanischen Noh Theaters, in dem die Figur des verstorbenen Helden ein wesentliches dramaturgisches Prinzip ist.

4.3.1 Hamlet zwischen Film, Video und Aufführung

Ein weiteres Beispiel, anhand dessen gezeigt werden kann, wie The Wooster Group das Theater in einen intermedialen Ort verwandelt, an dem Vergangenheit, Gegenwart und verschiedene Medien sich vermischen, ist die *Hamlet*-Inszenierung aus dem Jahre 2006.⁴⁰³ Als Skript fungiert in diesem Fall nicht der Text selbst, sondern die berühmte Aufzeichnung der Broadway-Inszenierung von 1964, mit Richard Burton in der Hauptrolle.⁴⁰⁴ Während der ganzen Aufführung wird im Hintergrund der Bühne der schwarz-weiß Film projiziert und markiert damit

⁴⁰¹ Zitat nach: Andrew Quick (2006), S. 275.

⁴⁰² Carlson, Marvin (2001), *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, University of Michigan, Michigan, S. 2.

⁴⁰³ Ich habe die Aufführung am 5.8. 2009 im Rahmen des 13. Gdansk Shakespearian Festival im Theaterhaus Gdynia gesehen. Eine Videodokumentation stand mir auch zur Verfügung.

⁴⁰⁴ Der Regisseur des Films ist der berühmte britische Schauspieler Sir Arthut John Gielgud.

permanent einen historischen und medialen Referenzpunkt. Die Broadway-Inszenierung wurde mit 17 Kameras aufgenommen und ist, Tom McGregor zufolge, das Exempel einer neuen Form des „Theatrofilms“.⁴⁰⁵ Indem die Wooster Group-Inszenierung nicht auf der Shakespeareschen Originalvorlage basiert, sondern auf einer Aufführungsaufzeichnung, wobei die Aufführung bereits Teil einer kollektiven kulturellen und historischen Erinnerung geworden ist, entfaltet sich eine komplexe Beziehung der Referenzen und der Interpretationen. Shakespeares Dramentext wird als Theatrofilm transponiert und wiederum auf die Bühne projiziert. Die Spielweise der DarstellerInnen und insbesondere die Art und Weise, wie Scott Shepherd die Figur des Hamlet spielt, sind dem Versuch gewidmet, eine vollkommene Nachahmung, eine Kopie der Richard Burton-Aufführung zu leisten. Ein weiteres Element, das die Wahrnehmung ins Schwanken versetzt, sind die Live-Videokameras, die die DarstellerInnen filmen und deren Aufnahmen gleichzeitig auf zwei Monitoren am Rand der Bühne ausgestrahlt werden.

Die Bühnenarchitektur besteht aus einer Filmleinwand, einem Metallgerüst, das zwei Ebenen hat, den zwei Bildschirmen, die sich vertikal und horizontal bewegen können, zwei Kameras, Mikrofonen und weiteren Bildschirme, die nur die DarstellerInnen sehen können. Eine besondere Dynamik entsteht dadurch, dass weitere Teile der Szenografie, wie Tische, Stühle und Sofas, von Figuren in schwarzer Kleidung in schnellen Bewegungen auf die Bühne gerollt werden. Außerdem zählen leicht transparente, rechteckige, weiße Flächen zur Bühne, hinter denen die Silhouetten der DarstellerInnen, die nicht auf der Bühne sind, durchschimmern. Interpretiert man *Hamlet* als ein Drama, dessen Atmosphäre durch ein beständiges Bespitzeln und die potenzielle Anwesenheit der geheimen LauscherIn geprägt ist, dann scheinen die Flächen dieses Motiv der unsichtbaren ZeugIn räumlich darzustellen.

Ähnlich wie der Darstellungsstil, ist auch die Bühne eine ziemlich getreue Kopie des Bühnenraums des Hamlet-Films. Die dem Zuschauerraum frontal gegenübergestellte Bühne ist aufgrund ihrer Konstruktion ein merkwürdiges Amalgam aus verschiedenen Schichten und Ebenen, die den Eindruck vermitteln, der Raum wäre dezentriert und ohne perspektivische Ausrichtung. Die Dezentrierung des Raumes sowie das Aufbrechen der Perspektive sieht Johan Callens als eine Entwicklungsstufe

⁴⁰⁵ Vgl. McGregor, Tom (2007), *Ghosts of Hamlets Past*, <http://www.realtimearts.net/article/79/8580>, Stand: 15. 04. 2010.

der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, die auch die Raumgestaltung des Theaters beeinflusst:

One way of viewing the twentieth-century painterly developments is as a concerted effort to escape the limits of the frame and two dimensionality (through collage, montage, installation, etc.). In a similar way, hurrying the realistic drawing through different incarnations – from skeletal walls to plain platform, rasied, folded overturned [...] the Wooster Group's scenographies prove ,ec-centric'.⁴⁰⁶

Die dezentrierte Raumgestaltung korrespondiert mit der Poetik der Dekonstruktion, die sich als charakteristische Eigenschaft von The Wooster Group ausmachen lässt. Durch die Strategie der permanenten Transformation, bei der Bild, Ton, DarstellerInnen und Bühne nie stabil oder unverändert bleiben, wird die Wahrnehmung des Publikums ebenfalls destabilisiert.

Die Richard Burton-Aufführung wird nicht in der Originalform beibehalten, sondern einer Dekonstruktion ausgesetzt. Erstens wird der Film immer wieder vor- und zurückgespult, zweitens wird das Bild mit Effekten ausgestattet und drittens werden SchauspielerInnen aus dem Bild ,ausradiert', was den Eindruck erweckt, als würden diese langsam, im fade-out Effekt aus dem Bild verschwinden. Durch eine solche Verfahrungsweise wird der epistemologische Status des Filmes in Frage gestellt und, wie der Text, dekonstruiert. Der Film wird hier nicht in seiner Funktion einer neutralen, objektiven und dokumentarischen Aufzeichnung einer historischen *Hamlet*-Aufführung verwendet, sondern er wird der Fiktionalisierung ausgesetzt, die live auf der Bühne vollzogen wird. Wichtig ist zu bemerken, dass die performative Dekonstruierung des filmischen Materials während der Aufführung stattfindet und, ähnlich wie die Darstellung, nie exakt wiederholt werden kann. Nick Kaye zufolge entfaltet dieser performativer Umgang mit Film und Video eine „Ordnung der Differenz“: „Thus, the film projection is read in the *different* times in which the performance now operates: in relation to the ,real' record; in its new contextual meaning; in a play across ,actuality' and ,extuality' produced in its reproduction *here*.“⁴⁰⁷

Diese ,Ordnung der Differenz' markiert die Distinktion zwischen Live-Aufführung und Mediatisierung, die bei The Wooster Group nicht in einer dichotomischen Weise aufgegriffen wird, sondern eine Präsenz erzeugt, die mehrschichtig und instabil

⁴⁰⁶ Callens, John (2006), *Introduction. Of Rough Cuts, Voice Masks, and Fugacious Bodies*, in: John Callens (Hrsg.), *The Wooster Group and its Traditions*, P.I.E.-Peter Lang, Brussels, S. 52.

⁴⁰⁷ Kaye, Nick (2007), S. 168.

ist. Die Präsenz der DarstellerInnen wird durch die Videobilder einerseits verstärkt, andererseits verdeutlichen diese aber auch deren Zerbrechlichkeit. In einer Situation, in der die Aufführung eine „Multiplizierung von Zeiten und Räumen“⁴⁰⁸ bewirkt, artikuliert sich die Präsenz an der Schnittstelle von unmittelbarer Gegenwart und Materialität der agierenden Körper und den mediatisierten Doppelgängern, die als Videobilder und Projektionen auftauchen. Was sich hier ereignet, ist: „a disruption of the oppositions in which the conventional production of theatrical texts tends to operate: the distinction between ‚performer‘ and ‚character‘, ‚live‘ and ‚mediated‘, ‚real‘ and ‚representation‘.“⁴⁰⁹

Anlässlich der Fülle von audio-visuellen Informationen, mit der sie konfrontiert werden, eröffnet sich ein Wahrnehmungsfeld, das nicht durch Linearität und Gesamtüberblick gekennzeichnet ist, sondern auf Fragmenten und der Erfahrung eigener Körperlichkeit basiert. Obwohl die ZuschauerInnen durch die Stahlkonstruktion vom Bühnenraum abgetrennt sind, bekommen sie die Aufführung auf der eigenen Haut zu spüren.⁴¹⁰ Besonders starken Einfluss üben dabei die Wechselwirkungen zwischen den einzelnen Elementen, wie den verschiedenen zeitlichen Ebenen, dem Gespenstischen des Schwarz-Weiß-Films, der fragmentierten und mediatisierten Präsenz der Bildschirme, der technisch sehr präzisen Darbietung der DarstellerInnen, die oft in vollkommener Konkordanz mit derjenigen vom Broadway steht sowie der auditiven Ebene, welche aus unterschiedlichen Geräuschen, die durch Mikrofone verstärkt und durch Delays verzerrt werden. In diesen Überblendungsprozessen, in denen verschiedene raum-zeitliche Schichten mit einander in Beziehung gebracht werden, bleibt die dynamische Wechselwirkung zwischen Vergangenheit und Gegenwart eine beständige Referenzpunkt

Die Konfrontierung zweier medialer Ebenen, die der Schwarz-Weiß-Broadway-Projektion und der Videoprojektion auf den Bildschirmen, steigert die mediale Differenz zwischen Film, Video und Live-Aufführung. Sigrid Merx zufolge verweist die Verwendung von Live-Video auf die Beziehung zwischen der gegenwärtigen Situation einer Aufführung und der Erinnerung: „It seems to me that the greatest potential of live video [...] is to install in us an awareness of the liveness of theatre.

⁴⁰⁸ Vgl. Kaye, Nick (2007), S. 179.

⁴⁰⁹ Kaye, Nick (2007), S. 178.

⁴¹⁰ Quick, Andrew (2006), S. 9.

Live video in the live performance can remind us of the fact that ‚this is live‘, ‚this is now‘.⁴¹¹

Im Fall der *Hamlet*-Inszenierung wird die Beziehung zwischen Präsenz und Repräsentation, nicht nur durch die Gegenüberstellung von Aufführung und Video thematisiert, sondern auch im Rahmen medial vermittelter, unterschiedlicher Zeitebenen, die miteinander Verknüpft werden. Die Kamera nimmt häufig auch Teile der Projektion auf, sodass das Bild auf dem Bildschirm die Funktion eines Metabildes hat, eines Metamediums etwa, welches die Gegenwart der Performance und die Vergangenheit des Filmes in flüchtige, pixelige Bilder transformiert. Ein Fotogramm entsteht in denjenigen Momenten, in denen das Bild auf den Bildschirmen für einige Sekunden stillgestellt wird. Damit wird immer wieder ein „Prinzip der Unterbrechung“ in die Aufführung integriert, mit dem „ein filmisches Wahrnehmungs-Konzept angesprochen wird“.⁴¹²

Andererseits stellt das Videobild auf den Bildschirmen eine Form der Remediatisierung dar. „In this kind of remediation“, schreiben Bolter und Grusin, „the older media are presented in a space whose discontinuities, like those of collage and photomontage are clearly visible.“⁴¹³ Die Opposition zwischen Kontinuität (Theater) und Diskontinuität (Film) wird durch die mediale Vermittlung des Videos explizit reflektiert. Für den Raum funktionieren die Bildschirme als eine Grenze, die den Bühnenraum von dem Zuschauerraum trennt. Mit Jens Roselt kann diese Grenze als derjenige Ort begriffen werden, an dem sich die Medialität des Theaters zeigt:

Es war davon ausgegangen worden, dass sich Medialität in Theater grundsätzlich im Grenzgebiet von Bühne und Publikum ereignet. Monitore, Projektionen und ähnliche akustische Effekte verwischen tradierte Grenzziehungen [...] Durch den Einsatz dieser Medien können einige Gewissheiten ins Wanken geraten oder zumindest auf die Probe gestellt werden.⁴¹⁴

Dieses Wanken der Wahrnehmung eröffnet einen Prozess des aktiven Zuschauens, bei dem die ZuschauerIn keinen festen Blickpunkt beibehalten kann, weil sie einer ständigen Ton- und Bilderflut ausgesetzt wird. Aufgrund einer dynamischen

⁴¹¹ Merx, Sigrid (2006), *Swann's way: video and theatre as an intermedial stage for the representation of time*, in: Freda Chapple, Chiel Kattenbelt (Hrsg.), S. 78.

⁴¹² Brandstetter, Gabriele (2005), S. 162.

⁴¹³ Bolter, David, Grusin, Richard (2000), S. 47.

⁴¹⁴ Roselt, Jens (2005), *Die „Fünfte Wand“: Medialität im Theater am Beispiel von Frank Castorfs Dostojewski-Inszenierungen*, in: David Roesner, Geesche Wartemann, Volker Wortmann (Hrsg.), *Szenische Orte – Mediale Räume*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, S. 125

Simultaneität ist die ZuschauerIn in der Lage, verschiedene Aspekte, Elemente und Teile der Aufführung zu verfolgen. Ihr Blick kann von dem Bildschirm zur Projektion wandern und dann zu den Körpern der SchauspielerInnen. Was aber unmöglich ist, ist einen Gesamtüberblick zu erlangen – stets bleiben einige Teile und Momente der Aufführung unbeobachtet. Wie Patrice Pavis argumentiert, entscheidet sich die ZuschauerIn in der Konkurrenzsituation zwischen Bild und realer Präsenz nicht unbedingt für das Lebendige: „Genau das Gegenteil ist der Fall. Der Zuschauer wählt letztlich immer das Augen- und Auffällige, das eben, was permanent in Bewegung ist und die meiste Aufmerksamkeit hervorruft.“⁴¹⁵

Diese dezentrierte Wahrnehmung hat einen entscheidenden Einfluss auf die Raumgestaltung und ist umgekehrt ein Produkt einer ebenfalls dezentrierten dynamischen Bühnenarchitektur. Durch eine mehrfache Rahmung, die aus diversen medialen Ebenen besteht, die immer wieder gebrochen werden, entfaltet sich ein ‚atopisches Raumkonzept‘, in dem die Grenzen zwischen Fiktion und Realität, Körper, Bild und Zeichen sowie zwischen den einzelnen Medien völlig durcheinander gebracht werden:

the many incidents of co-occurrence, when two or more events are simultaneous, though not at the same time, happening at the positions peripheral which one cannot view with a single glance, that I cannot remember, since memory, as Frances Yates has observed, requires a fiction of place, in order to organize its sensations; and this is exactly what the Wooster Group sought actively to disorganize in their fugacity.“⁴¹⁶

Die konsequente Dekonstruktion von Text, Film, Video und Ton resultiert in einer beständigen Einrahmung, Umrahmung und Neurahmung. In einem Interview, das Simon Jones zitiert, beschreibt LeCompte ihre Vorliebe für Cézanne, der mit seiner Malerei die vorherrschenden Wahrnehmungskonventionen seiner Zeit infrage stellte und dekonstruierte: „He doesn’t finish a line [...] It gives space and an air; it doesn’t solidify into a form that’s not breakable. I can’t stand it when something becomes perfect, enclosed. I like to leave the system open.“⁴¹⁷

Die Offenheit der Performance impliziert eine Poetik des Work in Progress. Mit Béatrice Valin-Picon könnte man folgendes behaupten: „Ces pratiques vont jusqu’à transformer a considérablement les méthodes mêmes de création, faisant du spectacle

⁴¹⁵ Pavis, Patrice (2009), *Medien auf der Bühne*, in: Kati Rötger, Alexander Jakob (Hrsg.), S. 119.

⁴¹⁶ Jones, Simon (2006), *Some Thoughts towards a New Naturalism in Recent Performance*, in: John Callens (Hrsg.), S. 153.

⁴¹⁷ LeCompte, Elizabeth (2006/1985), Zitat nach: Jones, Simon, in: John Callens (Hrsg.), S. 149.

de théâtre une œuvre de plus en plus mobile et ouverte, un constant work in progress constant.“⁴¹⁸ Dank einer guten finanziellen Förderung und dem festen Sitzplatz in der Performing Garage in New York, in der die Gruppe ohne Zeitdruck arbeiten kann, wurde mit dem Hamlet-Material ein Jahr lang experimentiert, bis die Aufführung dann zum ersten Mal öffentlich gezeigt wird. Die Konzentration auf das Experiment entspricht dem prozessualen Charakter der Arbeiten von The Wooster Group, die nie fixiert werden und auf diese Weise immer offen und unabgeschlossen bleiben. Dies verdeutlicht das Beispiel der manipulierten Filmprojektion, die in jeder Aufführung umgestaltet wird, was einen entscheidenden Einfluss auf die DarstellerInnen ausübt, die sich stets neu orientieren müssen und sich nicht auf Darstellungsgewohnheiten verlassen können.

Die Art und Weise, wie das sprachliche Material aufgeführt wird, prägt die Raumgestaltung. Ähnlich wie bei der komplexen und vielschichtigen Bildgestaltung werden auch hier verschiedene Schichten miteinander verzweigt. Die Dialoge und Monologe der Broadway-Aufführung werden mit den Stimmen der DarstellerInnen nachgesprochen, wodurch der Eindruck entsteht, als würden die DarstellerInnen nicht miteinander, sondern mit den geisterhaften Stimmen kommunizieren. Verstärkt durch Mikrofone, die die Stimmen der DarstellerInnen verzerren und in Echos transformieren, bildet sich eine akustische Landschaft, die im Zusammenspiel mit der visuellen Ebene eine halluzinatorische Atmosphäre entfaltet, bei der man sich nicht mehr sicher sein kann, was, wie und von wo wahrgenommen wird. Der Theater- und Tanzwissenschaftler Gerald Siegmund beschreibt die Beziehung zwischen Bildern und Stimmen wie folgend: „The device LeCompt applies in her production is the disconnection of voice and body image, a strategy that certainly has root in use of sound in film and, especially in the speed-up section of the show, in video.“⁴¹⁹ Die Korrespondenzen von Ton und Bild produzieren einen komplexen mehrschichtigen Raum, der eine affektive Auswirkung auf die Wahrnehmung hat. Die Polyphonie der Stimmen und Geräusche verstärkt dabei die Intensität der Präsenz und lenkt die Aufmerksamkeit auf die Leiblichkeit der Darsteller (und des Publikums).⁴²⁰

⁴¹⁸ Valin-Picon, Béatrice (1998), S. 17.

⁴¹⁹ Siegmund, Gerald (2006), *Voice Mask. Subjectivity, America, and the Voice in Theatre of the Wooster Group*, in: John Callens (Hrsg.), S. 172.

⁴²⁰ Vgl. Siegmund, Gerald (2006), S. 123.

Die Zuordnung der Stimmen wird dadurch verkompliziert, dass die Stimmen der leibhaftig anwesenden DarstellerInnen parallel zu denen der Broadway-DarstellerInnen erklingen. In Analogie zur visuellen Ebene, werden auch hier die Polarität zwischen Abwesenheit, Repräsentation und Präsenz fokussiert und performativ dekonstruiert. „Als Spur, die von den Toten zeugt und spricht“, bemerkt Sigfried Weigel, „ist die Stimme nun umgekehrt gerade mit den oder dem Abwesenden verbunden.“⁴²¹ Das dramaturgische Zentralmotiv von *Hamlet*, die Wiederkehr des ermordeten Vaters, wird entsprechend konsequenter Weise durch die auditive Ebene gestaltet – die Echos der Geister vermischen sich mit der flüchtigen Orchestrierung der verzerrten Stimmen der präsenten DarstellerInnen. Die Verblendung dieser verschiedenen Stimmen verwirklicht eine liminale Zone, in der die Grenzen zwischen Abwesenheit und Präsenz, Jenseits und Diesseits, Tot und Leben porös geworden sind: „Present as absent they remain as much like figurations in the in-between space of the undead from which they communicate with the living as echoes.“⁴²²

Die Verunsicherung der Grenzen beeinflusst die Sinne der ZuschauerInnen, die oft nicht klar definieren können, aus welchem Teil des Raums die Stimmen kommen. Diese Uneindeutigkeit wird durch die Verstärkung und Manipulation der Geräusche und Stimmen durch Mikrofone und Lautsprecher noch verschärft, was wiederum die räumliche Desorientierung verstärkt. Die raumkonstituierende Funktion der Stimme wird von Doris Kolesch betont:

Sinn- und Bedeutungsdimensionen werden polyglossal disseminiert, während gleichzeitig die Leiblichkeit des Sprechens im Atmen, Stöhnen, Flüstern und Schreien vorgeführt wird und die stimmliche Artikulation als raumzeitliche und rhythmisierte Klangskulptur an Eigenwertigkeit gewinnt.⁴²³

In diesem mehrschichtigen und halluzinatorischen Raum, vollgeladen mit Affekten und oszillierenden Dynamiken, wird eine Aufführung vermittelt, die eine analoge Struktur zur Videoinstallation aufweist und somit gattungsüberschreitende Prozesse exponiert. Bereits die Bühnenarchitektur verhält sich ähnlich zu der performativen

⁴²¹ Weigel, Siegrid (2006), *Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven*, in: Doris Kolesch, Sybille Krämer (Hrsg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., S. 23.

⁴²² Siegmund, Gerald (2006), S. 177.

⁴²³ Kolesch, Doris (2006), *Wer sehen will, muss hören. Stimmlichkeit und Visualität in der Gegenwartskunst*, in: Doris Kolesch, Sybille Krämer (Hrsg.), S. 42.

Architektur und der installativen Kunst von Gordon Matta-Clark. „Wooster Group staging practices“, stellt der Theaterwissenschaftler Bonnie Maranca entsprechend fest, „extended the rough ‚cuts‘ concept of Gordon Matta-Clark’s deconstructed houses into performance space, bringing theatre design closer to installation art and away from Schechnerian ritual.“⁴²⁴

Aufgrund ihrer medialen Konstruktion wird die Bühne in einen Raum transformiert, in dem man nicht mehr sicher sein kann, ob man sich im Theater, einer Installation oder einem Fernsehstudio befindet. Indem das technische Instrumentarium zur Schau gestellt wird (alle Stromkabel, Lautsprecher, Mikrophone, Kameras sind sichtbar), wird auch die mediatisierte Rahmung veranschaulicht. Diese deutliche Exponierung der ‚Gemachtheit‘ des Theaters stellt eine eigenartige Selbstthematisierung der theatralen Situation innerhalb der medialen Landschaft dar. Für die britische Theaterwissenschaftlerin Jennifer Parker-Starbuck verweist die technische Dimension die Frage nach der spezifischen Subjektkonstitution in den Wooster Group-Aufführungen: „[G]aps between live and the screen are exposed to create an experiential and resounding space for questions of subjectivity. Onto this deeply layered terrain, the technique of the mediatized narration is applied, decentralizing ideas of subjectivity.“⁴²⁵

Mit Blick auf diese konsequente Reflexion von Subjektivität und Wahrnehmungsverfahren, argumentiert Parker-Starbuck,⁴²⁶ dass die Wooster Group-Ästhetik in Analogie zur installativen Kunst gedacht werden kann. Eine ähnliche Desorientierung der Wahrnehmung sowie Dezentrierung der Subjektivität ereignet sich in den Installationen von Bruce Nauman, Peter Weibel und Dan Graham, die ebenfalls mithilfe von Videotechnologie ihre Räume gestalten.⁴²⁷

Wollte man die Raumgestaltung von The Wooster Group mit einem Begriff pointiert zusammenfassen, drängt sich der Terminus des „palimpsestischen Raumes“ auf. Die dynamische Relation, in der Film, Video, Text, Ton und Bewegung miteinander verwoben sind, vergleicht John Callens mit dem Palimpsest.⁴²⁸ Das Koexistenz verschiedener medialer, zeitlicher, bildlicher und akustischer Ebenen rechtfertigt

⁴²⁴ Maranca, Bonnie (2006), *The Wooster Group. The Dictionary of Ideas*, in: John Callens (Hrsg.), S. 115.

⁴²⁵ Parker-Starbuck, Jennifer (2006), *Framing the Fragments. The Wooster Group’s Use of Technology*, in: John Callens (Hrsg.), S. 217.

⁴²⁶ Vgl. Parker-Starbuck, Jennifer (2006), S. 219.

⁴²⁷ Vgl. S. 101.-113. dieser Arbeit.

⁴²⁸ Vgl. Callens, John (2006), S. 51.

diese Analogie. Indem Vergangenheit und Gegenwart, Materialität und Zeichen, Körper und Bild sowie das Abwesende und das Präzente einander überlagern, bildet sich ein vielschichtiger Topos, der keine abgeschlossene Bedeutung trägt, sondern offen und unvollständig bleibt. Dieser Topos kann auch als eine Koexistenz heterogener Zeiten und Räume begriffen werden.⁴²⁹

Der Prozess des ‚Palimpsestierens‘, den man hier einfügen kann um dieser Schichtung auf Spur zu kommen, beschreibt besonders treffend die Reibung zwischen den zeitlichen Ebenen, der Repräsentation und der flüchtigen Präsenz sowie die Juxtaposition der Filmstimmen und des gesprochenen Textes auf der Bühne. Auf visueller Ebene manifestiert sich die palimpsestische Struktur in dem Zusammenspiel der flachen Bildschirme, die zuerst an der Bühnenrampe stehen und dann hin und her, rauf und runter bewegt werden, der Bühnenprojektion sowie der mobilen, leicht transparenten weißen Flächen, die wie eine Art Vorhang funktionieren.

In solch einer vielschichtigen Überlagerung räumlicher und bildlicher Flächen, die eine offene Raumformation bilden, erkennt die Theaterwissenschaftlerin Thea Brezjak eine Ähnlichkeit zum Barock, die sie, rekurrierend auf Deleuze, mit dem Begriff der Falte erfasst:

The inherent property of the mediated stage, to split open the unity of time and space, produces an up until now unknown ‚maximisation‘ of stage volume through simultaneous and parallel programmed time-space-layers. [...] By definition then, the mediated theatre space is not completed but manifests itself on the contrary as an infinite space of possibilities.⁴³⁰

Der Umgang der Wooster Group mit den verschiedenen Medien ist paradigmatisch für eine Reihe zeitgenössischer Theaterkünstler wie beispielsweise: Frank Castorf, Christoph Schlingensiefel, Robert Lepage, John Jesurun u.a., in deren Inszenierungen die Grenzen zwischen Theater, Film und Video ständig unterlaufen werden. Wie Jens Roselt es mit seinem Castorf Beispiel nachgewiesen hat, bieten solche Inszenierungsstrategien, die „eine Art mediale[r] Grenzerfahrung“ wahrnehmbar machen, die Möglichkeit jene Medialität des Theaters zu untersuchen.⁴³¹ Gleichzeitig, zeigen die Arbeiten von den oben erwähnten Theaterkollektiven und Künstlern,

⁴²⁹ Valin-Picon, Béatrice (1998), S. 27.

⁴³⁰ Brezjak, Thea (2006), *Physicality and Virtuality. Memory, Space and Actor on the Mediated Stage*, in: Alison Oddey, Christine White (Hrsg.), *The Potentials of Spaces. The Theory and Practice of Scenography*, Intellect Ltd., Bristol/Portland, S. 164.-165.

⁴³¹ Roselt, Jens (2005), S. 114.

inwiefern Raum, Darstellung und Wahrnehmung aufeinander bezogen sind und inwiefern man ein anderes, ein relationales Raumverständnis bedarf, um sie zu verstehen.

4.4 Auszug aus der Black Box

Eine der Wooster Group sehr nahe liegende Konnexion von Medientechnologie und Live-Akteuren lässt sich auch in den Inszenierungen von René Pollesch und Gob Squad feststellen.⁴³² Die auf dieser Zusammenführung aufbauende Raumgestaltung führt bei diesen Beispielen zum Auszug aus der definierten Theaterarchitektur sowie zur Erweiterung des Aufführungsraums außerhalb des vertrauten Theatergebäudes. Die Verwendung von Videotechnologie ermöglicht es, unterschiedliche bzw. entfernte Zeiten und Räume miteinander in Beziehung zu setzen, sodass ein potenzielles Feld der Begegnung entsteht, in dem, z. B. durch die Involvierung von Passanten, das Unvorsehbare und Kontingente zum wesentlichen Teil der Aufführung wird. Die Bewegung der Kunst heraus aus dem Raum des Theaters und der Galerie, auf die Straßen und in die Öffentlichkeit, ist allerdings keine Erfindung des zeitgenössischen oder postdramatischen Theaters. In einem Zeitalter, in dem man aber per Webcam, Internet und Skype mit nahezu allen Teilen der Welt live Kontakt aufnehmen kann, ist es nur folgerichtig, dass das Theater auf solche Kommunikationsmittel reagiert, sie thematisiert und verwendet und ihren Gebrauch so aber auch wieder modifiziert. Im Folgenden soll nun gezeigt werden, wie der performative Umgang mit Medien das Verständnis von Bühnenraum- und zeit verändert. Dabei ist zu fragen, inwiefern der Einsatz technischer Medien in der Aufführung zu ihrer Reauratisierung im Sinne Walter Benjamins führt und inwieweit Jacques Rancières Thesen über ‚die Aufteilung des Sinnlichen‘ hierüber Aufschluss über die politischen Implikationen dieses Umgangs zu liefern vermögen.

⁴³² Vgl. Lehmann, Hans-Thies (1999), S. 216.

4.4.1 Der auratische Blick (René Pollesch)

Die Inszenierung von Polleschs *Tod eines Praktikanten* von 2007 beginnt mit einer Videoprojektion, auf der man drei Frauen, die Schauspielerinnen Christine Groß, Inga Busch und Nina Kronjäger, sieht, die in Hochzeitskleidern hektisch durch einen von Kulissen bestimmten Raum herumirren und den Text von Pollesch über die apokalyptische Verblendung von Simulation, Kapitalismus und der Realität exerzieren.⁴³³ Eine Frage, die dabei oft wiederholt wird, lautet: „Warum geht immer alles zum größten Teil völlig an der Wirklichkeit vorbei?“⁴³⁴

Schnell stellt man aber fest, dass sich die Darstellerinnen nicht weit entfernt vom Publikum befinden, sondern in den Nebenräumen des Berliner Prater agieren, also etwa 20 Meter von der ersten Zuschauerreihe entfernt. Nach ein paar Minuten wird dieses mediale Setting ‚entlarvt‘ und die Darstellerinnen betreten den Bühnenraum, der durch Kulissen und eine Leinwand für die Videoprojektion gestaltet ist. Die Kulissen ähneln den klassischen Filmstudioskulissen, sie zeigen vergrößerte Fotos von Häuserfassaden und einem Spätkauf auf der Kastanienallee, der sich direkt neben dem Prater befindet. Das Bühnenbild, das Bert Neumann entworfen hat, entspricht einer Fotokulisse, welche die Illusion eines anderen Raumes hervorbringen und denn Außenraum nach innen, in das Theater transportieren soll. Solch ein „Theater der Szenografie“⁴³⁵, bei dem die Bühne in ein filmisches Studio verwandelt wird, provoziert bereits durch das Bühnenbild die Frage nach der Relation von filmischem Raum, Fotografie und Aufführungsraum. Diese Beziehung wird auch mit dem Text reflektiert, indem nämlich die Darstellerinnen schon zu Beginn der Aufführung den Fotografen Wolfgang Tillmans erwähnen und sich fragen, ob sie nicht gerade in Tillmans’ Fotoatelier sind.⁴³⁶

Die gesamte Aufführung erhält eine weitere mediale Rahmung, durch die Live-Videokamera, die von einer jungen Frau geführt wird. Sie verfolgt die Darstellerinnen bei jedem Schritt und die Bilder, die sie aufnimmt, werden direkt auf die Leinwand projiziert. Analog zu der Wahrnehmungsweise, die in den Wooster Group-Aufführungen evoziert wird, wird auch hier die ZuschauerIn mit einem Metabild

⁴³³ Die Beschreibung erfolgt auf Grundlage der Inszenierung von 4.12. 2009, die ich im Prater gesehen habe.

⁴³⁴ Pollesch, René (2009/2007), *Tod eines Praktikanten*, in: René Pollesch, *Liebe ist kälter als der Tod*, Rohwolt Taschenbuch Verlag, Hamburg, S. 124.

⁴³⁵ Vgl. Lehmann, Hans-Thies (1999), S. 159.

⁴³⁶ Vgl. Pollesch, René (2009/2007), S. 123.-125.

konfrontiert, das andererseits als überwachende Instanz einen ‚objektiven‘ Blick auf die Aufführung wirft und andererseits eine dynamische Beziehung zwischen der Aufführung und ihrem mediatisierten Double entfaltet.

Indem sich die Darstellerinnen vor, hinter und zwischen den Kulissen bewegen, offenbart sich ein dynamisches Spiel zwischen An- und Abwesenheit. In diesem Sinne bilden die Kulissen einen zweifachen Bildraum, der sowohl als Hintergrund dient als auch die Grenze des Sehbaren bildet – eine Fläche, die nur durch die Kamera überwunden werden kann. Das Auftauchen und wieder Verstecken der Darstellerinnen wird zum konstitutiven Moment der Aufführung, das eine Oszillation verursacht, bei der nicht mehr sicher ist, ob nicht doch alles Teil eines Filmdrehs ist. Im Verlauf der Aufführung werden die Kulissen von den Darstellerinnen umgedreht, wodurch die weiße Hinterseite zur Vorderseite wird, auf die dann eine filmische Sequenz projiziert wird. Detailaufnahmen des Fototapets werden mit dem Vorspann eines James Bond-Films verblendet und verweisen so auf Darstellungsformate der der Film- und Populärkultur. Eine solche Zitierweise ist durchaus auch für andere Inszenierungen von Pollesch charakteristisch. Dadurch dass die Aufführung die Wechselwirkungen zwischen Film, Fotografie und Aufführung exponiert, bildet sich ein Raum, der nicht mehr „der Ordnung der Perspektive und der Trennung von Innen und Außen verpflichtet“⁴³⁷ ist, sondern in dem die raum-zeitlichen Koordinaten ins Schwanken geraten.

Da die Darstellerinnen im Unterschied zum dramatischen Theater keine psychologisch ausgestalteten, kohärenten Rollen verkörpern, wird das System der Repräsentation außer Kraft gesetzt. Die Entkopplung von Text und Körper bildet einen zentralen Ausgangspunkt für Polleschs Inszenierungsästhetik. In einem Interview mit ihm stellt Romano Pocaí folgendes fest: „Du stellst auf der eine Seite reine ‚talking heads‘, extreme Sprechautomaten auf die Bühne, die auf der anderen Seite – in den Clips, in den Zwischenspielen – eine davon abgekoppelte Körperlichkeit ausagieren.“⁴³⁸ Das Hin- und Herirren zwischen der Materialität der Aufführung und ihrer medialen Verdopplung durch die Videoprojektion verunsichert einerseits die Wahrnehmung, führt aber auch zu einem gesteigerten Gefühl der lebendigen Aufführung und lenkt die Aufmerksamkeit auf die individuelle Physis der

⁴³⁷ Lehmann, Hans-Thies (1999), S. 427.

⁴³⁸ Zitat nach: Pollesch, René (2009/2002), „*Wie kann man darstellen was uns ausmacht?*“ in: René Pollesch (Hrsg.), S. 329.

Darstellerinnen, dessen hektische und chaotische Bewegungen den Raum energetisch aufladen. Infolgedessen wird die Korrespondenz zwischen dem semiotischen Körper, der auf eine fiktive Rolle verweist, und dem agierenden phänomenalen Leib unterlaufen.

Diese Verschiebung vom semiotischen Körper zur phänomenalen Leiblichkeit lässt sich auch als eine Intensivierung und Steigerung der Präsenz verstehen. Für Fischer-Lichte bezieht sich der Begriff der Präsenz „auf den phänomenalen Leib des Darstellers, nicht auf seinen semiotischen Körper. [...] Sie [die Präsenz] wird durch spezifische Prozesse der Verkörperung erzeugt, mit denen der Darsteller seinen phänomenalen Leib als einen raumbherrschenden und die Aufmerksamkeit des Zuschauers erzwingenden hervorbringt.“⁴³⁹

Eine Auseinandersetzung mit der Beziehung von Körper und Rolle, Repräsentation und Präsenz wird in der Aufführung explizit thematisiert. So spricht Inga Busch folgendes Zitat aus dem *Manifest für Cyborgs* von Donna Haraway: „Dieser Körper ist nicht wegzuleugnen, und trotzdem kann er nicht gedacht werden, es kann alles um ihn herum gedacht werden, aber nicht dieser Körper.“⁴⁴⁰ Weil hier nur Frauen auf der Bühne agieren, ist es plausibel die Aufführung als ‚femininen Raum‘ zu bezeichnen, so wie er zuvor hinsichtlich der Beispiele von Carolee Schneemann und Ulrike Rosenbach bestimmt wurde.⁴⁴¹

Die männliche Figur ist abwesend. Wie schon der Titel ankündigt, ist der Praktikant gestorben, und was von ihm übrig bleibt, ist eine Kontur aus Kreide auf dem Boden, die an die Tatortmarkierungen erinnert. Die Aufführung wird somit von einer Abwesenheit eingerahmt, die einen leeren Ort produziert, an dem es keine festen Identitäten gibt und jede Repräsentation in eine Krise geraten ist. Die Inszenierung wirft so die Frage auf, wie man in so einer postmodernen Welt ohne klare Referenzpunkte überhaupt noch handeln kann. Das poröse Subjekt als Folge der Repräsentationskrise äußert sich durch das beständige Pendeln zwischen verschiedenen Figuren aus dem öffentlichen Leben und der populären Kultur.

Neben Tillmans werden die Namen von Maria Schell, Sigourney Weaver, Orlando Bloom, Angela Merkel, Albert Broccoli und Hans Moser ins Spiel gebracht. So behauptet Nina Kronjäger, sie sei Sigourney Weaver, um dann einige Minuten später

⁴³⁹ Fischer-Lichte, Erika (2004), S. 165.

⁴⁴⁰ Pollesch, René (2009/2007), *Tod eines Praktikanten*, S. 139.

⁴⁴¹ Vgl. S. 115.-129. dieser Arbeit.

einzufordern: „Hör auf, mich Hans Moser zu nennen, dieser Körper ist doch wirklich“, um schließlich noch einmal zu bekräftigen: „Na und? Ich bin Hans Moser, ich bin der größte Star der Welt.“⁴⁴² Dadurch werden die ZuschauerInnen verblüfft und fragen sich, wen Nina Kronjäger nun eigentlich verkörpert? Der weibliche Körper dient in dieser Hinsicht als Folie und Inskriptionsfläche, welche die Mechanismen der Repräsentation aufzeigt und dekonstruiert.

Ein ebenso wichtiger Bestandteil dieser Strategie der Dekonstruktion der Identität ist jener Moment, in dem die Kamera auf das Publikum gerichtet wird. Die mediale Spiegelung, die dabei entsteht, adressiert die BetrachterInnen in ihrer Zuschauerschaft und ermöglicht ihnen ihre eigene Wahrnehmung zu reflektieren. Durch eine solche performative Umkehrung der Perspektive werden die Zuschauerblicke Teil einer spezifischen Medienreflexivität, ähnlich wie bei Peter Weibel, Bruce Nauman, Dan Graham. Außerdem ermöglicht diese Umdrehung die Integration der ZuschauerInnen in die Aufführung und bewirkt die temporäre Aufhebung der Grenzen zwischen Bühne und Publikum.

Das Publikum schaut bei dieser Aufführung nicht nur zu, sondern beobachtet wie es beobachtet. Aufgrund dieser reflexiven Beobachtung der eigenen Wahrnehmung wird die Aufführung in ihrer Theatralität dekonstruiert. So wie Pollesch das Medium Video als Mittel zur Selbstreflexion einsetzt, korrespondiert mit dem, was Yvonne Spielmann als die „Intervention in das Mediensetting“ beschreibt, welche „eine Störung der gewohnten Produktion und insbesondere Wahrnehmungs- und Rezeptionsweisen von Medienbildern“ hervorruft.⁴⁴³ Auch die Beziehung von Fotokulisse und Videoprojektion trägt zur performativen Illusionsdekonstruktion bei. Ein dynamisches Spiel mit den Fotokulissen, die ihn ihrer Flächigkeit akzentuiert werden und in einer visuellen Opposition zu den bewegten Bildern der Videoprojektion stehen, steigert das dramatische Spannungsverhältnis und bestätigt die Reibung und Differenz zwischen Fotografie, Video und Theater.

Als Benjamin in seinem Text *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* den Untergang der Aura angekündigt hat, konnte er sicher nicht ahnen, dass diese Passagen über die Aura eine der meist diskutierten Textstellen der zeitgenössischen Medientheorie werden würden. Auf den ersten Blick lässt sich

⁴⁴² Pollesch, René (2009/2007), *Tod eines Praktikanten*, S. 159.

⁴⁴³ Spielmann, Yvonne (2005), S. 195.

Benjamins These so verstehen, dass jede technische Reproduktion die Aura vernichtet. In seinem Text über *Kleine Geschichte der Photographie* schreibt Benjamin zum Begriff der Aura: „Was ist die Aura? Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung der Ferne, so nah sie sein mag.“⁴⁴⁴

Als das Hier und Jetzt des Kunstwerks, welches durch die Reproduktion verfällt, wird die Aura als Moment einer flüchtigen Präsenz begriffen, die sich nicht speichern, dokumentieren oder fixieren lässt. Damit ist ein wesentlicher Punkt angesprochen, mit dem sich die Theaterwissenschaft seit ihren Anfängen auseinandersetzt: Wie lässt sich die Flüchtigkeit der Aufführung bewahren? Autoren wie Dieter Mersch oder Nick Kaye versuchen das Phänomen der Aura in dessen Relation zum Ereignis und zur Differenz zu erfassen. So ist Mersch der Meinung, dass sich das Auratische in der zeitgenössischen Kunst nur dort verorten kann, wo durch performative Handlungen das „Andere, Heteronome hervorbricht“.⁴⁴⁵ Bezieht man diese Annahme auf die Pollesch-Aufführung, in der durch die medialen Reibungen diese Momente des Heteronomen sowie die Fraktur der Repräsentation performativ erzeugt werden, lässt sich hier von einem Ereignis der Reauratisierung sprechen.

Eine andere Möglichkeit wäre es, mit Nick Kaye, folgendes zu behaupten:

Indeed, where ‚presence‘ is always already performed in the *space of difference*, in the division of the sign, do *Viewer’s* uncanny presence is staged in the division of the *aura*: as a presence *seen* in the division of the sign; in the repetition of the same *in difference*.⁴⁴⁶

Indem die Aufführung zwischen der Performance im Hier und Jetzt und ihrer Reproduktion bzw. Repräsentation durch die Videoprojektion oszilliert, entfaltet sich eine Situation, die mit Kaye als „Raum der Differenz“ erfasst werden kann. Für das Publikum eröffnet diese Gegenüberstellung zweier Ebenen die Möglichkeit, die Präsenz der DarstellerInnen bewusst, durch die Differenz zu ihrer medial vermittelten Erscheinung, wahrzunehmen. In ihrem Text *Benjamin’s Aura* unternimmt Miriam Bratu Hansen – wie der Titel bereits vermuten lässt – ebenfalls den Versuch, das auf Walter Benjamin rekurrierende Konzept der Aura zu revitalisieren und gelangt dabei

⁴⁴⁴ Benjamin, Walter (2002/1931), *Kleine Geschichte der Photographie*, in: *Medienästhetische Schriften*, S. 309.

⁴⁴⁵ Mersch, Dieter (2004), S. 114.

⁴⁴⁶ Kaye, Nick (2007), S. 139.

zum erwidern Blick des fotografierten Subjekts. Die Reziprozität des Blicks ist diejenige Instanz, die das Auratische bestimmt.⁴⁴⁷

In der *Tod eines Praktikanten*-Aufführung wird dieser reflexive Blick in dem Moment inszeniert, wenn es zur ‚Umkehrung der Perspektive‘ kommt und das Publikum sein eigenes Zuschauen wahrnehmen kann. Dieser Akt der medialen Reflexion des Zuschauens korrespondiert durchaus mit Benjamins Definition der Aura. Die BetrachterInnen scheinen dem Bühnenereignis ganz nah zu sein, dabei ist diese Nähe aber eine medial vermittelte, die stets eine Distanz, eine durch die Videoprojektion vermittelte Grenze impliziert, die eigentlich nicht überschritten werden kann.

Eine Frage, die man in diesem Kontext formulieren kann, wäre diejenige über das Verhältnis zwischen der Vierten Wand und der Funktion der Videoprojektion. Verstärkt etwa die Videoprojektion das Gefühl der Distanz zur Bühne und kann man daher auf eine Analogie zwischen der Vierten Wand und der Videoprojektion schließen? Eine mögliche Antwort, inspiriert durch die Lektüre von Bertolt Brecht, Walter Benjamin und Jacques Lacan, wäre das Buch *The Threshold of the visible world* von der Filmwissenschaftlerin Kaja Silverman. Was Silverman in diesem Buch entwickeln möchte, ist ein neues Verständnis der Beziehung zwischen Sehen und Gesehen werden, welches durch die Kategorie der „Identifikation auf Distanz“ formuliert werden soll.⁴⁴⁸ Rekurrierend auf Brecht und die Rolle des Zuschauers in seinem Theater, untersucht sie das Modell eines politischen Kinos, welches die ZuschauerInnen von der Leinwand distanzieren würde:

I will attempt to demonstrate that implicit in the gap separating the spectator from the spectacle is the possibility of bringing about an even more radical distanciation than the one about which Brecht wrote – the possibility of alienating the spectator from his or her corporeal coordinates. Consequently, I will argue for the radical potential of cinematic identification, but also for the hyperbolization rather than the abolition of the fourth wall.⁴⁴⁹

Obwohl Silverman hier nicht direkt auf das Videomedium verweist, sondern über den Film spricht, erscheint ihre Analyse hilfreich zu sein, wenn es darum geht, die

⁴⁴⁷Vgl. Hansen, Miriam Bratu (2008), *Benjamin's Aura*, in: *Critical Inquiry*. Volume 34, Nr. 2, Chicago, S. 343.

⁴⁴⁸Vgl. Silverman, Kaja (1996), *The Threshold of the Visible World*, Routledge, New York/London, S. 77.

⁴⁴⁹Silverman, Kaja (1996), S. 88.

Funktion der Videoprojektion und des erwiderten Blicks in der *Tod eines Praktikanten*-Aufführung zu verstehen.

Was die Videoprojektion, wenn die Kamera auf das Publikum gerichtet wird, erzeugt, ist genau jene Situation der „Identifikation auf Distanz“: Man erfährt seinen eigenen Blick aus der Position des Anderen. Dadurch wird die illusorische Einheit des Körperschemas aufgelöst und das Eigenbild mit den Blicken der anderen Anwesenden konfrontiert, die in Wirklichkeit neben einem sitzen und nicht vor ihm. Ähnlich wie Miriam Bratu Hansen, argumentiert auch Kaja Silverman, dass es dieser Moment des reflexiven Blickes ist, der mit dem Begriff der Aura korrespondiert und der auch die „hyperbolisierung“ der Vierten Wand auszeichnet: „The function of all these discursive strategies is to mark the otherness or alterity of the image with respect not only to the normative representation, but also to the viewer [...] Through them, the viewer apprehends the image very precisely in the guise of the ‚not me‘“.⁴⁵⁰ Die Bühne, die bei Pollesch mit Hilfe medialer Mittel (re)theatralisiert wird, ist also ein Ort, an dem die Reflexion über die Medialität des Theaters eine bedeutendes gestalterisches Element ist.⁴⁵¹ Insofern, spielt die Videoprojektion eine sehr wichtige Rolle.

Kennzeichnend für die grenzüberschreitende Ästhetik der Arbeiten René Polleschs ist der Gebrauch diverser Zitate aus der Popkultur, die es ermöglichen den Spielraum zu erweitern und eine kritische Reflexion über die Omnipräsenz der Medien zu äußern. Gleichzeitig spinnen die Zitate ein intertextuelles Gewebe, das Assoziationsräume freisetzt und die BetrachterInnen aktiviert. Damit öffnet sich hier das Theater gegenüber anderen Gestaltungselementen, die nicht mehr nur den (dramatischen) Text als Vorlage haben. Insofern lässt sich hier von einer ‚Auferstehung des Theatralen‘ sprechen:

Bei der Grenzüberschreitung, der Reibung am Fremden in medialen Niederungen, geschieht etwas, was man pathetisch als die Wiedergeburt ‚Theaters aus dem Medien(un)geist‘ bezeichnen könnte. Was das Theater heute braucht, ist außerhalb des Theaters zu finden.⁴⁵²

⁴⁵⁰ Silverman, Kaja (1996), S. 99.

⁴⁵¹ Lengers, Birgit (2004), *Ein PS im Medienzeitalter. Mediale Mittel, Masken und Metaphern im Theater von René Pollesch*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), *Theater fürs 21. Jahrhundert*, Edition Text+Kritik, Richard Boorberg Verlag, München, S. 144.

⁴⁵² Lengers, Birgit (2004), S. 154.

4.4.2 Die Revolution am Rosa-Luxemburg Platz

In einer ihrer jüngsten Produktionen, *Revolution Now*, uraufgeführt am 4. Februar 2010 in der Berlin Volksbühne, versucht das deutsch-britische Künstlerkollektiv Gob Squad einen utopischen Raum zu entfalten, indem nicht nur die Grenzen zwischen Publikum und Bühne verschwimmen (sollen), sondern die ästhetische Transgression mit einer gesellschaftlichen Revolution verknüpft ist. Die Aufführung beginnt schon im Foyer der Volksbühne, wo sich die PerformerInnen unter die TheaterbesucherInnen mischen, mit ihnen zu reden beginnen und sie langsam in den Theatersaal begleiten.⁴⁵³ Das Geschehen wird von einer Videokamera aufgenommen und auf die Bühne projiziert. Der Einsatz von Videotechnik regelt und ermöglicht während der gesamten Aufführung die Kommunikation zwischen Bühne und Publikum. In dem Programmheft zur Aufführung wird die Verwendung von technischen Medien wie folgt begründet:

Gob Squad wollen die Massen elektrifizieren und nutzen alle Möglichkeiten einer medialen Großproduktion: Kameras, Live-Schaltungen, Großbildleinwände, meterlange Kabel und kabellose Sender. Damit übertragen sie die revolutionäre Botschaft direkt hinaus in die Welt. Denn diese Revolution ist live!⁴⁵⁴

Dadurch dass die Aufführung gleich zu Beginn eine starke mediale Rahmung verliehen bekommt, wirkt sie zunächst wie der Versuch, die Frage nach der Revolution in einem von Fernsehen und Live-Sendungen bestimmten Setting zu verorten. Umgeben von Kameras und Monitoren sieht man neun PerformerInnen auf der Bühne, die sich bereit machen, eine radikale Umwälzung der Gesellschaft zu initiieren. Die Revolution soll im Theater beginnen, wo als erstes die ‚Mauer‘ zwischen Bühne und Publikum ‚gestürzt‘ werden soll. Die PerformerInnen durchqueren dazu den Zuschauerraum und fotografieren einzelne ZuschauerInnen mit einer Videokamera, deren Bilder sogleich auf die Leinwand über der Bühne projiziert werden. Ähnlich wie bei Pollesch, werden mit Hilfe von Video medienreflexive Bilder hergestellt, die eine Spiegelfunktion haben und Blick und Position des Publikums thematisieren, reflektieren und theatralisieren. Auch hier zeigt sich, inwiefern das Videomedium als ein Mittel zur Theatralisierung verwendet werden kann.

⁴⁵³ Ich habe die Inszenierung am 25.6. 2010, in der Volksbühne gesehen.

⁴⁵⁴ Zitat nach: http://www.gobsquad.com/UserFiles/File/RN_Presskit20100115.pdf, Stand: 1. 5. 2010.

Über die räumliche Anordnung ist wichtig zu bemerken, dass sich die Aufführung nicht nur *im* Theatergebäude ereignet, sondern sich auch außerhalb davon abspielt. Am Rosa-Luxemburg Platz, etwa fünf und zwanzig Meter links neben dem Haupteingang zur Volksbühne, sind zwei Bildschirme installiert, die alles zeigen, was mit der Videokamera im Bühnen- bzw. Publikumsraum gerade aufgenommen wird. Gleichzeitig bilden sie eine Art Nahtstelle, durch die die PerformerInnen mit zufälligen Passanten im Verlauf der Aufführung kommunizieren werden. Den dramaturgischen Kern der Inszenierung bildet die Suche nach dem Kontakt zum Volk und zur Masse, welche die geplante Revolution durchführen sollen. Um Menschen hierfür zu finden, verlassen zwei Performerinnen, Johanna Freiburg und Laura Tonke, die Bühne und gehen auf den Rosa-Luxemburg Platz. Die ganze Aktion wird per Videoübertragung auf die Bühne gebracht, sodass das Publikum sie verfolgen kann und die übrigen PerformerInnen mit den anderen beiden kommunizieren können. Hans-Thies Lehmanns These, dass sich Theater und Medienkunst in Gestalt von Video-Installationen begegnen, findet in dieser Konstellation einen exemplarischen Ausdruck.⁴⁵⁵ Für die Passanten, die auf die Bildschirme stoßen, wird die Aufführung in Gestalt einer Video-Installation erfahrbar. Da bei jeder Aufführung andere Passanten vorbeikommen, entstehen jedes Mal andere Begegnungen und Kommunikationen, wodurch das kontingente Potenzial der Aufführung gesteigert und exponiert und zum Teil ihrer Voraussetzung wird.

Wenn Jens Roselt in seinem Text über die Beziehung von Bühne und Video, feststellt, dass das Theater „nicht dadurch zu einem medialen Raum wird, dass man die Bühne mit Bildschirmen spickt oder mit Videoprojektionen zukleistert, sondern [...] explizit dieses Grenzland der Wahrnehmung verhandelt und die Nahtstelle von Bühne und Publikum stets neu verlötet [...] oder radikalen Zerreißproben aus [...] setzt“⁴⁵⁶, beschreibt er damit eine Eigenschaft, die auch für die Analyse von *Gob Squad* wesentlich sein kann. In *Revolution Now*, aber auch in *Gob Squads Arbeiten* generell wird der theatrale Raum in einen Ausstellungsraum verwandelt, in dem die Grenzen zwischen Video-Installation und Theater fließend sind und die Wahrnehmungsweisen und Kommunikationsformen neu zusammengesetzt werden.

⁴⁵⁵ Vgl. Lehmann, Hans-Thies (1999), S. 416.

⁴⁵⁶ Roselt, Jens (2004), *Mit Leib und Linse. Wie Theater mit Medien arbeiten*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), S. 40.

Bereits der Titel *Revolution Now* enthält eine Anspielung an die berühmte Living Theatre-Inszenierung *Paradise Now*, die eine ähnliche Involvierung der ZuschauerInnen anvisierte und den Theaterraum in eine politische Plattform zu verwandeln suchte, um hier die Frage nach einer besseren, hemmungslosen und freien Gesellschaft verhandeln zu können. Während allerdings bei Gob Squad die partizipatorische Strategie auf der Verwendung von Live-Video beruht, war in *Paradise Now* die unvermittelte, erotische Leiblichkeit der DarstellerInnen der Punkt, welcher die (orgiastische) Konvergenz zwischen Bühne und Publikum initiieren sollte. Zum Schluss von *Revolution Now* kommt zwar das Publikum auch auf die Bühne und die Aufführung mündet in einem gemeinsamen Wodka-Trinken, aber die PerformerInnen behalten ihre Kostüme an.

Ein weiterer Unterschied ist der Grad der Ironie. Während The Living Theatre in einem Kontext aufführte (die 1968er Studentenrevolution, die Hippie Bewegung, die amerikanische Friedensbewegung) in dem man immer noch daran glaubte, die Welt könne durch eine revolutionäre Umwälzung verändert und ‚humanisiert‘ werden, spürt man bei Gob Squad eine ironische Skepsis dieser Idee gegenüber, die damit unterstrichen wird, dass die ganze Aufführung auf einer Suche und Kontakt zum Volk beharrt und oft lustig wirkt, besonders dann, wenn die euphorische Rede über die Masse von den Bildern des menschenleeren Rosa-Luxemburg Platz begleitet wird. Um diese (die Masse) bzw. das Volk finden und adressieren zu können, verwendet Gob Squad solche Sprache und Mittel, die auch das Volk ‚verstehen‘ und es auch räumlich erreicht – sie müssen ihre Idee also via Live-Übertragung aussenden. Auf diese Weise wird die Revolution als Fernsehspektakel inszeniert und das Publikum in die Rolle der Fernsehzuschauers versetzt, der die Revolution nicht live mitvollzieht, sondern durch Bildschirme vermittelt bekommt.

Obwohl der Eindruck der Nähe durch das Video etabliert wird, bleibt dennoch ein Gefühl der Distanz bestehen, bei der der Bildschirm eine Grenze bildet, die nicht überwindbar ist. Das Medium Video vermag also auratische Effekte zu produzieren oder, mit Benjamins Worten formuliert: „Ferne ist das Gegenteil von Nähe. Das wesentlich Ferne ist das Unnahbare. In der Tat ist Unnahbarkeit eine Hauptqualität des Kultbildes.“⁴⁵⁷ Das, was heutzutage die Funktion und den Status des Kultbildes hat, ist das Fernsehbild. Es ist genau an einer Schwelle zwischen vollkommener

⁴⁵⁷ Benjamin, Walter (2002/1936), S. 358.

Distanz und intimer Nähe angesiedelt und oszilliert zwischen dem öffentlichen Raum und dem privatem Raum des Wohnzimmers.

Einer der Höhepunkte der Aufführung ist der Moment, in dem die DarstellerInnen die Posen der Figuren auf dem Gemälde Eugen Delacroix' *Die Freiheit führt das Volk* einnehmen. Diese Szene funktioniert als *Tableau vivant*, wodurch die ikonische Repräsentation der Revolution performativ verhandelt wird. Auch das *Tableau vivant* ist für die Kamera inszeniert, womit eine zweifache mediale Transformation sichtbar wird: Es ereignet sich eine Bildwerdung, bei der die Komposition von Delacroix nachgeahmt wird und zugleich wird diese szenische Komposition in Form eines Videobildes zurück auf die Bühne projiziert. Birgit Joos' Analyse der Entstehung und Funktion der lebenden Bilder in Performances trifft für die hier geschilderte Szene unmittelbar zu: „Dabei geht es um Darstellung, nicht um Aktion, um Verkörperung, nicht um Handlung, um Stillstand, nicht um Fluss.“⁴⁵⁸ Joos formuliert weiterhin die These, dass im 18. und 19. Jahrhundert die *Tableaux vivants* eine „eindeutige ästhetische Grenze“ hervorbrachten und allein das Resultat des gestellten Bildes sichtbar machten. In der Performance-Kunst, so Joos, werde „durch den Wiedererkennungseffekt einer berühmten Bildformulierung eine ‚ästhetische Grenze‘ etabliert“.⁴⁵⁹ In *Revolution now* wird dieses Spiel mit den ‚ästhetischen Grenzen‘ durch die Verwendung von Video noch gesteigert, indem der Außenraum (der Rosa-Luxemburg-Platz) mit dem Innenraum (der Bühne) verschwimmt.

Eine andere Form der Unterbrechung und Erstarrung von Körpern zu Bildern sind jene Momente, in denen das Videobild für einige Sekunden ‚eingefroren‘ wird und als freeze-frame ausgestrahlt wird. Dabei ereignet sich eine Verschiebung von Bewegung auf die Pose und das Posenhafte, was in diesem Kontext als ein Spiel mit den Elementen des fotografischen Mediums gedeutet werden kann. Die Einnahme einer spezifischen Pose führt auch dazu, sie als ein generatives Element der Inszenierung zu begreifen, wodurch der Raum zu einem konkreten Ort transformiert wird: „The Pose always involves both the positioning of a representationally inflected body in space, and the consequent conversion of that space into a ‚place‘“.⁴⁶⁰ Ähnlich wie bei The Wooster Groups *Hamlet*, offenbart sich in solchen Situationen ein Kontrast und

⁴⁵⁸ Joos, Birgit (2004), *Die Erstarrung des Körpers zum Tableau. Lebende Bilder in Performances*, in: Christian Janecke (Hrsg.), Berlin, S. 274.

⁴⁵⁹ Joos, Birgit (2004), S. 288.

⁴⁶⁰ Silverman, Kaja (1996), S. 203.

eine Differenz zwischen leibhafter Präsenz und der Repräsentation durch das Bild.. Wie Gabriele Brandstetter nachgewiesen hat, lässt sich das Moment der (Unter)Brechung bzw. eine „stroboskopische Bewegung“ als jene Schnittstelle zwischen Bild, Film, Theater und Tanz begreifen, an der die Differenzen, Reibungen und Übergänge erfahrbar und ein medienreflexives Moment identifizierbar gemacht wird.⁴⁶¹

Das Aufspalten der Grenzen zwischen Innen und Außen ist somit eine konsequente Übertragung des intermedialen Transfers auf den Raum. Dies wird besonders deutlich, wenn Johanna Freiburg und Laura Tonke die Bühne verlassen, auf dem Rosa-Luxemburg-Platz auf und ab laufen und versuchen mit den Passanten Kontakt aufzunehmen. Ihre Aufgabe ist es, Menschen zu finden, die als RepräsentantInnen des Volkes mit auf die Bühne kommen wollen. In der von mir besuchten Aufführung werden sie dabei zunächst von zwei jungen Männern abgewiesen, die auf die Anfrage hin schnell den Ort verlassen. Kurz darauf erscheinen aber zwei weitere junge Männer, die erst ein bisschen zögern, dann aber doch einverstanden sind und mitmachen. In der letzten Szene sieht man sie noch auf der Bühne mit einer roten Fahne in der Hand.

Obwohl inhaltlich kaum Analogien zwischen *Revolution Now* und *Tod eines Praktikanten* bestehen, funktioniert der Einsatz von Video und die daraus resultierende Raumgestaltung sehr ähnlich. Zu Beginn und zum Schluss der Pollesch-Aufführung sieht man via Videoprojektion auf der Bühne die DarstellerInnen chaotisch und hektisch in den Nebenräumen herumrennen. Dadurch werden ähnlich wie bei *Revolution Now* die Grenzen zwischen Innen- und Außenraum durchlässig: Als Zuschauer befindet man sich im Inneren des Theatergebäudes, hat aber gleichzeitig das Gefühl, man wäre draußen auf der Straße. Dies entspricht einer Situation der Live-Übertragung, in der, wie Vito Acconci schreibt, „the boundaries between inside and outside are blurred“⁴⁶² und kein ‚stabiler‘, fixierter Raum mehr vorhanden ist. Der Auszug aus dem Theatergebäude und die damit einhergehende Erweiterung des Spielraums ist gewissermaßen die Fortführung einer Tradition, die von Kaprow und Vostell angestoßen wurde. Bei *Revolution Now* jedoch, könnte man auch eine Parallele mit der Inszenierung von Nikolaj Evreinov *Erstürmung des*

⁴⁶¹ Vgl. Brandstetter, Gabriele (2005), S.

⁴⁶² Acconci, Vito (1990), *Television, Furniture, and Sculpture: The Room with the American View*, in: Doug Hall, Sally Jo Fifer, S. 126.

Winterpalais (1920) ziehen, welche mit theatralischen Mitteln die russische Oktoberrevolution darstellen und zelebrieren wollte.

Eine Ähnlichkeit zwischen *Revolution Now* und *Erstürmung des Winterpalais* stellt der Versuch da neue Formen des Politischen in der und durch die Kunst zu etablieren und dieser Politik der Kunst eine neue Sichtbarkeit zu verleihen. Das Politische in der Gob Squad-Aufführung zeigt sich dadurch, dass die „Politik als Medienereignis“ in den Vordergrund gerückt und als ein Spektakel inszeniert, ironisiert und kritisiert wird.⁴⁶³ An dieser Stelle bietet es sich an, die Thesen Jacques Rancières über das Politische der Kunst mit Gob Squads Performance *Revolution Now* kurzzuschließen. Für Rancière besteht zwischen Kunst und Politik eine wechselseitige Beziehung, die er als „Aufteilung des Sinnlichen“ begreift. „Eine Aufteilung des Sinnlichen“, so Rancière,

legt sowohl ein Gemeinsames, das geteilt wird, fest als auch Teile, die exklusiv bleiben. Diese Verteilung der Anteile und Orte beruht auf einer Aufteilung der Räume, Zeiten Tätigkeiten, die die Art und Weise bestimmt, die ein Gemeinsames sich der Teilhabe öffnet, und wie die einen und die anderen daran teilhaben.⁴⁶⁴

Als ein Ort, der sich aufgrund von Ko-Präsenz konstituiert, wird ein Aufführungsraum immer dadurch bestimmt, wie die Aufteilung zwischen Publikum und Bühne strukturiert wird. Dass diese Grenzziehung zwischen Bühne und Publikum bereits als Zeichen der damit verbundenen „Politik des Raumes“ gedacht werden kann, bestätigt die Einleitung von Benjamin Wihstutz in den Sammelband *Politik des Raumes. Theater und Topologie*: „Jede Aufführung teilt einen Raum auf in Beobachter und Beobachtete und setzt ihn als performativen Raum ins Verhältnis zur Öffentlichkeit des Theaters und damit zugleich zu einem gesellschaftlichen ‚Außen‘.“⁴⁶⁵

In der *Revolution Now*-Aufführung wird eine Aufhebung der Trennung zwischen DarstellerInnen und Publikum erprobt, die zu einer neuen Aufteilung des Sinnlichen führen soll und somit auch zu einer neuen Beziehung im gesellschaftlichen Außen.⁴⁶⁶ Somit wird ein expliziter Anspruch auf Gleichheit innerhalb des sich entfaltenden

⁴⁶³ Rötger, Katti, (2009), *Bilder-Schlachten im Bambiland: Zur Politik des Sehens im Theater*, in: Kati Rötger, Alexander Jakob (Hrsg.), S. 67.

⁴⁶⁴ Rancière, Jacques (2008), *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, b_books Verlag, Berlin, S. 26.

⁴⁶⁵ Wihstutz, Benjamin (2010), *Einleitung*, in: Erika Fischer-Lichte, Benjamin Wihstutz (Hrsg.), S. 8.

⁴⁶⁶ Im öffentlichem Gespräch mit dem Publikum nach der Aufführung am 17.6. 2010, äußerten die Gob Squad Künstlern, dass es ihnen darum geht einen ‚Freiraum‘ für das Publikum zu schaffen.

Kollektivs gestellt. Dieser Anspruch wird wiederum mit der Frage nach der Repräsentation verknüpft: einerseits im Sinne einer Kritik und Dekonstruktion der Körper-SchauspielerIn-Rolle-Beziehung und andererseits mit Blick auf die Repräsentation als Grundinstanz der Politik. Während auf darstellerischer Ebene keine Repräsentation stattfindet, da die Gob Squad-PerformerInnen keine fiktiven Rollen verkörpern, sondern für sich selbst bzw. in ihrem eigenen Namen sprechen, wird hingegen von den Passanten, die das Volk repräsentieren sollen, repräsentatives Handeln verlangt. Mit Rancière lässt sich diese performative Auseinandersetzung mit „sämtlichen Hierarchien der Repräsentation“⁴⁶⁷ als Versuch beschreiben, innerhalb der Aufführungssituation andere Modelle des Kollektiven und der Gemeinschaft zu erproben, die an Ideen des Sozialismus anschließen.

Als prägnanter topologisch-symbolischer Kontext ist der Rosa-Luxemburg Platz ein Ort, der bereits im Namen eine historisch-ideologische Implikationen birgt, welche der Aufführung eine ortsspezifische Rahmung verleihen. Als eine der wichtigsten Personen der Arbeiterbewegung zum Beginn des 20. Jahrhunderts ist Rosa Luxemburg eine Figur, die eine Fülle von Assoziationen hervorruft, die mit der gescheiterten sozial-demokratischen Revolution 1919 und den sozialistischen Ideen in Verbindung stehen. Insofern verfolgt die Aufführung eine ortsspezifische Logik, in der der räumliche Kontext eine konstitutive symbolische Bedeutung trägt. Der Auszug aus dem Theater ermöglicht die Kreation eines, wie ein Performer in der Aufführung sagt, „space outside the game“, der eine Neuaufteilung des Wahrnehmbaren ermöglicht. Oder, wie Rancière es formuliert:

Seit einigen Jahren beobachten wir wie sich eine neue Art der Kunst im öffentlichen Raum entwickelt: eine Kunst, die an Orten des sozialen Abstieges und der Gewalt interveniert. Diese Kunst arbeitet daran, die Ausstattung des gemeinsamen Lebens zu verändern und so eine Form von gesellschaftlichen Leben wiederherzustellen.⁴⁶⁸

Ein zentraler Punkt in Rancières Argumentation ist die Idee, dass Kunst nur dann politisch sein kann, wenn sie widerständig ist. Ihre Aufgabe besteht ihm nach darin, denjenigen, die nicht sichtbar sind, einen Raum, eine Plattform zu geben, von wo aus sie sprechen können und für die Öffentlichkeit sichtbar werden. Bedeutend hierbei sind der Dissens und das Unvernehmen. Rekurrierend auf Rancière bemerkt Kati Röttger, dass dort die Rekonfiguration von Räumen im Unvernehmen stattfindet, wo

⁴⁶⁷ Rancière, Jacques (2008), S.29.

⁴⁶⁸ Rancière, Jacques (2008), S.75.

Theater mehr als eine Metapher sein kann, wo es die Augen der Zuschauer öffnet und sie „damit zum aktiven Teilhaber an der Herstellung eines politischen Raumes macht.“⁴⁶⁹

4.5 Die Stadt mit anderen Augen sehen

Als eine der innovativsten Theatergruppen des zeitgenössischen Theaters sind die Projekte von Rimini Protokoll ein paradigmatisches Beispiel grenzüberschreitender Praktiken, die einen neuen Zugang zur Beziehung von Performativität und Räumlichkeit ermöglichen. Gleichzeitig ist für die Arbeiten von Rimini Protokoll ein spezifischer Umgang mit Medien charakteristisch, durch die eine neue Aufteilung des Sinnlichen und der Wahrnehmung initiiert wird. Dies wird besonders manifest, in den ortsspezifischen Aufführungen, die außerhalb des Theaterraums stattfinden und die BeobachterIn auf eine ungewöhnliche Reise durch die Stadt oder über Rastplätze auf Autobahnen führt.

In ihrem Text über das zeitgenössische ortsspezifische Theater argumentiert Mieke Matzke, dass die Wurzeln solcher Praktiken einerseits im Happening begründet liegen, und andererseits im Environmental Theater von Richard Schechner. Matzke stellt fest: „Gesucht wurde nach Multiperspektivität, nach Enthierarchisierung und einem gemeinsamen geteilten Raum. Ergebnis waren neue Formen von Raumkonzepten, die vor allem die Rampe zwischen Zuschauerraum und Aktionsraum aufhoben.“⁴⁷⁰ Eine ähnliche Intention, den Dualismus zwischen Bühnenraum und Zuschauerraum abzuschaffen, findet sich in den Projekten von Rimini Protokoll wieder. Um dies nun darzulegen, sollen im Folgenden zwei Projekte von Rimini Protokoll, *Call Cut* von 2005 und *Cargo Sofia* von 2006, näher untersucht werden.

Wird bei Gob Squad und Pollesch ein paradigmatischer Auszug aus der Guckkastenbühne vollzogen, indem die DarstellerInnen auf die Straßen gehen, wobei das Publikum im Theatersaal zurückbleibt, um von hier den Außenraum medial vermittelt zu erfahren, sind bei Rimini Protokoll beide Parteien außerhalb des Theatergebäudes bzw. auf den Straßen und im öffentlichem Raum verortet.

⁴⁶⁹ Rötger, Katti, (2009), S. 75.

⁴⁷⁰ Matzke, Mieke (2005), *Touristen, Passanten, Mitbewohner: Strategien des zeitgenössischen „Site Specific Theater“*, in: David Roesner, Geesche Wartemann, Volker Wortmann (Hrsg.), S. 81.

4.5.1 Mobile Schauplätze (Cargo Sofia)

In *Cargo Sofia* werden die ZuschauerInnen mit einem Lastwagen, der als mobiles Theater umgebaut ist, an diverse Orte, wie Rastplätze auf Autobahnen, Tankstellen und Parkplätze gefahren. Die linke Seite des Fahrzeugs ist durch eine Glaswand, eine Art Panoramafenster, ersetzt, sodass die Fahrt selber zu einer theatralischen Erfahrung wird. Dass dabei immer wieder ein neues Bühnenbild entsteht, erklären Jan Deck und Stefan Kaegi in einem Interview:

Das Stück ist immer wieder ein Neues, weil sich das Bühnenbild mit jeder Stadt komplett austauscht. Alle neuen Orte er“fahren“ wir erst einmal aus der Sicht eines Lkw-Fahrers, weil wir an Orte wollen, an denen Lastwagenfahrer zuhause sind, Fußgänger sich aber nicht auskennen.⁴⁷¹

Während der Fahrt berichten Nedjalko Nedjalkov und Ventzislav Borissov, zwei bulgarische Lkw-Fahrer, über ihre mehrjährige Erfahrung als Angestellte einer Firma aus Sofia, die sich mit internationaler Spedition beschäftigt und eines der größten Unternehmen dieser Art in Europa in den 1990er Jahren war.⁴⁷² Ihr Narrativ ist aus Erzählungen über die Länder, durch die sie fahren, um von Sofia nach Frankfurt zu kommen, zusammengesetzt. Da diese Strecke durch die Balkan-Länder und Ex-Jugoslawien führt, werden die ZuschauerInnen an den Krieg, die Krise, den Wahnsinn und die Korruption der Transition erinnert und über sie informiert. Bereits auf dieser narrativen Ebene setzt eine Oszillation zwischen Fiktion und Fakten ein, weil die beiden Protagonisten so sprechen, als würde die Fahrt in Sofia beginnen und nicht etwa vor dem Mousonturm in Frankfurt.⁴⁷³

Die ZuschauerInnen bekommen ihre Geschichte über einer Live-Kamera, die in der Kabine der Fahrer installiert ist, vermittelt. Diese Konstellation fungiert als Distanzverfahren, das eine Raumaufteilung ermöglicht, in der die Fahrer in ihrem Raum bleiben und die ZuschauerInnen in einem anderen platziert sind. Über diese Raumsituation bemerkt Miriam Dreysse:

⁴⁷¹ Deck, Jan, Kaegi, Stefan (2008), Zitat nach: Jan Deck, Angelika Sieburg (Hrsg.), *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Transcript Verlag, Bielefeld, S. 65.

⁴⁷² Vgl. ebed. S. 63.

⁴⁷³ Vgl. Dreysse, Miriam (2007), *Die Aufführung beginnt jetzt. Zum Verhältnis von Realität und Fiktion*, in: Miriam Dreysse/Florian Malzacher (Hrsg.), *Rimini Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Alexander Verlag, Berlin, S. 91.

Gleichzeitig wird mit der Intimität der Situation gespielt: Man sitzt dicht gedrängt in einem Raum, der so wird durch die Erzählung der Fahrer deutlich, fast wie ein Privatraum für sie ist – in den noch intimeren Raum der Fahrkabine hat man aber wiederum nur vermittelt und fragmentarisch Einblick.⁴⁷⁴

Diese Konstellation veranschaulicht auf paradigmatische Weise, inwiefern der Einsatz von Videotechnik es ermöglicht, verschiedene Orte und Zeiten miteinander zu verweben und damit Abwesenheit, Repräsentation, Präsenz, Fiktion und Faktizität in eine dynamische Beziehung zu bringen. Neben der Live-Übertragung der Geschichten werden den ZuschauerInnen in *Cargo Sofia* Videos der Fahrt durch Sofia, Kroatien, Serbien und Slowenien gezeigt sowie kurze dokumentarische Filme über die Art und Weise wie Lkw-Unternehmen ihr Geschäft betreiben und welche Probleme dabei auftreten. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist, dass diese Filme eine ähnliche Funktion erfüllen wie die dokumentarischen Projektionen von Piscator.⁴⁷⁵ Sie liefern eine politisch-ökonomische und geschichtliche Rahmung für die Aufführung und vermitteln den ZuschauerInnen zusätzliche Informationen, um ein breites assoziatives Feld zu eröffnen.

Die Auswahl der Ortschaften, an denen die Aufführung stattfindet, gibt eine weitere Rahmung, die einen spezifischen Umgang mit Raum aufzeigt. „Die Räume, durch die man sich während Cargo bewegt“, schreibt Dreyse, „sind transitorische Räume – Straßen und Autobahnen, Tankstellen, Parkplätzen und alle möglichen Umschlagsorte von Waren.“⁴⁷⁶ Die Überlagerung von fiktionaler bzw. erzählter Fahrt und unmittelbarer geografisch-physischer Realität der Ortschaften führt konsequenter Weise zu einer oszillierenden Wahrnehmung, in der sich die reale Landschaft mit der abgefilmten vermischt und ein heterogener bzw. heterotopischer Raum entsteht. Hierzu bemerkt Annemarie Matzke: „Der virtuelle und der tatsächlich zurückgelegte Raum überlagern sich. Hält beispielsweise der Laster an einer Ampel, so stoppt auch die Projektion, fährt er wieder, läuft auch der Film weiter.“⁴⁷⁷ So wird auch der Film in seiner transitorischen Eigenschaft exponiert und als bewegtes Bild reflektiert, welches immer auch einen bestimmten Raum produziert. Die Dynamik der Raumwahrnehmung, die bei *Cargo Sofia* entsteht, ist also zurückzuführen auf die

⁴⁷⁴ Dreyse, Miriam (2007), S. 93.

⁴⁷⁵ Vgl. Seite 139. dieser Arbeit.

⁴⁷⁶ Dreyse, Miriam (2007), S. 94.

⁴⁷⁷ Matzke, Annemarie (2007), *Riminis Räume. Eine virtuelle Führung*, in: Miriam Dreyse/Florian Malzacher (Hrsg.), S.114.

Konfrontation einer medial vermittelten Räumlichkeit mit der konkreten physischen Realität des jeweiligen Ortes.

Mit Blick auf die transitorische Räumlichkeit unterscheidet der französische Anthropologe Marc Augé in seinem Buch *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit* diejenigen Orte, an denen man eine Identität aufbauen kann und solche, die als Nicht-Orte jede Identifizierung und Zugehörigkeit widerlegen. Den Nicht-Ort, stellt er dem anthropologischen Ort, den er als „Ort der Erinnerung“ begreift, gegenüber: „Unsere Hypothese lautet nun, daß die ‚Übermoderne‘ Nicht-Orte hervorbringt, also Räume, die selbst keine anthropologischen Orte sind und, anders als die Baudelairesche Moderne, die alten Orte nicht integrieren.“⁴⁷⁸

Als wesentliche Charakteristika der Raumgestaltung der Postmoderne bezeichnen Nicht-Orte spezifische Orte, wie Bahnhöfe, U-Bahn-Stationen, Flughäfen und große Einkaufszentren, in denen man sich nur kurz aufhält, um etwas zu kaufen oder auf Reise zu gehen. Was diese Orte des Konsums auslösen, ist ein Gefühl von Einsamkeit. Wenn Rimini Protokoll gerade solche Orte für ihre *Cargo Sofia*-Aufführung wählen, dann wird dadurch den ZuschauerInnen ermöglicht, diese Orte mit anderen Augen wahrzunehmen. Indem andere Kontexte und andere Wahrnehmungen entstehen, ereignet sich eine Transformation dieser Nicht-Orte – wenn auch nur für eine kurze Zeit – bei der sie in einen ‚existenziellen Raum‘ verwandelt werden, einen Raum der Erinnerung und Identitätsbildung. Für die Lkw-Fahrer sind genau diese Orte ein temporäres Heim, wo sie schlafen, essen und sich ausruhen. Kaegi und Deck bemerken dazu, dass „es in fast jeder Stadt Orte gibt, die in sich schon derart theatralisiert oder von der ökonomischen Wirklichkeit transformiert sind, dass es sich lohnt sie einfach einzurahmen, anzusehen und zu fragen, was hier eigentlich die Repräsentationsverhältnisse sind.“⁴⁷⁹

Die Auseinandersetzung mit den Mechanismen der Repräsentation wird auch auf darstellerischer Ebene verhandelt. Als *Experten des Alltags* spielen Ventzeslav Borissov und sein Kollege eigentlich keine Rollen, zumindest nicht im Rahmen einer dramatischen Fiktion. „Diese Darstellungsweise steht deutlich in der Tradition der Performance Art“, konstatiert Jens Roselt, „bei der es ja auch um den Vollzug

⁴⁷⁸ Augé, Marc (1994), *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., S. 23.

⁴⁷⁹ Deck, Jan/Kaegi, Stefan (2008), S. 65.

einzelner konkreter Handlungen geht, die nicht auf eine fiktive Rollenfigur verweisen müssen“.⁴⁸⁰ Wenn sie agieren, vermitteln Borrisov und Nedjalkov den ZuschauerInnen ihre persönlichen Erfahrungen, also Teile ihrer Biografie. Insofern stellt jede Aufführung von Rimini Protokoll inszenierte, vom theatralen Kontext eingerahmte und performativ wiederholte Biografien dar. Die Art und Weise, wie das biografische Material in Szene gesetzt wird, entspricht dem brechtschen Konzept von Episierung und Distanzierung. Bei dieser Darstellungsweise wird die Biografie nicht bloß mimetisch wiedergeben bzw. nacherzählt, sondern es werden wesentliche Punkte aufgezeigt, die als Modelle funktionieren. Ein wichtiger Aspekt dieser Darstellungspraxis ist die Selbstdistanzierung, durch welche die ProtagonistInnen ihre Erfahrungen und Erinnerungen in ein szenisches Ereignis verwandeln.⁴⁸¹ In *Cargo Sofia* wird diese Selbstdistanzierung mithilfe technischer Mittel, nämlich der Live-Videoprojektion ermöglicht. Sie schafft einen Raum, in welchen die Fahrer gleichzeitig distanziert und doch dem Publikum sehr nahe erscheinen. Die Darstellungspraxis, im Theater von Rimini Protokoll entspricht einer antiillusionistischen Prozedur.⁴⁸²

Die außentheatrale Wirklichkeit wird in *Cargo Sofia* nicht in Form einer Szenografie dargestellt, welche die Orte, auf die die bulgarischen Fahrer verweisen, nachahmen würde. Stattdessen kreieren Rimini Protokoll eine Situation, in welcher die konkreten Ortschaften auch der Schauplatz der Darstellung sind. Allerdings bleibt aber eine Dimension des Fiktiven immer bestehen, weil viele andere Orte und Landschaften, wie Slowenien, Kroatien, Serbien und Bulgarien, nicht physisch-real, nicht in ihrer Materialität erfahrbar sind, sondern den ZuschauerInnen als Videoprojektionen gezeigt werden. Dadurch entsteht ein Prozess, in dem der konkrete und präsente Raum mit einem abwesenden bzw. ‚nur‘ als Bild anwesendem Raum eine dynamische Beziehung eingeht. Insofern liegt es nahe, hier erneut den Begriff des Palimpsests und der Heterotopie anzuführen: Die räumlichen Ebenen werden Schichtweise miteinander verwoben und erzeugen so eine Verunsicherung der Wahrnehmung, welche zwischen konkreter räumlicher Materialität und imaginärer Landschaft hin und her wandert.

⁴⁸⁰ Roselt, Jens (2007), *In Erscheinung treten. Zur Darstellungspraxis des Sich-zeigens*, in: Miriam Dreysse/Florian Malzacher (Hrsg.), S. 47.- 60.

⁴⁸¹ Vgl. Roselt, Jens (2007), S. 61.

⁴⁸² Vgl. Dreysse, Miriam (2007), S. 84.

4.5.2 Plädoyer für ein (peripat)etisches Theater (Call Cutta)

Während das Publikum in *Cargo Sofia* mit einem Lastwagen an verschiedene Orte der jeweiligen Stadt, in der sich die Aufführung ereignet, gebracht wird, wird es in *Call Cutta* einzeln via Mobiltelefongespräch mit einer Call Center-MitarbeiterIn aus Kalkutta durch die Straßen von Berlin geführt. Letztere befinden sich während der Aufführungen tatsächlich in Kalkutta und haben „sehr genaue Bilder und Karten von Berlin [...], sodass sie die Wege beschreiben konnten, als wären sie schon einmal dort gewesen“,⁴⁸³ erklären Deck und Kaegi. *Call Cutta* beginnt vor dem Hebbel am Ufer in Berlin, wo die BesucherInnen ein Mobiltelefon erhalten und damit zu aktiven TeilnehmerInnen avancieren. Die TeilnehmerInnen werden zur SpaziergängerIn und verkörpern für die Dauer der Aufführung die Figur des Baudelaierschen bzw. Benjaminschen Flaneurs, der die Stadt aus einer anderen Perspektive sieht. Die Handlungsanweisungen und Wegweisungen erhalten sie von einer unbekannt Person aus einem Call Center in der indischen Stadt Kalkutta. Diese Situation hebt die transkontinentale Distanz, die mit Hilfe zeitgenössischer Telekommunikationsmittel überwunden wird, hervor. Die per Handy vom indischen Call Center aus gesteuerte Audiotour führt die TeilnehmerInnen auf eine Reise, die am Halleschen Ufer beginnt, durch Kreuzberg führt und am Potsdamer Platz im Sony Center endet. Die GesprächspartnerInnen aus Kalkutta kennen dabei die Route nicht aus eigener Erfahrung. Mithilfe präziser Karten, Bilder und anderer Informationsquellen führen sie jedoch die TeilnehmerInnen durch die Stadt und erzählen ihnen Geschichten über den indischen Freiheitskämpfer Subhas Chandra Bose, der gegen die koloniale Herrschaft Großbritanniens gekämpft hat und nach Berlin reiste, um Hilfe von den Nazis zu erhalten.

Auf diese Weise entsteht ein Verblendungsprozess zwischen der historisch-narrativen Ebene und der unmittelbaren Gegenwart der konkreten Ortschaften und entfaltet eine palimpsestische Überlagerung verschiedener medialer Ebenen. Wie Gerald Siegmund bemerkt, wird auf diese Weise ein Ort besetzt, „an dem sich die Vorstellungskraft des Einzelnen mit den Erinnerungsspuren der Dokumente überlagert, um während der 60-

⁴⁸³ Deck, Jan/Kaegi, Stefan (2008), S. 65.

minütigen Führung Zeit und Raum, Erinnerung und gegenwärtiges Erleben zu einem Erfahrungsraum verschmelzen lassen.⁴⁸⁴

Die Auswahl der Orte, an denen die Führung entlanggeht, ist dadurch bestimmt, dass sich jeweils ein Zusammenhang zur Geschichte von Subhas Chandra Bose besteht. Es sind solche Orte, die er, so Kaegi und Deck, während seinem Berlin Aufenthalt in den 1940er Jahren aufsuchte.⁴⁸⁵ Andererseits fungieren diese Orte auch als Schauplätze traumatischer Erfahrungen aus dem Zweiten Weltkrieg. Wie Heiner Goebbels berichtet,⁴⁸⁶ erklärte ihm Priyanka Nandy, eine der Gesprächspartnerinnen aus Kalkutta, wie vom Anhalter Bahnhof Judentransporte nach Auschwitz organisiert wurden. Da der Raum hier zum Gegenstand der Aufführung wird, lässt sie sich als ortsspezifisch attribuieren.⁴⁸⁷ Was bei ortsspezifischen Kunstpraktiken erfahrbar gemacht wird, sind die historischen, politischen und ökonomischen Dimensionen eines jeweiligen Raumes, die in ihrer Vielfalt thematisiert und reflektiert werden. Man kann deshalb die These stellen, dass in solchen Praktiken die Spannung und das Verhältnis zwischen Raum und Ort aufgegriffen werden.

In *Call Cutta* wird der urbane und öffentliche Raum als Gedächtnisstätte erforscht und die Abhängigkeitsbeziehung von Erinnerung und Räumlichkeit ausgelotet. Die verschiedenen Narrative entfalten sich innerhalb dieses palimpsestischen Gewebes des Erinnerungsraums Stadt.⁴⁸⁸ Wird in *Cargo Sofia* eine räumliche Distanz zwischen den Fahrern und den ZuschauerInnen hergestellt, die durch Videokameras überbrückt wird, ist die räumliche Distanz hier zunächst noch wesentlich größer, wird aber auf ähnliche Weise mithilfe technischer Medien überwunden. Zum Schluss der (Auf)Führung bekommen die TeilnehmerInnen die Möglichkeit in einem Schaufenster im Sony Center am Potsdamer Platz die jeweilige GesprächspartnerIn aus Kalkutta per Skype auf einem Bildschirm live zu sehen. Durch solch einen performativen Umgang mit den Medien eröffnet *Call Cutta* die Erfahrung, „wie die

⁴⁸⁴ Siegmund, Gerald (2007), *Die Kunst des Erinnerns. Fiktion als Verführung zur Realität*, in: Miriam Dreysse/Florian Malzacher (Hrsg.), S. 189.

⁴⁸⁵ Vgl. Deck, Jan/Kaegi, Stefan (2008), S. 65.

⁴⁸⁶ Vgl. Goebbels, Heiner (2007), *Was wir nicht sehen, zieht uns an. Vier Thesen zu Call Cutta*, in: Miriam Dreysse/Florian Malzacher (Hrsg.), S. 118.

⁴⁸⁷ Gronau, Barbara (2010), S. 163.

⁴⁸⁸ Vgl. Marschall, Brigitte (2009), *Öffentlicher Raum als theatraler Raum. Praktiken des Gehens und Strategien der Stadtnutzung*, in: Ralf Bohn, Heiner Wilharm (Hrsg.), *Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie*, Transcript, Bielefeld, S. 177.

dualistisch in die Sphären privat/öffentliche Wirklichkeit konstruiert und dabei als solche fragwürdig und instabil wird.⁴⁸⁹

Ein weiteres Medium, das häufig in den Inszenierungen von Rimini Protokoll eingesetzt wird, um das Verhältnis von Dokumentarismus und Erinnerung auszuloten und zu bespielen, ist das der Fotografie. In *Call Cutta* sind an unterschiedlichen Orten Fotografien angebracht, die im Verlauf der Audiotour von den TeilnehmerInnen entdeckt werden und eine zusätzliche Ebene der Geschichte von Subhas Chandra Bose erzeugen. Die sechs Bilder, die an fünf verschiedenen Orten platziert sind, markieren die Performativität von Gedächtnis- und Erinnerungsprozessen.⁴⁹⁰ Die Fotografien zeigen die Gestalt des indischen Freiheitskämpfers, der während seiner Zeit in Berlin eine Allianz mit Hitler zu schmieden versuchte. Durch eine Parallelisierung der verschiedenen medialen und narrativen Prozessen entsteht ein komplexes Gewebe, in dem sich jede klare Grenze zwischen Dokument und Fiktion, Erinnerung und Gegenwärtigkeit auflöst. Hierzu schreibt Gerald Siegmund:

Doch nicht nur die Fotografien sind hier Träger von Erinnerungen. Durch die Geschichte, die zu ihnen erzählt wird, werden sie in einem bestimmten Horizont gerückt. Die Sprache bildet also eine zweite Ebene der Erinnerung. Als dritte und vielleicht wichtigste Schicht kommt dem Ort selbst eine Bedeutung in der Erinnerungsarbeit zu.⁴⁹¹

So entsteht ein komplexes Palimpsest, in dem sich Geschichte und Gegenwart, Abwesenheit und Präsenz sowie verschiedene mediale Schichten durchkreuzen und eine heterogene, heterotopische und atmosphärische Wahrnehmung bewirken.

In der Situation, in der sie geführt werden und die Instruktionen ausführen, werden die TeilnehmerInnen in die Lage versetzt, gleichzeitig als PerformerInnen und als Publikum zu agieren. Die Führung via Mobiltelefon beschränkt sich nicht allein auf die Wegführung und die Geschichte Subhas Chandra Boses. Vielmehr werden auch Themen berührt, die intimere Aspekte des Lebens adressieren. So lautet beispielsweise eine auf Intimität abzielende und Verunsicherung stiftende Frage an die TeilnehmerInnen: „Hast du dich am Telefon schon einmal verliebt?“⁴⁹² Was zusätzlich eine Oszillation zwischen Fiktion und ‚Wirklichkeit‘ bewirkt, ist die

⁴⁸⁹ Lehmann, Annette-Jael (2008), *Kunst und Neue Medien. Ästhetische Paradigmen seit den 1960er Jahren*, A. Francke Verlag, Basel/Tübingen, S. 194.

⁴⁹⁰ Vgl. Siegmund, Gerald (2007), S. 186.

⁴⁹¹ Ebd. S. 191.

⁴⁹² Vgl. Deck, Jan/Kaegi, Stefan (2008), S. 69.

Tatsache, dass alle GesprächspartnerInnen aus Indien behaupten, sie seien mit dem indischen Revolutionär verwandt. Dadurch, dass man sich als TeilnehmerIn nicht mehr sicher sein kann, ob die GesprächspartnerInnen sich tatsächlich gerade in Indien befinden, und ob das, was sie erzählen, mit der Wirklichkeit korrespondiert, entfaltet sich ein merkwürdiger Zwischenraum, der die Aufmerksamkeit auf die eigene Anwesenheit lenkt. Dabei ist, wie Goebbels in Bezug auf Gernot Böhme argumentiert, besonders der Akt des Hörens von Bedeutung.⁴⁹³ Weil eben nicht klar festzustellen ist, wo die Stimme zu verorten ist, wird die Wahrnehmung des eigenen Ichs intensiviert, aber auch wesentlich verunsichert. Reflektiert man die medialen Bedingungen dieser Prozesse lässt sich mit Gerald Siegmund folgendes feststellen: „In *Call Cutta* treten der akustische und der städtische Raum auseinander, um Raum zu schaffen für Transformationsprozesse zwischen Bild, Sprache und dem realen Ort, die das individuelle Gedächtnis des Teilnehmers in Gang setzen.“⁴⁹⁴

Ein wichtiger Aspekt, der in der Analyse von *Call Cutta* untersucht werden muss, sind die Raumeignung und -transformation durch Bewegung. Dabei lautet die entscheidende Frage: Wie verändert sich der Raum durch Bewegung und was für eine Wahrnehmung entsteht dabei? Die Route ist, wie bereits erwähnt, durch bestimmte Orte markiert, an denen die TeilnehmerInnen Fotos auffinden. Wie schon Walter Benjamin hinsichtlich der fotografischen Aufnahmen von Eugène Atget feststellte, lässt sich ein Vergleich zwischen der Fotografie und der Spurensicherung eines Tatorts ziehen. So fragt sich Benjamin: „Aber ist nicht jeder Fleck unserer Städte ein Tatort? Nicht jeder ihrer Passanten ein Täter? Hat nicht die Photographie – Nachfahr der Augurn und der Haruspexe – die Schuld auf seinen Bilder aufzudecken und den Schuldigen zu bezeichnen?“⁴⁹⁵ Bedenkt man zudem, dass die Fotografie durch eine Theorie der Indexikalität⁴⁹⁶ begründet wird, lässt sich auch eine Parallele zwischen Fotografie und Stimme feststellen. Die „Interdependenz von Hören und sehen“, auf der *Call Cutta* aufgebaut wird, rechtfertigt die Annahme, dass hier die spezifische Materialität von Fotografie und Stimme zur Grundlage wird.⁴⁹⁷

⁴⁹³ Vgl. Goebbels, Heiner (2007), S. 122.

⁴⁹⁴ Siegmund, Gerald (2007), S. 194.

⁴⁹⁵ Benjamin, Walter (2002/1931), S. 315.

⁴⁹⁶ Vgl. Krauss, Rosalind (2002), *Anmerkung zum Index: Teil I*, in: Herta Wolf (Hrsg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., S. 144.

⁴⁹⁷ Kolesch, Doris (2006), S. 45.

In seinem Text *Zuschauer in Bewegung* unternimmt Patrick Primavesi den Versuch, das Gehen als performative Praxis zu untersuchen. Im Unterschied zur Räumlichkeit, welche in den mittelalterlichen Prozessionen wurzelt, und hier repräsentativ strukturiert auf einen anderen Kosmos verweist, produziere die performative Dimension des Gehens vielmehr „Diskontinuität und radikale Fragmentierung der eigenen Wahrnehmung.“⁴⁹⁸ Jede TeilnehmerIn hat ihre eigene Geschwindigkeit und ihren eigenen Rhythmus und erfährt schon allein aufgrund dieser Unterschiede den Raum je anders. Mit jeder *Call Cutta*-Aufführung ereignet sich eine neue temporäre Aneignung öffentlicher Räume, bei der die jeweiligen PassantInnen die eigentlichen ZuschauerInnen und die AufführungsbesucherInnen zu DarstellerInnen werden. „Immer wieder zeigt sich“, so Primavesi,

dass ein Herausgehen aus den angestammten Institutionen des Theaters oder der Kunst nicht nur ein anderes Publikum (und auf andere Weise) erreicht, sondern dass diese Wanderungen, Rundgänge, Touren und Parcours auch dazu beitragen können, Schauplätze des ‚öffentlichen‘ Lebens neu zu entdecken und wenigstens vorübergehend symbolisch zu besetzen.⁴⁹⁹

Die performative Dimension des Gehens, die in *Call Cutta* inszeniert wird, kann auch mit den situationistischen Strategien und Praktiken des *Dérives* verglichen werden, dessen Ziel es war, die Fragmentation des öffentlichen Raums zu unterlaufen, ihn wiederzubeleben und auf neue Weise erfahrbar zu machen. Der psycho-geografischen Praxis lag die „Kunst des Flanierens“ zugrunde, die durch Bewegung der Entfremdung des urbanen Raums entgegenwirken sollte und die „sich der Erforschung des Unbewussten der Städte widmete.“⁵⁰⁰ Rückgreifend auf die Idee und Figur des Baudelaireschen/Benjaminischen Flaneurs, lassen sich die SpaziergängerInnen von *Call Cutta* als dessen Verkörperungen begreifen. Diese Flaneure werden in die Rolle eines „Priesters des *genius loci*“ versetzt, der die Spuren der „verborgenen Bedeutungsschichten“ und den unbestimmten Raum „unendlicher Möglichkeiten“ mit seinen Schritten erforscht.⁵⁰¹ Auf diese Weise werden die

⁴⁹⁸ Primavesi, Patrick (2008), *Zuschauer in Bewegung – Randgänge theatraler Praxis*, in: Jan Deck/Angelika Sieburg (Hrsg.), S. 103.

⁴⁹⁹ Primavesi, Patrick (2008), S. 104.

⁵⁰⁰ Marschall, Brigitte (2009), *Öffentlicher Raum als theatraler Raum. Praktiken des Gehens und Strategien der Stadtnutzung*, in: Ralf Bohn, Heiner Wilharm (Hrsg.), *Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie*, Transcript, Bielefeld, S. 181.

⁵⁰¹ Hartle, Johan Frederik (2006), S. 74.

Heterogenität und Schichtungen des urbanen Raumes begehbar bzw. erfahrbar und es ereignet sich eine ‚Theatralisierung der Öffentlichkeit‘.

In *Cargo Sofia* wie in *Call Cutta* werden verschiedene Raumkonzepte und –praktiken ineinander montiert, sodass der Theaterraum und alle AkteurInnen in ihm selbst mobil werden. Hierzu schreibt Annemarie Matzke:

Die Inszenierungen machen die Gleichzeitigkeit und Diversität verschiedener Raumkonzepte erfahrbar. Es sind Räume, die sich auf keiner Karte mehr festhalten lassen und immer erst über verschiedene Praktiken hergestellt werden müssen (das Telefonat, die Fahrt durch die Stadt, der Spaziergang).⁵⁰²

Eine plurale, multidimensionale und palimpsestartige Räumlichkeit wird also zum wesentlichem Bestandteil von *Cargo Sofia* und *Call Cutta*. In beiden Fällen wird schon durch den Titel der Projekte eine Bedeutungsrahmung gegeben, die auf konkrete städtische Räume verweist, die jedoch unerreicht bleiben: Sofia und Kalkutta. Aleida Assmans Konzept von Stadtarchitektur als „geronnene und geschichtete Geschichte“, als Palimpsest also, ist in beiden Arbeiten wesentlich.⁵⁰³ In *Cargo Sofia* wie in *Call Cutta* ereignet sich ein Ausgraben der überlagerten Sedimente des urbanen Raums, eine vergessene unsichtbare Geschichte wird sichtbar gemacht und reinszeniert.

Als „Repräsentationsmaschine“ wird die Black Box hier konsequent einer Dekonstruktion unterzogen, indem ein pluraler Topos und eine heterotopische Struktur entfaltet wird, wo sich konkrete Räume mit imaginären und Räumen der Erinnerung verweben bzw. durchkreuzen und eine Destabilisierung der Mechanismen der Repräsentation stattfindet.⁵⁰⁴ Wurde bei Gob Squad und Pollesch eine ästhetische Entwicklung aufgezeigt, für die der Auszug aus dem Theatergebäude wesentlich wird, ist sie in *Cargo Sofia* und *Call Cutta* vollkommen realisiert. Das Theater und seine ZuschauerInnen verwandeln sich in eine Gruppe von Peripatetikern und Flaneure, die aus einem Zwischenraum, einer Schwellenzone, die zwischen konkreter und imaginärer Räumlichkeit angesiedelt ist, eine neue Perspektive auf die Stadt erlangen.

⁵⁰² Vgl. Matzke, Annemarie (2007), S. 115.

⁵⁰³ Assmann, Aleida (2009), *Geschichte findet Stadt*, in: Moritz Csáky, Christoph Leitgeb (Hrsg.), *Kommunikation-Gedächtnis-Raum. Orientierungen im spatial turn der Kulturwissenschaften*, Transcript Verlag, Bielefeld, S. 18.

⁵⁰⁴ Vgl. Malzacher, Florian (2007), *Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung. Die Geschichte von Rimini Protokoll*, in: Miriam Dreysse/Florian Malzacher (Hrsg.), S. 14.

Wie bereits anhand von *Revolution Now* dargelegt wurde, liegt die politische Dimension des Theaters im Sinne Jacques Rancières in dem Versuch begründet, diejenigen auf die Bühne und ins öffentliche Licht zu bringen, die eine marginale Position in der Gesellschaft einnehmen. Noch deutlicher als bei Gob Squad ereignet sich bei Rimini Protokoll eine solche Sichtbarmachung der Unterdrückten und ‚Unsichtbaren‘. Menschen deren Arbeit keine Sichtbarkeit im öffentlichen und medialen Raum bekommt, werden (zusammen mit dem Publikum) zu HauptdarstellerInnen in Rimini Protokolls Projekten. So geschieht eine zweifache Aufwertung der Arbeit. Wie Rancière schreibt, handelt es sich um „die ökonomische Aufwertung der Arbeit als Name für die grundlegende Tätigkeit des Menschen, aber auch der Kampf der Proletarier, um die Arbeit aus ihrer Nacht, das heißt aus ihrem Ausschluss von gemeinsamer Sichtbarkeit und Rede zu befreien.“⁵⁰⁵

Indem die Arbeit der ProtagonistInnen in *Cargo Sofia* und *Call Cutta* zur Grundlage des Kunstprozesses avanciert, wird genau diese zweifache Aufwertung der Arbeit vollzogen und so die Grenze und Dichotomie von Alltag und Kunst unscharf gemacht. Was die klassische Avantgarde um die Jahrhundertwende proklamiert und was von Vertretern der Neoavantgarde wie Kaprow und Vostell in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wieder aufgegriffen und weiter getrieben wird, nämlich Kunst und Leben eng miteinander zu verweben, erfährt hier, zu Beginn des 21. Jahrhunderts, einen neuen Höhepunkt. In einem Akt der Erweiterung der künstlerischen Praxis werden unsichtbare Tätigkeiten, die irgendwo am Rande der Gesellschaft tagtäglich stattfinden, in die Öffentlichkeit gebracht. Damit eröffnet sich ein Raum für kritische Reflexionen über all diejenigen, die keinen festen Platz in der Gesellschaft haben, sondern sich in einer liminalen Zone befinden, die irgendwo zwischen verschiedenen Nicht-Orten angesiedelt ist.

⁵⁰⁵ Rancière, Jacques (2008), S. 69.

5. Den Raum choreografieren

War im letzten Kapitel unser Augenmerk auf die unterschiedlichen Aspekte von Raumwahrnehmung und Raumkonzepten im Kontext theatraler Aufführungen gerichtet, soll nun die Aufmerksamkeit auf das Tanztheater gelenkt werden. Anhand diverser Beispiele wird gezeigt, wie Räume bei sämtlichen vorgestellten Choreografen/innen intermedial gestaltet werden, vor allem durch Wechselwirkungen und Relationen zwischen Bildlichkeit, Schriftlichkeit und Körperlichkeit. Eine weitere Kategorie, die in diesem Zusammenhang eine Zentralstelle bekommen muss, ist Bewegung. Damit soll gleich am Anfang ein wesentliches Problem angesprochen werden: Wie lässt sich die Beziehung zwischen Bild, Schrift, Körper und Bewegung denken? Kann man die flüchtigen Ereignisse und Wechselwirkungen dokumentieren, festhalten oder in irgendeiner Form fixieren? Oder, wie Gabriele Klein und Gabriele Brandstetter zu Beginn ihres Sammelbands über die Methoden der Tanzwissenschaft die Frage formulieren: „Wie können wir Tanz denken, sprechen, schreiben oder lesen?“⁵⁰⁶ Die gegenseitige Beeinflussung zwischen Tanz und anderen Künsten wie Literatur, bildende Kunst, Film und (seit 1965) Video führte zu neuen Ausdrucksformen, die mit den Konventionen und Normen des klassischen Balletts brachen. Hinsichtlich der Interferenzenprozesse, die sich zwischen Tanz, Text und Bild abspielen, lässt sich nicht nur ein Paradigmenwechsel innerhalb der Tanzästhetik identifizieren, sondern dieser auch für die „Herausbildung entsprechender Bühnen-Konzeptionen“ feststellen,

die in vieler Hinsicht – beispielsweise in der Behandlung von Raum und Zeit, in der Körperstilisierung (durch Kostüm, Bühnenbild und Licht), in der Abstraktion von Darstellungsinhalten, im Verhältnis von Solo- und Gruppen-Choreographien – in enger Beziehung, mit den Reformen des Theaters stehen.⁵⁰⁷

Was für uns wichtig sein wird, ist der Austausch zwischen bildender Kunst und Tanz, sowie die Interferenz zwischen Schriftlichkeit und Bewegung. Um eine spezifische historische Rahmung und die Wurzeln zeitgenössischer Tanzprojekte präzise verorten

⁵⁰⁶ Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele (2007), *Bewegung in Übertragung. Methodische Überlegungen am Beispiel Le Sacre du Printemps*, in: Gabriele Brandstetter/Gabriele Klein (Hrsg.), *Methoden der Tanzwissenschaft: Modellanalyse zu Pina Bauschs Le Sacre du Printemps*, Transcript Verlag, Bielefeld, S. 9.

⁵⁰⁷ Brandstetter, Gabriele (1995), *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt a. M., S. 20.

zu können, soll zuerst ein kurzer tanzgeschichtlicher Exkurs gemacht werden. Im Anschluss daran werden wir anhand zeitgenössischer Beispiele unsere Thesen weiter ausarbeiten und eine komparatistische Perspektive entwickeln. Die Leitkategorien für die Argumentation werden weiterhin die Begriffsoppositionen Repräsentation/Präsenz, Anwesenheit/Abwesenheit, Fiktion/Dokument, live/vermittelt bilden, die wir auf eine nichtdichotomische Weise zu reflektieren versuchen. Dabei werden die Kategorien der Spur, des Palimpsests und des Dazwischen wieder eine Zentralstelle einnehmen.

5.1. Oskar Schlemmer und der raumbehexte Mensch

Als Schlemmer im Jahr 1920 nach Weimar kam, wo Walter Gropius die Staatliche Bauhaus Kunsthochschule gegründet hatte, entwickelte sich eine Plattform, die bis 1933 ein wichtiger Ort avantgardistischer Experimente war, aus denen neue Raumkonzepte hervorgingen. Ausgangspunkt und Modell für Schlemmers konstruktivistische Choreografien sind die Tänze von Loïe Fullers, die – aufgrund der Gestaltung einer neuen „Beziehung zwischen Bewegung und Tanz“ – als eine der bedeutendsten Protagonistinnen (neben Isadora Duncan, Ruth S. Denis und Valentine de Saint-Points) und Wegbereiterinnen des zeitgenössischen Tanzes figuriert.⁵⁰⁸ Ihre Experimente mit Licht und Bewegung führten zu einer Innovation des Tanzes, der Raum anders erfahrbar machte. Für ihren Umgang mit Raum sind die visuellen Elemente charakteristisch, die durch ein dynamisches Zusammenspiel von Licht und meterlangen Stoffen die Bühne in ein abstrakte Faltung verwandeln. Die für das klassische Ballett vorgeschriebene Einheit von Zeit und Raum, die den „Ordnungsrahmen des Tanzes“⁵⁰⁹ bildet, wird somit radikal in Frage gestellt. Solch eine Verfahrensweise korrespondiert wiederum auch mit der Infragestellung des klassischen perspektivischen Raumkonzepts, dessen Konvention mit Cézanne, den kubistischen Malern und mit der Montage *ad acta* gelegt wurde. Wenn man dazu noch die Experimente von Craig und Appia mitdenkt, dann ist klar, dass die Transformation der Bühne neue Darstellungskonventionen impliziert, die nicht mehr

⁵⁰⁸ Brandstetter, Gabriele (1995), S. 332.-336.

⁵⁰⁹ Vgl. Brandstetter, Gabriele (1995), S. 331.

den mimetischen Prinzipien vertraut bleiben müssen, sondern die materielle und visuelle Präsenz der tanzenden Körper in den Vordergrund bringt.

All das sind wesentliche Ausgangspunkte, die wichtig sind, wenn man das Œuvre von Oskar Schlemmer analysieren möchte. Zu seinen bedeutendsten Choreografien zählt das *Triadische Ballett*, aufgeführt zum ersten Mal 1922 in Stuttgart. Basierend auf der Zahl Drei ist das choreografische Material für zwei Tänzer und eine Tänzerin gedacht. Unter Verwendung von achtzehn Kostümen entwarf Schlemmer einen stark geprägten visuellen Tanz, der sich in einem abstrakten Raum entfaltet und die Körper unter Masken und Kostümen verschwinden lässt. Akzentuiert wird die Relation bildplastischer Elemente, die die Individualität der TänzerInnen auszulöschen scheint und die Aufmerksamkeit auf die Visualität der Masken und Kostüme lenkt. „Das ‚Triadische Ballett‘ ist“, wie Brandstetter bemerkt: „mithin ein Anti-Ballett: Nicht die Körpertechnik und die Raumperspektive des klassischen Balletts sind für das Theatermodell Schlemmers prägend, sondern die Materialisation abstrakter Raum- und Bewegungsprinzipien in der Ganzmaske des Kostüms“.⁵¹⁰

Ähnlich wie Edward G. Craig und Heinrich von Kleist will Schlemmer den affektiven Körper des menschlichen Darstellers/Darstellerin einer geometrischen Form unterordnen und ihn in eine Marionette verwandeln. In diesem Sinne vollzieht sich hier eine Reduktion der Tänzer/innen und ihrer Individualität auf jene Kunstfiguren, die visuelle Effekte erzeugen sollen. Aus der bildenden Kunst kommend sah Schlemmer im Tanz die Möglichkeit, einen durch Bewegung erweiterten Bildraum zu verwirklichen und ihm eine bildhauerische Qualität zu verleihen. Gleichzeitig will er die Opposition zwischen Leben und Kunst unterlaufen, wie auch die Gegenüberstellung von Theorie und Praxis. Die intermediale Wechselwirkung zwischen bildender Kunst und Bühne sollte daher: „die Polaritäten zwischen Organik und Mechanik, zwischen Natur und Geist, zum Ausgleich bringen“.⁵¹¹

Im Fokus von Schlemmers theoretischer Überlegungen steht die Relation zwischen Raum und Figur, für die er auch sämtliche seiner Skizzen und Grafiken entwickelte. Um die Bewegung als raumstiftende Aktivität zu betonen, verwendet Schlemmer Kostüme, die den Tanz in eine Raumplastik umsetzen sollen. Er selbst rechtfertigt die

⁵¹⁰ Brandstetter, Gabriele (1995), S. 355.

⁵¹¹ Simhandl, Peter (1993), S. 76.

Verwendung von Kostümen so: „Die Umbildung des menschlichen Körpers, seine Verwandlung, wird ermöglicht durch das Kostüm, die Verkleidung.“⁵¹²

Das transformatorische Potenzial der Kostüme wird auch noch intensiviert durch den Einsatz von gefärbtem Licht. Weitere Grundelemente, die bei seiner Bühnengestaltung wichtig sind, sind Farbe und Form. Wenn man Schlemmers Text liest, bekommt man den Eindruck, als wären für ihn jene Grundelemente der bildenden Kunst von größerem Belang als Schauspieler, Text oder Regie. Das sollte aber nicht weiter verwundern, bedenkt man, dass Schlemmer einer Tradition und Generation angehört, die für eine Umwälzung der alten, auf mimetischen Prinzipien basierenden Konventionen plädierten und immer wieder die Bühne ausgehend von der bildenden Kunst zu reformieren versuchten. Neben Craig und Appia sind hier vor allem Oskar Kokoschka und Wassily Kandinsky zu nennen. Dirk Scheper situiert Schlemmers Werk in der Konstellation: „Theater weniger als literarisches denn als optisches Phänomen anzusehen“.⁵¹³

Das Grundziel für Schlemmer ist Form und Farbe in Bewegung zu setzen und die unbeweglichen Künste (Architektur, Plastik und Malerei) damit durch die Dimension der Bewegung und der Zeit zu erweitern:

Die Bühne als Stätte zeitlichen Geschehens bietet hingegen die Bewegung von Form und Farbe; zunächst in ihrer primären Gestalt als bewegliche, farbige oder unfarbige, lineare, flächige oder plastische Einzelformen, desgleichen veränderlicher beweglicher Raum und verwandelbares architektonisches Gebilde.⁵¹⁴

Die rein visuelle Gestaltung des Bühnenraums führt somit zu einem abstrakten Raum, wo die Figuren einen mechanischen Tanz entfalten, der die geometrische Bewegungen in den Vordergrund bringt und ein dynamisches Spiel der Formen erscheinen lässt. Hinsichtlich einer konstruktivistischen Logik, die schon bei den italienischen und russischen Futuristen das Grundprinzip der Raumgestaltung war, eröffnet sich ein breites Feld für die Zusammenwirkung verschiedener Kunstformen und Gattungen. Außerdem ist es ein Moment, das die Bühne als Raum anerkennt.⁵¹⁵

Was dieser Prozess der Abstraktion bewirkt, ist erstens die „Lösung vom Mimesis-

⁵¹² Schlemmer, Oskar (1925), *Mensch und Kunstfigur*, in: Oskar Schlemmer (Hrsg.), *Die Bühne im Bauhaus, Bauhaus Buch*, Nr. 4, München, S. 15.

⁵¹³ Scheper, Dirk (1988), *Oskar Schlemmer. Das Triadische Ballet und die Bauhausbühne*, Akademie der Künste, Berlin, S. 16.

⁵¹⁴ Schlemmer, Oskar (1961), S. 22.

⁵¹⁵ Vgl. Scheper, Dirk (1988), S. 14.

Konzept der Bühnendarstellung“ und zweitens „die Autonomisierung der am Szenischen beteiligten Einzelkünste“, die eine „Erweiterung der Einsatzmöglichkeiten von Kunst und Medien“ impliziert.⁵¹⁶ Der Argumentation Brandstetters folgend könnte man das Prinzip der Abstraktion als einen entscheidenden Impuls für jene Theatralisierung des Theaters deuten, die kennzeichnend für die ersten Jahrzehnte des zwanzigsten Jahrhunderts war und die zur Erneuerung des Tanzes führte. Die Art und Weise, auf die der Körper einer radikalen Auslöschung ausgesetzt wird, lässt sich als wiederkehrende Konstante im Kunstschaffen des zwanzigsten Jahrhunderts verstehen. Es ist nicht zuletzt diese Transformation und dieser Übergang vom Körper zur Maschine, die einen wichtigen Ausgangspunkt bilden für Aufführungen, die die Grenzen des biologischen Körpers in Frage stellen. Ein Beispiel dafür wären die Performances von Stelarc, wo der biologische Körper mit allen möglichen Prothesen konfrontiert und erweitert wird. Oder, historisch betrachtet, die verschiedenen Performances der Futuristen, wo der Körper durch eine Maschine ersetzt werden sollte.

Als Zentralkategorie seiner Ästhetik wird der Raum bei Schlemmer als Bestandteil des menschlichen Wesens artikuliert, reflektiert und auch verlebendigt. Infolgedessen schreibt er:

Dadurch daß die Geometrie und Stereometrie des Bühnenraums auf diese Weise *enthüllt* wird, daß der Begriff für die Dimension erweckt wird, bekommt der Raum ein bestimmtes Gesicht, das er zuvor nicht hatte. Seine Gesetzmäßigkeit wird fühlbar und der Akteur, der Schauspieler oder Tänzer wird von dieser ihm nicht bewußten Raumsystematik *behext* [...].⁵¹⁷

Wenn Schlemmer also den Akteur auf der Bühne als ein *raumbehextes Wesen* definiert, wird damit implizit auch eine These über den existenziellen Charakter von Räumlichkeit formuliert. Demzufolge ist es plausibel, Mensch und Raum nicht etwa als zwei verschiedene Kategorien zu denken, sondern den Menschen als ein raumstiftendes Wesen zu begreifen. Für Dirk Scheper ereignet sich durch die Erneuerung des Tanzes „ein neues Raumgefühl, das den Raum als dynamisch, von sich rhythmisch bewegenden Linien erfüllt empfindet.“⁵¹⁸ Wie wir schon anhand der phänomenologischen Betrachtungsweise argumentiert haben, ist der Raum nicht als

⁵¹⁶ Brandstetter, Gabriele (1995), S. 366.

⁵¹⁷ Schlemmer, Oskar (1993), Zitat nach: Peter Simhandl, S. 79.

⁵¹⁸ Scheper, Dirk (1988), S. 13.

etwas Neutrales und Gegebenes zu betrachten, sondern entsteht erst durch die menschliche Aktivität und Handlung. Eine relationale These – bezogen auf den Raum, so wie er sich im Tanz ereignet – findet man in der *Poetik des zeitgenössischen Tanzes* von Laurence Louppe. Mit Rekurrenz auf ein Zitat von Dominique Dupuy: „Tanzen heißt, den Raum sichtbar zu machen“, formuliert Louppe ihr eigenes (relationales) Argument: „Der Raum ist niemals vorgegeben: Wir wirken in jeden Augenblick auf ihn ein, und er auf uns. Übrigens ist der Raum, mehr noch als eine Konstruktion oder eine Strukturierung, eine ‚Produktion‘ unseres Bewusstseins.“⁵¹⁹

Als genuine raumstiftende Aktivität veranschaulicht das Tanztheater die performative Dimension des Raumes; die Räumlichkeit einer Aufführung korrespondiert mit der affektiven Ausdehnung und Bewegung des tänzerischen Körpers und der Reaktion, die vom Publikum kommt. Ein immanentes Verhältnis zwischen Tanz und Raum formuliert auch der französische Philosoph Alain Badiou: Der Tanz [...] integriert den Raum in sein Wesen. [...] Er benötigt den Raum, den auszufüllenden Raum und sonst nichts.“⁵²⁰ Für Badiou ist der Tanz in erster Linie als Raumkunst erfahrbar, als ein Ort, an dem sich Denken ereignet und das affektive Werden affirmiert. Er ist sowohl in seiner Unabgeschlossenheit, Emergenz und Kontingenz zu denken.

Um den räumlichen Aspekt der Existenz sichtbar zu machen, entwarf Schlemmer im Rahmen seiner Bauhauslehre ein dialogisches, intermediales Prinzip, in dem bildende Kunst und Bühne in eine dynamische und wechselwirkende Beziehung treten. Wichtig für ihn ist auch, Tanz in seinem Verhältnis zur Architektur wahrzunehmen. Anknüpfend an eine nietzscheanische Denkweise will Schlemmer das apollonisch-rationale Moment, das für ihn den Geist der Malerei bestimmt, mit der dionysisch-irrationalen Seite des Tanzes verbinden und eine Art Gesamtkunstwerk schaffen, in dem die Oppositionen und Polaritäten versöhnt werden. Diese Opposition betrifft auch die Gegenüberstellung von Theorie und Praxis. Für Schlemmer sollten diese in ihrer Einheit gedacht werden und auch hier kommt dem Raum wieder eine zentrale Rolle zu:

⁵¹⁹ Louppe, Laurence (2009), *Poetik des zeitgenössischen Tanzes*, Transcript Verlag, Bielefeld, S. 157.

⁵²⁰ Badiou, Alain (2009), *Kleines Handbuch zur Inästhetik*, Verlag Turia+Kant, Wien, S. 107.-108.

In his painting, as in his theatrical experiments, the essential investigation was of space; the paintings delineated the two dimensional elements of space, while theatre provided a place in which to ‚experience‘ space.⁵²¹

Man könnte nun davon ausgehen, dass Schlemmers Raumexperimente eine Plattform bilden, die eine Denkweise über Theorie und Praxis ermöglicht, die nicht durch Dichotomien gekennzeichnet ist. Ein weiteres Moment, das helfen kann, die Beziehung zwischen bildender Kunst und Bühne zu analysieren, sind die zahlreichen Studien in Form von Skizzen und Grafiken. Mit ihnen wird wieder eine andere, ebenso intermediale Frage eröffnet: die Relation zwischen Kinetik und ihrer (un)möglichen Notation. Das entscheidende Dilemma lautet: Ist es überhaupt möglich und wenn ja, in welcher Form kann man die transitorische Ontologie des Tanzes festhalten und fixieren? Es wiederholt sich also wieder eine ähnliche Frage, die wir bereits anhand der fotografischen und videografischen Dokumentation gestellt haben.

Etwa zur selben Zeit, als Schlemmer seine berühmte Skizze (in dem Text *Mensch und Kunstfigur*) anfertigte, in der man eine tänzerische Figur verhüllt mit ellipsoiden Linien erkennt, entwickelte Rudolf von Laban seine Tanznotationen, die ebenfalls die Frage nach der Beziehung zwischen Tanz und Raum aufgreifen. Es handelt sich um eine codierte Tanzschrift „mittels derer Körperzeichen und Raumfiguren als ‚Schrifttanz‘ in den Kanon der kulturellen Bildungsgüter eingefügt werden sollen“.⁵²² Aus praktischer und didaktischer Sicht könnte man sagen, dass die Notationen den TänzerInnen helfen sollen, das Bewegungsrepertoire möglichst präzise im Raum auszudehnen. Begründet in der Raumharmonie-Idee ermöglicht die Labannotation die Entwicklung einer neuen Tanzart, die man mit dem Begriff des ‚freien Ausdruckstanzes‘ bezeichnet. Im Gegensatz zum Kanon des klassischen Balletts bedeutet der Ausdruckstanz eine Erweiterung der Bewegungsmöglichkeiten und öffnet damit implizit eine Annäherung von Kunst und Leben, aufgrund der jede alltägliche Geste – wie beispielsweise das Gehen – einen choreografischen Wert bekommen kann. Solch ein neues Körperkonzept, das als Konsequenz der ‚Entliterarisierung‘, ‚Annullierung des Mimesis-Prinzips‘, der ‚Abstraktion‘, der ‚Mechanisierung‘, der ‚multizentrischen Perspektivierung‘ und der ‚Akzentuierung

⁵²¹ Goldberg, Roselee (1979), *Performance. Live Art 1909 to the Present*, Thames and Hudson, London, S. 67.

⁵²² Brandstetter, Gabriele (1995), S. 433.

von Bewegung' verstanden werden kann, ermöglicht eine intermediale Schnittstelle, an der sich Film, Theater und Tanz treffen.⁵²³

War es einerseits Schlemmer gelungen, einen visuellen und plastischen Raum zu gestalten, der eine durch die zeitliche Ausdehnung des Körpers abstrakte Bewegung sichtbar gemacht hat, so war Laban derjenige, der dem Tanz eine spezifische Lesbarkeit ermöglichte. Eine wichtige Implikation dabei war die „Ausnutzung des ganzen Bühnenraums“.⁵²⁴ Diese Beziehung zwischen Schrifftanz und einer explizit getanzen Raumschrift werden wir wieder in unserer Analyse von Forsythe und Waltz aufnehmen. Zuerst muss aber der Ausdruckstanz noch etwas genauer reflektiert werden und zwar so, wie er sich bei Merce Cunningham und im Rahmen der Judson Dance Theatre Ästhetik weiterentwickelte.

5.2 Bewegung zwischen Alltag und Malerei

Nachdem die Bauhaus Schule offiziell im April 1933 von den Nazis geschlossen worden war, emigrierten viele ihrer Mitglieder und Professoren in die USA, wo sie im Black Mountain College den Geist der Bauhausphilosophie weiterentwickelten. Eine der wichtigsten Veranstaltungen des College war der *Untitled Event*, wo Merce Cunningham zusammen mit John Cage und Robert Rauschenberg seine auf Zufall basierende Choreografie zeigte. Die Bewegung, die Cunningham entwickelte, folgte den Prinzipien des Ausdruckstanzes, die Cunningham von seiner Lehrerin Martha Graham übernahm. Der US-Amerikaner ging jedoch noch ein Schritt weiter, indem er eine Logik des Zufalls einführte, die vor ihm schon Cage und die Dadaisten zum Grundprinzip einer antimimetischen Ästhetik erhoben hatten. Wie Rose Lee Goldberg schreibt, entnahm Cunningham seine Inspirationen dem Alltag:

Just as Cage found music in everyday sounds of our environment, so too Cunningham proposed walking, standing, leaping and the full range of natural movement possibilities could be considered as dance.⁵²⁵

⁵²³ Vgl. Brandstetter, Gabriele (1995), S.442.-443.

⁵²⁴ Scheper, Dirk (1988), S. 14.

⁵²⁵ Goldberg, Roselee (1979), S. 81.

Als Schüler von Martha Graham lernte er die rigide kodifizierte Körperhaltung des klassischen Balletts zu dekonstruieren und durch die, auf dem aleatorischen Prinzip gestützte Körperbewegung zu ersetzen. Statt der auf die Vertikalität ausgerichteten Körperhaltung, auf die der Torso der Tänzer im klassischen Ballett fixiert ist, entfaltet Cunningham jenen Bewegungsstil, der die horizontale Richtung der Bewegung weiter ausdehnt.

Auf diese Weise, etablierte er eine neue Bewegungsqualität, bei der nicht nur Hände oder Beine die Bewegung generieren, sondern der ganze Körper beteiligt ist. Aufgrund dieser, für jeden Tänzer spezifischen Performativität des Körpers und seiner Teile, kann man von unterschiedlichen Stilen reden, die immer auch andere Raumgestaltungen hervorbringen. Dazu Susan Leigh Foster: „Typically, meanings attach to parts of the space as to parts of the body, so that for every type of theater, from proscenium to theater-in-the round a three dimensional spatial grid symbolically defines the space.“⁵²⁶

5.2.1 Dezentrierte Bewegungen (Merce Cunningham)

Susan Leigh Foster legt besonderen Wert auf jene Differenz zwischen der Bewegung, die sich im Zentrum der Bühne ereignet, und derjenigen, die an der Peripherie stattfindet. Indem Cunningham einen Bewegungsstil hervorbringt, der den ganzen Körper in Dynamik versetzt und auf jede Art hierarchischer Gliederung verzichtet, ereignet sich eine spezifische Dezentrierung der Bewegung. Kenneth King versteht diesen Raum, der sich in Cunninghams Choreografien entfaltet, als galaktischen Raum: „neither inner nor outer, objective nor subjective [...]“⁵²⁷ Das choreografische Ereignis verfolgt also nicht mehr die Koordinaten und die Logik eines zentralisierten Raumschemas; Cunningham verzichtet auf eine aus dem Zentrum der Bühne stammende Bewegung und gleicht die horizontale und die vertikale Orientierung aus. Damit kann der Tanz in allen Teilen der Bühne stattfinden, wodurch die Bewegung enthierarchisiert wird und alle möglichen Richtungen einnehmen kann.

⁵²⁶ Foster, Susan Leigh (1986), *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London, S. 85.

⁵²⁷ King, Kenneth (1992), *Space Dance and The Galactic Matrix*, in: Richard Kostelanetz (Hrsg.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*, Dance Books, London, S. 204.

Das dezentrierte Raumschema, das Cunninghams Choreografien verwenden, kann auch als konsequente Auseinandersetzung mit der Konvention der Perspektive verstanden werden. Mit Gabriele Brandstetter kann man deshalb behaupten:

Es gibt nicht mehr *eine* verbindliche Perspektive. Der vieldimensionale, empirisch nicht erfassbare Raum löst vielmehr den Betrachter aus der orthogonalen Orientierung; er wird durch Bewegungsfiguren, durch kinetische Elemente in die multizentrischen Raum-Perspektiven geschleust [...].⁵²⁸

Eine besondere Kinetik wird in Cunnighams Choreografien eben dadurch manifest, dass der Tanz auf dem Zufallsprinzip beruht und der bewegte Körper in Sekundenbruchteilen Direktion und Intensität wechseln kann. Aufgrund einer solchen unvorsehbaren Kinetik ereignet sich eine Abkehr von Linearität, die mit der räumlichen Dezentrierung und der De(kon)struktion der Perspektive in enger Korrelation steht. Zur Frage der Perspektive schreibt Cunningham selbst:

The classical ballet, by maintaining the image of the Renaissance perspective in stage thought, kept a linear form of space. The modern American dance [...] made space into a series of lumps, or often just static hills on the stage with actually no relation to the larger space of the stage area [...].⁵²⁹

Das Raumkonzept, das hier beschrieben wird, beruht auf der impliziten Prämisse, dass der Raum keine lineare, vorgegebene Form hat, sondern erst durch Zufall entsteht. Das wird beispielsweise sichtbar in dem Tanzstück *Suite by Chance* (1953), wo die Entscheidungen über das vorgetanzte choreografische Material durch einen zufälligen Münzwurf entschieden wird. Die räumliche Anordnung der TänzerInnen wird somit immer wieder von Neuem bestimmt und die räumliche Konstellation der TänzerInnen immer wieder variiert.

Was dabei in den Vordergrund tritt, ist eine andere Beziehung zwischen der Entscheidung für ein choreografisches Material und der Verwirklichung/Ausführung dieser Entscheidung. Wie Gabriele Brandstetter bemerkt, wird „Das Thema der Selektion selbst [...] Gegenstand der Choreographie.“⁵³⁰ Im Vergleich zum modernen Tanz (so wie er sich in den Choreografien von Isadora Duncan, Ruth S. Denis, Loïe Fullers oder Martha Graham entwickelte), in dem die bewusste

⁵²⁸ Brandstetter, Gabriele (1995), S. 318.

⁵²⁹ Cunningham, Merce (1952/1992), *Space, Time and Dance*, in: Richard Kostelanetz (Hrsg.), S. 37.

⁵³⁰ Brandstetter, Gabriele (2005), S. 61.

Gestaltung mit einem einheitlichen Bewegungskode verwoben war, basiert der postmoderne Tanz auf Prozessualität, Zufall und individueller Bewegungskodierung. In Analogie zur bildenden Kunst, wo – wenigstens seit Duchamp – die Frage nach dem Wesen der Kunst zu einem der Hauptthemen wird, kann man Ähnliches für den Tanz feststellen: „Das Spiel mit der Regel, die Parodie zuletzt auch der Techniken und Normenkataloge, die traditionell Tanz und Choreographie prägen, wird zum Kennzeichen, ja zum strukturierenden Konzept dieser Performance.“⁵³¹

Eine selbstreferenzielle Struktur, die sich somit entwickelt, ermöglicht auch einen neuen Umgang mit Wahrnehmung. Ähnlich wie bei minimalistischen Kunstwerken affiziert das selbstreferenzielle Protokoll auch die Wahrnehmung der ZuschauerInnen, die nun in der Lage sind, ihre eigene Präsenz und ihre eigene Körperlichkeit zu reflektieren. Die Abstrahierung der Form und Eliminierung der externen Referenzen führte dazu, dass die TänzerInnen sich stärker mit dem Medium des Tanzes auseinandersetzten.⁵³² In anderen Fällen, z.B. in der Choreografie *Dime a Dance* aus dem Jahre 1955, wird dem Publikum die Auswahl überlassen, welche TänzerInnen sie sehen wollen. Alle TänzerInnen waren auf der Bühne und sie konnten jeweils sieben von dreizehn Teilen der Choreografie ausführen.⁵³³ Die Reihenfolge bestimmte das Publikum, sodass die TänzerInnen zuvor nicht wissen konnten, wann und was sie aufführen werden. Diesbezüglich wurde ein Raum für Partizipation geöffnet, in dem dem Publikum eine aktive Rolle zugewiesen wurde.

Schon mit dem *Untitled Event* im Black Mountain College äußerte Cunningham eine starke Neigung zur intermedialen Zusammenarbeit mit unterschiedlichen KünstlerInnen aus diversen Kunstdisziplinen. Hier kann man Namen nennen wie Robert Rauschenberg, Bruce Nauman, Jasper Jones, Andy Warhol, Nam June Paik und andere. Schon ein oberflächlicher Rückblick in die Geschichte des modernen Tanzes – besonders um die Jahrhundertwende – würde die These bestätigen, dass die gegenseitige Beeinflussung bzw. Befruchtung der beiden Künste – bildende Kunst und moderner Tanz – eine wesentliche Voraussetzung der Weiterentwicklung der Künste war. Wie Gabriele Brandstetter in ihren *Tanzlektüren* nachgewiesen hat, sollte man den Impuls zur Modernisierung des Tanzes in engem Zusammenhang mit den

⁵³¹ Brandstetter, Gabriele (2005), S. 63.

⁵³² Vgl. Banes, Sally (1987), *Terpischore in Sneakers, Post-Modern Dance*, Wesleyan University Press, Middeltown/Connecticut, S. 15.

⁵³³ Vgl. Foster, Susan Leigh (2002), *Dances that describe themselves: the improvised choreography of Richard Bull*, Wesleyan University Press, Middletown, S.35.

Pathosformeln (den Bildarchiven der kulturellen Erinnerung) betrachten.⁵³⁴ Die Geburt des modernen Tanzes korrespondiert also mit einer intermedialen Verflechtungssituation, wo im Vermischungsprozess verschiedener Medien – wie bildende Kunst, Fotografie, Film und Video – mit dem Tanz alte Konventionen des Balletts aufgelöst und durch ein breiteres Register von Bewegung und Bildlichkeit ergänzt werden konnten. Dies wiederum impliziert die Entstehung neuer Wahrnehmungsgewohnheiten, die eine andere Dynamik zwischen Bühne und Publikum erzeugen. Ein ähnlicher Paradigmenwechsel, der zur Transition von modernem zu postmodernem Tanz führte, geschah in den sechziger Jahren, als die Künstler der Judson Church Theatre zusammen mit bildenden Künstlern eine neue Ästhetik der Bewegung auf die Bühne brachten.

In seinem Buch über Cunningham argumentiert der Theater- und Tanzwissenschaftler Roger Copeland, dass der amerikanische Choreograf als einer der ersten ein Prinzip des Collagierens (das eigentlich aus der Malerei stammt) in seinen Choreografien verwendete. Signifikant dabei ist, dass Copeland einen besonderen Akzent auf den veränderten Umgang mit Raum legt. Diese These illustriert der Film *Channels/Inserts* (1981), den Cunningham zusammen mit Charles Atlas, einem Videokünstler, drehte. Oszillierend zwischen Sequenzen, die in Cunninghams Studio aufgenommen wurden und Bildern, die einen kleinen und engen Raum darstellen, soll der Film den Eindruck vermitteln, man würde simultan zwei parallele Handlungen und Bewegungen verfolgen. Aufgrund einer dynamischen Montage verliert der Zuschauer aber sehr schnell die Orientierung und ist nicht mehr sicher, wo (in welchem Raum) die erste und wo die zweite Bewegung zu verorten ist. Copeland schreibt dazu:

This blurring of boundaries between back and front, inner and outer, results in a ‚flattening‘ out of perspectival space; and this, in turn, leads to an important connection [...] between the collage aesthetic, pictorial anti-illusionism, and Cunningham’s decentralizing of stage space.⁵³⁵

Solch ein Prinzip des Collagierens ist auch im choreografischen Prozess vorhanden: alltägliche Bewegungen werden ein fundamentaler Bestandteil des tänzerischen

⁵³⁴ Vgl. Brandstetter, Gabriele (1995), S. 58.- 61.

⁵³⁵ Copeland, Roger (2004), *Merce Cunningham: Modernizing the Modern Dance*, Routledge, New York/London, S. 175.

Vokabulars. So wie einst Kurt Schwitters Fahrscheine in seine Collagen inkorporierte und so die Grenze zum Leben durchlässig machte, inkorporiert Cunningham Handlungen und Gesten aus dem Alltag in seine Choreografien. Als Juxtapositionen mehrerer unterschiedlicher Bewegungsqualitäten, die oft durch den Zufall entstehen, führen auch Cunninghams Collagen zu einer Destabilisierung der Grenze zwischen Kunst und Leben. Ein radikales Prinzip der Juxtaposition – auch charakteristisch für die Form der Happenings – wird bei Sally Banes zum Schlüsselmoment der choreografischen Technik der Postmoderne, mit großem Einfluss auf den Umgang mit dem Publikum: „they propose a new relationship between performer and spectator; articulate new experiences of space, time, and the body.“⁵³⁶

Chronologisch betrachtet kann man sagen, dass Cunningham als Vermittler zwischen den Dadaisten und den Happening Künstler figuriert, zwischen Avantgarde und Neoavantgarde. War mit Cunningham das tänzerische Vokabular durch alltägliche Bewegungen erweitert, die nicht synchron mit dem Rhythmus der Musik verliefen, und wendetet sich seine Ästhetik gegen den Virtuositätsanspruch, der ein wesentliches Charakteristikum des klassischen Balletts war, so kann man behaupten, dass die junge Generation von Künstlern der Judson Church Theatre noch einen Schritt weiter gegangen ist. Dazu schreibt Susan Leigh Foster:

Cunningham's dance had hinted at these possibilities, but it was the Judson choreographers in their own work through out the 1960s and early 1970s who systematically challenged the existing vocabularies, frames and artistic functions of the dance.⁵³⁷

5.2.2 Gegen die Gravitation tanzen (Trisha Brown)

In ihrem Versuch, die Separation zwischen Leben und Kunst, Bühne und Zuschauern zu überwinden, choreografierten Trisha Brown, Yvonne Rainier, Steve Paxton und andere Beteiligte der Gruppe ihre Performances/Choreografien in Galerien, auf Parkplätzen, Straßen oder auch auf den Dächern von New York. Der Auszug aus dem Theater und Einzug in den öffentlichen Raum der Stadt war dadurch motiviert, den Bezug zu den Zuschauern demokratischen zu gestalten und damit eine neue Aufteilung der Wahrnehmung zu erzeugen. In den sechziger Jahren lässt sich eine Verortung von Tanz in Galerien und Museen beobachten, die auch damit zu tun hat,

⁵³⁶ Banes, Sally (1987), S. 17.

⁵³⁷ Foster, Susan Leigh (1986), S. 169.

dass bildende KünstlerInnen selbst nicht mehr statische Werke produzierten, sondern Arbeiten mit in der Prozessualität begründetem performativem Charakter. Ein Beispiel für Choreografien, die an ungewöhnlichen Orten stattfanden und mit der Perzeption spielten, sind Trisha Browns *Man Walking down the Side of the Building* (1971) und *Roof Piece* aus dem selben Jahr. In *Man Walking down the Side of the Building* betrachten die Zuschauer, wie ein Mann langsam eine Fassade hinunter geht. Er ist ausgerüstet mit einem Kletterseil, das es ihm ermöglicht, das Gebäude wie einen Gehweg zu benutzen, wodurch das Gravitationsgesetz in Frage gestellt wird. „The result is a remarkable alteration of perspective“, schreibt Sally Banes.⁵³⁸ Yves Kleins Fotografie *Ein Mensch im Raum* bildet eine Analogie zu dieser Arbeit. Auf ähnliche Weise inszenieren Klein und Brown eine Situation, in der die physischen Gesetze für einen Moment aufgehoben werden. Allerdings darf, wie Maurice Berger bemerkt, ein Unterschied zwischen Klein und Brown nicht übersehen werden: „While gravity was for Klein an earthly encumbrance to be transcended, or a violent, transgressive force, it had become for Brown and many of her dance world contemporaries a natural variable to be explored, analyzed, and challenged.“⁵³⁹ Noch stärker als bei Klein (bei dem das Foto das eigentliche Werke ist) wird im *Man Walking down the Side of the Building* das Beobachten dezentriert, statt geradeaus zu schauen, musste das Publikum seinen Blick nach oben wenden.

Während in *Man Walking down the Side of the Building* nur ein Tänzer agiert, sind es in *Roof Piece* fünfzehn TänzerInnen, verteilt auf mehrere Dächer von Manhattan. Die Choreografie besteht aus Bewegungen, die von einer Person aufgeführt werden und dann von dem/der nächsten Tänzer/Tänzerin, der/die auf einem anderen Dach steht, aufgenommen und wiederholt werden. Nicht nur die Performer sind auf den Dächern, sondern auch das Publikum, das von jeweils anderen Dächern die Aufführung zu sehen bekommt. Dadurch wird eine Distanz erzeugt, die nicht nur den/die TänzerIn sichtbar macht, sondern auch die urbane Landschaft New Yorks. Die Choreografie entfaltet auf diese Weise eine performative Relation zur Architektur und transformiert – für die Zeit der Aufführung – die Dächer, die sonst verborgen und unsichtbar bleiben, zumindest keine besondere Aufmerksamkeit erfahren, in einen belebten Ort. Hier ereignet sich eine Situation, in der – ähnlich wie bei Rimini

⁵³⁸ Banes, Sally (1987), S. 80.

⁵³⁹ Berger, Maurice (2002), *Gravity's Rainbow*, in: Hendel Teicher (Hrsg.), *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*, MIT Press, Massachusetts/Cambridge, S. 17.

Protokoll – die Zuschauer die Stadt aus einer anderen Perspektive erfahren können. Diese so genannten *Equipment Pieces*, die Trisha Brown zwischen 1968 und 1971 aufführte (unter ihnen ist noch *Walking on the Wall* zu nennen), eröffneten, wie Sally Banes argumentiert, die Frage nach der Phänomenologie und der Nutzung des Theaterraumes. Banes zitiert die Künstlerin selbst: „I always felt sorry for the parts of the stage that aren't being used. I have in the past felt sorry for the ceilings and walls. It's perfectly good space, why doesn't anyone use it?“⁵⁴⁰

Das Spiel mit Gravitation und Levitation, das in diesen Werken paradigmatisch aufgezeigt wird, eröffnet auch eine Sichtweise auf die Möglichkeiten des menschlichen Körpers und die Art und Weise wie man mit künstlerischen Mitteln gegen die Gesetze der Natur anarbeiten kann. In ihrem Text über Trisha Brown geht die Künstlerin und Choreografin Marianne Goldberg davon aus, dass die Künstlerin deswegen ihre Choreografien für alternative Orten entwickelte, weil sie, zumindest unter anderem, der perspektivistischen Raumanordnung entkommen wollte: „Brown pointedly performed outside of theaters to rid her conceptual works from conventions established as far back as the Renaissance construction of perspectival space [...]“⁵⁴¹

Mit dem Auszug aus den vertrauten, traditionellen Orten für Tanzaufführungen ergab sich auch die Möglichkeit, neue Körperbilder zu entfalten. Einen ähnlichen Versuch, Grenzen und Möglichkeiten des menschlichen Körpers in einem öffentlichen Raum zu Schau zu stellen, findet man in den Arbeiten des australischen Künstlers Stelarc. Eine direkte Parallele mit den *Walking on the Wall* oder *Man Walking down the Side of the Building* stellt seine Performance *Street Suspension* dar. In dieser Performance »schwebt« er über eine New Yorker Straße, während sein Körper mit Haken durchbohrt und an einem Seil befestigt ist. Statt vor sich zu schauen, müssen die Besucher, Passanten und das jeweilige Publikum ihre Blicke nach oben richten.

Zwischen postmodernem Tanz und bildender Kunst, lässt sich ein starker gegenseitiger Einfluss feststellen, besonders dort, wo Künstler aus beiden Künsten versucht haben, eine neues Verhältnis zum Publikum zu gestalten. In Versuchen, die Grenzen zwischen Kunst und Leben durchlässiger zu machen, wurden auch die Trennungen zwischen Künsten und Kunstgattungen in Frage gestellt. „Visual artists like Robert Rauschenberg and Robert Morris“, bemerkt Leigh-Foster:

⁵⁴⁰ Banes, Sally (1987), S. 81.

⁵⁴¹ Goldberg, Marianne (2002), *Trisha Brown, U.S. Dance, and Visual Arts: Composing Structure*, in: Hendel Teicher (Hrsg.), S. 38.

frequently contributed pieces to the Judson performances and used Judson choreographers as performers. By transplanting the visual arts into the space and time of dance performance, they developed striking theatrical images as well as new insights into the human body and human movement.⁵⁴²

Ein intermedialer Transfer zwischen verschiedenen Künste fand auch deswegen statt, weil Tänzerinnen wie Trisha Brown oder Yvonne Rainier auch bildende Künstlerin (Brown) und Filmmacherin (Rainier) waren, sodass ihre Werke genau jene Schnittstelle zwischen bildender Kunst, Tanz und Film markieren.

In einer Reihe von Zeichnungen, die Trisha Brown mit dem Titel *Incident Drawings* versah, wird ein choreografisches Bewegungsprinzip in die Malerei transferiert. Wie schon der Titel suggeriert, handelt es sich dabei um Bilder, die einem Zufallsprinzip gehorchen. Auf den Fotos, die die Künstlerin beim Prozess des Malens zeigen, sieht man, wie sie mit ihrem ganzen Körper malt; ihre Bewegung auf der Oberfläche hat die Qualität einer choreografischen Geste, die in diesem Fall auch eine konkrete materielle, schwarze Spur hinterlässt. Dadurch wird die transitorische Ontologie des Tanzes in den Fokus gebracht: Die Spuren markieren die Abwesenheit und Vergangenheit, den flüchtigen Moment des bewegten Körpers. Gleichzeitig kann man dieses Verfahren als Versuch deuten, die Bewegung in Form der Spur sichtbar zu machen und auf diese Weise eine Beziehung zwischen der Flüchtigkeit und der Notation zu etablieren.

In seinem Essay über Trisha Brown und La Ribot, in dem André Lepecki über die räumlichen Aspekte der beiden Künstlerinnen schreibt, wird eine Choreografie von Brown beschrieben: In *It's a Draw/Live Feed* (2002), ‚choreografiert‘ die Künstlerin die selben Bilder wie aus der Serie *Incident Drawings*. Lepecki rückt die Differenz zu Pollock in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen und betont die Darbietung eines horizontalen Raumes, die weitgehende Konsequenzen hat:

I invoke Pollock precisely to indicate how the two distinct operations Trisha Brown and La Ribot execute on the horizontal plane – as their dances meet visual arts in the institutional context of the museum and in the discursive context of art historiography – are already in a ‚cross-temporal‘ dialogue with, and already in a ‚cross-national‘ critique of the art practices and master discourses that preceded them.⁵⁴³

⁵⁴² Vgl. Foster, Susan Leigh (1986), S. 171.

⁵⁴³ Lepecki, André (2006), *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, Routledge, New York/London, S. 67.

In der Auseinandersetzung mit der Vertikalität, die durch eine horizontale Ebene ersetzt wird, auf der der affektive Körper sein flüchtiges Territorium entfaltet, sieht Lepecki eine Tendenz, die die starren binären Kategorien außer Kraft setzen soll. Die Verschiebung von einer vertikalen zur horizontalen Ebene kann auch als impliziter Hinweis auf jene Raumpraxis der Installation und der Minimal Art gesehen werden: „The minimal and installation art and the artworks of the 1960s and '70s intensified this shift from the vertical to the horizontal axis [...]“⁵⁴⁴

Wie wir anlässlich der Performance von Carolee Schnemann, der Aufführungen von Christine Groß, Inga Busch und Nina Kronjäger in *Tod eines Praktikanten* und den Argumenten von Elizabeth Grosz schon gezeigt haben, kann der feminine Raum mit der Kategorie der Potentialität beschrieben werden. Andererseits ist diese auch eine deutliche Auseinandersetzung mit der Repräsentation und dem Prozess der Semiosis:

On the ground, Trisha Brown becomes not a grapheme, not a sign, not a symbol, not a figure, but as formless as paint hitting floor. Her falling is a becoming formless. Splattering, Brown's dancing-drawing escapes perspectival economies of the gaze and of symbolic signification.⁵⁴⁵

Wo ist das Publikum und wie bekommt man die Aufführung zu sehen, könnte eine weitere Frage sein, die Browns Vorgehen noch komplexer erscheinen lässt. Die Zuschauer befinden sich nicht im selben Raum wie die Künstlerin, sondern verfolgen ihre Performance vermittelt über einen flachen Bildschirm; ihre malende Choreografie wird mit einer Kamera aufgenommen und in realer Zeit auf den Bildschirmen gezeigt. Dadurch, dass eben die Künstlerin und die Zuschauer nicht denselben Raum teilen, entsteht eine Distanz und ein Bruch in der Wahrnehmung. Die Blicke werden in einen oszillierenden Zustand versetzt: Sie kreisen zwischen dem Körper und dem entstehendem Bild, zwischen der Linie und der Geste, die die Linie verursacht.⁵⁴⁶ Die Vermittlung über den Bildschirm kreierte und bewirkt andererseits einen medialen Übergang von Präsenz in ein Stadium, in dem der lebendige Körper auf ein elektronisches Bild reduziert wird. So entsteht ein oszillierendes Zwischenfeld, in dem Präsenz und Repräsentation, Bild und Körper

⁵⁴⁴ Berger, Maurice (2002), S. 18.

⁵⁴⁵ Lepecki, André (2006), S. 71.

⁵⁴⁶ Vgl. Lepecki, André (2006), S. 74.

nicht scharf voneinander zu trennen sind, und wo auch die Grenzen zwischen den Medien porös geworden sind:

The space of Brown's dancing/drawing explodes in a series of dizzying explorations between genres, between focal points, between confounding positions and certainties about spectatorship, authorship, artistic disciplines, documentation, original, copy, presence, liveness, dance, and art.⁵⁴⁷

Was die Zuschauer auf dem Bildschirm beobachten können, ist, wie die Künstler zu Boden fällt, aufsteht und Bewegungen entfaltet, die ihren Körper in einen lebendigen Pinsel transformiert. Wurden bei den Wiener Aktionisten, Yves Klein oder der Gutai Gruppe diese Aktivitäten unmittelbar vor Publikum inszeniert, so ereignet sich nun die Performance vermittelt durch den Bildschirm, der den Eindruck von Abwesenheit und Flüchtigkeit des Events verstärkt.

Nach der Fertigstellung jedes einzelnen Bildes verlässt Brown für ein paar Minuten den Raum und zwei Männer (des Museumspersonals) nehmen das Bild und hängen es an die Museumswand, fixieren es in einer vertikalen Position. Damit wird, wie Lepecki ironisch bemerkt, auf paradoxe Weise wieder die Kraft der Vertikalität in der Ökonomie der Repräsentation bestätigt und diese auch als Konsequenz der Geschlechterasymmetrie reflektiert.⁵⁴⁸ Die verschiedenen medialen Schichten, die sich in dieser Performance kreuzen und verflechten, bilden, wie bei Schneemann und Rosenbach, einen palimpsestisch überlagerten Topos, der sich jeder Einordnung entzieht und ein mehrschichtiges Feld ohne klaren Grenzen öffnet. Eine Vielfalt von Relationen wird dabei sichtbar: die intermediale Relation zwischen Tanz, Malerei und Video, die architektonisch-räumliche Relation zwischen zwei getrennten Räumen und ihre mediale Vermittlung, die symbolische (und semantische) Relation zwischen Körper, Zeich(n)en und Bild, sowie zwischen Repräsentation und Präsenz. All diese Prämissen definieren ein schwellenartiges Raumkonzept, in dem die Übergänge zwischen verschiedenen Ebenen, Künsten und Medien eine fluide Räumlichkeit provozieren. Was dieses Beispiel deutlich zeigt, ist, dass man solch einen intermedial gestalteten Raum sehr schwer mit binären Kategorien reflektieren kann, sondern dass

⁵⁴⁷ Lepecki, André (2006), S. 76.

⁵⁴⁸ Vgl. Lepecki, André (2006), ebd.

er vielmehr aufgrund seiner Potentialität als ein ständiges Werden zu verstehen und daher ‚Raum‘ eher als ein Zeitwort, denn als ein Substantiv erfahrbar ist.⁵⁴⁹

5.3. Choreografie der Haut

Die Zuschauer befinden sich vor einer großen Glasscheibe, die ein Aquarium, eine Ausstellungsvitrine oder vielleicht auch ein Terrarium assoziativ hervorruft.⁵⁵⁰ Neun Tänzer drängen, schieben sich zwischen Glas und Wand, steigen übereinander und gestalten mit ihren Körpern ein barockartiges Bild. Die hier beschriebene Szene stammt aus der Choreografie *Körper* (2000) von Sasha Waltz und funktioniert wie ein Tableau vivant. Anhand dieses Beispiels formuliert Irina O. Rajewsky ihre These über „explizite Systemerwähnung“ im Bereich darstellender Medien: „Das Medium der Malerei wird, betrachtet man das gesamte Stück, punktuell und vor dem Hintergrund des Systems *Tanztheater* erwähnt, indem bestimmte seiner Komponenten mit den Mitteln des eigenen Systems simuliert werden.“⁵⁵¹

Durch den Druck auf das Glas entstehen Körperbilder, die ein Bildwerden des Körpers suggerieren und auf gewisse Weise den Tanz ‚modifizieren‘. Der dreidimensionale Körper wird hier gegen die Glasscheibe gepresst, woraus sich eine fast kinematische, sehr langsame Qualität der Bewegung herausbildet, durch die die Intensität der dargestellten Körper gesteigert wird. Wie die Philosophen Federico Ferrari und Jean-Luc Nancy bemerken, ist die Kategorie der Präsenz in ihrer Relation zum Bild aber immer von Flüchtigkeit gekennzeichnet:

Zugleich ist die Präsenz des Körpers in dem Blick, der sich ein Bild davon macht, zugleich stets *auf der Flucht*. Wenn der Körper Bild wird, tritt er aus sich heraus, übersteigt sich. Nie gibt ein Körper sich als endgültig anwesend, weder sich selbst noch dem anderen. Wenngleich der Körper nie reine Absenz ist.⁵⁵²

Obwohl diese Bilder in einem ästhetischen Sinn sehr schön sind, erwecken sie auf einer assoziativen Ebene weniger schöne Bilder: man denkt etwa an die Fotografien

⁵⁴⁹ Vgl. Lepecki, André (2006), S. 75.

⁵⁵⁰ Foellmer, Susanne (2009), *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*, Transcript Verlag, Bielefeld, S. 208.

⁵⁵¹ Rajewsky, Irina O. (2002), S.169.- 170.

⁵⁵² Ferrari, Federico, Nancy, Jean-Luc (2006), *Die Haut der Bilder*, Diaphanes, Berlin/Zürich, S. 87.

aus den nationalsozialistischen Vernichtungslagern, die nach deren Befreiung aufgenommen wurden oder auch an Szenen diverser Exekutionen, die während des Kriegs in Jugoslawien stattgefunden haben und wo man ähnliche ‚Körperhaufen‘ (unbewegliche allerdings!) sehen konnte. Durch die Bilderstarrung des Körpers, die charakteristisch für das *Tableau vivant* ist, rückt die Verschiebung vom lebendigen Körper zum Körper als Objekt und Leiche in den Vordergrund und öffnet ein assoziatives Feld des gequälten und gedemütigten Leibes, der auf einer existenziellen Ebene bedroht ist. In *Körper* werden, wie Sasha Waltz sich im Interview mit Michaela Schlangenwerth geäußert hat, die Themen der vernichteten Körper auf ähnliche Weise wie in der Choreografie *Dialoge 99/II* wieder aufgegriffen. „Den Tod“, antwortet Waltz: „gab es vorher schon als Thema für meine neues Stück, aber dort sind die Themen Vernichtung, Opfer und Täter dazugekommen. Es gab viele Bilder, wie etwa die übereinander geschichteten Körperberge [...]“⁵⁵³

Die nackten Körper werden in ihrer Mehrdeutigkeit inszeniert und performativ hervorgebracht; einerseits als ursprüngliches Schönheitsideal (man denke an die griechischen Statuen, die das Vorbild für den Tanz von Isadora Duncan waren) und andererseits als erste Instanz und Inskriptionsfläche, auf der sich die Konsequenzen der Repräsentation und der Macht zeigen. Ausgehend vom Konzept der Performativität, das besagt, dass der Körper nichts Vorgegebenes, sondern als Resultat diskursiver Praxis zu verstehen ist, könnte man sagen, dass in *Körper* genau diese Prozedur des Körper-Werdens in Szene gesetzt und seine Verwirklichung eng mit den Kategorien der Macht und Theatralität verbunden wird. Rekurrierend auf die Theorien von Michel Foucault, Norbert Elias und Pierre Bourdieu entwickelt die Theater- und Tanzwissenschaftlerin Gabriele Klein folgendes Argument über die Korrespondenz zwischen Theatralität und Macht:

Das In-Erscheinung-Treten des Körpers bedeutet aus diesen soziologischen Perspektiven immer ein Wirksam-Werden von Macht. [...] Die Performativität des Körpers korrespondiert damit unmittelbar mit einer Theatralität der Macht: Denn in dem In-Szene-Setzen des Körpers besteht der theatrale Aspekt von Bio-Macht.⁵⁵⁴

⁵⁵³ Waltz, Sasha (2008), Zitat nach: Michaela Schlangenwerth (Hrsg.), *Sasha Waltz*, Alexander Verlag, Berlin, S. 17.

⁵⁵⁴ Klein, Gabriele (2005), *Das Theater des Körpers. Zur Performance des Körperlichen*, in: Markus Schroer (Hrsg.), *Soziologie des Körpers*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., S. 82.

Für Klein hat die performative Kraft des Bild-Körpers einen besonderen Stellenwert, da er ein zentrales Element unserer heutigen Mediengesellschaft ist, die einen ästhetisierten, fitten, kräftigen, gepflegten und jungen Körper als Ideal-Bild reklamiert und als Norm(alität) hervorhebt. Die ‚schönen‘ und trainierten Körper, die man in der Choreografie zu sehen und spüren bekommt, markieren (mit viel Ironie) eben dieses Bildwerden des Körpers und bestätigen eine „Dominanz der Bildlichkeit der Körper über die Körperlichkeit des Bilder“.⁵⁵⁵ Die Wiederkehr der Körper, resümiert Klein, findet auf der Ebene des Imaginären statt und ist unausweichlich auf einen Bilddiskurs angewiesen.

Die Choreografie *Körper* bietet also eine zweifache Perspektive an: Das Bild eines individuellen Körpers wird dem Bild des uniformierten und mechanisierten Körpers entgegengestellt. Besonders deutlich zeigt sich dieser Kontrast in jenen Szenen, in denen die Tänzer ihren eigenen Körper beschreiben. In einer dieser Szenen hört man:

This is my body. Back side. Front side. And profile. I didn't really choose it. I was born more or less like this. Now, I am one meter and eighty four high and my weight is twenty one kilo and a half. Inside my whole body, I have twelve liters of water.

Ähnliche autoreferenzielle Beschreibungen werden noch zweimal wiederholt, einmal von einem Tänzer und einmal von einer Tänzerin und in allen Fällen wird dieselbe Äußerung entfaltet. Diese Szenen stehen in starkem Kontrast zu jenen Teilen der Choreografie, in denen die Tänzer eine Kolonne bilden, die sich im Rhythmus einer Maschine und einer Uhr bewegt.

Was an den gesprochenen Szenen besonders auffällt, ist, dass die Beschreibung nicht mit dem übereinstimmt, worüber gerade gesprochen wird: Wenn z.B. eine Tänzerin erwähnt, im Winter würde ihr Gesicht zittern, zeigt sie dabei gerade nicht das Gesicht, sondern Bauch und Arm. Im Hinblick auf die Dissonanz, die sich zwischen den gesprochenen Worten und der Bewegung ereignet, kann man sich mit Judith Butler fragen:

Können wir unseren Körper benennen? Oder schießen unsere Bemühungen des Benennens immer wieder am Ziel vorbei? Auch wenn das Sprechen und das

⁵⁵⁵ Klein, Gabriele (2005), S. 88.

Benennen eine Bewegung des Körpers darstellen, ist dies eine Bewegung, die nicht immer, oder vielmehr nie eine Übereinstimmung mit dem Körper ergibt?⁵⁵⁶

Gespalten zwischen Bild und Sprache, wird der Körper in seiner Prozessualität und Dissonanz inszeniert/choreografiert; die Grenzen zwischen dem individuellen und dem kollektiven Körper werden unscharf, und der Körper in seiner gleichzeitigen Objektivität und Subjektivität dargestellt. Die deiktische Geste des Zeigens bestimmter Körperteile verweist auch auf die Spaltung in der Beziehung zwischen dem phänomenalen Leib und dem semiotischen Körper, die hier klar auseinander treten. Mit der „Doppelung von Leib-Sein und Körper-Haben“ wird der Prozess der Verkörperung adressiert und seine spezifische Materialität herausgestellt.⁵⁵⁷ Das permanente Oszillieren zwischen dem Versuch, absolute Kontrolle über den Körper zu gewinnen und jener singulären Bewegungen und Deformationen, die sich jeder Ordnung und Disziplin widersetzen, veranlasste Butler folgendes zu bemerken:

Es gibt also keine Kontrolle über den Körper, weder durch Benennen noch durch Berührung, durch Fassen, durch Drücken und Ziehen. Und zugleich gibt es keinen Kontrollverlust, es gibt keinen Moment, von dem man sagen könnte, daß eine Bewegung nicht in die Tanzsequenz hineinpaßt, oder in der die Tänzer nicht wüßten, was sie tun.⁵⁵⁸

Butler argumentiert weiter, dass gerade diese ständige Dynamik zwischen Kontrolle und Verlust von Kontrolle jene Situation sichtbar macht, in welcher Norm und Idealbild des Körpers reflektiert werden, die aber im Endeffekt nie wirklich verkörpert werden kann.

Eine der prägnantesten Szenen, in der diese Abweichung von der Norm hervorgerufen wird, ist die einer ‚zentaaurischen Fusion‘ des Körpers.⁵⁵⁹ Etwa in der Mitte der Choreografie betreten zwei merkwürdige Wesen die Szene; ihre Oberkörper werden frontal gezeigt, die Beine von der Seite. Langsam bewegen sie sich durch den Raum und hinterlassen Stapel von weißen Tellern. Ihre deformierten

⁵⁵⁶ Butler, Judith (2002), *Body: recognizable/unrecognizable. Über das Stück Körper von Sasha Waltz*, in: Sylvia Sasse/Stefanie Wenner (Hrsg.), *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, Transcript Verlag, Bielefeld, S. 166.

⁵⁵⁷ Fischer-Lichte (2004), S. 139.

⁵⁵⁸ Butler, Judith (2002), ebd.

⁵⁵⁹ Vgl. Foellmer, Susanne (2009), ebd.

Bewegungen zeigen eine: „groteske Inversion, bei der jeweils zwei Tänzer/innen unter dem Tuch ineinander verhakt sind.“⁵⁶⁰

Aus einer phänomenologischen Perspektive kann man dieses Verfahren vielleicht als Dezentrierung des Körperschemas deuten, die eine entscheidende Rolle bei der Positionierung des Subjekts im Raum hat. Bernhard Waldenfels zufolge (der wiederum an das Denken Merleau-Pontys anschließt) lässt sich das Körperschema als die Art und Weise definieren „wie der Körper sich gliedert“ und wie er von der Position des Anderen wahrgenommen und gedacht wird.⁵⁶¹ Präziser gesagt heißt das, dass das Körperschema eine einheitliche Vorstellung vom Körper impliziert und der raumzeitlichen Orientierung dient. Akzentuiert wird hier die leibliche Bewegung, mit der eine „gelebte Räumlichkeit“ entsteht und damit ein veränderter Raumbegriff, der die Relationalität des Raumes und die dabei entscheidende Rolle der leiblichen Orientierung zum Ausdruck bringt.⁵⁶² Das dezentrierte Körperschema steht hier in engem Zusammenhang mit der falschen Benennung der Körperteile und stellt die Dekonstruktion des einheitlichen Körperbildes und des Körpers dar.

Die hier beschriebene Szene entwickelt sich weiter, indem der Tänzer eine Tänzerin aus dem Tuch hervorholt und mit ihr eine kurze Choreografie ausführt, die den Eindruck erweckt, man würde einen Tanz der Verdopplung verfolgen, weil jede Bewegung des Tänzers von der Tänzerin exakt wiederholt und nachgeahmt wird. Am Ende des Stücks findet sich eine ähnliche Szene, in der die Asymmetrie der Geschlechter dargestellt wird: eine Tänzerin bewegt sich zur Glasscheibe und schaut dort auf ihre Reflexion, die in Konturen sichtbar ist (sie steht nicht vor einem Spiegel, sondern vor einer Fläche, die fast ganz transparent ist); auf der anderen Seite des Glases steht ein Tänzer. Nach einer Weile bedeckt er sein Gesicht mit seinem schwarzen Hemd, sodass nun die Reflexion der Tänzerin besser sichtbar wird. In dieser Szene werden Worte gesprochen wie: „the mirror“, „television“, „the window“. Es sind Aussagen, die in diesem Zusammenhang deutlich auf Performativität und Reflexivität der Blicke hinweisen, die zwischen der Tänzerin und dem Tänzer hin- und hergeworfen werden. Wenn die Tänzerin ihrem eigenen Bild begegnet, wird jene Spaltung des Subjekts inszeniert, die auf der Trennung von

⁵⁶⁰ Foellmer, Susanne (2009), S. 210.

⁵⁶¹ Waldenfels, Bernhard (2000), *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., S. 121.

⁵⁶² Waldenfels, Bernhard (2000), S. 118.

Sehen und Blick beruht. Aus einer psychoanalytischen Perspektive, die in diesem Fall auch eine Erweiterung des Körperschema-Begriffs bedeutet, könnte man mithin annehmen, dass es sich hier um eine Asymmetrie des Blicks und der Subjektivität handelt. Lacan reflektiert diese Positionierung des Subjekts, indem er behauptet: „[I]ch [sehe] nur von einem Punkt aus [...], bin [aber] [...] in meiner Existenz von überall her erblickt.“⁵⁶³

Nach der Zentauren-Szene erreicht die Choreografie einen dynamischen und energetischen Höhepunkt; es wird nun sehr chaotisch und laut. Eine Tänzerin zählt hektisch ihre Haare, ein Tänzer geht durch den Raum und tut so, als würde er mit jemandem streiten, eine andere Tänzerin wischt über die schwarze Wand, die im Zentrum des Raums steht und hinterlässt dabei weiße Spuren, ein Tänzer, der dicht neben der Wand steht, spritzt sehr viel Parfüm in die Luft, andere Tänzer ziehen sich aus, rennen durch den Raum, tanzen einen tangoähnlichen Tanz, schlagen eine Jacke gegen die Wand, schreiben mit Kreide auf den Boden oder ziehen eine Uhr auf. Auch die auditive Atmosphäre ist in diesem Teil des Stücks sehr aufgeregt und hektisch; immer wieder bekommt man Geräusche zu hören, die an ein Uhricken erinnern oder Klänge, die wie aus einer Fabrik kommen. Dass Licht verstärkt dieses Chaos: War die Beleuchtung in den ersten zwanzig Minuten unverändert, so wird das Licht nun ein- und ausgeschaltet, was einen Stroboskopeffekt erzeugt.

Auf der Wahrnehmungsebene erzeugen diese vielen Gleichzeitigkeiten eine Spaltung. Da die Handlungen in allen Teilen der Bühne und auch außerhalb der Bühne stattfinden (so zerschlägt ein Tänzer sämtliche Teller ganz am rechten Rand des Theatersaals), kann man nur Teile von Handlungen wahrnehmen. Dem Publikum wird einmal mehr Sukzession und linearer Gesamtüberblick verwehrt, es wird gezwungen, mit seinen Blicken von Tänzer zu Tänzer zu springen. Räumlich betrachtet kommt es zum Höhepunkt der Szene, wenn ein Tänzer auf Skiern die Wand herabsteigt. Dieser Vorgang erinnert an die Performances *Walking on the Wall* und *Man Walking down the Side of the Building* von Trisha Brown, wo ebenfalls der Körper in einem schwerlosen Zustand gezeigt wurde und so neue Perspektiven auf seine Möglichkeiten eröffnet wurden.

⁵⁶³ Lacan, Jacques (1987), *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar. Buch XI*, Quadriga Verlagsgesellschaft, Weinheim, S. 78.

In *Körper*, kann man also sagen, ist alles dem Körper der Tänzer unterstellt; er wird in einer unüberschaubaren Vielfalt inszeniert und es gibt (außer der schwarzen Wand) keine anderen Objekte, die den Blick ablenken würden. Die kahlen und kalten Wände der Berliner Schaubühne bilden einen visuellen und architektonischen Kontrapunkt, der die Sichtbarkeit der Körper allererst ermöglicht. Ausgehend von der Kategorisierung, die Hans Thies-Lehmann vorgeschlagen hat, kann man im Fall von *Körper* ein ‚zentrifugales‘, aber auch ‚zentripetales‘ Raumkonzept feststellen. Da der Bühnenraum in seiner ganzen Voluminosität ausgenützt wird, kann man von einem ‚zentrifugal‘ wirkenden Raum sprechen, der: „einfach durch seine gewaltigen Dimensionen die Wahrnehmung aller anderen Elemente überwiegt oder überdeteminiert [...]“⁵⁶⁴

Andererseits – und dies wird besonders in jenen Teilen der Choreografie sichtbar, wo die TänzerInnen sehr nahe an das Publikum herantreten – kann aber auch von einer ‚zentripetalen‘ Raumgestaltung die Rede sein, weil man durch reduzierte Distanz in diesen Situationen die physische Nähe der TänzerInnen am eigenen Leib spüren kann. Durch die Oszillation zwischen Nähe und Distanz bis hin zu Unsichtbarkeit der TänzerInnen (beispielsweise wenn sie im hektischen Teil des Stücks alle Teile des Raums ‚bewohnen‘ und manchmal ganz im Hintergrund oder im obersten Stockwerk der Schaubühne agieren) wird der Raum in seinem relationalen Charakter wahrgenommen, und das in erster Linie durch die dynamische Beziehung der TänzerInnen zueinander und zum Publikum.

In ihrem Interview mit Michaela Schlangenwerth erklärt Sasha Waltz die Rolle, die der Raum und besonders die Schaubühne für *Körper* hat: „Ich weiß nicht, ob ich *Körper* gemacht hätte, wenn ich nicht an die Schaubühne gegangen wäre. Dadurch, daß ich an diesen Raum gegangen bin, hat sich etwas anderes, Neues entwickelt.“⁵⁶⁵

Als wesentlichen Punkt erwähnt Waltz, dass einer der Themenkomplexe in *Körper* eben gerade das Verhältnis von Raum und Körper ist: „die Vermessungen, die Sichtbarmachung des Raums.“⁵⁶⁶ Dadurch dass der Raum ausgehend vom eigenen Körper der TänzerInnen gestaltet und vermessen wird, entfaltet sich eine affektive Topologie, in der die Grenzen zwischen Innen und Außen verschmelzen.

⁵⁶⁴ Lehmann, Hans-Thies (1999), S. 286.

⁵⁶⁵ Waltz, Sasha (2008), S. 58.

⁵⁶⁶ Waltz, Sasha (2008), S. 62.

Jener Raum, der in Waltz' Choreografie vielleicht am meisten Beachtung erfährt, ist der taktile Raum der Haut. Als Grenze wird die Haut ignoriert und durchbrochen, was sich vor allem in jener Szene verdeutlicht, in der man den Eindruck bekommt, einem Tänzer würde aus der rechten Brust eine Blase herauswachsen. Mit der expliziten Choreografie, die auf und durch die Haut stattfindet, eröffnet sich eine Möglichkeit ein weiteres Element der Raumgestaltung anzusprechen, nämlich die Beziehung zwischen Innen und Außen. Für Susanne Hauser kann man angesichts der Thematisierung der Haut in der zeitgenössischen Kunst feststellen, dass: „sich die lange Auseinandersetzung mit Grenzen, mit Oberflächen und ihren Durchlässigkeiten, mit Transparenz, Transluzenz und Opazität heute in der Diskussion der Haut fortsetzt.“⁵⁶⁷ Demzufolge wäre die Haut jener Topos, an dem sich der Diskurs über die Grenzen zwischen Innen und Außen darstellt, sowie der Ort, an dem der Austausch mit der Welt und den Anderen inszeniert wird. So fungiert die Haut als ein Zwischenraum, der nicht mehr das Innen von dem Außen abgrenzt, sondern eher eine (Schnitt)Stelle des Kontakts ist.⁵⁶⁸

Das Aufreißen des Körpers entspricht dem Versuch, die Grenzen des Körpers zu erweitern und ihn für neue Wahrnehmungsweisen zu öffnen. Sehr oft steht dabei das Verhältnis zwischen Körper und geometrischer Fläche im Zentrum. Wie in der Choreografie *Impromptus* wird in *Körper* eine dynamische visuelle Beziehung dadurch geformt, dass der Tanz sein affektives und organisches Potenzial in Kontrast zur geometrischen und kantigen Wandstruktur entfaltet. Da die Fläche auch eine vertikale Position einnimmt, kann man sie auch als eine symbolische Darstellung der geometrischen Ordnung und der Vertikalität deuten. Eine dramaturgisch besonders wichtige Situation in *Körper* ist deshalb jener Moment, wenn nach der oben geschilderten hektischen, chaotischen Szene die Wand fällt, und bis zum Schluss eine gekippte Plattform (Fläche) im Raum bildet, auf der die Tänzer eine horizontale Bewegung ausführen, die schließlich in ein Körperbild mündet, in dem die Körper aufeinander gestapelt sind.

Dieses Flachwerden der Körper verfolgt die Logik eines Bildwerdens, in dem der dreidimensionale Raum suspendiert und als Bild aufgehoben wird. Verkörperte im

⁵⁶⁷ Hauser, Susanne (2005), *Die Haut als Zwischenraum*, in: Angela Lammert, Michael Diers, Robert Kudielka, Gert Mattenklott (Hrsg.), *Topos Raum. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart*, Akademie der Künste, Berlin, S. 309.

⁵⁶⁸ Hauser, Susanne (2005), S. 315.

Zeitalter des klassischen Balletts die Ballerina jenen Topos der „phallischen Vertikalität“,⁵⁶⁹ um es mit Susan Leigh Foster zu formulieren, dann wird mit dem postmodernen Tanz immer wieder die Horizontalität der Bewegung betont, was dementsprechend auch Folgen für die Raumgestaltung hat.

Ein weiteres Motiv, das zur Auflösung der starren Grenzen des Körpers führt, ist das Wasser. Neben der expliziten Erwähnung durch eine TänzerIn, dass der menschliche Körper aus etwa 12 Liter Wasser zusammengesetzt ist, wird auch Wasser getrunken und auf die Bühne gegossen. Die Bedeutung des Wassers kann in Zusammenhang mit der Auflösung der Hautgrenzen als ein Versuch gedeutet werden, das Verhältnis zwischen Innen und Außen zum Kollaps zu bringen. Der starre und harte Körper wird nun in seinem nassen Zustand dargestellt, womit explizit auf seine Materialität und Unabgeschlossenheit, sowie auf die Flüchtigkeit/Verflüchtigung des Tanzes verwiesen wird. Den nassen Körper begreift die Kunsthistorikerin Amelie Jones in ihrem Buch *Self/Image* in Opposition zum dualistischen Körperbegriff, der, unter anderem, durch die Opposition zwischen Innen und Außen definiert ist: „We feel radically aware of our wet embodiment, of the continuous fold of flesh that, like the surface of a Möbius strip, endlessly slithers from exterior to interior.“⁵⁷⁰

Ein Kontrapunkt zu diesen nassen und porösen Körpern sind die starren und steifen, die ein Bildwerden des Fleisches hervorrufen. War einerseits der nasse Körper in einem eher chaotischen, organischen und singulären Zustand hervorgebracht, treten die unbewegten Körper in ihrer Uniformität vor. Der Unterschied zwischen diesen zwei Inszenierungsverfahren ist auch auf der Ebene der Wahrnehmung erfahrbar, nämlich als Oszillation zwischen haptischer und visueller Räumlichkeit, was mit dem Hin- und Her zwischen zentripetalem und zentrifugalem Raum korrespondiert. Da im ersten Fall der nasse Körper ganz vorne, nur ein paar Meter von der ersten Zuschauerreihe entfernt ist, entfaltet sich ein Topos unmittelbarer Nähe. Andererseits werden die Körperhaufen tiefer in dem Bühnenraum verortet, wodurch eine visuelle Distanz zu ihnen generiert wird. Mit dieser Oszillation zwischen dem nahen und dem distanzierten Körper wird auch die Differenz zwischen dem lebendigen (dynamischen) und toten (statischen) Körper sichtbar gemacht. Jean-Luc Nancy

⁵⁶⁹ Vgl. Foster, Susan Leigh (1996), *The ballerina's phallic pointe*, in: Susan Leigh Foster (Hrsg.), *Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power*, Routledge, New York/London. S. 1.

⁵⁷⁰ Jones, Amelia (2006), S. 184.

zufolge könnte man diese Spannung zwischen lebendigem und totem Körper auf folgende Weise interpretieren:

Ein Körper wird Raum, ein Körper vertreibt sich, auf identische Weise. *Er entschreibt sich als Körper*: Raumgeworden ist er toter, vertriebener Körper, ist er widerwärtiger Körper. Der tote Körper grenzt das Widerwärtige ab und kommt zur Welt zurück.⁵⁷¹

Ein wichtiger Teil der Raumvermessung und ein direkter Verweis auf das epistemologische Problem der Tanznotation ist die Beschriftung des Raums. In der chaotischen Szene, einige Minuten bevor die Wand kippen wird, schreiben vier Tänzer – ausgestattet mit weißer Kreide – verschiedene Sätze auf die Wand, die uns in Ichform Informationen über den erschöpften Körper vermitteln. Es sind Aussagen über das sich-unwohl-Fühlen des Körpers, der vielleicht auch krank ist. In dieser Form wird der Themenkomplex ‚Körper‘ auch in und durch die Schrift inszeniert, womit ein intermediärer Bezug zum Schreiben realisiert wird. Der Literaturwissenschaftlerin Vittoria Borsò zufolge ist die auf den Körper bezogene Schrift eine Voraussetzung für Topologie und Raumorientierung: „Die topologische Konstellation des Subjekts ist körperbezogen. Die Schrift zeigt, wie sich der Mensch mittels seines Körpers im Raum positioniert.“⁵⁷²

Im Fall von *Körper* wird diese Beschriftung des Raumes noch durch weiße Umrissse erweitert. Jeder Tänzer und jede Tänzerin werden vertikal und horizontal vermessen, indem sie gegen die Wand gestellt und ihre Körperkonturen mit Kreide aufgezeichnet werden. Dieser Vorgang hat Ähnlichkeit mit der Spurensicherung an einem Tatort.⁵⁷³ Die Arbeit mit der Spur eröffnet eine neue Ebene, auf welcher Sasha Waltz strukturell auf die flüchtige Präsenz des tanzenden Körpers verweist. In diesem Sinne ist ihre Arbeit auch eine Auseinandersetzung mit dem Problem, wie man die performativen Ereignisse des Körpers und des Tanzes aufzeichnet, fixiert und festschreibt. Ist dies aber nicht schon ein genuiner Medienwechsel? Oder, anders gefragt vielleicht auch eine Situation, in der der Gegensatz und der Konflikt zwischen Tanz, Körper und Schrift performativ ausgehandelt wird?

⁵⁷¹ Nancy, Jean-Luc (2007), *Corpus*, Diaphanes, Zürich/Berlin, S. 91

⁵⁷² Borsò, Vittoria (2007), *Topologie als literaturwissenschaftliche Methode: die Schrift des Raums und der Raum der Schrift*, in: Stephan Günzel (Hrsg.), *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Transcript Verlag, Bielefeld, S. 287.

⁵⁷³ Eine Ähnliche Markierung ist auch in der Pollesch Inszenierung vorhanden. Vgl. [Seite 167](#) dieser Arbeit.

In den verschiedenen Themenregistern, innerhalb derer Waltz die Frage nach dem Körper verortet,⁵⁷⁴ wird dieser in seiner Offenheit, Unabgeschlossenheit und auch Fragilität dargestellt. Indem er gleichzeitig in seiner Subjektivität und Objektivität inszeniert wird, ergibt sich die Möglichkeit, ihn auch als eine Ware zu thematisieren. Der Warencharakter des Körpers wird besonders prägnant in jener Szene illustriert, wo die Tänzerinnen darüber Auskunft geben, wie viel bestimmte Körperteile kosten. Dabei werden die Zahlen direkt auf den Körper geklebt, sodass dieser als Inskriptionsfläche und Bedeutungsträger bzw. als Resultat ökonomischer und kultureller Wertstiftung dargestellt wird. Immer wieder verfließen die thematischen Ebenen und reflektieren somit auch im strukturellen und dramaturgischen Register jene Vielfalt, Ungreifbarkeit und Unerschöpflichkeit des Körpers. Mit Rekurs auf Allison Pingree plädiert Susan Foellmer dafür, diese Prozessualität und Verwobenheit der verschiedenen Ebenen, die den Körper und seine Gestalten bestimmen, mit einer „Taxonomy of in betweenness“⁵⁷⁵ zu verstehen. Jenseits möglicher Binaritäten erfasst Waltz ihre *Körper* in einer intermedialen Choreografie, in der die Transition zwischen Körper, Bild und Schrift eine flüchtige Topologie gestaltet, die den Körper in seiner Offenheit und Kontingenz erscheinen lässt.

5.4 Choreografie einer verschwundenen Welt

Auch die Arbeiten des jugoslawisch-ungarischen bildenden Künstlers und Choreografen Joseph Nadj bewegen sich in einer medialen Grauzone. Für unser Thema ist es aufschlussreich, auf die Choreografie *Les philosophes* (2001) einzugehen, weil in dieser eine dreifache intermediale Passage, nämlich von Installation zu Videoprojektion und zu Choreografie stattfindet. Das Stück ist in drei Teile geteilt, jeder Teil findet in einem bestimmten Raum statt und wird mit jeweils anderen medialen Mitteln realisiert. Zuerst betritt man einen kreisförmigen Raum, in dem 24 Bildschirme montiert sind, auf denen man schwarz-weiße Bilder zu sehen bekommt. Auf den ersten Blick scheint es, als wären die Bilder statisch, aber wenn

⁵⁷⁴ In dem Interview mit Schlangenwerth katalogisiert die Künstlerin vier Themenkomplexe, die in Körper reflektiert wurden: Body Systems, Körper und Raum, Körper und Medizin und Körper und Geschichte, Vgl. Waltz, Sasha (2008), Ibid.

⁵⁷⁵ Vgl. Foellmer, Susanne (2009), S. 212.

man sie sich nach einer Weile wieder ansieht, bemerkt man, dass doch eine Veränderung/Bewegung stattgefunden hat: eine Hand hat die Singer Nähmaschine berührt, der schwarze Fleck hat sich vergrößert, eine Axt ist tiefer in die Farbe eingetaucht, zwei komische surreale Wesen sind zueinander gerückt etc. Obwohl es sich also um bewegte Bilder handelt, sind sie extrem verlangsamt, sodass sie eigentlich wie Fotografien funktionieren, Fotografien, die jedoch durch eine temporale und spatiale Dimension erweitert sind. Die topologische Lage und die Nummerierung der Monitore sind ein symbolischer Verweis auf einen Zeitzyklus, der sich jeden Tag von neuem wiederholt. Gleichzeitig funktionieren die Bilder wie eine Art Erinnerung an eine längst vergangene Zeit und einen ebenso abwesenden Ort, nämlich Zeit und Ort der jüdischen Intellektuellen und Künstler aus Mitteleuropa; das Stück ist nämlich dem polnisch-jüdischen Schriftsteller, Grafiker und Zeichner Bruno Schulz gewidmet, der 1942 in einem Judengetto in Drohobycz erschossen wurde.

Aus einer geografisch-kartografischen Perspektive kann man behaupten, dass Nadj die Erinnerungslandschaft rekreiert, in der er seine Kindheit verbrachte: die flache Vojvodina im Norden Ex-Jugoslawiens an der Grenze zwischen Ungarn und Rumänien. Wie der Kunsthistoriker Miroslav Jovancic in Bezug auf Nadjs bildende Kunst festgestellt hat, ist das geografische Element der flachen Landschaft immer schon vorhanden. „The elements of the plain“, so Jovancic:

the wind, dust, soil, mud, vegetation, visible and invisible beings that Nadj like a Mercator of Vojvodina sophisticatedly feels with his senses and then carefully and devotedly, with a measure that sometimes leaves us breathless, record in his cartographic works, are the elements that bewilder and amaze us.⁵⁷⁶

Ein Motiv, das auf fast allen Bildern der Installation vorhanden ist, ist der Tisch. Da Nadjs Vater Tischler war, kann dieses oft wiederholte Motiv als Hinweis auf die entscheidende Rolle verstanden werden, die das autobiografisch-geografische Element für Nadjs Poetik spielt.

Auf der zeitlichen Ebene wird mit der Installation eine extensive Dauer der Bilder inszeniert, sodass man den Eindruck bekommt, die Zeit würde sehr verlangsamt, fast eingefroren. Aus medialer Sicht ist damit die Passage von Fotografie und Film und die Differenz zwischen beiden angekündigt. Fast wie Grabmale verkörpern die

⁵⁷⁶ Jovancic, Miroslav (2010), *The Nature of the Spirit or the Cartography of Hidden Elements*, in: Snežana Čuruvija, Andrej Mirčev (Hrsg.), *The Spirit of Nature - Apocrif Codex, 14th Biennial of Art*, Cultural Centar of Pančevo, Pančevo, S. 175.

Bildschirme einen untergegangenen Chronotop. Auf eine ähnliche Weise wie Roland Barthes schreibt Eduardo Cadava: „There can be no photograph without the withdrawal of what is photographed. The conjunction of death and the photographed is the very principal of photographic certitude: the photograph is a cemetery“⁵⁷⁷

Der erste Raum ruft also einen Erinnerungsraum hervor, der sowohl das Andenken an eine vergangene Zeit erwecken soll, wie auch an die Kindheit von Josef Nadj in Jugoslawien – ein Land, das nicht mehr existiert und einen Topos der Abwesenheit und Nostalgie markiert. Hierzu passt Brandstetters These über den räumlichen Aspekt des Erinnerns: „Alle Erinnerung ist räumlich. Choreographie, als Notat und als Kartographie von Bewegung, ist eine Form das Gedächtnis von Bewegung zu bewahren [...]“⁵⁷⁸

Der zweite Teil der Choreografie entfaltet sich in Form einer Videoprojektion. Das Publikum sitzt nun in einem kreisförmigen Theatron und sieht ein Video an, das von vier Seiten auf vier rechteckige Leinwände projiziert wird. Die Bilder zeigen eine Gruppe von fünf Menschen, die durch den Wald wandern und diverse Sachen entdecken: ein Nest, eine Schnecke, einen Tisch mit ausgestopften Schmetterlingen, eine Fliege auf einer Glasscheibe und ein Buch; es ist eine wissenschaftlich-philosophische Reise in die Natur. Diesmal entspricht die Geschwindigkeit der Bilder der normalen Bewegung, die Figuren im Video haben etwa dieselbe Größe, wie die ‚wirklichen‘ Personen, welche nach dem Ende des Videos auf der Bühne tanzen werden.

War der erste Teil als Installation mehr auf Objekte der Erinnerung fokussiert, welche die Gestalt räumlich und zeitlich ausgedehnter Fotografien einnahmen, so findet hier eine Transformation statt, die stärker in Richtung filmischer Narration verläuft. Die Kamera bleibt immer ‚neutral‘, d.h. es gibt keine Close-ups oder Schwenks. Wenn die Personen den Rahmen des Kaders verlassen, ereignet sich ein Schnitt, sodass der Beobachter den Eindruck bekommt, er würde vor einem Fenster, das in die Realität zeigt, sitzen. Die mediale Passage aus dem ersten in den zweiten Teil ist in Form eines Medienwechsels gestaltet, der klar die Differenzen zwischen Video und Fotografie, sowie zwischen Stasis und Kinesis hervorhebt. Auch

⁵⁷⁷ Cadava, Eduardo (1997), *Words of Light*, Princeton University Press, Princeton/New Jersey, S. 92.

⁵⁷⁸ Brandstetter, Gabriele (2000), *Choreographie als Grab-Mal. Das Gedächtnis von Bewegung*, in: Gabriele Brandstetter/Hortensia Völckers (Hrsg.) *ReMembering the Body*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, S. 108.

hinsichtlich der Beobachterposition kann man eine Differenz erfahren: Waren nämlich im ersten Teil die BeobachterInnen mobil und die Bilder (fast) statisch, so ist die Situation im zweiten Teil genau umgekehrt – das Publikum nimmt einen festen Platz ein, und die Bilder bewegen sich. Was jedoch in beiden Fällen in den Vordergrund tritt, ist die archivierende Eigenschaft von Foto und Video. Zu diesem Übergang von einem installativen Raum zu einem Kinoraum lässt sich folgendes feststellen:

The installation space becomes a renewed theater of image (re)collection, which both takes place and interfaces with performance space the movie theatre has represented for the last century and continues to embody. An archive of moving images comes to be displaced in hybrid, residual interfacing.⁵⁷⁹

Topologisch gesehen ist die Transition aus dem Installationsraum zur Videoprojektion der Übergang aus einem inneren Raum (die Objekte auf den Bildschirmen zeigen einen inneren Raum) hin zu einem offenen Raum der Natur.

Im dritten Teil transformiert sich der kinematische flache Raum in eine runde Bühne, mit einer Falltür in der Mitte, wo die fünf Tänzer verschwinden und auftauchen. Die Architektur der Bühne ermöglicht eine Nähe, durch die man die Aufführung fast auf eigener Haut zu spüren bekommt. Gleichzeitig wird so auch eine gegenseitige Visibilität erzeugt – man kann auch das gegenüber sitzende Publikum beobachten. Mit diesem räumlichen Dispositiv ist ein ‚anatomischer Blick‘ entfaltet, der schon im zweiten Teil des Stücks initiiert wurde. Für die Filmwissenschaftlerin Guliana Bruno besteht zwischen einem kinematisch gelenkten Blick und dem anatomischen eine wesentliche Analogie:

Just like the anatomical gaze, the cinematic gaze dissects by moving across and in depth, plunging into space and traversing it. [...] Changing the relation to perception, cinema has changed the relation to the body – it has both embodied and disembodied the gaze.⁵⁸⁰

Ähnlich wie bei Sasha Waltz wird bei Nadj eine Oszillation zwischen visueller und haptischer Wahrnehmung/Räumlichkeit provoziert. Im ersten und zweiten Teil wird dem Publikum der lebendige Körper verweigert und nur in Form eines fotografischen

⁵⁷⁹ Bruno, Giuliana (2007), *Public Intimacy, Architecture and the Visual Arts*, MIT Press, Cambridge/Massachusetts/London, S. 28.

⁵⁸⁰ Bruno, Giuliana (2007), S. 93.

bzw. filmischen Bildes dargestellt. Im dritten Teil, in dem die Distanz zwischen Publikum und Bühne sehr gering ist, entfaltet sich eine zentripetale Raumorganisation, die das Theater zum Ort der „mitgelebten Energien“ macht.⁵⁸¹

Die dreifache mediale Passage kann in Anlehnung an Hans Thies-Lehmanns Thesen als ein Spiel mit der „vervielfältigten Rahmung“ verstanden werden, die kennzeichnend für postdramatische Aufführungsprozesse ist.⁵⁸² Anders als im dramatischen Theater, wo die Aufführung durch eine Rahmung und eine Perspektive bestimmt wird, lösen sich in der postdramatischen Aufführung diese *eine* Rahmung und Perspektive auf. In *Les Philosophes* wird jede fixierte und fixierende Perspektive von vornherein unterlaufen; zuerst, weil die ZuschauerInnen die Aufführung als Installation erfahren, *in* der sie sich bewegen und dann, weil der Aufführungsraum nicht nach dem Dispositiv der Guckkastenbühne gestaltet ist und deswegen die Gesetze der Perspektive unterläuft. Die vervielfältigte Rahmung hat eine entscheidende Wirkung auf die Wahrnehmung, denn sie bewirkt: „dass das Einzelne auf sich zurückgeführt wird als gesteigertes Hier- und Sosein seiner sinnlichen Beschaffenheit, oder von der anderen Seite betrachtet, gesteigerte Wahrnehmbarkeit.“⁵⁸³

Da die Live-Aufführung gleich nach der Videoprojektion stattfindet, vermischen sich die Register und es kommt zu einer Überlagerung zwischen der Bildwahrnehmung und der Wahrnehmung des dreidimensionalen Körpers, der nun in seiner Leiblichkeit dargestellt wird. Ein dynamisches und permanentes Oszillieren zwischen Bildlichkeit und Körperlichkeit bewegt die ganze Choreografie. Es werden deformierte Körperbilder auf die Bühne gebracht, deren Gebrochenheit einen surrealen Effekt erzeugt. Zusätzliche Dynamik wird auch dadurch erzeugt, dass die Falltür immer wieder geöffnet und geschlossen wird. Das Verschwinden und Auftauchen der Tänzer und Objekte (ein Tisch, ein weißes Leintuch, ein Mannequin) bewirkt eine Wahrnehmung, die zwischen Sichtbarkeit und Nichtsichtbarkeit oszilliert. Einen visuellen Höhepunkt bildet die Transformation des Leintuchs in eine Schiffform: einen Moment lang sieht es so aus, als würde das Schiff langsam in der Öffnung untergehen. Dieses Motiv wird auch auf einer Mikroebene wiederholt: Aus dem Arm eines Tänzers wird Wasser in einen Hut gespritzt, während ein anderer Tänzer ein

⁵⁸¹ Lehmann, Hans-Thies (1999), S. 286.

⁵⁸² Lehmann, Hans-Thies (1999), S. 288.

⁵⁸³ Lehmann, Hans-Thies (1999), S. 290.

kleines Origamischiff aus Papier zusammenbastelt und es dann im Hut platziert. Die Choreografie, die immer wieder auch den Charakter einer Puppenanimation annimmt, entfaltet auf diese Weise einen Topos, in dem es keine klaren Trennungen zwischen Objekten und Körpern gibt. Alles wird einer Transformation ausgesetzt und die Übergänge zwischen Bild, Körper und Skulptur sind permanent fließend.

Ein Element, das auch in anderen Choreografien von Nadj vorhanden ist, ist eine Geräuschkulisse, die live parallel zur Choreografie entsteht. Ein Trio, zusammengesetzt aus einem Perkussionisten, einem Cellospieler und einem Violinisten (der abwechselnd auch Bass spielt) entwickelt eine jazzähnliche Improvisation, die den Rhythmus der Aufführung bestimmt und mit der Geschwindigkeit der Bewegungen korrespondiert. „I find it very important“ bemerkt Nadj:

to work with musicians on stage [...] In fact, I am continuing the stage research I started back in *The last Landscape* that feeds on the impressions of these regions, landscapes and creatures of the plain. [...] I feel that I have to bring out the visual element of the play onto the same level as the musical.⁵⁸⁴

Dadurch dass die Musik eine rhythmische Rahmung für die Choreografie vorgibt, wirkt sie auch auf die visuelle Organisation der *Mise en scène* und ermöglicht den Tänzern, ihre Bewegungen präzise umzusetzen. Hinzuzufügen ist, dass der live-Charakter der Musik die flüchtige Gegenwart des Tanzes unterstreicht und auf diese Weise die Präsenz intensiviert. Außerdem ist es die Geräuschkulisse, die die Atmosphäre des Raums entscheidend bestimmt.

Am Schluss der Choreografie wird noch einmal das fotografische Medium auf die Bühne gebracht: Auf einem Notenständer sieht man ein kleines Foto, das einen Tänzer, fixiert in Zeit und Raum, darstellt. Die Vorstellung endet damit, dass ein Mannequin, von einem Tänzer animiert, seine Hand hochhebt, die einen Dirigentenstab hält. In dieser Sequenz zeigt sich die Differenz zwischen Kinesis und Stasis, sowie der Unterschied zwischen der lebendigen Aufführung und ihrer Rekonstruktion in Form von Fotografie. Die Rolle der Fotografie bei Nadj thematisiert die Schriftstellerin Myriam Bloedé:

⁵⁸⁴ Nadj, Josef (2010), Zitat nach: Mirko Sebic, *Earthean Dancer*, in: Snežana Čuruvija, Andrej Mirčev (Hrsg.), S. 157.

His oldest known photos, that were exhibited and shown to the audience, were made in the same period as the ‚Installations‘ about time. [...] Nadj also uses this medium to conduct a discrete but obsitante research which, in his opinion, corresponds to a ‚dramaturgy of locus‘ and aims to establish ‚the topology of a vanished world‘.⁵⁸⁵

Der intermediale Dialog zwischen verschiedenen Medien, besonders zwischen den Bildmedien und der Aufführung (Tanz und Musik) schafft einen transitorischen Topos, der sich immer wieder verändert. Die visuelle Dramaturgie, die sich dabei entwickelt, verwandelt die Bühne in eine Graphie, in „ein Gedicht, das ohne ein Schreibzeug eines Schreibers entsteht“.⁵⁸⁶ Die spontanen schwarzen Farbspuren, die die Tänzer auf dem weißen Leintuch hinterlassen, erinnern an jene Geste, der wir schon bei Yves Klein, den Wiener Aktionisten und der Gutai Gruppe begegnet sind. Es handelt sich also um einen choreografischen Prozess, in dem der Körper die Funktion eines lebendigen und affektiven Pinsels einnimmt und Spuren seiner Bewegung hinterlässt. Fast so, als würde Nadj den Duktus von Jean-Georges Noverre verwirklichen: „Ein Ballett ist ein Gemälde: Die Bühne ist das Tuch; die mechanischen Bewegungen der Figuranten sind die Farben; ihre Physiognomie, ist wenn ich mich so ausdrücken darf, der Pinsel [...]“⁵⁸⁷

Indem aber die Bühnenfläche auch immer wieder aufgespaltet und durchbohrt wird, und Körperbilder und Statuen grotesk deformiert werden, könnte man Nadj's performative Strategie auch als ikonoklastisch beschreiben. Die (Körper)Bilder, die erzeugt und inszeniert werden, entziehen sich einer festen ikonischen Beschreibung und zeigen, inwiefern es berechtigt sein kann, das „vielbeschworene neue Zeitalter des Bildes“ als ikonoklastisch zu bezeichnen.⁵⁸⁸

Thematisch wiederum ist der intermediale Transfer zwischen Fotografie, Film und Tanz darin begründet, dass Nadj die verschollene Welt von Bruno Schulz inszeniert, besonders den Aspekt seiner zeichnerischen Tätigkeit. Die wenigen übrig gebliebenen Zeichnungen von Schulz zeigen, dass der polnisch-jüdische Künstler nicht nur ein begabter Schriftsteller war, sondern auch ein talentierter Zeichner, dessen Zeichnungen eine surrealistische Landschaft grotesker Figuren und Situationen darstellen. Meist handelt es sich um schwarz-weiß Grafiken, auf denen man die

⁵⁸⁵ Bloedé, Myriam (2010), *Josef Nadj, Photographer*, in: Snežana Čuruvija, Andrej Mirčev (Hrsg.), S. 171.-172.

⁵⁸⁶ H.T. Lehmann, (1999), S. 160.

⁵⁸⁷ Noverre, Jean-Georges (1977), *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette*, Heimeran Verlag, München, S. 3.

⁵⁸⁸ Boehm, Gottfried (1994), S. 35.

verschollene jüdische Gemeinschaft Mitteleuropas wiedererkennen kann, besonders in jenem Bilderzyklus mit dem Titel *Ankunft des Messias*, eine Darstellung der Rabbis von Drochobyz. Über seine Tätigkeit als bildender Künstler bemerkt Schulz: „Die Anfänge meiner Zeichnungen verlieren sich im mythischen Nebel. Ich konnte noch nicht richtig sprechen, als ich schon alle Papiere und Zeitungsränder mit Kritzeleien bedeckte, welche die Aufmerksamkeit der Umgebung erregten [...]“⁵⁸⁹ Wenn Nadj im ersten Teil der Installation eine schwarz-weiß-Welt surrealer Gestalten und Situationen inszeniert, die auf ikonografischer Ebene eine gewisse Ähnlichkeit zu den Figuren und Situationen von Schulz zeigen, ereignet sich der intermediale Transfer nicht nur hinsichtlich der Relation zwischen Fotografie und Film, sondern es findet auch eine Wechselwirkung zwischen Grafik und Fotografie statt.

Als bildender Künstler entwickelt Nadj Zeichnungen und Bilderserien, in denen er das Motiv der Natur und der Landschaft der Vojvodina wiederholt. „His series of drawings on pencil“, stellt Jovancic fest: „radiates a lyrical organic origin. [...] In these drawings Nadj realizes himself as a sensitive seeker for the clean energy of visuality. [...] In them he analyzed the structure of landscape almost as an iconic character that gradually abstracted in form“⁵⁹⁰ Durch die bildende Kunst kam Nadj Mitte der achtziger Jahre, als er nach Paris auswanderte, zum Tanz. Er selbst beschreibt die Verbindung zwischen bildender Kunst und Tanz auf folgende Weise: „Mir war von Anfang an klar, dass ich versuchen werde, Zeichnung und Bewegung in ein Verhältnis zu bringen. Für mich bedeutet die Zeichnung Bewegung.“⁵⁹¹

Versucht man nun, die Beziehung zwischen Zeichnung und Bewegung in *Les philosophes* genauer in Betracht zu nehmen, so lässt sich das am besten mit dem Begriff der Spur tun. Besonders dann, wenn die Tänzer ihre Füße oder Hände in den Farbtopf stecken und danach die Farbe verteilen, hinterlassen sie Spuren, die darauf hinweisen, dass eine Bewegung gerade stattgefunden hat. Laut Sybille Krämer besteht eines der Attribute jeder Spur darin, dass ihre materielle Anwesenheit eine Abwesenheit hervorruft. So kann man die These aufstellen, dass die Spur das abwesende Objekt im Zustand seiner Nicht-Präsenz wiedergibt und auf seine

⁵⁸⁹ Schulz, Bruno (2009), Zitat nach: Andrej Mirčev, *Iskušavanja Prostora* (dt. *Räume erfahren*), Leykam International, Zagreb/Osijek, S. 114.

⁵⁹⁰ Jovancic, Miroslav (2010), S. 176.

⁵⁹¹ Nadj, Josef (2009), Zitat nach: Andrej Mirčev, S. 116.

Abwesenheit verweist.⁵⁹² Indem die Spur eine vermittelnde Instanz zwischen Abwesenheit und Präsenz darstellt, bildet sie einen Topos, in dem man den (medialen) Übergang von der Zeichnung zur Bewegung verorten kann.

5.4.1 Spuren und Abwesenheiten

Spuren zu hinterlassen sieht Nadj als Möglichkeit, eine Transition im Raum stattfinden zu lassen, die zum Bild führt und den flüchtigen Moment des Tanzes zum Stillstand bringt. „This transition to another space that we fill with creative energy“, bemerkt Nadj:

that is a transition towards an image. On stage we produce that image through the act. The act, a fading movement is immediate but at same time produces an image that remains, which begins to inhabit the space of the stage. These images that remain are fractal imprints, the experience of our acting, the act [...].⁵⁹³

Der Akt des Spurenlesens kann so als eine methodologische Voraussetzung gesehen werden, die es ermöglicht, die transitorische Eigenschaft der Aufführung zu interpretieren. In ihrem Text über die Unmöglichkeit des Wiederholens und die Flüchtigkeit jeder Aufführung formuliert Heidi Gilpin (ähnlich wie Siegmund, Lepecki und Brandstetter) die These, dass eine Aufführung immer schon mit dem Moment des Verschwindens gekennzeichnet ist. Was aber übrig bleibt, so Gilpin, sind Spuren: „Performance, through its embodiment of absence, in its enactment of disappearance, can only leave traces for us to search between, among, beyond.“⁵⁹⁴

Die drei verschiedenen Ebenen, auf denen sich Nadj's Choreografie materialisiert, entwickeln auch drei verschiedene Temporalitäten, die zum Schluss in die Live-Performance münden. Interpretiert man die erste Ebene als einen nostalgischen Chronotop der Vergangenheit und die zweite Ebene als eine rekonstruierte Präsenz, dann bildet die dritte Ebene jenen Chronotop der Potenzialität, einen Zeitmoment und Affekt des noch-nicht-Ereigneten, eine Zeit, die sich erst eröffnen muss, die aber auch mit einer inhärenten Flüchtigkeit ‚infiziert‘ ist. Das Pendeln zwischen Präsenz, Abwesenheit und Potentialität ist ein wesentliches Attribut des Tanzes und erinnert

⁵⁹² Vgl. Krämer, Sybille (2007), *Was ist also eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle?*, in: Sybille Krämer, Werner Kogge, Gernot Grube (Hrsg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenschaftskunst*, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt a. M., S. 15.

⁵⁹³ Nadj, Josef (2010), Zitat nach: Mirko Sebic, ebd.

⁵⁹⁴ Gilpin, Heidi, (1996), *Lifelessness in movement, or how do the dead move. Tracing displacement and disappearance for movement performance*, in: Susan Leigh Foster (Hrsg.), S. 106.

daher stark an das Konzept der Spur. Besonders prägnant hat dieses Schwanken Gabriele Brandstetter beschrieben:

Choreographie ist [...] ein Schreiben an der Grenze von Anwesenheit und Nicht-mehr-da Sein: eine Schrift der Erinnerung an jenen bewegten Körper, der nicht präsent zu halten ist. Choreographie ist ein Versuch, als ‚Graph‘ zu halten, was nicht haltbar ist.⁵⁹⁵

Diese Definition, die den choreografischen Prozess an jener Schwelle zwischen Präsenz und Absenz, Leben und Tod verortet, erlaubt einen Vergleich mit dem Medium der Fotografie. Wie schon mit Benjamin und Cadava (und implizit auch Roland Barthes) argumentiert, kann Fotografie auch als eine geisterhafte Schwelle zwischen Leben und Tod verstanden werden, als eine Schwelle, die, indem sie etwas Abwesendes mit Anwesenheit ‚ansteckt‘, ein ähnliches Charakteristikum hat wie die Spur.

Das Oszillieren zwischen Bildern, Objekten, Mannequins und lebendiger Aufführung lässt eine strukturelle Analogie zur Ästhetik des polnischen Künstlers und Regisseurs Tadeusz Kantor erkennen. Seine Theaterpraxis stand unter dem starken Einfluss seiner bildenden Kunst und der polnische Regisseur setzte sich in seinen Inszenierungen häufig mit Vergangenheit, Absenz und Tod auseinander, indem er Puppen und ein Theater der Objekte auf die Bühne brachte. Sein wohl bekanntestes Bühnenwerk ist *Die tote Klasse* (1977), das er nach dem Drama *Tumor Hirnowitsch* (Stanislaw Witkiewicz) und den fantastischen Erzählungen von Bruno Schulz entwarf. Aufgrund seiner Neigung, das Theater als einen Ort des Todes zu verstehen, vergleicht Heidi Gilpin Kantors Theater mit Barthes Theorie über Fotografie: „Kantor’s theatre performs the role of death in its enactment of life, which is often as motionless as the photografic images Barthes considers.“⁵⁹⁶

Die Analogie, die Gilpin konstatiert, könnte hier auch auf Nadj angewandt werden. Auch bei ihm wird man mit einer Inszenierung konfrontiert, die das Abweichende und Abwesende hervorruft und Präsenz in ihrer unfixierten Flüchtigkeit zelebriert. Dies wird nicht nur innerhalb der Installation thematisiert, wo die unbewegte Bewegung die Funktion eines Grabmals hat, sondern die Abwesenheit wird zum Bestandteil der Choreografie. „The dancer“, so kann man mit Lepecki

⁵⁹⁵ Brandstetter, Gabriele (2000), S. 104.

⁵⁹⁶ Gilpin, Heidi, (1996), S. 119.

argumentieren: „is always already an absent presence in the field of the gaze, somewhere between body and ghost, a flash suspended between past and future“⁵⁹⁷

Unter dem Leitbegriff ‚Abwesenheit‘ entwickelt auch Gerald Siegmund eine performative Ästhetik des Tanzes, die das Ziel hat, sich mit den flüchtigen Ontologien des Tanzes auseinanderzusetzen und einen strategischen Perspektivwechsel von der Präsenz hin zur Absenz zu formulieren. Als „reine Performativität, der reine Vollzug der dem Malen, Musikmachen und Schreiben als konstitutive Geste zugrundeliegt“, intensiviert der Tanz die Gegenwartserfahrung und den Gegenwartsraum, zeigt aber auch, inwiefern jede Präsenz durch das Abwesende, Flüchtige und Verschwindende markiert ist.⁵⁹⁸ Indem Nadj in *Les philosophes* den tänzerischen Körper in einen Pinsel verwandelt, der materielle Spuren hinterlässt, eröffnet er die Möglichkeit eines nachträglichen Lesens, mit dem die Bewegung in ihrer bildlichen Fixiertheit interpretiert werden kann. Genau dies (die Spur als Index einer Abwesenheit) ist der Punkt, in dem die Differenz zwischen Präsenz und Absenz sichtbar gemacht wird, und die Oszillation des tanzenden Körpers zwischen drei psychischen Registern des Subjekts (dem Symbolischem, Imaginären und dem Realen) verortet wird.

Durch die Spurenlegung, Abwesenheit und Oszillation des tanzenden Körpers, der sich jeder Fixierung durch das Spektakel widersetzt, wird das kritische Potenzial des Tanzes evident gemacht. Dadurch dass der Tanz sich dem Spektakel widersetzt und – wenn überhaupt – (wie im Fall von *Les philosophes*) nur schwer lesbare Spuren produziert, entzieht er sich jeder Fetischisierung, die aus ihm eine Ware machen würde. Dementsprechend argumentiert Siegmund:

Die Spuren verhindern letztlich die Schließung im rein Imaginären, weil sie intersubjektiv und symbolisch, mithin gesellschaftlich verhandelt werden müssen. Was widerständig ist, ist nicht die Präsenz, sondern die Reste, die sich um deren Abwesenheit gruppieren, diese erinnern und performativ produktiv verwenden.⁵⁹⁹

Was also die Aufführung von *Les Philosophes* paradigmatisch illustriert, ist genau jene Performativität der Spurenerzeugung und Spurensicherung, die einen flüchtigen Topos verschiedener medialer Übergänge zwischen Fotografie, Installation, Film und

⁵⁹⁷ Lepecki, André (2006), S. 75.

⁵⁹⁸ Siegmund, Gerald (2006), *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*, Transcript Verlag, Bielefeld, S. 55.

⁵⁹⁹ Siegmund, Gerald (2006), S. 68.

Tanz veranschaulicht, oder mit anderen Worten: jene Schwellenzone, wo sich Körper und Bild in einem Raum zwischen Vergangenheit, Präsenz und Potentialität treffen. Die palimpsestische Schichtung, die dabei entsteht, verweist auf eine künstlerische Strategie, die jenseits gattungsspezifischer und puristischer Medienkonzepte zu verorten ist, eine künstlerische Position, wo die Frage nach dem Ursprungsmedium sinnlos erscheint. Es eröffnet sich also ein Raum, in dem die Differenzen zwischen Medien und Gattungen nicht im Gesamtkunstwerk verschmelzen, sondern die Unterschiede des jeweils anderen Mediums produktiv umgesetzt werden und eine liminale und relationale Räumlichkeit hervorbringen. Auf der zeitlichen Ebene bewirkt die Überlagerung der verschiedenen medialen Register (Installation/Fotografie, Film/Video, Choreografie) eine Juxtaposition der Wahrnehmung, die in ein Schwanken und eine Instabilität gerät.

5.5. Im Zwischenraum des Schreibens

Das letzte Beispiel, mit dem die Wechselwirkung zwischen bildender Kunst und Tanz erhellet werden soll, ist die choreografische Installation von William Forsythe *Human Writes* aus dem Jahre 2005, die er zusammen mit Thomas Kendall entwarf. Vierzig Tische, verteilt auf vier Reihen und platziert in einem leeren Saal sind bedeckt mit großen Papierflächen und kleinen Papieren, auf denen man die 49 Artikel der im Jahre 1948 von der UNO-Generalversammlung verfassten Menschenrechte sehen kann. Diese dienen als Ausgangs- und Referenzpunkt für die sich entfaltende Choreografie.⁶⁰⁰ 27 Tänzerinnen und Tänzer haben die Aufgabe, diese Sätze in schriftlicher Form auf große Papierflächen einzuschreiben, dürfen das aber nicht normal machen (normal im Sinne eines gewöhnlichen Schreibakts), sondern es muss eine Behinderung bzw. eine Störung stattfinden. Wie Gabriele Brandstetter bemerkt, findet schon auf dieser Ebene eine Reflexion über die Beziehung zwischen Medialität und Körperlichkeit des Schreibens statt:

⁶⁰⁰ Die Beschreibung erfolgt aufgrund der Aufführung, die ich am 25. 08. 2010 in Berlin (Radialsysteme V) gesehen habe.

Die Regel der Indirektheit – eines über Hindernisse der Körperbewegung im Übersetzungsakt vermittelten Schreibens – lenkt die Aufmerksamkeit auf die Medialität, auf die Mitte zwischen der Schrift und jenem Schreibakt [...].⁶⁰¹

Dadurch, dass der Akt des Schreibens also nicht reibungslos vollgezogen werden kann, entstehen deformierte und dezentrierte Körperbilder, die auch keine zentrierten und lesbaren Schriftzeichen produzieren, sondern ein Art von Schrift, die eigentlich schon Zeichnung ist. Das sich daraus ergebende Scheitern an der Norm der lesbaren Schrift impliziert auch jenen performativen Aspekt, der den Körper als Ort der Störung semiotischer Regime und deren Repräsentation auftauchen lässt. Aufgrund der physischen Einschränkung, die die gewohnte Linearität des Schreibens unmöglich macht, kann man daher annehmen, dass es sich eher um eine Form von Aufführung von Spuren handelt als um eine Schriftproduktion, die die Menschenrechte repräsentieren würde. Dass die Spuren, die als Dokument eines flüchtigen performativen Ereignisses aufbewahrt wurden, auch als kalligrafisches Kunstwerk funktionieren können, zeigte die Ausstellung *Taswir – Islamische Bildwelten und Moderne* im Martin-Gropius Bau 2009. Dort waren nämlich diese Bildtafeln Teil einer Ausstellung, die verschiedene kalligrafische Werke aus der arabischen Welt präsentierte und mit zeitgenössischer Kunst in Verbindung setzte. Als eine intermediale Form *par excellence*, bei der es zur Verwischung der Grenzen zwischen bildender Kunst und Tanz kommt, sind choreografischen Installationen ein noch nicht ganz erforschtes Feld. In ihrem Aufsatz *Performing Installations* performative Installationen, bemerkt die Tanzwissenschaftlerin Sarah Rubridge, dass es sich um eine künstlerische Praxis handelt, die in der Erweiterung des Bühnen- und Bildraums resultiert:

At the cusp of the twentieth and twenty-first centuries more choreographers have become involved in extending the frame of the performance environments through an exploration of the potential of non-theatre spaces and installation environments as sites for choreography.⁶⁰²

⁶⁰¹ Brandstetter, Gabriele (2008), *Un/Sichtbarkeit: Blindheit und Schrift*. Peter Turins „Alpenglühen“ und William Forsythes „Human Writes“, in: Henri Schoenmakers, Stefan Bläske, Kay Kirchmann, Jens Ruchatz (Hrsg.), S. 92.

⁶⁰² Rubridge, Sarah (2009), *Performing Installations. Towards an understanding of choreography and performativity in interactive installations*, in: Jo Butterworth/Liesbeth Wildschut (Hrsg.), *Contemporary Choreography. A critical Reader*, Routledge, New York/London, S. 363.

Was Rubidge weiters betont, ist der neue Umgang mit den Teilnehmern einer Installation, die durch ihr Verhalten und ihre Aktivität selbst Bestandteil des Ereignisses werden und auf diese Weise auch als Performer auftreten können. Mit dem Begriff der 'performativen Architektur' beschreibt Rubidge den dynamischen Zustand, in dem eine Installation erst durch die Interaktion zwischen den Besuchern und den „wirklichen“ Performern entsteht. In diesem Sinne sind die Besucher einer Oszillation ausgesetzt, die man als Oszillation zwischen in-der-Installation-Sein und die-Installation-Aufführen begreifen könnte: „Visitors tend to both ‚perform‘ the installation and perform *in* the installation. The participants' behaviour in these instances lies somewhere in between [...]“⁶⁰³

Da es keinen zentralen Punkt gibt, von dem aus man die ganze Installation überschauen könnte, findet auch auf der Ebene der Raumgestaltung eine Dezentrierung statt. Die Trennung zwischen Bühnenraum und Publikum wird abgeschafft und der Besucher kann frei durch den Raum und zwischen den Tischen flanieren. In seinem Ansatz über Forsythe beschreibt Gerald Siegmund dessen Arbeit im Raum auf folgende Weise: „Ganz und gar unklassisch freilich ist Forsythes Verhältnis zum Bühnenraum. Von einer zentralperspektivistischen Anordnung von Bühnenelementen und Körpern hält er nichts.“⁶⁰⁴ Ähnlich wie bei Allan Kaprow und im ersten Teil von Nadjs *Les Philosophes*, wo die Beteiligten durch den Raum flanieren, tun sie es auch hier. Sie sind *in* der Installation. Dazu kommt noch, dass jeder Besucher zum Mitschreiben aufgefordert ist bzw. den Tänzern zu helfen, ihre Schrift zu entfalten. Laut Brandstetter ist es eine ethische Entscheidung, die bestimmt, wie man sich verhalten wird – ob man um die Tische herumlaufen wird, mit den Tänzern oder untereinander interagiert oder ob man aus der Distanz die Position eines Voyeurs einnimmt.⁶⁰⁵

Dadurch, dass den Besuchern eine konstitutive Rolle zugewiesen ist, wird auch ein Moment der Unabgeschlossenheit zum strukturellen Merkmal der Installation. Die Raumgestaltung erfolgt also anhand der performativen Involvierung der Besucher, die mit ihrer Anwesenheit jedes Mal eine neue Dynamik in Gang setzen. Hinsichtlich

⁶⁰³ Rubidge, Sarah (2009), S. 371.

⁶⁰⁴ Siegmund, Gerald (2004), *William Forsythe: Räume eröffnen, in denen das Denken sich ereignen kann*, in: Siegmund, Gerald (Hrsg.), *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Henschel Verlag, Berlin, S. 38.

⁶⁰⁵ Vgl. Brandstetter, Gabriele (2008), S. 93.

Forsythes choreografischer Installation betont Siegmund besonders den Umgang mit Wahrnehmung:

Wieder ist es das Bestreben Forsythes, Choreografie als Feld zu verstehen, in dem sich etwas ereignen kann, ein Feld, das nicht von vornherein mit bestimmten Vorstellungen besetzt ist, sondern das offen für Unvorhergesehenes ist, für neue Ideen, ein Raum für Entdeckungen von Möglichkeiten, die man vorher nicht in Betracht gezogen hatte.⁶⁰⁶

Im Sinne einer neuen Aufteilung des Sinnlichen und Wahrnehmbaren markiert die Installation einen Prozess der Gemeinsamkeit des Schreibens und inszeniert eine kritische Auseinandersetzung mit der utopischen Dimension der Menschenrechte. Mit viel Ironie dekonstruieren Forsythe und Kendall die Menschenrechtskonvention, die eigentlich nie verwirklicht wurde und die im Rahmen der zeitgenössischen sozio-politisch-ökonomischen Bedingungen überhaupt nicht realisierbar ist. Mit der Sichtbarmachung dieser Rechte, die zu mehr Menschlichkeit und einer besseren Welt führen sollen, wird jedoch eine Situation geschaffen, in welcher man dieser Rechte überhaupt bewusst wird und zwar in ihrer utopischen Dimension. Besonders wichtig ist dabei, dass die Besucher schon auf der ersten, performativen Ebene mit den Behinderungen, Einschränkungen und Belastungen konfrontiert werden, die genau den Widerstand symbolisch herstellen, aufgrund dessen die Implementierung der Menschenrechte so utopisch klingt.

Im Kontext einer permanenten Angst vor Terroranschlägen und dem Eindruck eines permanenten Ausnahmezustands eröffnet die Installation wichtige Fragen über Konflikte und Grenzen zwischen westlichen Demokratien und den *Anderen*.⁶⁰⁷ Unter diesem Aspekt war es interessant, die Bildtafeln der Installation in der Ausstellung arabischer Kunst im Martin-Gropius-Bau zu betrachten. Mit Brandstetter könnte man argumentieren, dass *Human Writes* eine Form des *Sichtbarmachens* einer Politik des Medialen inszeniert, die „als kritische Reflexion der Medienpolitik in Zeiten des Terrorismus und der globalen westlichen Medienmacht“ dargestellt wird.⁶⁰⁸ Die Verantwortung, vor die die Besucher gestellt werden, ist ein symbolischer Hinweis

⁶⁰⁶ Siegmund, Gerald (2004), S. 71.

⁶⁰⁷ Wie Foucault in seinem Buch *In Verteidigung der Gesellschaft* argumentiert, ist Politik Krieg, nur mit anderen Mitteln geführt, was eigentlich als Konsequenz die These vorbringt, dass der Krieg nie aufgehört hat, sondern nur mit andern, biopolitischen Strategien weitergeführt wird und wir uns in einem permanenten Ausnahmezustand befinden. Vgl. Foucault Michel (2002), *In Verteidigung der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.

⁶⁰⁸ Brandstetter, Gabriele (2008), S. 95.

auf die ethische Verantwortung dem Anderen gegenüber, dessen Behinderungen, Belastungen und Marginalisierung nicht ignoriert werden darf. Anders gesagt: Auf ähnliche Weise, wie man als Besucher/Teilnehmer den Tänzern hilft, ihre Hindernisse/Behinderungen zu überwinden und ihren Auftrag zu verwirklichen, sollten die Besuchern den Menschen im „realen“ Leben helfen.

Der Fokus auf den körperlichen Akt des Schreibens offenbart verschiedene Körperkonstellationen, die von der Normalität des alltäglichen körperlichen Habitus abweichen. Mit fast allen Teilen des Körpers versuchen die Tänzer und einige Besucher den Text auf die Oberfläche zu bringen. Sie schreiben mit gebundenen Händen, mit Stiften zwischen den Zehen, mit dem Rücken und der Stirn. Jede ihrer Bewegungen hinterlässt eine Spur auf der Oberfläche und verweist damit auf die Vermessung des Raums durch den Körper. Vittoria Borsò zufolge findet man in Buchstaben immer eine Spur der eingeschriebenen Körperlichkeit, die wiederum den Raum gestaltet: „Die in der Schrift enthaltenen topologischen Konzepte sind an die Körperlichkeit gebunden. Im (Bild-)Raum der Schrift findet der Körperbezogene Umgang mit Raum seinen Ausdruck.“⁶⁰⁹ In Analogie zu *Körper* von Sasha Waltz kann bemerkt werden, dass die Beschriftung ein choreografisches Mittel ist, um Räume zu gestalten, die als Resultat performativer Handlungen entfaltet werden, und wo der Körper als ein affektives Territorium sichtbar gemacht wird.

Die offene Struktur möglicher Interaktionen und des gemeinsamen Schreibens resultiert auch mit einem Raum, in dem sich verschiedene Schriften überlagern und damit eine palimpsestisches Gewebe bilden. Den Begriff des Palimpsests benutzt übrigens auch Siegmund, um den Körper der Tänzer bei Forsythe zu beschreiben: „In diesem Sinne kann man den Körper der Tänzer als Palimpsest beschreiben, auf dem verschiedene Koordinationen übereinandergelagert auf einer Oberfläche existieren, weil nichts von im vergessen wird.“⁶¹⁰ Auf der Ebene der Wahrnehmung findet man ebenfalls eine palimpsestische Überlagerung; indem die Besucher nicht nur zuschauen, sondern auch den Tänzern körperliche Unterstützung leisten, vermischen sich visuelle, auditive und taktile Wahrnehmung. War das Berühren vor allem durch die Konvention der Vierten Wand aus dem Theater ausgeschlossen, ist es nun in diesem Fall ein fundamentaler Bestandteil der Aufführung.⁶¹¹ Infolgedessen ist es

⁶⁰⁹ Borsò, Vittoria (2007), S. 288.

⁶¹⁰ Siegmund, Gerald (2004), S. 56.

⁶¹¹ Vgl. Fischer-Lichte (2004), S. 178.

plausibel, die Raumwahrnehmung in *Human Writes* als eine zwischen visueller und taktiler Räumlichkeit oszillierende zu beschreiben. Buchstäblich formuliert: Der Besucher bekommt die Aufführung auf der eigenen und mit eigener Haut zu spüren. Die Verschiebung von der rein visuellen Wahrnehmung zur taktilen wird von einigen Theoretikern als logische Konsequenz von Forsythes systematischer Erforschung von Modalitäten und Qualitäten der Bewegung verstanden. Als Nachfolger der postmodernen Tanzästhetik, die sich in Opposition gegen die Normen des klassischen Balletts einerseits und gegen den Modernismus andererseits etabliert hat, ist Forsythes Arbeit permanente Auseinandersetzung und gleichzeitig Dialog mit der Geschichte des Tanzes. Einen wichtigen Teil seiner Strategie, die kinesphärischen Möglichkeiten des Tanzes zu erforschen, verdankt Forsythe dem Erfinder der Labanotation, Rudolf von Laban. Forsythe geht jedoch, wie Heide Gilpin und Patricia Baudoin nachweisen, über Laban hinaus: „Indem Forsythe Labans Modell abbaut und im Schwebezustand belässt, kann jeder Punkt, jede Linie im Körper oder im Raum zum kinesphärischen Zentrum einer bestimmten Bewegung werden.“⁶¹²

Durch die Erweiterung der Kinesphäre, die mit sich bringt, dass als Ausgangspunkte der Bewegung viele verschiedene Punkte des Körpers in Frage kommen, wird auch der Raum dezentriert und ist nicht mehr von einem Zentrum (der klassischen perspektivistischen Anordnung) überblickbar. Auch hier zeigt sich die Tendenz, eine andere, nicht nur auf das Sehen bezogene Art von Wahrnehmung zu erzeugen. „This focus on kinaesthetics“, schreibt der niederländische Tanzwissenschaftler Jeroen Fabius,

has created different approaches to space and relations with the spectator, creating new perspective on embodiment of subjectivity, less focused on body images, body language, representation and distance, but rather on process and the dynamic interaction between action and reflection [...].⁶¹³

Der Raum, der sich in *Human Writes* eröffnet, verfolgt genau diese Logik eines veränderten Umgangs mit dem Körper und seiner Materialität, die nicht mehr diszipliniert wird, sondern in ihrer Affektivität, Performativität und Emergenz sichtbar wird.

⁶¹² Gilpin, Heidi, Baudoin, Patricia (2004), *Vervielfältigung und perfektes Durcheinander: William Forsythe und die Architektur des Verwischwindens*, in: Gerald Siegmund (Hrsg.), S. 119.

⁶¹³ Fabius, Jeroen (2009), *Seeing the body move. Choreographic investigations of kinaesthetics at the end of the twentieth century*, in: Jo Butterworth, Liesbeth Wildschut (Hrsg.), S. 343.

Eng verbunden mit der Eröffnung einer taktilen, körperlichen und affektiven Raumwahrnehmung ist die Materialität der Spur, die durch das ‚behinderte‘ Schreiben entsteht. Sybille Krämer schreibt:

Spuren entstehen durch Berührung, also durchaus ‚stofflich‘: sie zeigen sich im und am Material. [...] Spuren repräsentiere nicht, sondern präsentieren. [...] Spuren treten nur hervor, sofern eine bestehende Form durch ‚Überschreibung‘ aufgelöst und neu konfiguriert wird.⁶¹⁴

Der Entfaltungsprozess einer Spur zeigt strukturelle Ähnlichkeiten mit dem Palimpsest, das als Überschreibung und Juxtaposition verschiedener Schreibsichten entsteht. In *Human Writes* kann der performative Akt der Raumbeschriftung als eine Form der Spurensicherung verstanden werden und als Auseinandersetzung mit der flüchtigen und erschöpfenden Ontologie des Tanzes. Aber gerade dieser (vergebliche) Versuch Bewegung zu fixieren und in irgendeiner Form festzuhalten, eröffnet den Zwischenraum für einen intermedialen Austausch. In ihren Text über den intermedialen Aspekt von Forsythes Installationen fast Sabine Huschka das Verhältnis zwischen Spuren und Körperbewegung zusammen:

Zurück bleiben Bewegungszeichnungen, die Spuren jener Körperbewegung tragen, über die sich verschiedene Körper in Beziehung gesetzt haben. Mit jener performativen Kunst der Installation [...] eröffnet Forsythe ein Arrangement, in dem Körper, Bewegung, Schrift, Töne, Bilder (Neue Medien), Dinge und Materialien in eine Beziehung des Reagierens inmitten von Vermögen und Unvermögen treten.⁶¹⁵

Ein intermedialer Transfer findet auch durch die Verwebung zweier Diskurse statt: Der Diskurs des juristischen Texts der Menschenrechte, der in 49 Artikel gegliedert ist, wird in eine performative Schrift übersetzt, die zwischen kaum lesbaren Buchstaben und Linien oszilliert. Der abstrakte (und utopische!) Text wird in dieser performativen Prozedur versinnlicht und bekommt, so könnte man sagen, eine körperliche Gestalt. Anders als bei *Körper*, wo die Schrift eine intime Aussage über den Zustand des agierenden Körpers darstellt, will der Menschenrechtstext ein universelles Gesetz herstellen, das für jedes menschliche Wesen auf der Welt gelten sollte. Dadurch, dass dieser abstrakte Text auf der singulären Ebene der individuellen

⁶¹⁴ Krämer, Sybille (2007), S. 15.-16.

⁶¹⁵ Huschka Sabine, (2008), *Media-Bodies. Choreographierte Körper als Wissensmedium bei William Forsythe*, in: Henri Schoenmakers, Stefan Bläske, Kay Kirchmann, Jens Ruchatz (Hrsg.), S. 315.

Handschrift und als Resultat bestimmter Körperbewegungen wiedererzeugt wird, kann dieser Vorgang auch als Reflexion über die Mechanismen der Repräsentation verstanden werden. Geht man davon aus, dass die Spur nichts repräsentiert, sondern präsent macht, dann wird dadurch, dass der juristische Text in eine körperliche Form transformiert wird, die Differenz zwischen Text als Idee und Text als Schrift reflektiert. Diese Frage wirft gleichzeitig auch ein Licht auf das komplexe Verhältnis zwischen Körper, Gedächtnis und Schrift. Die heute gültige Fassung der Menschenrechte – vor einem guten halben Jahrhundert formuliert – bildet so etwas wie ein kulturelles oder auch juristisches Gedächtnis, das einen normativen Wert hat. Deswegen ist der Versuch, diese mit dem und durch den Körper zu versinnlichen, auch eine performative Umstrukturierung der Memoria.

Die Umschreibung und Überschreibung jener juristischen Artikel in der Installation, kann weiters als Reflexion des Verhältnisses zwischen Aufführung und Aufzeichnung, sowie zwischen Tanz und Erinnerungsprozessen gedeutet werden. Die Frage lautet: Wie erinnert sich ein Tänzer an die Bewegungen, die er vortanzen muss? „So beginnt mit der Theorie des Tanzes“, schreibt Gabriele Brandstetter, „und der Rolle der *memoria* für die ‚Tanzkunst‘ in der Renaissance auch die Suchen nach ‚Aufschreibesystemen‘ von Bewegung. Die Schrift wird zum kulturellen Archiv des Tanzes [...]“⁶¹⁶ Damit ist eine wesentliche Verbindung zwischen Gedächtnis und Tanz formuliert. Anders aber als in der Renaissance, in der der Körper im Text abwesend war, und der Text nur das Gedächtnis des Tanzes, wird bei Forsythe durch die Körperspuren der Körper auch im Text und durch den Text sichtbar.⁶¹⁷

Das Archivieren der Bewegung, bewirkt einen intermedialen Transfer, in dem sich Schrift und Körper überlagern, kreuzen und einen Topos der Differenz erfahrbar machen. Der intermediale Transfer und die Spur als Archiv körperlicher Bewegungen, die einen gemeinsamen Schreibakt, der zwischen Graphemen und ikonischen Mustern pendelt, werden im Kontext der Ausstellung im Martin-Gropius-Bau besonders deutlich sichtbar und transparent. In der Ausstellung wird auch die Beziehung zwischen Museum und Tanz, sowie die Frage nach der Objektivierbarkeit der Performance aus einer anderen Perspektive beleuchtet. Dieser Transfer der

⁶¹⁶ Brandstetter, Gabriele (1997), *Choreographie und Memoria. Konzepte des Gedächtnisses in der Renaissance und im 20. Jahrhundert*, in: Claudia Öhlschläger/Birgit Wiens (Hrsg.), *Körper-Gedächtnis-Schrift*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, S. 203.

⁶¹⁷ Vgl. Brandstetter, Gabriele (1997), ebd.

Choreografie (oder zumindest dessen, was von ihr übrig geblieben ist) in das Museum kann in der Tradition des Paradigmenwechsels des Tanzes um die Jahrhundertwende gedeutet werden, als Isadora Duncan oder Ruth St. Denis in die Museen gingen, um dort Pathosformeln für ihre Choreografien zu finden.

Die Frage, die nun noch zu beantworten ist, lautet: Wie kann man das Medium der Schrift in diesem Kontext reflektieren? Schon am Titel *Human Writes* erkennt man, dass das Schreiben und die Schrift eine besondere Aufmerksamkeit bekommen. Das Syntagma *Human Writes* ist, so gesehen, nicht nur ein Wortspiel mit Human Rights, sondern auch eine sehr transparente Rahmung für die Performance, die stattfinden wird. Was sagt uns aber die Installation über die Schrift? Eine mögliche Herangehensweise wäre, die Schrift so zu definieren, wie Jacques Derrida es getan hat: In seinem Versuch, eine Kritik an der westlichen Metaphysik und der logo-, phono-, und phallozentrischen Denkweise zu formulieren, plädiert der französische Philosoph für eine Apologie der Schrift und der Spur. Derrida zufolge erniedrigt die Epoche des Logos die Schrift, „die als Vermittlung der Vermittlung und als Herausfallen aus der Innerlichkeit des Sinns gedacht wird.“⁶¹⁸

Wie dieser Satz zeigt, ist die Schrift als vermittelnde Instanz an die Exteriorität gebunden und deswegen entfernt vom ersten Zeichen, das unmittelbar mit dem Wesen verbunden ist. Gebunden an den toten Buchstaben, wird die Schrift (besonders in ihrer körperlichen Dimension) in der Geschichte der Philosophie verdammt und an den Rand gedrängt. Derrida zeigt aber,⁶¹⁹ dass es zwei Arten von Schrift gibt: eine, die mit dem natürlichen Gesetz und der Stimme des Seins eine Einheit bildet, und die andere, die an den Körper gebunden ist und diszipliniert werden muss, weil sie die affektive Dimension des Körpers beherbergt. Was er weiterhin zeigen will, ist, dass diese dichotomische Struktur: Geist/Körper, Innen/Außen, Stimme/Schrift, Mann/Frau durch ein logozentrisches Denken strukturiert ist, das mittlerweile in eine Krise geraten ist, die man als „Inflation des Zeichens“⁶²⁰ interpretieren kann. Um einen Ausweg aus der Schließung und Grausamkeit des Logozentrismus zu zeigen, entwirft er, auf Nietzsche rekurrierend,

⁶¹⁸ Derrida, Jacques (2004), *Die différance*, Reclam, Stuttgart, S. 42.

⁶¹⁹ Vgl. Derrida, Jacques (2004), S. 49.

⁶²⁰ Vgl. Derrida, Jacques (2004), S. 31.

eine Theorie der Schrift, die dem Logos nicht unterworfen, sondern eine „Heraufkunft des Spieles ist“.⁶²¹

Ähnliches ereignet sich auch in *Human Writes*: Der abgedruckte juristische Text wird in seiner logozentrischen Dimension einer radikalen Dekonstruktion und Umschreibung ausgesetzt, was in erster Linie auf der körperlichen und affektiven Ebene des performativen Schreibaktes geschieht. Zusammen mit den Besuchern transformieren die Tänzer den lineare und ordentlich vorgegebenen Text in ein hypertextuelles Palimpsest, über das man nicht sagen kann, wo es beginnt und wo es endet. Dass aber die Transgression der Gesetze und Normen nicht reibungslos verlaufen kann, beweisen die symbolischen Behinderungen, die den Körper zu ungewöhnlichen Geste und grotesken Bewegungen motivieren.

Oft müssen Bewegungen mehrfach und mühsam wiederholt werden, um eine Linie oder Buchstaben zu materialisieren. Begreift man den Akt des Schreibens als eine disziplinierende Aktivität, die den Körper in eine bestimmte Haltung bringt, so ist dies in *Human Writes* fast ad absurdum geführt. Dadurch aber, dass der Körper aus einer unmöglichen Haltung und Position die Schrift entfaltet – z.B. stehen Tänzer auf den Händen und schreiben mit ihren ausgestreckten Füßen, oder sie schreiben mit dem Rücken – entstehen unkontrollierte und unvorhersehbare Bewegungen, die ebenso unkontrollierte und zufällige Spuren hinterlassen. Wenn Krämer argumentiert, Spuren seien polysemisch, weil sie erst im jeweiligen Akt der Interpretation entstehen, so kann man daran anschließend auch sagen, dass sie einen unabgeschlossenen Raum möglicher Narrationen bilden.⁶²²

Der Moment der Wiederholung, den wir eben kurz erwähnt haben, findet sich auch bei Derrida. Die Schrift muss, so meint er, „wiederholbar sein – iterierbar – sein in absoluter Abwesenheit des Empfängers [...] Eine Schrift, die nicht über den Tod des Empfängers hinaus strukturell – iterierbar – wäre, wäre keine Schrift.“⁶²³ Wenn Derrida weiters die Schrift als ein zukünftiges Verschwinden dessen, der schreibt, formuliert, so kann man darin eine Ähnlichkeit mit dem Tanz feststellen, der ebenfalls eine fortgesetzte Entweichung ist, die immer neue Kontexte und Interpretationen eröffnet und daher nie abschließbar oder fixierbar ist. Obwohl in *Human Writes* die Wiederholung ein wichtiges Prinzip der Handlung bildet, findet

⁶²¹ Derrida, Jacques (2004), S. 32.

⁶²² Krämer, Sybille (2007), S. 17.

⁶²³ Derrida, Jacques (2004), S. 80.

jedes Mal ein anderer Kontakt, eine andere Situation und eine andere Berührung zwischen den Besuchern und den Tänzern statt, was konsequenterweise zu einer fundamentalen Offenheit der Installation führt.

Das Motiv des Berührens scheint hier – anders als bei Waltz und Nadj, wo der Eindruck des taktilen Raums medial vermittelt wird – mit dem Akt des Schreibens gegeben zu sein, der auch ein Akt der Interaktion ist. Das Schreiben, das sich performativ vollzieht, ist, also gleichzeitig ein Berühren. Mit dem französischen Philosoph Jean-Luc Nancy lässt sich sagen: „Ich kenne kein Schreiben, das nicht berührt.“⁶²⁴ Auf eine paradigmatische Weise veranschaulicht *Human Writes* diesen Zwischenraum, in dem ich den Anderen durch und mit der Schrift berühre, wo es also keine festen Grenzen mehr gibt zwischen der Schrift und unserer Berührung. Ein Körper sein, so Nancy, heißt, „daß man schreibt, doch keinesfalls, das *wo* man schreibt, und der Körper ist auch nicht das, was man schreibt – sondern immer das, was die Schrift *entschreibt*“.⁶²⁵ Und genau um dieses sich-Einschreiben und Entschreiben in den Raum mit Hilfe des Anderen geht es in *Human Writes*: Um einen gemeinschaftlichen Akt des Schreibens/Spielens, der eine temporäre Utopie bildet, in der es keine Hierarchien gibt und keine privilegierten Blickpunkte, die den Anderen ausgrenzen und an den Rand drängen würden. In dieser neuen Aufteilung des Sinnlichen, in der alle zu Akteuren werden, die ein Spiel spielen, das zwischen Schreiben, Zeichnen, Gehen, Helfen und Zuschauen kreist und keine festen Grenzen kennt, bewegt sich die Installation und entfaltet einen Raum, wo Grenzen, Konzepte, Hierarchien und Gesetze destabilisiert und unterlaufen werden.

⁶²⁴ Nancy, Jean-Luc (2007), S. 15.

⁶²⁵ Nancy, Jean-Luc (2007), S. 76.

6. Resümee

Zum Schluss muss bemerkt werden, dass die Fragen, die im Rahmen dieses Projekts gestellt wurden, bei Weitem nicht abschließend beantwortet werden konnten, sondern dass die vorliegende Arbeit nur einen kleinen Beitrag innerhalb der Debatte über die Aktualität des Raumes in den zeitgenössischen Künsten leistet. Aufgrund einer Vielfalt von Beispielen sollte gezeigt werden, inwiefern das Thema Raum als ein Schnitt- und Berührungspunkt diverser Künste und Medien fungieren kann und inwiefern verschiedene Raumkonzepte und -praktiken Aufschluss über die Wechselwirkungen und Differenzen zwischen Künsten und Medien zu geben vermögen. In erster Linie ging es darum zu zeigen, wie sich bildende Kunst, Theater und Tanz im 20. Jahrhundert, insbesondere seit den 60er Jahren, für einen intermedialen Dialog geöffnet haben, der es heute sehr schwer (wenn auch nicht unmöglich) macht, noch eine klare und strikte Abgrenzung zwischen ihnen aufrecht zu erhalten. Wie gezeigt wurde, ist ein gemeinsamer Nenner aller drei Künste jene radikale Auseinandersetzung mit dem perspektivistischen Raumschema, das die BetrachterInnen auf Distanz setzt und sie als VoyeurInnen vor einem Bild bzw. einer Bühne platziert.

In Opposition zur rein geometrischen Dimension der perspektivistischen Raumgestaltung, mit der ein ‚körperloses Sehen‘ generiert wird, haben die Beispiele demonstriert, dass der Raum neben seiner visuellen Dimension auch sehr starke haptische und atmosphärische Auswirkungen hat, durch welche die TeilnehmerInnen intensiver in das Kunstereignis involviert werden. Dies zeigte sich sehr deutlich an dem *Human Writes*-Beispiel, mit dem einerseits illustriert wurde, wie sich die Grenzen zwischen Tanz, Installationskunst und Schrift verschoben haben und andererseits, wie die hinter die Vierte Wand vertriebene ZuschauerIn nun zu einer aktiv mitwirkenden Ko-AutorIn wird, die mit ihrem eigenem Körper, Handlung und Bewegung die Aufführung mitbestimmt. Ein anderes Beispiel, anhand dessen der Niedergang und die Dekonstruktion des perspektivistischen Raumparadigmas nachvollzogen wurde, waren die im ersten Kapitel beschriebenen Aufführungen von Jürgen Gosch und John Jesurun. Obwohl es sich hierbei um zwei völlig unterschiedliche Inszenierungsstrategien handelt, wird in beiden Fällen das perspektivistische Modell unterlaufen und anstelle eines zentrierten Blickes, eine dezentrierte Wahrnehmung erzeugt, welche mit einem ebenso instabilen und oszillierenden Raum korrespondiert.

Aus feministischer Sichtweise wird das perspektivistische Dispositiv auch hinsichtlich der Objektivierung des weiblichen Körpers kritisch hinterfragt. Exemplarisch hierfür wurden die Choreografien *Its Live* von Trisha Brown, der *Tod eines Praktikanten* von René Pollesch und die Filme bzw. Performances von Carolee Schneeman und Ulrike Rosenbach angeführt. Diese Beispiele haben verdeutlicht, dass die Schwächung und Dekonstruktion der Perspektive einen Raum implizieren, der eine sehr starke haptische Qualität aufweist. Mit Bernadette Wegenstein könnte man deshalb annehmen, der „[h]aptic space – both internal to and produced by the viewer’s affective body – has replaced visual space.“⁶²⁶ Dieser Vorgang wurde als Prozess der ‚Verkörperlichung der Bilder‘ begriffen, bei dem Körper und Bild in ihrer spezifischen Medialität dargestellt werden. Das Spurenhinterlassen des Körpers auf der Bildoberfläche offenbarte sich vor allem im Film *Fuses* von Carolee Schneeman, bei dem die physische Intervention in den Film dessen Materialität und Medialität einerseits wahrnehmbar macht, und sie andererseits, durch die Spuren des Körpers eine Störung der Mediatisierung verursacht.

Ein weiteres Moment, das mit Blick auf die Destabilisierung der Perspektive und der Entstehung des ‚femininen Raums‘ noch einmal unterstrichen werden muss, ist die Kollabierung der statischen Grenzen zwischen Innen und Außen. Das Außen, lässt sich mit Wegenstein feststellen, ist nicht länger eine Reflexion des Inneren. Was nun notwendig wird, ist ein anderer neuer Begriff, der diese Konfusion der Grenzen zu reflektieren und artikulieren vermag. Rekurrierend auf Gilles Deleuze argumentiert Wegenstein, dass der Begriff, der die neue Relation zwischen Innen und Außen, zwischen Vertikalität und Horizontalität ausdrücken kann, der Begriff der Falte ist. Als eine „key metaphor“, mit der das Funktionieren der neuen Medien diskursiv begriffen werden kann, verweist der Begriff der Falte auf neue Umgangsmöglichkeiten mit dem Raum.⁶²⁷ Wie mit Blick auf *Revolution Now* und *Tod eines Praktikanten* geschildert wurde, wurde die ‚Subvertierung‘ der definierten Raumordnung des Theaters bzw. die Verwirrung der Grenzen zwischen Innenraum und Außenraum durch den Einsatz der Videotechnik ermöglicht, mit der die DarstellerInnen den Außenraum medial vermittelt auf die Bühne brachten und auf diese Weise die Grenzen zwischen zwei Räumen destabilisierten.

⁶²⁶ Wegenstein, Bernadette (2006), *Getting Under the Skin: Body and Media Theory*, MIT Press, Cambridge/London, S. 154.

⁶²⁷ Vgl. Wegenstein, Bernadette (2006), S. 130.

Außerdem wurden ortsspezifische Arbeiten diskutiert, die sich mit dem jeweiligen *genius loci* des Ortes auseinandersetzen. Neben *Cargo Sofia* und *Call Cutta* richtete sich der Fokus hierbei auch auf die Choreografie *Roofs* von Trisha Brown, das Happening *In Ulm um Ulm und um Ulm herum* von Wolf Vostell sowie auf Allan Kaprows Happening *Calling*. Damit wurde nur ein kleiner Teil der vielen ortsspezifischen Arbeiten erwähnt, die seit den 60er Jahren stattgefunden haben. In diesem Kontext ließe sich beispielsweise noch Vieles über das „Theater in den Räumen der Geschichte“ bzw. die Inszenierungen von Klaus Michael Grüber, der in den 70er Jahren einige seiner Arbeiten wie *Winterreise* (1977) oder *Rudi* (1979) im Berliner Olympiastadion oder in einem verlassenen ruinösen Hotel inszenierte, sagen.⁶²⁸ Was diese Arbeiten mit den hier analysierten Beispielen teilen, ist das Insistieren auf einer Raumdramaturgie, mit der die Spuren der Geschichte evoziert und aufgeführt werden, wobei der Raum in seiner Atmosphäre und seiner Zeitlichkeit wahrgenommen wird. Gleichzeitig wird, besonders in den Beispielen von Rimini Protokoll und Trisha Brown, mit dem Auszug aus dem Theatergebäude eine neue Perspektive auf die urbane Landschaft und den öffentlichen Raums ermöglicht.

Ähnlich wie bei den Aufführungen, die den geometrischen Raum der Perspektive zu unterlaufen suchen und anstelle einer illusionären Tiefe, die affektive Leiblichkeit und die Oberfläche der Bilder exponieren, wird im Falle der Aufführungen, die im öffentlichen Raum stattfinden, der Fokus auf die ‚gelebte Räumlichkeit‘ verschoben. So liegt also eine konstitutive Gemeinsamkeit der angeführten Beispiele in dem relationalen Charakter des Raumes, den sie evozieren, thematisieren, reflektieren und bespielen, begründet. Während die Idee des absoluten Containers von einem objektiven statischen Raum, dessen geometrische Größe und Qualität bemessbar sind, ausgeht, wird mit dem relationalen Raum dessen Prozessualität und Dynamik gedacht. In ihrer *Raumsoziologie* entwickelt Martina Löw eine Argumentation, die sich als ein Plädoyer für eine solche relationale Raumauffassung liest. Im Gegensatz zur Vorstellung vom Raum als Behälter, der eine eigene Realität jenseits der Körper und des Handelns aufweist, konstatiert Löw, dass der Raum „nicht länger der starre Behälter“ ist, sondern dass man Raum und Körper zusammen und als miteinander verwoben denken muss.⁶²⁹

⁶²⁸ Vgl. Konffekke, Silke (1999), S. 433.-436.

⁶²⁹ Löw, Martina (2001), *Raumsoziologie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., S. 34.

Wenn sich Löw in ihrem Buch gegen das absolutistisch-abstrakte Raumverständnis wendet, affirmiert sie eine phänomenologische Methodologie, mit der sich der Raum in seiner affektiven, emotionalen und atmosphärischen Wirkung untersuchen lässt. Ähnlich wie Löw argumentiert auch Stephan Günzel in seiner Einleitung in den Band *Raumtheorie*, dass der Raum nicht gegeben ist, sondern durch „die Interaktion von Raumkörpern oder menschlichen Handlungen bestimmt“ wird.⁶³⁰ Der Raum wird also nicht als geschlossenes Ganzes oder als objektive Entität aufgefasst. Stattdessen wird er nun in seiner Offenheit, Fragmentierung und im Zustand eines permanenten Werdens begriffen, wodurch mit jeder Vorstellung einer starren und fixierten Grenze zwischen Innen und Außen gebrochen wird. Wie am Beispiel der Choreografie *Körper* gezeigt wurde, korrespondiert das ‚Poröswerden‘ der Grenzen des Raums mit dem aufgespaltenen Körper, der kein kohärentes einheitliches Bild mehr darstellt, sondern fragmentiert und verflüssigt ist.

Von der Annahme ausgehend, dass der Aufführungsraum nicht nur in seiner architektonisch-geometrischen Dimension, sondern auch als ein ‚verkörperlichter Raum‘ zu begreifen ist, wurden die vorliegenden Analysen und Argumentationen mithilfe einer phänomenologischen Betrachtungsweise entwickelt. In diesem Zusammenhang soll noch einmal auf das Buch von Stanton B. Garner verwiesen werden, das der Analyse der Phänomenologie des Bühnenraums gewidmet ist.

Theatrical space is *bodied* in the sense of being compromised of bodies positioned within a perceptual field, but it is also *bodied* in the more fundamental sense of bodied forth, oriented in terms of a body that exists not just as the object of perception, but as its originating site, its zero-point.⁶³¹

Der Bühnenraum ist deswegen für Garner ein phänomenaler Raum, weil hier die Doppeldeutigkeit des Körpers als gelebter Leib *und* als Zeichenträger sowie die Reversibilität von Objekt und Subjekt virulent werden. Die Oszillation und Instabilität, die durch diese Doppeldeutigkeit ausgelöst werden, bildeten eine wichtige methodologische Voraussetzung für die Analyse der Aufführungen von Jürgen Gosch, René Pollesch und The Wooster Group. Die phänomenologische Herangehensweise hat es zudem ermöglicht, die Beziehung zwischen Bild und

⁶³⁰ Günzel, Stephan (2006), *Einleitung*, in: Stephan Günzel, Jörg Dünne (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., S. 41.

⁶³¹ Garner B, Stanton (1994), S. 4.

Körper in den Aktionen und Performances der Wiener Aktionisten und der Gutai-Gruppe für die Analyse fruchtbar und relevant zu machen.

Seit den Anfängen der Theaterwissenschaft – so wie sie Max Herrmann als selbstständige, von der Literaturwissenschaft losgelöste Disziplin gründete – begreift diese ihren Gegenstand als *Raumkunst*. Insofern setzt die Emanzipierung und Etablierung der Theaterwissenschaft gewissermaßen einen ‚spatial turn‘ voraus. So schreibt Max Herrmann im Jahre 1931:

Als man in neuester Zeit begann, die Theaterwissenschaft von der Literaturwissenschaft zu lösen, da wurde in den Vordergrund der Betrachtungen der Satz gestellt: ‚Bühnenkunst ist Raumkunst‘, mit ihren wesentlichen Leistungen spielt sie im realen Raum sich ab. Bühnenkunst ist Raumkunst. [...] Der Raum, den das Theater meint, ist vielmehr ein Kunstraum, der erst durch eine mehr oder weniger große innerliche Verwandlung des tatsächlichen Raumes zustandekommt, ist ein Erlebnis, bei dem der Bühnenraum in einen andersgearteten Raum verwandelt wird.⁶³²

War seit Lessings *Laokoon* Raum immer mit der bildenden Kunst assoziiert, so hat Herrmann eindeutig gezeigt, dass auch Theater konstitutiv mit ihm verquickt ist. Fast sechzig Jahre früher als bei Edward Soja, dem ‚Vater des spatial turns‘ und zwanzig Jahre früher als bei Merleau-Ponty, liest man bei Herrmann, dass der Habitus jedes Menschen von dem Raum, in dem er sich jeweilig befindet, abhängig ist.⁶³³ Wenn er dazu bemerkt, dass es in der Theaterkunst darum geht, menschliche Bewegungen im theatralischen Raum vorzuführen und einen ‚andersgearteten Raum‘ zu gestalten, liest sich dies nahezu als eine Vorwegnahme des Foucaultschen Begriffs der Heterotopie, der ein solches ‚Anderswerden‘ des Raumes beschreibt.

Aufgrund eines intermedialen Transfers, der sich seit den 60er Jahren in den Künsten nachvollziehen lässt, wurde gezeigt, wie dieser ein Anderswerden des Raumes evoziert und so die alten Wahrnehmungskonventionen radikal unterläuft und bricht. Als Folge eines Strebens nach der Überschreitung und Destabilisierung der Grenzen zwischen Leben und Kunst sowie zwischen der Hoch- und der Populärkultur, kam es zu einem dynamischen Austausch zwischen Künsten, Medien und Gattungen, der an die Idee des Wagnerschen Gesamtkunstwerks erinnert, besonders in Bezug auf die von ihm anvisierte politische und soziale Erweiterung der Künste. Mit Blick auf die Inszenierungsstrategien des Regiekollektivs Rimini Protokoll wurde untersucht,

⁶³² Herrmann, Max (2006/1931), *Das theatralische Raumerlebnis*, in: Stephan Günzel, Jörg Dünne (Hrsg.), S. 501. – 502.

⁶³³ Vgl. Herrmann, Max (2006/1931), S. 505.

inwiefern sich die politische Dimension ihrer Aufführungen im öffentlichem Raum als ‚Neuaufteilung des Sinnlichen‘ erfassen lässt. Die politische Qualität der intermedialen Verfahrensweisen wurde auch hinsichtlich von Gob Squad's *Revolution Now*, wo ebenfalls im öffentlichen Raum agiert und die klassische Aufteilung zwischen Bühne und Publikum unterlaufen wird, untersucht. Insofern zeigte sich, dass die intermedialen Praktiken und insbesondere diejenigen, die als Kunstereignisse im öffentlichem Raum realisiert werden, politisch wirken und dazu beitragen können, Probleme und Konstellationen sichtbar zu machen, die sonst unsichtbar blieben. Wie Jens Schröter argumentiert, bezieht sich die Politik der Intermedialität auf die Spezialisierung der einzelnen Künste, die „mit der Kritik daran, dass Menschen ihren Arbeitsprozessen und den daraus hervorgehenden Produkten als fremd gegenüberstehen“ verglichen werden kann.⁶³⁴

Im Prozess der Destabilisierung der starren Grenzen zwischen unterschiedlichen Künsten, Medien und Gattungen eröffnet sich somit ein Feld für kritische Reflexionen über die kapitalistische Gesellschaft, die wieder einmal in eine tiefe Krise geraten ist. Der utopische Versuch die Konvention der Menschenrechte mit dem eigenen Leibe zu realisieren, lässt sich hinsichtlich der Choreografie bzw. Installation *Human Writes* als ein Prozess beschreiben, in dem die Verantwortlichkeit dem Anderen gegenüber nicht länger die Gestalt normativer toter Buchstaben auf Papier hat, sondern eine ethische Antwort und Respons hervorbringt. Mit Dieter Mersch kann diese ‚Bemühung um den Anderen‘ als eine Verschiebung von Ästhetik zur Aisthetik gedeutet werden, bei der eine „Offenheit für das Andere“ und eine „Plötzlichkeit des Anderen“ affirmiert werden.⁶³⁵ So kann schließlich noch einmal festgestellt werden, dass in allen Fällen, die hier untersucht wurden, *das Ereignis* eine zentrale Rolle spielt. Der Raum, ließe sich daher in Anlehnung Brian O'Doherty konstatieren, ist keine objektive Entität mehr, in der sich etwas ereignet, sondern das, was sich ereignet, bringt den Raum hervor und definiert ihn.⁶³⁶

Abschließend soll noch einmal die Debatte über den Modernismus bzw. Postmodernismus aufgegriffen werden, weil in diesem Rahmen die Frage nach dem Verhältnis von Künsten und Medien bzw. der Medien- und Kunstspezifität neue Brisanz bekommen. In seiner Einleitung in den Band *Art After Modernism*:

⁶³⁴ Schröter, Jens (2010), S. 78.

⁶³⁵ Vgl. Mersch, Dieter (2002), S. 44.-55.

⁶³⁶ Vgl. O'Doherty, Brian (1996), S. 39.

Rethinking Representation stellt Brian Wallis fest, dass die sich künstlerische Produktion zwischen den 1960er und 70er Jahren radikal mit den ästhetischen Kategorien des Modernismus auseinandersetzt und auf diese Weise die rigiden Strukturen der Aufteilung der Kunst transformiert und unterläuft.⁶³⁷ Wie mit Blick auf die Position von Clement Greenberg und Michael Fried nachgewiesen wurde, beharrt das modernistische Paradigma auf der Aufrechthaltung der Grenzen zwischen Künsten und Medien, sodass jede Wechselwirkung und Verzahnung zwischen ihnen als negativ und somit als schlechte bzw. gar keine Kunst bewertet wird.

So ist für Fried das Theatralische jeder Zustand des ‚unreinen‘ minimalistischen Kunstwerks, das zu sehr an der BetrachterIn und dessen Präsenz haftet. Was die Analyse der Installationen von Bruce Nauman, Dan Graham und Peter Weibel nun gezeigt hat, ist dass gerade diese *conditio* der Präsenz der TeilnehmerIn, die Arbeiten erst vollendet werden können. In den installativen Kunstpraktiken, welche die intermedialen Passagen zwischen bildender Kunst, Video und Theater präzise aufgreifen, übernimmt das Publikum die performative ‚Vollendung‘ der Arbeiten und der Raum entsteht hier erst durch die jeweiligen Ereignisse und Handlungsvollzüge. In Hinblick auf Ambiguität und Oszillation, welche der Begriff des Theatralischen inkludiert, konnte die negative Bewertung dieses Begriffs umgedeutet und für die Argumentation fruchtbar gemacht werden. So wurde immer wieder deutlich, dass das Theatralische stets auf die Position der BetrachterIn und somit zugleich auf die Medialität der Wahrnehmungs- und Aufführungssituation verweist. Eine diesen Überzeugungen von Fried entgegengesetzte Position, wäre die von Roland Barthes, der in seinem Buch *S/Z* folgendes notierte: „Die Darstellungscode brechen heute auf zugunsten eines multiplen Raums, dessen Modell nicht mehr die Malerei (das ‚Bild‘) sein kann, sondern eher das Theater (die Szene) [...]“⁶³⁸

Eine Frage, die im Verlauf dieser Arbeit immer wieder gestellt wurde, richtete sich auf die Art und Weise wie Bilder inszeniert bzw. theatralisiert werden und wie sich aus der dynamischen Beziehung zwischen Bild und Körper ein relationaler Raum entfalten kann. Ausgehend von der Prämisse, dass ein Bild nicht bloß eine mimetische Duplizierung der Welt darstellt, wurde gezeigt, inwiefern die Frage nach

⁶³⁷ Vgl. Wallis, Brian (1993), *Introduction*, in: Brian Wallis, Marcia Tucker (Hrsg.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, New York, S. 13.

⁶³⁸ Barthes, Roland (1987), *S/Z*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., S. 60.

dem Bild stest die Frage nach dem Körper und der Medialität impliziert. Wenn Douglas Crimp in seinem Text *Pictures* gegen Fried polemisiert, behauptet er unter anderem, dass es einer radikal neuen Herangehensweise an den Begriff des Mediums bedürfe und dass dies insbesondere für die Bildtheorie gelte. Hierfür lautet sein Vorschlag, man solle sich der „Entdeckung der Schichten der Repräsentation“ zuwenden:

Those processes of quotation, excerption, framing, and staging that constitutes the strategies of the work I have ben discussing necessitate uncovering strata of representation. Needles to say, we are not in a search for origins, but structures of signification: underneath each picture there is always another picture.⁶³⁹

Anstelle eines ‚reinen‘ und autonomen Medien- und Bildbegriffs, optiert Crimp für ein Analyseverfahren, die sich nicht den Fragen des Ursprungs widmet, sondern die Schichtungen des Bildes untersucht. Wie am Beispiel der Performances *Glauben sie nicht, dass ich eine Amazone bin* und *Geburt der Venus* von Ulrike Rosenbach nachvollzogen wurde, sind es genau diese Schichten der ikonischen Repräsentation, die in ein dynamisches Reiben geraten, durch das die Arbeiten sich erst entfalten.

Obwohl er nicht explizit diesen Begriff verwendet, lässt sich Crimps Verfahren mit dem Konzept des Palimpsests verbinden. Der Palimpsestbegriff wurde in dieser Arbeit als ein methodologisch-heuristisches Instrument verwendet, um die zeitliche Dimension des Raumes reflektieren zu können, besonders in jenen Beispielen, in denen die Erinnerung eine bedeutende Rolle spielt, wie z. B. in *Call Cutta* und *Hamlet*. Das andere Beispiel, das illustrierte, inwiefern der Palimpsestbegriff es ermöglicht, die medialen Schichtungen zu untersuchen, war die Installation/Film/Choreografie *Les Philosophes* von Josef Nadj. Mit jeder der drei medialen Ebenen exponiert Nadj eine jeweils andere Temporalität, die sich wechselseitig überlagern und damit das Publikum in ein Schwanken zwischen Vergangenheit, Gegenwart und einer potenziellen Zeit der Zukunft bringen. Eines der Argumente, das Crimp gegen Fried ins Feld führt, ist gerade eine Um- und Neubewertung der Kategorie der Dauer. Für Fried ist es, wie Crimp bemerkt, die „Dauer der Erfahrung“, die er als theatralisch bezeichnet und im Namen der modernistischen Abstraktion strikt ablehnt. Dagegen polemisiert Crimp und argumentiert, dass eines der Hauptmerkmale der Performancekunst der 70er Jahre

⁶³⁹ Crimp, Douglas (1993), *Pictures*, in: Brian Wallis, Marcia Tucker (Hrsg.), S. 186.

sei, dass sie „für eine Situation und für eine Dauer“ für die KünstlerIn wie für das Publikum bestimmt gewesen seien.⁶⁴⁰ Was also der Palimpsestbegriff ermöglicht, ist den Raum nicht getrennt von, sondern ‚verwoben‘ mit der Zeit zu denken, besonders dann, wenn unterschiedliche Medien auch eine zeitliche Differenz hervorbringen.

Die Frage der zeitlichen Differenz wurde besonders in der Beziehung von An- und Abwesenheit virulent. Denn hiermit verknüpft sich ein Dilemma: Wie lässt sich ein flüchtige Ereignisse wie der Tanz oder die Theateraufführung archivieren und wo verläuft dabei die Grenze zwischen Dokumentation und Fiktion? Um einen Ausweg aus dieser dichotomischen Situation aufzuzeigen, wurde erneut der Palimpsestbegriff ins Feld geführt. Eine mehrfache mediale Schichtung und Oszillation zwischen der sich im Hier und Jetzt ereignenden Aufführung, der filmischen Reproduktion, der Repräsentation einer schon gewesenen Aufführung und der zusätzlichen Rahmung dieser Ebenen durch die Live-Kamera stand im Fokus der Analyse der *Hamlet*-Aufführung und wurde als Juxtaposition und Verwebung des Abwesenden mit dem präsenten Ereignis herausgearbeitet. Diesen Vorgang lediglich aus medien-, kunst- oder gattungsspezifischer Perspektive heraus zu erläutern, hätte dabei zu kurz gegriffen. Denn das hier vorgestellte Verfahren ließe sich als postmodernistische Strategie *par excellence* beschreiben, welche sich gegen die modernistische Auffassung von Originalität bzw. Mediumspezifität richtet und mit Zitaten, Anspielungen und Wiederholungen operiert. Für die postmodernistische Kunst, kann behauptet werden, dass sie *zwischen*, jenseits oder auch außerhalb der bekannten und vertrauten Medien und Kunstsparten angesiedelt ist. Jeden weiteren Versuch auf der rigiden Aufteilung der Künste zu beharren lehnt Foster entsprechend demonstrativ ab und betrachtet den Medienpurismus als einen Ausdruck des politisch retrograden Verfahrens.⁶⁴¹

In einem Zeitalter, in dem die starren Grenzen der Nationalstaaten porös geworden sind (zumindest innerhalb der EU), muss die Frage nach den intermedialen Strategien auch in ihrer politischen Dimension reflektiert werden. Immer häufiger erlebt man in den zeitgenössischen Kunstprojekten Menschen aus allen Teilen der Welt, wie zum Beispiel in *Körper* oder *Human Writes*, sodass sich der Eindruck verstärkt, nicht nur die Grenzen zwischen den Gattungen, Medien und Künsten haben sich verflüssigt,

⁶⁴⁰ Vgl. Crimp, Douglas (1993), *Pictures*, S. 176. -177.

⁶⁴¹ Vgl. Foster, Hal (1993), *Re: Post*, in: Brian Wallis, Marcia Tucker (Hrsg.), S. 190.

sondern es findet auch ein starker interkultureller Austausch statt. So kann festgestellt werden, dass der Dialog zwischen den Künsten nicht nur eine Wechselwirkung zwischen den unterschiedlichen Gattungen und Medien bewirkt, sondern auch als eine kulturelle und nationale Grenzen überschreitende Praktik fungieren kann. Die durch intermediale Strategien vorangetriebene Destabilisierung der einzelnen Kunstgattungen eröffnet daher ein liminales Feld, durch das ein Raum entsteht, in dem die Offenheit der Differenz aufgeführt werden kann. Intermediale Raumkonzepte, welche die TeilnehmerInnen in das Kunstereignis involvieren und sie zur MitgestalterIn des Raumes machen, ermöglichen, lässt sich nun abschließend festhalten, einen relationalen, reflexiven, dialogischen, offenen und kritischen Raum. Als eine Zwischenzone bietet dieser Raum die Möglichkeit einer grundsätzlichen Transformation der Gesellschaft, die auf ihre hierarchischen Aufteilungen verzichtet, die Distanz zwischen den Einzelnen verringern und die Berührung mit dem Anderen intensiveren sollte. So würde statt einer ‚kalten‘ geometrischen Räumlichkeit, eine ‚warme‘ und affektive Räumlichkeit erzeugt werden, die nicht auf Exklusion, sondern auf Inklusion, nicht auf Vertikalität, sondern auch Solidarität und Gleichheit basiert.

Literaturverzeichnis:

- Abramović, Marina, *The Artist Body*, Edizione Charta, Milano, 1998.
- Acconci, Vito, *Television, Furniture, and Sculpture: The Room with the American View*, in: Doug Hall, Sally Jo Fifer (Hrsg.), *Illuminating Video*, Aperture Foundation, New York, 1990.
- Adorf, Sigrid, *Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 1970er Jahre*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2008.
- Aristoteles, *Die Poetik*, Reclam, Stuttgart, 1982.
- Artaud, Antonin, *Das Theatre und sein Double*, Matthes & Seitz Verlag, München, 1996.
- Assmann, Aleida, *Geschichte findet Sadt*, in: Moritz Csáky/Christoph Leitgeb (Hrsg.), *Kommunikation-Gedächtnis-Raum. Orientierungen im spatial turn der Kulturwissenschaften*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2009.
- Augé, Marc, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1994.
- Auslander, Philip, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, New York/London, 1999.
- Bachmann-Medick, Doris, *Cultural Turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*, Reinbeck, Hamburg, 2006.
- Badiou, Alain, *Kleines Handbuch zur Inästhetik*, Verlag Turia+Kant, Wien, 2009.
- Bal, Mieke, *Eine Bühne schaffen: das Thema Mise-en-Scène*, in: Peter Pakesch (Hrsg.), *Videodreams: zwischen Cinematischem und Theatralischem*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2004.
- Balme, Christopher, *Stages of Vision: Bild, Körper und Medium im Theater*, in: Hans Belting/Dietmar Kamper/Martin Schultz (Hrsg.), *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2002.
- Balme, Christopher, *Theater zwischen den Medien*, in: Christopher Balme/Markus Moninger (Hrsg.), *Crossing Media: Theater, Film, Fotografie, Neue Medien*, Epodium Verlag, München, 2004.
- Banes, Sally, *Terpischore in Sneakers, Post-Modern Dance*, Wesleyan University Press, Middeltown/Connecticut, 1987.

- Barck, Joanna, *Wie Bilder lernten Körper zu sein. „Tableaux vivants und die Idee des „Raum-Bildes“ im 19.Jh*, in: Gundolf Winter/Jens Schröter/Joanna Barck (Hrsg.), *Das Raumbild*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2009.
- Barthes, Roland, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1990.
- Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1985.
- Barthes, Roland, *S/Z*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1987.
- Baudrillard, Jean, *Videowelt und fraktales Subjekt*, in: Karlheinz Barck/Peter Gente/Heidi Paris/Stefan Richter (Hrsg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig, 2002.
- Beacham, Richard C., *Adolphe Appia. Künstler und Visionär der modernen Theaters*, Alexander Verlag, Berlin, 2006.
- Belting, Hans, *Bild-Anthropologie*, Fink Verlag, München, 2001.
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: *Medienästhetische Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2002.
- Benjamin, Walter, *Kleine Geschichte der Photographie*, in: *Medienästhetische Schriften*, ebd.
- Berger, Maurice, *Gravity's Rainbow*, in: Hendel Teicher (Hrsg.), *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*, MIT Press, Massachusetts/Cambridge, 2002.
- Berghaus, Günter, *Avant-Garde Performances. Live Events and Electronic Technologies*, Palgrave, New York, 2005.
- Bishop, Claire, *Installation Art*, Tate Publishing, London, 2005.
- Bleeker, Maaïke, *Visualität als Ereignis*, in: Kati Röttger/Alexander Jakob (Hrsg.), *Theater und Bild*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2009.
- Bleeker, Maaïke, *Visuality of Theatre. The Locus of Looking*, Palgrave, New York/London, 2008.
- Bloedé, Myriam, *Josef Nadj, Photographer*, in: Snežana Čuruvija/Andrej Mirčev (Hrsg.), *The Spirit of Nature - Apocrif Codex, 14th Biennial of Art*, Cultural Centar of Pančevo, Pančevo, 2010.

- Boehm, Gottfried, *Die Wiederkehr der Bilder*, in: Gottfried Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1994.
- Boehm, Gottfried, *Das Paradigma „Bild“: Die Tragweite der ikonischen Episteme*, in: Hans Belting (Hrsg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaft im Aufbruch*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2007.
- Boehm, Gottfried, *Jenseits der Sprache. Anmerkung zur Logik der Bilder*, in: Christa Maar/Hubert Burda (Hrsg.), *Iconic Turn*, DuMont, Köln, 2004.
- Boenisch M., Peter, *Aesthetic art to aisthetic act: theatre, media, intermedial performance*, in: Freda Chapple/Chiel Kattenbelt (Hrsg.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2006.
- Böhme, Gernot, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1995.
- Böhme, Gernot, *Raum leiblicher Anwesenheit – Raum als Medium von Darstellung*, in: Sybille Krämer (Hrsg.), *Performativität und Medialität*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2004.
- Bolter, David, Grusin, Richard, *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2000.
- Borsò, Vittoria, *Topologie als literaturwissenschaftliche Methode: die Schrift des Raums und der Raum der Schrift*, in: Stephan Günzel (Hrsg.), *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2007.
- Brandstetter, Gabriele, *Choreographie als Grab-Mal. Das Gedächtnis von Bewegung*, in: Gabriele Brandstetter/Hortensia Völckers (Hrsg.) *ReMembering the Body*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2000.
- Brandstetter, Gabriele, *Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien*, Theater der Zeit, Berlin, 2005.
- Brandstetter, Gabriele, *Choreographie und Memoria. Konzepte des Gedächtnisses in der Renaissance und im 20. Jahrhundert*, in: Claudia Öhlschläger/Birgit Wiens (Hrsg.), *Körper-Gedächtnis-Schrift*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1997.
- Brandstetter, Gabriele, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt a. M., 1995.

- Brandstetter, Gabriele, *Un/Sichtbarkeit: Blindheit und Schrift. Peter Turins „Alpenglühen“ und William Forsythes „Human Writes“*, in: Henri Schoenmakers/Stefan Bläske/Kay Kirchmann/Jens Ruchatz (Hrsg.), *Theater und Medien*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2008.
- Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele, *Bewegung in Übertragung. Methodische Überlegungen am Beispiel Le Sacre du Printemps*, in: Gabriele Brandstetter/Gabriele Klein (Hrsg.), *Methoden der Tanzwissenschaft: Modellanalyse zu Pina Bauschs Le Sacre du Printemps*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2007.
- Brezjak, Thea, *Physicality and Virtuality. Memory, Space and Actor on the Mediated Stage*, in: Alison Oddey/Christine White (Hrsg.), *The Potentials of Spaces. The Theory and Practice of Scenography*, Intellect Ltd., Bristol/Portland, 2006.
- Bruno, Giuliana, *Public Intimacy, Architecture and the Visual Arts*, MIT Press, Cambridge/Massachusetts/London, 2007.
- Bryson, Norman, *Das Sehen und die Malerie*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2001.
- Bühler, Kathleen, *Autobiografie als Performance, Carolee Schneemanns Experimentalfilme*, Schüren Verlag, Marburg, 2009.
- Butler, Judith, *Body: recognizable/unrecognizable. Über das Stück Körper von Sasha Waltz*, in: Sylvia Sasse/Stefanie Wenner (Hrsg.), *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2002.
- Cadava, Eduardo, *Words of Light*, Princeton University Press, Princeton/New Jersey, 1997.
- Callens, John, *Introduction. Of Rough Cuts, Voice Masks, and Fugacious Bodies*, in: John Callens (Hrsg.), *The Wooster Group and its Traditions*, P.I.E.-Peter Lang, Brussels, 2006.
- Carlson, Marvin, *Das Theater Ici*, in: Erika Fischer-Lichte/Benjamin Wihstutz (Hrsg.), *Politik des Raums. Theater und Topologie*, Wilhelm Fink, München, 2010.
- Carlson, Marvin, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, University of Michigan, Michigan, 2001.
- Carman, Taylor, *Merleau-Ponty*, Routledge, New York/London, 2008.

- Casey, Edward S., *The Fate of Place: A Philosophical History*, University of California Press, Los Angeles, 1998.
- Charlet, Nicolas, *Yves Klein*, Prestel Verlag, München/London/New York, 2000.
- Christine Hoffmann, *Bruce Nauman. Interviews 1967-1988*, Verlag der Kunst, Dresden, 1996.
- Copeland, Roger, *Merce Cunningham: Modernizing the Modern Dance*, Routledge, New York/London, 2004.
- Craig, Edward Gordon, *Über die Kunst des Theaters*, Gerhardt, Berlin, 1970.
- Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer*, The MIT Press, Cambridge/Massachusetts/London, 1990.
- Crimp, Douglas, *Pictures*, in: Brian Wallis, Marcia Tucker (Hrsg.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1992.
- Cunningham, Merce, *Space, Time and Dance*, in: Richard Kostelanetz (Hrsg.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*, Dance Books, London, 1992.
- Deleuz, Gilles, *Spinoza und das Problem des Ausdrucks in der Philosophie*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1993.
- Derrida, Jacques, *Die différance*, Reclam, Stuttgart, 2004.
- Derrida, Jacques, *Writing and Difference*, Routledge, NYC/London, 2005.
- Diderot, Denis, *Von der dramatischen Dichtkunst*, in: *Ästhetische Schriften (Erster Band)*, Europäische Verlagsanstalt, Berlin/Weimar, 1968.
- Doetsch, Hermann, *Intervall. Überlegungen zu einer Theorie von Räumlichkeit und Medialität*, in: Jörg Dünne/Hermann Doetsch/Roger Lüdeke (Hrsg.), *Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2004.
- Döring, Jörg/Thielmann Tristan, (Hrsg.) *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Transcript Verlag, Bielfeld, 2008.
- Dreher, Thomas, *Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia*. Wilhelm Fink Verlag, München, 2001.
- Dreysse, Miriam, *Die Aufführung beginnt jetzt. Zum Verhältnis von Realität und Fiktion*, in: Miriam Dreysse/Florian Malzacher (Hrsg.), *Rimini*

- Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Alexander Verlag, Berlin, 2007.
- Dünne, Jörg/Günzel, Stephan, (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2006.
 - Edgerton, Samuel Y., *Die Entdeckung der Perspektive*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2002.
 - Eisenstein, Sergej M., *Montage der Attraktionen*, in: Hans-Joachim Schlegel (Hrsg.), *Schriften 1*, Carl Hanser Verlag, München, 1974.
 - Elder, Bruce, *Body of Vision: Representations of the Body in Recent Film and Poetry*, Wilfrid Laurier University Press, Ontario, 1997.
 - Erika Suderburg (Hrsg.), *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000.
 - Fabius, Jeroen, *Seeing the body move. Choreographic investigations of kinaesthetics at the end of the twentieth century*, in: Jo Butterworth/Liesbeth Wildschut (Hrsg.), *Contemporary Choreography. A critical Reader*, Routledge, New York/London, 2009.
 - Féral, Josette, *Performance and Theatricality, The Subject demystified*, in: Timothy Murray (Hrsg.), *Mimesis, Masochism, & Mime: the Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, University of Michigan Press, Michigan, 1997.
 - Fischer-Lichte Erika /Benjamin Wihstutz (Hrsg.), *Politik des Raums. Theater und Topologie*, Wilhelm Fink, München, 2010.
 - Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.), *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart/Weimar, 2001.
 - Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2004.
 - Fischer-Lichte, Erika, *Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur*, in: Erika Fischer-Lichte, Friedman Kreuder, Isabel Pflug (Hrsg.), *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, A. Francke Verlag, Tübingen/Basel, 1998.
 - Fischer-Lichte, Erika, *Interart-Ästhetiken*, in: Renate Brosch (Hrsg.), *Ikono/Philo/Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern*, Trafo Verlag, Berlin, 2004.

- Fischer-Lichte, Erika, *Theater als Modell für eine Ästhetik des Performativen*, in: Jens Kertscher/Dieter Mersch (Hrsg.), *Performativität und Praxis*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2003.
- Fischer-Lichte, Erika, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, A Francke Verlag, Tübingen/Basel, 2010.
- Fischer-Lichte, Erika, *Von der ‚Montage der Attraktionen‘ zur Montage der Synästesien. Zu Eisensteins Entwicklung einer Sprache des Theaters*, in: Horst Fritz (Hrsg.), *Montage in Theater und Film*, Francke, Tübingen/Basel, 1993.
- Fischer-Lichte, Erika, *Politisches Theater als (kultur-)revolutionäre Aktion – Zum Montage-Verfahren in Piscators Theater in der Weimarer Republik*, in: Horst Fritz (Hrsg.), ebd.
- Fischer-Lichte, Erika, *Was verkörpert der Körper des Schauspielers?*, in: Krämer Sybille (Hrsg.), *Performativität und Medialität*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2004.
- Flach, Sabine, *Körper-Szenarien. Zum Verhältnis von Körper und Bild in Videoinstallationen*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2003.
- Foellmer, Susanne, *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2009.
- Foster, Hal, *Re: Post*, in: Brian Wallis, Marcia Tucker (Hrsg.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1992.
- Foster, Susan Leigh, *Dances that describe themselves: the improvised choreography of Richard Bull*, Wesleyan University Press, Middletown, 2002.
- Foster, Susan Leigh, *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London, 1986.
- Foster, Susan Leigh, *The ballerina's phallic pointe*, in: Susan Leigh Foster (Hrsg.), *Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power*, Routledge, New York/London, 1996.

- Foucault Michel, *In Verteidigung der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2002.
- Foucault, Michel, *Andere Räume*, in: Karheinz Barck/Peter Gente/Heidi Paris/Stefan Richter (Hrsg.), *Aisthesis*, Reclam Verlag, Leipzig, 2002.
- Frank, Peter, *The Arts in Fusion: Intermedia Yesterday and Today*, in: Hans Breder, Klaus Peter Buse (Hrsg.), *Intermedia: Enacting the Liminal*, Dortmunder Schriften zur Kunst, Dortmund, 2005.
- Freedman, Barbara, *Staging the Gaze: Postmodernism, Psychoanalysis, and Shakespearean Comedy*, Cornell University Press, New York, 1991.
- Fried, Michael, *Theatricality and Absorption. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, The University of Chicago Press, Chicago/London, 1980.
- Fried, Michael, *Art and Objecthood*, in: Charles Wood/Ed Harrison (Hrsg.), *Art in Theory 1900-1990*, Blackwell, Oxford/Cambridge, 1992.
- Garner, Stanton, B., *Bodied Spaces. Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*, Cornell University Press, New York, 1994.
- Gehring, Ulrike, *Das weiße Rauschen. Bilder zwischen Selbstaflösung und Neukonstituierung*, in: Martina Weinhart, Max Hollein (Hrsg.), *Nichts/Nothing*, Cantz Verlag, Ostfildern, 2006.
- Genette, Gerard, *Palimpseste. Die Literatur auf der zweiten Stufe*, Frankfurt a. M., 1993.
- Gieseckam, Greg, *Staging the Screen. The Use of Film and Video in Theatre*, Palgrave Macmillan, London/New York, 2007.
- Gilpin, Heidi, Baudoin, Patricia, *Vervielfältigung und perfektes Durcheinander: William Forsythe und die Architektur des Verwischens*, in: Gerald Siegmund (Hrsg.), *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Henschel Verlag, Berlin, 2004.
- Gilpin, Heidi, *Lifelessness in movement, or how do the dead move. Tracing displacement and disappearance for movement performance*, in: Susan Leigh Foster (Hrsg.), *Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power*, Routledge, New York/London. 1996.
- Goebbels, Heiner (2007), *Was wir nicht sehen, zieht uns an. Vier Thesen zu Call Cutta*, in: Miriam Dreysse/Florian Malzacher (Hrsg.), *Rimini Protokoll*.

- Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Alexander Verlag, Berlin, 2007.
- Goldberg, Marianne, *Trisha Brown, U.S. Dance, and Visual Arts: Composing Structure*, in: Hendel Teicher (Hrsg.), *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*, MIT Press, Massachusetts/Cambridge, 2002.
 - Goldberg, Roselee, *Performance. Live Art 1909 to the Present*, Thames and Hudson, London, 1979.
 - Graham, Dan, *Video in Relation to Architecture*, in: Doug Hall, Sally Jo Fifer (Hrsg.), *Illuminating Video*, Aperture Foundation, New York, 1990.
 - Gronau, Barbara, *Theaterinstallationen. Performative Räume bei Beuys, Boltanski und Kabakov*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2010.
 - Grosz, Elizabeth, *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space*, MIT Press, Massachusetts/London, 2001.
 - Grosz, Elizabeth, *Space, Time and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*, Routledge, New York/London, 1995.
 - Grosz, Elizabeth, *Volatile Bodies. Towards a Corporeal Feminism*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1994.
 - Groys, Boris, *A Genealogy of Participatory Art*, in: Neal Benzra (Hrsg.), *The Art of Participation 1950 to Now*, Thames & Hudson, New York/London, 2008.
 - Groys, Boris, *Topologie der Kunst*, Carl Hanser Verlag, München/Wien, 2003.
 - Grund, Uta, *Zwischen den Künsten. Edward Gorodon Craig und das Bildtheater um 1900*, Akademie Verlag GmbH, Berlin, 2002.
 - Hansen, Miriam Bratu, *Benjamin's Aura*, in: Critical Inquiry. Volume 34, Nr. 2, Chichago, 2008.
 - Haß, Ulrike, *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2005.
 - Hass, Ulrike, *Vom Körper zum Bild. Ein Streifzug durch die Theatergesichte als Mediengeschichte in sieben kurzen Kapiteln*, in: Henri Schoenmakers/Stefan Bläske/Kay Kirchman/Jens Ruchatz (Hrsg.), *Theater und Medien*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2008.

- Hauser, Susanne, *Die Haut als Zwischenraum*, in: Angela Lammert/Michael Diers/Robert Kudielka/Gert Mattenklott (Hrsg.), *Topos Raum. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart*, Akademie der Künste, Berlin, 2005.
- Heeg, Günther, *Bild/Bewegung. Das Theater der Visualität*, in: Kati Rötger/Alexander Jakob (Hrsg.), *Theater und Bild*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2009.
- Heeg, Günther, *Zur Intermedialität der Schwesterkünste Theater und Malerei bei Diderot*, in: Christopher Balme/ Markus Moninger (Hrsg.), *Crossing Media: Theater, Film, Fotografie, Neue Medien*, Epodium Verlag, München, 2004.
- Herrmann, Max, *Das theatralische Raumerlebnis*, in: Stephan Günzel, Jörg Dünne (Hrsg.), in: Stephan Günzel, Jörg Dünne (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2006.
- Hess, Barbara, *Fontana*, Taschen GmbH, Köln, 2006.
- Higgins, Dick, *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1984
- Huschka Sabine, *Media-Bodies. Choreographierte Körper als Wissensmedium bei William Forsythe*, in: Henri Schoenmakers/Stefan Bläske/Kay Kirchmann/Jens Ruchatz (Hrsg.), *Theater und Medien*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2008.
- Illes Chrissie, *Video and Film Space*, in: Erika Suderburg (Hrsg.), *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000.
- Jäger, Ludwig, *Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen*, in: Sybille Krämer (Hrsg.), *Performativität und Medialität*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2004.
- Jan Deck/Angelika Sieburg (Hrsg.), *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2008.

- Janecke, Christian, *Performance und Bild/Performance als Bild*, in: Christian Janecke (Hrsg.), *Performance und Bild. Performance als Bild*, Philo& Fine Arts, Berlin, 2004.
- Jay, Martin, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkley/London/Los Angeles, 1994.
- Jones, Amelie, *Body Art/Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 1998.
- Jones, Amelie, *Self/Image. Technology, Representation and the Contemporary Subject*, Routledge, New York/London, 2006.
- Jones, Simon, *Some Thoughts towards a New Naturalism in Recent Performance* in: John Callens (Hrsg.), *The Wooster Group and its Traditions*, P.I.E.-Peter Lang, Brussels, 2006.
- Joos, Birgit, *Die Erstarrung des Körpers zum Tableau. Lebende Bilder in Performances*, in: Christian Janecke (Hrsg.), *Performance und Bild. Performance als Bild*, Philo& Fine Arts, Berlin, 2004.
- Jourdheuil, Jean, *Der Raum des Theaters und der Raum im Theater*, in: Angela Lammert (Hrsg.), *Raum und Körper in den Künsten der Nachkriegszeit*, Verlag der Kunst, Dresden, 1998.
- Jovancic, Miroslav, *The Nature of the Spirit or the Cartography of Hidden Elements*, in: Snežana Čuruvija, Andrej Mirčev (Hrsg.), *The Spirit of Nature - Apocrif Codex, 14th Biennial of Art*, Cultural Centar of Pančevo, Pančevo, 2010.
- Jutz, Gabriele, *Cinèma Brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*, Springer Verlag, Wien, 2010.
- Kaprow Allan, *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkeley/London/ Los Angeles, 2003.
- Kaprow, Allan, *Excerpts from „Assemblages, Environments & Happenings“*, in: Mariellen R. Sandford (Hrsg.), *Happenings and Other Acts*, Routledge, New York/London, 1995.
- Karavagna, Christian, *It's nothing worth documenting if it's not difficult to get“: On the documentary nature of photography and film in the work of*

- Gordon Matta-Clark**, in: Corinne Diserenes (Hrsg.), *Gordon Matta-Clark*, Phaidon, London/New York, 2003.
- Kattenbelt, Chiel, *Multi-Trans- und Intermedialität: drei unterschiedliche Perspektiven auf die Beziehungen zwischen den Medien*, in: Henri Schoenmakers/Stefan Bläske/Kay Kirchman/Jens Ruchatz (Hrsg.), *Theater und Medien*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2008.
 - Kattenbelt, Chiel/Chapple, Freda, *Key issues in intermediality in theatre and performance*, in: Freda Chapple/Chiel Kattenbelt (Hrsg.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2006.
 - Kaye, Nick, *Multi-Media. Video-Installation-Performance*, Routledge, New York/London, 2007.
 - Kaye, Nick, *Site-Specific Art, Performance, Place and Documentation*, Routledge, London/New York, 2000.
 - Khouloki, Ryad, *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*, Bertz/Fischer, Berlin, 2006.
 - King, Kenneth, *Space Dance and The Galactic Matrix*, in: Richard Kostelanetz (Hrsg.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*, Dance Books, London, 1992.
 - Kirby, Michael, Schechner, Richard, *An Interview with John Cage*, in: Mariellen R. Sandford (Hrsg.), *Happenings and Other Acts*, Routledge, New York/London, 1995.
 - Kirby, Michael, *The new Theatre*, in: Mariellen R. Sandford (Hrsg.), ebd.
 - Klein, Gabriele, *Das Theater des Körpers. Zur Performance des Körperlichen*, in: Markus Schroer (Hrsg.), *Soziologie des Körper*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2005.
 - Klein, Yves, *Truth Becomes Reality*, in: Tracey Warr, Amelia Jones (Hrsg.), *The Artist's Body*, Phaidon Press Limited, London/New York, 2000.
 - Klocker, Hubert, *Gestus und Objekt. Befreiung als Aktion: Eine europäische Komponente performativer Kunst*, in: Paul Schimmel (Hrsg.), *Out of Actions. Zwischen Performance und Objekt 1949-1979*, Cantz Verlag, Ostfildern, 1998.

- Kolesch, Doris, *Wer sehen will, muss hören. Stimmlichkeit und Visualität in der Gegenwartskunst*, in: Doris Kolesch, Sybille Krämer (Hrsg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2006.
- Konffeke, Silke, *Theater-Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten 1900-1980*, Reimer, Berlin 1999.
- Kotte, Andreas, *Definierbar ist nur, was keine Geschichte hat. Überfortschritte der Medien und Wandlungen von Theater*, in: Henri Schoenmakers/Stefan Bläske/Kay Kirchman/Jens Ruchatz (Hrsg.), *Theater und Medien*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2008.
- Kramer, Kirsten, Dünne, Jörg, *Einleitung. Theatralität und Räumlichkeit*, in: Kirsten Kramer, Jörg Dünne, Sabine Friedrich (Hrsg.), *Theatralität und Räumlichkeit. Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv*, Königshausen & Neumann Würzburg, 2009.
- Krämer, Sybille, *Medien, Boten, Spuren. Wenig mehr als ein Literaturbericht*, in: Stefan Münker/Alexander Roesler (Hrsg.), *Was ist ein Medium?*, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt a. M., 2008.
- Krämer, Sybille, *Verschwindet der Körper?*, in: Rudolf Maresch/Niels Weber (Hrsg.), *Raum-Wissen-Macht*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2002.
- Krämer, Sybille, *Was haben ‚Performativität‘ und ‚Medialität‘ miteinander zu tun?*, in: Sybille, Krämer (Hrsg.), *Performativität und Medialität*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2004.
- Krämer, Sybille, *Was ist also eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle?*, in: Sybille Krämer, Werner Kogge, Gernot Grube (Hrsg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenschaftskunst*, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt a. M., 2007.
- Krauss, Rosalind, *Anmerkung zum Index: Teil I*, in: Herta Wolf (Hrsg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2002.
- Krauss, Rosalind, *Video: The Aesthetics of Narcissism*, in: *October*, Vol 1., MIT Press, Cambridge/Massachusetts/London, 1976.
- Krüger, Klaus, *Das Bild als Palimpsest*, in: Hans Belting (Hrsg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaft im Aufbruch*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2007.

- Kubovy, Michael, *The Psychology of Perspective and Renaissance Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.
- Lacan, Jacques, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar. Buch XI*, Quadriga Verlagsgesellschaft, Weinheim/Berlin, 1987.
- Lacan, Jacques, *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*, in: *Schriften I*, Weinheim/Berlin: Quadriga, 1996.
- Landau, Ellen G., *Jackson Pollock*, Abradale Press, New York, 1989.
- Lefebvre, Henri, *The Production of Space*, Blackwell, London, 1991.
- Lehmann-Thies, Hans, *Of post-dramatic Body Images*, in: *Ballet International - Tanz Aktuell*, Yearbook 1999, Berlin, 1999.
- Lehmann-Thies, Hans, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt a. M., 2001.
- Lehmann, Annette-Jael, *Kunst und Neue Medien. Ästhetische Paradigmen seit den 1960er Jahren*, A. Francke Verlag, Tübingen/Basel, 2008.
- Lehmann, Friedrich Johannes, *Der Blick durch die Wand*, Rombach Verlag, Freiburg im Breisgau, 2000.
- Lengers, Birgit, *Ein PS im Medienzeitalter. Mediale Mittel, Masken und Metaphern im Theater von René Pollesch*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), *Theater fürs 21. Jahrhundert*, Edition Text+Kritik, Richard Boorberg Verlag, München, 2004.
- Leonhardt, Nic, *Theater und visuelle Kultur im 19. Jahrhundert*, in: Kati Röttger/Alexander Jakob (Hrsg.), *Theater und Bild*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2009.
- Lepecki, André, *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, Routledge, New York/London, 2006.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Laookon oder über die Grenzen der Malerei*, in: Albert Meier (Hrsg.), *Literaturtheoretische und ästhetische Schriften*, Reclam, Stuttgart, 2006.
- Louppe, Laurence, *Poetik des zeitgenössischen Tanzes*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2009.
- Löw, Martina, *Raumsoziologie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2001.
- Malzacher, Florian, *Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung. Die Geschichte von Rimini Protokoll*, in: Miriam Dreysse/Florian Malzacher

- (Hrsg.), *Rimini Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Alexander Verlag, Berlin, 2007.
- Maranca, Bonnie, *The Wooster Group. The Dictionary of Ideas*, in: John Callens (Hrsg.), in: John Callens (Hrsg.), *The Wooster Group and its Traditions*, P.I.E.-Peter Lang, Brussels, 2006.
 - Marschall, Brigitte, *Öffentlicher Raum als theatraler Raum. Praktiken des Gehens und Strategien der Stadtnutzung*, in: Ralf Bohn, Heiner Wilharm (Hrsg.), *Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie*, Transcript, Bielefeld, 2009.
 - Matzke, Annemarie, *Riminis Räume. Eine virtuelle Führung*, in: Miriam Dreysse/Florian Malzacher (Hrsg.), *Rimini Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Alexander Verlag, Berlin, 2007.
 - Matzke, Mieke, *Touristen, Passanten, Mitbewohner: Strategien des zeitgenössischen „Site Specific Theater“*, in: David Roesner/Geesche Wartemann/Volker Wortmann (Hrsg.), *Szenische Orte– Mediale Räume*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 2005.
 - McGregor, Tom, *Ghosts of Hamlets Past*, <http://www.realttimearts.net/article/79/8580>
 - Merleau-Ponty, Maurice, *Das Auge und der Geist*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2003.
 - Merleau-Ponty, Maurice, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2004.
 - Merleau-Ponty, Maurice, *Die Phänomenologie der Wahrnehmung*, Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1966.
 - Mersch, Dieter, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2002.
 - Merx, Sigrid, *Swann´s way: video and theatre as n intermedial stage for the representation of time*, in: Freda Chapple/Chiel Kattenbelt (Hrsg.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2006.
 - Michaela Schlangenwerth (Hrsg.), *Sasha Waltz*, Alexander Verlag, Berlin, 2008.

- Mirčev, Andrej, *Iskušavanja Prostora* (dt. *Räume erfahren*), Leykam International, Zagreb/Osijek, 2009.
- Mitchell, W.J.T., *Bildtheorie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2008.
- Moninger, Markus, „*I want to rob our noses in ti!*“: *Das medienreflexive Theaterkonzept von John Jesurun*, in: Christopher Balme/ Markus Moninger (Hrsg.), *Crossing Media: Theater, Film, Fotografie, Neue Medien*, Epodium Verlag, München, 2004.
- Morse, Margaret, *Video Installation Art: The body, the Image, and the Space-in-Between*, in: Doug Hall/Sally Jo Fifer (Hrsg.), *Illuminating Video*, Aperture Foundation, New York, 1990.
- Müller E., Jürgen, *Intermediality. A Plea and some Theses for a New Approach in Media Studies*, in: Ulla-Britta Lagerroth/Hans Lund/Erik Hedling (Hrsg.), *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, Rodopi, Amsterdam/New York, 1997.
- Müller, Jürgen E., *Intermedialität und Medienhistoriographie*, in: Joachim Paech/Jens Schröter (Hrsg.), *Intermedialität. Analog/Digital*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2008.
- Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, Diaphanes, Zürich/Berlin, 2007.
- Nancy, Jean-Luc, Ferrari, Federico, *Die Haut der Bilder*, Diaphanes, Berlin/Zürich, 2006.
- Novak, Anja, *The Site of Installation Art, Hovering between Inner and outer Places*, in: Helen Westgeest (Hrsg.), *Take Place. Photography and Place from Multiple Perspectives*, Antennae, Valiz/Amsterdam, 2009.
- Noverre, Jean-Georges, *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette*, Heimeran Verlag, München, 1977.
- O'Doherty, Brian, *In der weißen Zelle*, Merve Verlag, Berlin, 1996.
- Paech, Joachim, *Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen*, in: Jörg Helbig (Hrsg.), *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1998.
- Parker-Starbuck, Jennifer, *Framing the Fragments. The Wooster Group's Use of Technology*, in: John Callens (Hrsg.), *The Wooster Group and its Traditions*, P.I.E.-Peter Lang, Brussels, 2006.

- Pavice, Patrice, *Medien auf der Bühne*, in: Kati Röttger, Alexander Jakob (Hrsg.), *Theater und Bild*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2009.
- Phelan, Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, New York/London, 1996.
- Piscator, Erwin, *Das Politische Theater*, Henschelverlag, Berlin, 1968.
- Piscator, Erwin, *Theater und Kino*, in: Ludwig Hoffman (Hrsg.), *Theater Film Politik*, Henschelverlag, 1983.
- Pochat, Götz, *Theater und bildende Kunst. Im Mittelalter und der Renaissance in Italien*, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz, 1990.
- Pollesch, René, *Liebe ist kälter als der Tod*, Rohwolt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 2009.
- Primavesi, Patrick, *Zuschauer in Bewegung – Randgänge theatraler Praxis*, in: Jan Deck/Angelika Sieburg (Hrsg.), *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2008.
- Quick, Andrew (Hrsg.), *The Wooster Group Work Book*, Routledge, New York/London, 2006.
- Radul, Judy, *Lampenfieber: Die Theatralität der Performance*, in: Peter Pakesch (Hrsg.), *Videodreams: zwischen Cinematischem und Theatralischem*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2004.
- Rajewsky, Irina O., *Intermedialität*, A Francke Verlag, Tübingen und Basel, 2002.
- Rancière, Jacques, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, b_books Verlag, Berlin, 2008.
- Rancière, Jacques, *The Future of the Image*, Verso, New York/London, 2003.
- Rebentisch, Juliane, *Ästhetik der Installation*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2003.
- Reiss, Julie H., *From Margins to Center. The Spaces of Installation Art*, MIT Press, Cambridge/Massachusetts/London, 1999.
- Rodatz, Christoph, *Der Schnitt durch den Raum. Atmosphärische Wahrnehmung in und außerhalb von Theaterräumen*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2010.

- Roloff, Volker, *Intermedialität und Medienanthropologie. Anmerkungen zu aktuellen Problemen*, in: Joachim Paech/Jens Schröter (Hrsg.), *Intermedialität. Analog/Digital*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2008.
- Roselt, Jens, *Mit Leib und Linse. Wie Theater mit Medien arbeiten*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), *Theater fürs 21. Jahrhundert*, Edition Text+Kritik, Richard Boorberg Verlag, München, 2004.
- Roselt, Jens, *In Erscheinung treten. Zur Darstellungspraxis des Sichzeigens*, in: Miriam Dreysse/Florian Malzacher (Hrsg.), *Rimini Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Alexander Verlag, Berlin, 2007.
- Roselt, Jens, *Die „Fünfte Wand“: Medialität im Theater am Beispiel von Frank Castorfs Dostojewski-Inszenierungen*, in: David Roesner/Geesche Wartemann/Volker Wortmann (Hrsg.), *Szenische Orte– Mediale Räume*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 2005.
- Rötger, Kati, *Bilder-Schlachten im Bambiland: Zur Politik des Sehens im Theater*, in: Kati Rötger/Alexander Jakob (Hrsg.), *Theater und Bild*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2009.
- Röttger, Kati, Jakob, Alexander, *Einleitung: Theater, Bild und Vorstellung. Zur Inszenierung des Sehens*, in: Alexander Jakob/Kati Rötger (Hrsg.), *Theater und Bild*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2009.
- Rubidge, Sarah, *Performing Installations. Towards an understanding of choreography and performativity in interactive installations*, in: Jo Butterworth/Liesbeth Wildschut (Hrsg.), *Contemporary Choreography. A critical Reader*, Routledge, New York/London, 2009.
- Scheper, Dirk, *Oskar Schlemmer. Das Triadische Ballet und die Bauhausbühne*, Akademie der Künste, Berlin, 1988.
- Schimmel, Paul, *Der Sprung in die Leere. Performance und das Objekt*, in: Paul Schimmel (Hrsg.), *Out of Actions. Zwischen Performance und Objekt 1949-1979*, Cantz Verlag, Ostfildern, 1998.
- Schlemmer, Oskar, *Mensch und Kunstfigur*, in: Oskar Schlemmer (Hrsg.), *Die Bühne im Bauhaus, Bauhaus Buch*, Nr. 4, München, 1925.
- Schneider, Rebecca, *The Explicit Body in Performance*, Routledge, London/New York, 1997.

- Schroer, Markus, *Räume, Orte, Grenzen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2006.
- Schröter, Jens, *Intermedialität und Kapitalismus in der Kunst*, in: Andy Blätter/Doris Gassert/Susanna Parikka-Hug/Miram Ronsdorf (Hrsg.), *Intermediale Inszenierungen im Zeitalter der Digitalisierung*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2010.
- Shinichiro, Osaki, *Körper und Ort: Japanische Aktionskunst nach 1945*, in: Paul Schimmel (Hrsg.), *Out of Actions. Zwischen Performance und Objekt 1949-1979*, Cantz Verlag, Ostfildern, 1998.
- Siegmund, Gerald, *Die Kunst des Erinnerns. Fiktion als Verführung zur Realität*, in: Miriam Dreysse/Florian Malzacher (Hrsg.), *Rimini Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Alexander Verlag, Berlin, 2007.
- Siegmund, Gerald, *Abwesenheit. Eine performativ Ästhetik des Tanzes*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2006.
- Siegmund, Gerald, *Voice Mask. Subjectivity, America, and the Voice in Theatre of the Wooster Group*, in: John Callens (Hrsg.), *The Wooster Group and its Traditions*, P.I.E.-Peter Lang, Brussels, 2006.
- Siegmund, Gerald, *William Forsythe: Räume eröffnen, in denen das Denken sich ereignen kann*, in: Siegmund, Gerald (Hrsg.), *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Henschel Verlag, Berlin, 2004.
- Silverman, Kaja, *The Threshold of the Visible World*, Routledge, New York/London, 1996.
- Simhandel, Peter, *Bildertheater. Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer*, Gadegast, Berlin, 1993.
- Sontag, Susan, *Theater und Film*, in: *Kunst und Antikunst*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M., 2003.
- Spielman, Yvonne, *History and Theory of Intermedia in Visual Culture*, in: Hans Breder/Klaus-Peter Busse (Hrsg.), *Intermedia: Enacting the Liminal*, Dortmunder Schriften zur Kunst, Dortmund, 2005.
- Spielman, Yvonne, *Video. Das reflexive Medium*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2005.
- Stephan Günzel, Jörg Dünne (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2006.

- Stiles, Kristine, *Unverfälschte Freude: Internationale Kunstaktionen*, in: Paul Schimmel (Hrsg.), *Out of Actions. Zwischen Performance und Objekt 1949-1979*, Cantz Verlag, Ostfildern, 1998.
- Tigges, Stefan, *Die Haut als Bühne-Der Körper als-Aktions-Raum. Jürgen Gosch und Johannes Schütz sezieren Shakespeares Macbeth*, in: Friedmann Kreuder/Michael Bachmann (Hrsg.), *Politik mit dem Körper. Performative Praktiken in Theater, Medien und Alltagskultur seit 1968*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2009.
- Turner, Victor, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, PAJ Publications, New York, 1982.
- Ursprung, Philip, „*Moment to Moment-Space*“: *Die Architektur Performances von Gordon Matta-Clark*, in: Erika Fischer-Lichte/Benjamin Wihstutz (Hrsg.), *Politik des Raums. Theater und Topologie*, Wilhelm Fink, München, 2010.
- Uspenskiĭ, Andreevich Boris, *The Semiotics of the Russian Icon*, Peter de Ridder Press, Ghent, 1976.
- Valin-Picon, Béatrice, *Hybridation spatiale, registres des présence*, in: Valin-Picon, Béatrice (Hrsg.), *Les écrans sur la scène. Tentations et résistances de la scène face aux images*, L'age d'homme, Lausanne, 1998.
- Veit, Loers, *Als Bilder laufen lernten*, in: Dieter Schwarz/Veit Loers (Hrsg.), *Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus. Wien 1960-1965*, Ritter Verlag, Klagenfurt, 1981.
- Wagner, Meike, *Of other bodies: the intermedial gaze in theatre*, in: Freda Chapple/Chiel Kattenbelt (Hrsg.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Rodopi, Amsterdam/New York, 2006.
- Wagner, Richard, *Das Kunstwerk der Zukunft*, in: Dieter Borchmeyer (Hrsg.), *Dichtungen und Schriften*, Band 6, Insel Verlag, Frankfurt a. M., 1983.
- Waldenfels, Bernhard, *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2000.
- Waldenfels, Bernhard, *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1999.

- Walkenhorst, Brigit, *Intermedialität und Wahrnehmung. Untersuchungen zur Regiearbeit von John Jesurun und Robert Lepage*, Tectum Verlag, Marburg, 2005.
- Wallis, Brian, *Introduction*, in: Brian Wallis, Marcia Tucker (Hrsg.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1992.
- Warr, Tracey, *Image as Icon. Recognising the Enigma*, in: Adrian George (Hrsg.), *Art, Lies and Videotapes: Exposing Performance*, Tate Publishing, London, 2003.
- Warr, Tracey, Jones, Amelia (Hrsg.), *Artist Body*, Phaidon, New York/London, 2000.
- Wegenstein, Bernadette, *Getting Under the Skin: Body and Media Theory*, MIT Press, Cambridge/London, 2006.
- Weigel, Siegrid, *Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom, kulturwissenschaftliche Perspektiven*, in: Doris Kolesch, Sybille Krämer (Hrsg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M, 2006.
- Weinrich, Harald, *Wie zivilisiert ist der Teufel?: Kurze Besuche bei Gut und Böse*, Verlag C.H Beck, München, 2007.
- Wiles, David, *A short History of Western Performance Space*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
- Winter, Gundolf/Schröter, Jens/Barck Joanna, *Das Raumbild. Eine Einleitung*, in: Gundolf Winter/Jens Schröter/Joanna Barck (Hrsg.), *Das Raumbild*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2009.
- Youngblood, Gene, *Expanded Cinema*, P.Dutton&Co, New York, 1970.

**Kurzfassung der Dissertation: *Intermediale Raumkonzepte.
Wechselwirkungen zwischen bildender Kunst, Theater und Tanz seit
den 1960er Jahren***

Das Projekt widmet sich der Analyse intermedialer Raumkonzepte zwischen bildender Kunst, Theater und Tanz, die es ermöglichen, eine grenzüberschreitende und wechselwirkende Bewegung zwischen ihnen aufzugreifen. Ausgehend von einer topologisch-performativen Wende, die kennzeichnend für postmoderne Aufführungen ist, wird das Thema aus verschiedenen Disziplinen aufgefasst: Theaterwissenschaft, Tanzwissenschaft, Bildwissenschaft, Filmwissenschaft und Medienwissenschaft. In einer Situation, in der die Bühne mit Bildschirmen, Projektionen und Kameras überflutet wird, verschwimmen die Grenzen zwischen Aufführung, Medien und Installation und man kann von einer heterotopisch-hybriden Räumlichkeit sprechen. Zur selben Zeit kann man diese »Produktion« von Raum als einen performativen Akt verstehen, der durch Interferenz zwischen Körper, Bild und Aufführung erzeugt wird und die Wahrnehmung verwandelt. Um diese räumliche Transformationen präzise zu analysieren, nutzt die Dissertation verschiedenen Diskurse: Hermeneutik, Phänomenologie, Theorie des Performativen, Medienästhetik, Dekonstruktion, Semiotik, Lacan'sche Psychoanalyse und Topologie.

Anlässlich einer Theorie der Intermedialität und Performativität wird der Schwerpunkt auf das Verständnis der Beziehung zwischen dem realen Raum/Körper und seinem digitalen/simulierten Abbild liegen. Anhand dieser Betrachtungsweise kommt die Notwendigkeit eines Paradigmenwechsels zum Vorschein, den Raum nicht mehr als eigenständige Entität zu verstehen, sondern als performativ hervorgebracht. Um diese Transition zu verorten lohnt es sich, folgende konkrete Fragen zu stellen: Wie kann man in die Aufführung integrierte Medien (Malerei, Fotografie, Film und Video) phänomenologisch und semiotisch bewerten? Könnte man diese Raumpraktiken als liminal verstehen? Wo werden die Grenzen zwischen bildender Kunst, Videoinstallation, Theater-Performance und Tanz gezogen? Ist es plausibel, von einem relationalen Raum zu sprechen? Könnte man aufgrund einer mehrfachen medialen Schichtung solche Räume als ein palimpsestisches Gewebe denken?

**Summary of the PhD. Project: *Intermedial Spatialities. Interactions
between visual arts, theatre and dance since the 1960***

This PhD. project will research various aspects of contemporary spatial practices, which lead to the extension of the stage/scene through integration of new media. Anchored in a topological-performative turn that is significant for the postdramatic theatre, the subject will be examined within an interdisciplinary framework. These different perspectives shall be taken from theatre and dance studies, visual studies, film and media studies. In a situation in which the scene has been inhabited with screens, projections and cameras, the borders between theatre, media and installation become blurry, so it is possible to think of a heterotopic - hybrid spatiality. At the same time, this “production” of space can also be understood as a performative act, which is a result of the interference between bodies, sounds and visual media, thus, changing the perception of the performance. To be able to make a thorough analysis of such spatial transformations, the subject shall be questioned within the domain of different discourses: hermeneutics, phenomenology, performative theory, media aesthetics, deconstruction, semiotics, Lacanian psychoanalysis and topology.

On the occasion of a theory of intermediality the main emphasis is to discern the relation between the real body/space and its simulated/digital image. Within such a perspective, it seems necessary to question the notion of the existing spatial paradigm and to understand space not as a self-contained, self-standing entity, but as a result of performativity and (in present days) as mediated through new media. In order to grasp this transition, the following questions could be posed: How is it possible to semiotically and hermeneutically assess the integration of media into performance? How is that influencing the scenic space and the perception of the audience? Is it possible to think of these spatial practices as a liminal space and where are the edges between theatre, video-installation, performance art and dance? Does it seem plausible to think of a relational space, where the audience is not passive but participative?

Curriculum Vitae

Der Lebenslauf ist in der Online-Version
aus Gründen des Datenschutzes nicht enthalten

Publikationsliste (Auswahl):

- *Endless decorative curve*, in: Karolina Pernar, *Sculptures to wear* (Monographie der Künstlerin Karolina Pernar), Verlag : ACT IN FACT/Studio Karolina Pernar, Zagreb, 2009

- Foto-Roman, *Danilo Kiš's Traum*, Verlag : Centar za kulturu Pančevo, 2008

- *Against Representation*, Ausstellungskatalog des 13. Kunst Biennale, Pančevo, Verlag : Centar za kulturu Pančevo, Galerija savremene umetnosti, 2008

- *Paradoxes of Present Body*, Shortcut to Croatian Dance 2008, Verlag : Croatian Centre of ITI, Zagreb, 2008

- Redakteur des Dossiers: *Ist heute eine engagierte Kunst möglich?* Tema, Verlag : Centar za knjigu, Zagreb, 2007, Jahrgang IV, Nr. 1.-2.

- *Rhetorical figures in Beuys' shamanism*, Frakcija, Verlag Cdu, Zagreb, Herbst 2005/ Winter 2006, Nr. 37./38.

Selbstständigkeitserklärung

Hiermit bestätige ich, dass ich die vorliegende Dissertation mit dem Titel: *Intermediale Raumkonzepte. Wechselwirkungen zwischen bildender Kunst, Theater und Tanz seit den 1960er Jahren* selbstständig und ohne unerlaubte Hilfe angefertigt habe.

Ich versichere, dass ich ausschließlich die angegebene Literatur und Quellen in Anspruch genommen habe.

Berlin, den 11.01.2011

Andrej Mirčev
