

BEGRIFFSLISTE PERFORMATIVE KÜNSTE

Fassung 3

zur Publikation

KEINE DIDAKTIK DER PERFORMATIVEN KÜNSTE

von Dorothea Hilliger

Raum

von *Nicole A. Schrader*

Absolventin des Masterstudiengangs in den Fächern Darstellendes Spiel und Deutsch an der HBK und der TU BRAUNSCHWEIG. Arbeit an unterschiedlichen künstlerischen Projekten. 2015 Erwerb des Zweiten Staatsexamens im Bereich Lehramt an Gymnasien. 2016 Beginn des Promotionsprojektes zu »Wechselwirkungen zwischen Raum, Figur und Geschlecht bei Protagonistinnen jugendliterarischer Dystopien«, gefördert von der HEINRICH-BÖLL-STIFTUNG E. V. Derzeit arbeitet sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Abteilung Didaktik der deutschen Sprache und Literatur im Bereich der Literaturdidaktik am INSTITUT FÜR GERMANISTIK der TU BRAUNSCHWEIG. Daneben ist sie Mitglied des NETZWERKS FORSCHUNG KULTURELLE BILDUNG.

»Die Konstitution von Räumen vollzieht sich in der Regel nicht allein, sondern geschieht im Aushandlungsprozess mit anderen Handelnden.«

Martina Löw¹

Fragen an den Begriff

In welchen Räumen überblenden sich Innen- und Außenwelten?

Wie lässt sich ein Raumarrangement in Performances innovativ komponieren?

Wann ist ein Raum eine didaktische Rahmung?

¹ Löw 2001: 228.

Wenn Raum ein Aushandlungsort ist, bin ich dann immer in Machtverhältnissen verwickelt?

Wo verschränken sich literarische mit performativen Räumen?

Kurze Begriffsgeschichte / -einordnung

Der Begriff Raum lässt sich vielfältig und je nach der gewählten Disziplin abweichend verstehen. In einem sich ergänzenden Nebeneinander stehen der physikalische Raum (ein Behältnis für Objekte), der soziale Raum (Form sozialer Strukturen), der architektonische Raum (eine abgeschlossene, in Höhe, Breite und Tiefe stabile Einheit), der euklidische Raum (sich aus Vektoren zusammensetzender, skaliertes Raum) und der geografische Raum (kartografierbarer Gegenstand von Raumanalyse). Diese Ansätze berücksichtigend lässt sich feststellen, dass Raum auf der einen Seite als abgeschlossen und auf der anderen Seite von anderen Fachdisziplinen als sich ausdehnend verstanden wird.

Ausgehend von der Annahme, dass Raum als geschlossene, Subjekte und Objekte umschließende Einheit verstanden werden kann, wurde jahrhundertlang die Raumanalyse in den Kulturwissenschaften als eine Analyse von architektonisch-geometrischen Räumen verfasst. Der Raum galt und gilt für manche Vertreter*innen noch heute als Container, »als eine Art Behälter [...] der in seinen wesentlichen Merkmalen von dem, was sich in ihm ereignet, nicht tangiert wird.« (Fischer-Lichte 2004: 187). Dass der Containerbegriff durch ein neues Verständnis ersetzt wird, lässt sich mit einem Blick auf einen Prozess in den Kultur- und Sozialwissenschaften sowie in geografischen Studien verknüpfen. Im Zuge zahlreicher Paradigmenwechsel hat sich das Verständnis vom Raum als sozial und kulturell erzeugt verändert, wie dies erstmalig von Henri Lefebvre in seiner 1974 verfassten Schrift »La production de l'espace« proklamiert wurde.

Dieser Ansatz wurde breit rezipiert und 1989 von dem Geografen und Stadtforscher Edward Soja mit der Proklamation des SPATIAL TURN, der Wende zum Raum hin, verknüpft. Nachdem sich die unterschiedlichen Disziplinen lange an der Erzählung der Zeit orientiert haben, wäre es nun an der Zeit, den Akzent auf den Raum zu legen. Wegbereitend für den Verständniswandel war das von John L. Austin angeregte Konzept der ›PERFORMATIVITÄT‹, das er in seiner Vorlesung ›How to Do Things with Words‹ 1955 an der HARVARD UNIVERSITY erläuterte. Austin machte die »Entdeckung, daß sprachliche Äußerungen nicht nur dem Zweck dienen, einen Sachverhalt zu beschreiben oder eine Tatsache zu behaupten, sondern daß mit ihnen auch Handlungen vollzogen werden, daß es also außer konstativen auch performative Äußerungen gibt.« (Fischer-Lichte 2004: 31). Wenn Worte innerhalb performativer Äußerungen auch Handlungen und Rahmungen ermöglichen, dann ist es zudem möglich, dass durch Worte Räume entstehen. Raum muss also nach dem PERFORMATIVE TURN nicht nur das sein, was sich mit den Augen und Händen materiell wahrnehmen lässt. Vielmehr kann Raum im Unterschied zum Ort als das verstanden werden, woran und woraus sich Handlungen vollziehen. Raum kann demnach aus immateriellen Strukturen und Spuren bestehen, wie es beispielsweise im Konzept der sogenannten scapes von Arjun Appadurai aus dem Jahr 1990 deutlich wird. »Scapes erlauben [...], relationale Verknüpfungen zwischen Menschen und Objekten zu beschreiben, die erst in ihrer Interaktion einen Raum schaffen, der zuvor nicht vorhanden war [...].« (Dünne 2015: 49).

Um Raum grundlegend anders verstehen zu können, erarbeitete einer der Vertreter der transdisziplinär geführten Raumdiskussion, Michel de Certeau, die Abgrenzung der Begriffe Raum und Ort voneinander und hielt für den Raum fest: »Insgesamt ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht.« (De Certeau 1988: 189). Hier ist eine Orientierung am Konzept des Performativen erkennbar. Ein Ort ist die Ordnung, die nicht als flüchtig und nicht von Subjekten abhängig beschrieben werden kann. Über die Vorstellungen von

Orten können konsistente Aussagen getroffen und Informationen gesammelt werden, die sich allerdings z. B. dem Konzept der transforming cities² nach permanent weiter anreichern.

Neuere Themen halten in den letzten zwei Jahrzehnten Einzug in den Raumdiskurs. So wird im Zuge der Diskussion um den SPATIAL TURN und angesichts der Veränderungen, die seit der Einführung und Verbreitung von Transportmitteln wie Hochgeschwindigkeitszügen auftreten, ein MOBILITY TURN³ aufgerufen, der betont, dass Räume Dynamisierungen und Fluidität unterworfen sind. »Die Schnelligkeit unserer Verkehrsmittel sorgt dafür, dass der Abstand zwischen zwei beliebigen Hauptstädten nicht mehr als ein paar Stunden beträgt.« (Augé 2014: 39 f.). Die Zunahme an durch Transportmittel entstehenden Räumen hat des Weiteren zur Folge, dass sich Nicht-Orte und Transiträume häufen. Es entsteht somit ein Zuwachs an Räumen, die von Anonymität, Flüchtigkeit, Nebeneinander und Perspektivwechseln geprägt werden. Gleichzeitig prägen die Digitalisierung und die Mediatisierung die Raumwahrnehmung zunehmend. Die Vervielfältigung von Kommunikationsräumen und die Zunahme an Technologien lassen neben materiell erlebbaren Räumen virtuelle Räume entstehen, die die Wahrnehmung von Raumnutzenden vor neue Herausforderungen und Möglichkeiten stellt. Ein Blick auf die Erläuterungen zum Begriff der *Abwesenheit* von Jules Buchholtz kann hier produktiv sein.

Mit Blick auf die primäre Realität lässt sich feststellen, dass Formen der Verschachtelung und unterschiedliche Kombinationen von Räumen oder Teilräumen nicht erst mit der Veränderung durch digitale Medien aufgetreten sind. Vielmehr kennen Raumnutzende seit der Wende zum 20. Jahrhundert Phänomene der Überlagerung und Überblendung von künstlerisch gestalteten

² Vgl. dazu die 2015 in Braunschweig am Englischen Seminar stattgefundene internationale Konferenz *Transforming Cities*.

³ Vgl. Faist 2013: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01419870.2013.812229> (zuletzt eingesehen am 28. 06. 2018).

Räumen aus der Literatur als Print-Medium oder dem Film als audiovisuellem Medium. Geändert haben sich allerdings die Geschwindigkeit und die Menge, in der die Informationen in unterschiedlichen Kommunikationsformen zu den Raumnutzenden gelangen und wieder geteilt, kommentiert oder gesammelt werden. Internationale Verbindungslinien sind beispielsweise mittels Videoübertragungen leicht zu ziehen. Vernetzung und vernetztes Denken, Wissen und Arbeiten spielen eine zunehmend wichtige Rolle für die Raumwahrnehmung. Ethnologische Reflexionen diagnostizieren eine Individualisierung des Verhaltens (vgl. ebd.: 40), dennoch lässt sich auch eine Kollektivierung ausmachen, wenn mit einbezogen wird, wie schnell sich Protestaktionen und öffentliche Debatten in sozialen Medien verbreiten, Verknüpfungen zulassen und zu temporären Gemeinschaften führen, die Informationen bündeln und Worte in Handlungen überführen.⁴ Die Manipulation, Segmentierung, Fragmentarisierung und Überfülle an Informationen stellen allerdings Raumnutzende auf einer semantischen und zeichenhaften Ebene vor neue Lernaufgaben. Wie wähle ich aus? Welche (Kommunikations-)Räume will ich betreten und wann wieder gehen? Marc Augé hat in seinen Reflexionen bereits 1992 eine wesentliche Positionsbestimmung vorgenommen, die noch immer gilt: »Die Welt der Übermoderne hat nicht dieselben Maße wie die Welt, in der wir zu leben glauben, denn wir leben in einer Welt, die zu erkunden wir noch nicht gelernt haben. Wir müssen neu lernen, den Raum zu denken.« (Augé 2014: 43). Dabei gilt es Raum als sozial konstruierbar zu deuten und die darin begründete Gestaltungsmacht kritisch zu nutzen. Ein Weg dazu können künstlerische Auseinandersetzungen mit Raum in der Begegnung mit anderen sein.

⁴ Die Debatte, die um #metoo entstanden ist, ist ein aufschlussreiches Beispiel dafür, wie sich diese Prozesse entwickeln können und zu welchen Folgen die Kollektivierung führen kann.

Kontextualisierung

Im Theater ist die Vorstellung von Performativität zum Zeitpunkt seines Entstehens im antiken Griechenland und in rituellen Zeremonien integriert, da es dort ein Verständnis dafür gab, dass die Aufführung selbst die Beziehung zwischen den Teilnehmenden organisierte. So wirkte sich die durch Räumlichkeit von Bühnenhandlungen entstehende Wirkung immer auch sinnlich und kognitiv sowie z. T. transformierend auf die Zuschauenden aus. Anhand von vier unterschiedlichen Funktionen lässt sich aufzeigen, inwiefern Räumlichkeit in den Performativen Künsten zur Wirkung kommen kann: Rahmung, Atmosphäre, Beziehung und Bedeutung.

Rahmung⁵ kann in Bezug auf Räumlichkeit bedeuten, dass es sowohl der geometrische Raum als auch der darin oder inmitten der geometrischen Gegebenheiten entstehende performative Raum es vermögen, Verhältnisse von Subjekten und Objekten zu organisieren. Anknüpfend an die performative Wende lässt sich genauer fassen, dass auch sprachliche Äußerungen in einer Aufführungssituation im Als-ob der Bühnenwirklichkeit eine Vielzahl an performativen Räumen behaupten können, die nicht mit dem geometrischen Bühnenraum und seinen Gegebenheiten kongruent sein müssen: hier liegt ein Framing vor. Die Worte des Nebentextes von dramatischen Vorlagen oder die Worte der Performer*innen können Räumlichkeiten abweichend oder überblendend von sakralen Kirchenräumen über urbanen Flüchtlingsräume und Nicht-Orte bis hin zum utopischen Niemandsland behaupten. Das Framing kann auch als Narration von Räumlichkeit verstanden werden, die beginnt, sobald sich Zuschauer*innen in das Terrain der Aufführung oder der performativen Handlung begeben,

⁵ Ich beziehe mich auf den Begriff der Rahmung, auch wenn der Begriff Rahmen, wie Dorothea Hilliger herausgestellt hat, die Gefahr besitzt, dass »der Handlungsaspekt nicht mehr sichtbar wäre« (Hilliger 2018: 37). Der Begriff der Rahmung kann im Vergleich zum Begriff des Rahmens wieder aufzeigen, welche Rahmungen vorliegen oder wer wen aktiv in eine Rahmung setzt.

und die nicht mit dem Verlassen des Terrains enden muss. Die Besonderheit des Übergehens in den performativen Raum kann beim Eintreten in das Terrain einsetzen.

Unterschiedliche Zugänglichkeiten rahmten die Aufführungen schon im antiken griechischen Theater, in dem die vorderen Ränge (Proedria) den hochgestellten Persönlichkeiten vorbehalten waren und Sklaven der Zutritt verwehrt wurde. Es galt als bürgerliche Pflicht, den Aufführungen in der nahezu kreisrunden Arena beizuwohnen und über Affektabfuhr und Sittenschulung zu besseren Bürger*innen für die Gesellschaft zu werden. Das Anrecht und die Pflicht, Räume des Theaters betreten und darin seinen Platz einnehmen zu können, variierte über die Jahrhunderte. Häufig war es die gesellschaftliche Elite, der es über den architektonischen Raum ermöglicht wurde das Bühnengeschehen sehr gut zu sehen wie beispielsweise später im Hoftheater, das stark von der Ständeklausel geprägt war.

Ein den Bürgern nahes Theater, das eine hohe Zugänglichkeit hatte, ist im sogenannten Shakespeare-Theater aufzufinden. Die Kombination aus Vorderbühne, Guckkastenbühne und Balkonen gegenüber einem Zuschauerraum mit Vorplatz und Rängen in Verbindung mit der Integration von Alltagssprache und gehobener Sprache sowie historischen und volksnahen Themen ermöglichte es den Zuschauenden aller Schichten, sich in einen performativen Raum zu begeben, der etwas mit ihnen zu tun hatte. Shakespeares Dramen leiteten eine Wende ein. Die Räumlichkeit, die im Theater nach Shakespeare erzeugt wurde, war klar strukturiert und doch vielen zugänglich. Lautliche Äußerungen und lautstarkes Kommentieren des Bühnengeschehens waren keine Seltenheit. Rahmung im Theater kann also auch auf das verweisen, was gesellschaftlich erwartet oder abgelehnt wird.

In den performativen Räumen herrschte jahrhundertlang ein Verhaltenskodex vor, der von den erwarteten kathartischen Läuterungen des aristotelischen Dramas bis zu stillschweigender Zustimmung innerhalb der bürgerlichen

Moralerziehung durch das Theater nach Gotthold Ephraim Lessing reichte. Es ist festzuhalten, dass die kontrollierte und kontrollierende Auswirkung auf den Zuschauenden trotz starker Rahmungen nicht vollständig antizipiert und angepasst werden kann. »Der performative Raum zeichnet sich gerade dadurch aus, daß er auch eine andere als die vorgesehene Verwendung ermöglicht [...].« (Fischer-Lichte 2004: 189). Auch die Zuschauenden können gegebene Rahmungen in ihrer Raumnutzung im de Certeau'schen Sinne antidisziplinär umwidmen. »Die historischen Avantgardebewegungen trugen dieser Einsicht insofern Rechnung, als sie radikal mit der Vorherrschaft eines bestimmten Modells, in diesem Fall der Guckkastenbühne mit Rampe und verdunkeltem Zuschauerraum, brachen.« (ebd. 190). Die Abwendung von klassischen Modellen, welche Bertolt Brecht mit dem Prinzip des Karussells verglich, in das man sich als Zuschauende*r hineinsetzt und die Welt jenen vorgeführt werde, ohne dass sie sie zu fassen bekäme (vgl. Lazarowicz & Balme 1991: 82 ff.), wurde nach und nach verändert. Bereits in den 1910er und 1920er Jahren eroberten die Dadaisten Bühnenräume und passten sie ihren radikal sinnverschließenden und bedeutungslosen Performances an. Bei dadaistischen Abendveranstaltungen wurde das Publikum mit Lautgedichten konfrontiert, mit Scheinwerfern geblendet oder sogar beschimpft. Dies führte zu einem zu Beifallsausbrüchen und zum anderen zu Empörung und Aufruhr seitens der anwesenden Zuschauenden und zu Beschwerden der Anwohner*innen z. B. des CABARET VOLTAIRES in Zürich. Dada definierte die Rahmungen für Aufführungen neu. Die Dadaisten überwandene gesellschaftliche Konventionen und weiteten Grenzen aus. Als strategische Raumnutzende wilderten, improvisierten und brachen sie mit Normen und Zwängen des sozialen Raumgefüges.

Der Bruch mit oder die Verfremdung von architektonisch-geometrischen Theaterräumen verweist in zeitgenössischer Perspektive auf ein Spannungsverhältnis zwischen den traditionell entstandenen Theaterbauten und aktueller, konzeptioneller Perspektivierung des Theatermachens. Die Architektur der

traditionellen Theaterbauten prägt das Stadtbild, und zugleich kann sie Einschränkungen sowohl für künstlerisch Tätige als auch für die Rezeptionshaltung des Publikums darstellen. Nicht selten finden in klassizistischen Bauten Aufführungen statt, die die Raumkonzeption umkehren: Hinterbühnen oder Nebenräume werden bespielt, der Aufbau der Bühne wird sichtbar und der klassischen Guckkastenbühne wird immer wieder der Rücken gekehrt. Die Bespielung der Hinterbühne, des eigentlich nicht Sichtbaren, wurde beispielsweise von FORCED ENTERTAINMENT in ihrer Performance ›The Coming Storm‹ oder in Miet Warlops ›Mystery Magnet‹ – beides im STAATSTHEATER BRAUNSCHWEIG – umgesetzt. Die Frage, wie mit diesen Räumen umzugehen ist, wie sie neu gedacht werden müssen, bleibt im kulturellen Diskurs sowie im künstlerischen Praxisfeld eine immer wieder neu zu beantwortende.

Atmosphäre ist ein gut ausgearbeiteter Begriff, wenn man Räumlichkeit in Performativen Künsten fokussiert. Erika Fischer-Lichte (2004), Jens Roselt (2004) als auch Hans Thies Lehmann (1999) haben dazu wichtige Beiträge geleistet. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass nicht einzelne Elemente der Gestaltung eine auratische Aufladung besitzen und diese unhinderlich zu Atmosphäre in performativen Räumen führen. Vielmehr ist »bei Inszenierungen in der Regel (das) wohlkalkulierte – Zusammenspiel aller« (Fischer-Lichte 2004: 201) nötig. Der architektonische Raum verfügt über Ausgangsangebote, an denen sich die Wahrnehmung der Zuschauenden orientieren kann, wie etwa flüchtiges, wechselndes Tageslicht oder gezielter Einsatz von Farbfiltern bei Scheinwerfern, und auch das Raumvolumen kann ein Angebot für die Wahrnehmung sein. »In der Atmosphäre, die der Raum und die Dinge auszustrahlen scheinen, werden diese dem Subjekt, das ihn betritt, in emphatischem Sinne gegenwärtig.« (ebd.: 203). Aber erst das Eintauchen in die Atmosphäre über Immaterielles wie Laute, Musik, Licht – und ich möchte ergänzen Bildkraft von Handlungen oder Projektionen – lässt die Räumlichkeit ihre volle Wirkung entfalten. Leibliches Eingebundensein, körperliches Affektiertwerden

ermöglicht den Zuschauenden, sich als lebenden Organismus sinnlich wahrzunehmen, da er im direkten Austausch mit seiner Umwelt steht. Zum Teil durchbricht der Umraum, der performative Zwischenraum über die atmosphärische Vermittlung Körpergrenzen (ebd.: 207), wenn beispielsweise ein starker Bass und das anhaltende Stroboskoplicht den Körper zum Vibrieren bringen wie in der knallbunten japanischen Inszenierung ›Miss Revolutionary Idol Berserker‹ von Toco Nikaido und ihrer Gruppe im Rahmen des Festivals THEATERFORMEN 2016. Zum Teil kann sich die Atmosphäre so stark auswirken, dass in Performances der ohnehin eröffnete antistrukturale Raum nach Victor Turner zu einem transitorischen Raum wird. (vgl. Turner 1989: 40). Im performativen Raum wechseln die Zuschauenden von einem Status zu einem anderen. »Damit wird [...] der performative Raum als ein liminaler Raum ausgewiesen, in dem Verwandlungen durchlaufen werden und Transformationen stattfinden.« (Fischer-Lichte 2004: 208). Das sich temporär in einem Raum aufhaltende Subjekt wird bei Gesamtkunstwerken, welche performative Handlungen sein können, atmosphärisch so von seiner gewohnten Umgebung abgelöst, in neue temporäre Gemeinschaften überführt, sinnlichen und kognitiven Erfahrungsspektren ausgesetzt und verändert wieder entlassen. Die immersiven Arbeiten und die raumgestaltende Arbeitsweise der dänischen Performancegruppe SIGNA kann veranschaulichen, inwiefern Liminalität in Aufführungen erfahren werden kann.

Für diesen Wandlungsprozess spielt Räumlichkeit eine entscheidende Rolle, da sie es vermag Beziehungen zu organisieren. Sich in einem performativen Raum zu befinden und darin einen Platz einzunehmen kommt einer Positionsbestimmung gleich. So gibt es Zuschauende/Voyeur*innen/Co-Akteure/Rezipient*innen/Raumnutzende, die sich für eine bestimmte Zeit mit Figuren/Schauspieler*innen/Darsteller*innen/Performer*innen/Akteur*innen/Spieler*innen/Raumnutzenden den selben Raum teilen. Dabei können beide Strategien und Taktiken anwenden, um diese Begegnung zu strukturieren. Das besondere Verhalten zeigt

sich in der Bewegung im Raum, z. B. im Weglassen von Wegstrecken, im Einnehmen von Plätzen, im Vermeiden von Blicken, im bewussten Aufeinander zugehen, im Auswählen des Wahrnehmungsfokus' und im immer neu improvisierten Miteinander. Ob sich in dieser Begegnung geschlossene oder offene Prozesse eröffnen, hängt stark von der Vermittlung der Räumlichkeit und vom Aufbau der Raumstruktur ab. Je nach Zuweisung der Teilräume an Zuschauende und Präsentierende erlangt die Beziehung unterschiedliche Qualitäten. Verfügt die Inszenierung über eine abgeschlossene Bühnenhandlung, die die vierte Wand aufrechterhalten will, so weist dies den Zuschauenden ihre Rolle als Rezipient*innen zu. Vermengen sich jedoch die Positionen in Konzepten wie der environmental-Bühne und im site-specific-theatre oder verschwinden die Performer*innen in Audiotouren leiblich vollständig, während sie stimmlich präsent bleiben, so werden die Zuschauenden vielmehr zu Co-Akteur*innen der Aufführung. Die Aufteilung vom Zuschauenden-Performenden-Verhältnis prägt Wahrnehmungsperspektive, Stausempfinden und Bedeutungszuschreibungen maßgeblich. Raumkonzepte können daher auch als STARTING POINTS von künstlerischen Arbeiten fungieren. Thematische oder formale Annäherung an Architektur und Geometrie von Räumen oder Bedeutungszusammenhänge von Positionsbestimmungen auf öffentlichen Plätzen sowie polyvalent verstandene Räumen werden vielfältig umgesetzt. Das Kollektiv LIVING THEATRE nutze so in den 1960er Jahren zunehmend öffentliche Plätze für ihre aufwiegeln- den Performances, in die das Publikum aktiv mit einbezogen werden sollte und im Rahmen einer angestrebten kollektiven und rituellen Bewusstseinsänderung zur Befreiung aus vorherrschenden, einschränkenden Machtverhältnissen kommen sollte.

Auch in theaterpädagogischen Kontexten wird sich die Verknüpfung von Bedeutungszuweisung und Positionsbestimmung im Raum zur Nutzen gemacht. Eine beliebte, fast schon identitätsstiftende Übung für den Studiengang und das Unterrichtsfach Darstellendes Spiel ist dabei der Raumlauf. Auch wenn

diese Übung zum hundertsten Mal durchgeführt wird, ist sie doch immer anders, immer neu. Keine der Bewegungen, Gänge, Blicke oder der Begegnungen ist wiederholbar oder festzuhalten. Sie – und mit ihnen die Spieler*Innen – gehen vorüber, gehen aneinander vorbei, um sich wieder zu treffen und stehen zu bleiben. Als Wahrnehmungsschulung konzipiert, lässt sich fragen, ob hier nicht auch das ursprüngliche Verständnis, wie der performative Raum kreiert oder komponiert werden kann, sichtbar wird. Flüchtige Räume entstehen, der Modus des Transitorischen wird betont und es entsteht ein unsichtbares Sozialgefüge, je nach Position zur Gruppe oder zu Einzelnen. Aufgrund der Grundsystematik und der Performer*innenhaltung können Gesten, Blicke, Bewegung und Proxemik Bedeutung erlangen. Diese Übung zu transferieren, verändert ihren Bedeutungskontext. Weitere Übungen wie Raumformationen oder das 9-Punkte-Feld können für die Bedeutung der sozialen Konstruierbarkeit des Raumes sensibilisieren.

Handlungsrelevanz für die Autorin

Erinnere ich mich daran zurück, wie ich im Frühjahr 2009 die außerordentliche Begegnung mit einer Raumkomposition in der JUSTIZVOLLZUGSANSTALT WOLFENBÜTTEL machen durfte, fällt mir unmittelbar die Inspiration durch die Überblendung von Räumen ein. Es eröffnete sich eine Trainingsspielfläche mit einem Bodenliniensystem für Basketball, Badminton und Fußball in einem auch als Kirche verwendeten und daher mit einem Altar gerahmten Raum. Hier fand ein theaterpädagogisches Projekt mit Gefangenen unter der Leitung von Thomas Malorny und mir für einen Zeitraum von acht Wochen statt. In dem Projekt setzten wir uns mit wahrnehmungsschulenden Übungen und Textauszügen aus Urs Widmers ›Top Dogs‹ auseinander. Als STARTING POINT betrachtet, boten sich theatrale Regelspiele im vorhandenen Liniensystem an.

Nach anfänglichen Irritationen über unseren künstlerischen Ansatz mündeten die Erarbeitungen und performativen Versatzstücke in eine Aufführung, die sich aus angewendeten Regelspielen wie »3 Stühle« oder »Dirigent« formierte. Der überreglementierte, heterotopische⁶ Raum des Gefängnisses verschloss viele Handlungsmöglichkeiten für die Insassen; der performativ erzeugte Spielraum konnte wieder welche ermöglichen. So wurde aus dem Abweichen von der Alltagpraxis, dem Kommentieren von Gängen und dem einander Anblicken ein neuer sozialer Raum konstruiert, indem sich nicht nur die Spielenden, sondern auch die Zuschauenden fragen konnten, was hier möglich sei. Der vorstrukturierte Raum des Gefängnisgeländes in Kombination mit dem performativ eröffneten Raum verunsicherte die Sichtweisen der Zuschauenden dahingehend, dass die starke Eintrittsrahmung des Gefängnisses eine Überwindung darstellte und die Erwartung bezogen auf eine Aufführung den Blick auf den speziellen Raum veränderte. Erste symbolisch aufgeladene Handlungen wie das Ablegen des uniformen Pullovers der JVA rückten den Blick auf die Individuen. Das FRAMING der Spielverabredungen veränderte die Haltung der Insassen. Spielerische Leichtigkeit begegnet der Bewusstheit für das Eingeschlossen sein. Performative Handlungen führten zu sich temporär wahrnehmbaren Raumeignungen im Raummuster überblendeter Teilräume.

Während meiner derzeitigen Beschäftigung im Rahmen meines Dissertationsprojektes, in dem ich mich mit Wechselwirkungen zwischen Raum, Figur und Geschlecht bei Protagonistinnen in jugendliterarischen Dystopien auseinandersetze, konzentriert sich mein Interesse zunehmend auf Transformationsprozesse, die Figuren in unterschiedlichen Raumkonstellationen in ihrer Entwicklung durchschreiten. Die allmähliche Raumeignung ist in literarischen Texten ebenfalls auf zwei Ebenen zu betrachten und kann mit der Überblendung,

⁶ Michel Foucault bezeichnet mit dem Begriff der Heterotopien Räume, die den Zweck erfüllen die Machtstrukturen in der Gesellschaft aufrechtzuerhalten, indem in die heterotopischen Räume Normabweichendes und Außeralltägliches eingeordnet werden kann (z. B. Friedhöfe, Schiff, Kino, Theater etc.); (vgl. Foucault 2005).

Verschachtelung oder Staffellung⁷ von Teilräumen einhergehen. Die literarischen Figuren in unterschiedlichen Gattungen und Genres müssen z.T. den gewohnten, bedeutsamen Raum des Zuhauses, der nach Ulf Abraham »in der menschlichen Wahrnehmung eine ›Mitte des Raumes‹, die als ›Heimat‹ Nullpunkt jeder Bewegung, insbesondere der Räume erforschenden Bewegung ist« (Abraham 2014: 317). verlassen. Besonders in der Adoleszenzliteratur ist das Übertreten der Schwelle weg vom Elternhaus gleichgesetzt mit dem sich zu den Eltern in Distanz bringen, was die eigene persönliche Entwicklung der Protagonist*innen vorantreibt. Auch die Heldenfiguren mythologischer und mittelalterlicher Erzählungen müssen in eine Odyssee oder aventure ausziehen, um erfolgreich und verwandelt aus dem Kampf an der Schwelle⁸ zurückkehren zu können.

Nicht erst seit der breiten Einführung von VR-Technologie und audiovisuellen Kommunikationsformaten existiert also eine Strukturierung von Räumen, die als miteinander verzahnt bezeichnet werden können. Nicht selten stehen sich in der Literatur in einer Rahmenerzählung ein mimetisch nachgeahmter, realweltlich anmutender Raum und ein fantastisch ausgestalteter Raum gegenüber. In Lewis Carrolls 1865 erschienenem Kinderbuch ›Alice's Adventures in Wonderland‹ verbindet sich z. B. die realweltlich anmutende Einführung in die Erzählhandlung mit dem Einfallen der Protagonistin in eine fantastische, verschrobene Welt, in der Katzen reden, Zaubersprüche Alice verkleinern und menschliche Figuren satirisch überformt werden. Hierin eröffnet sich in einem gestaffelten Raummuster, in die Tiefe der Erzählung hinein, neben den Räumen erster Ordnung (realweltlich literarisch nachgeahmte Räume) Räume der zweiten Ordnung (fantastisch aufgeladene, fiktiv überformte, übernatürliche Räume). Im Entwicklungsprozess der Figur ist die Grenze, der Übergang

⁷ Der Begriff ist dem von Caroline Frank erarbeiteten Modell entnommen. (vgl. Frank 2017: 101 ff.).

⁸ Zur Übersicht kann das Diagramm der Abenteuerfahrt von Joseph Campbell dienen. (vgl. Campbell 2001: 264).

von den Räumen unterschiedlicher Ordnungen von wesentlicher Bedeutung auf dem Weg zur temporären oder dauerhaften Raumeignung. Gerade in zeitgenössischen Inszenierungen und in Programmzusammenstellungen von Theaterhäusern spielen Romanadaptionen eine zunehmend wichtige Rolle. Prosatexte vermögen es hier, ganze Bühnenlandschaften imaginativ vergegenwärtigen zu lassen, ohne dass eine Bühnenillusion durch präzise und überfrachtete Kulissen notwendig wird. Die Orientierung an durch gesprochenen Text entstehenden Bühnenbildern und die zeichenhafte Funktion einzelner Bühnenelemente stellen zugleich eine Herausforderung für die Darsteller*innen, als auch eine Neuakzentuierung im Diskurs um den performativen Raum dar. Die Überblendungen von Innen- und Außenwelten, die die Figuren oder Performer*innen und z. T. die Zuschauenden umgeben, fordern vom Publikum eine Decodierung.

Zusammen gedacht interessiert mich, wie sich die neueren Erkenntnisse der Raumforschung mit der Analyse literarischer Texte und deren Vermittlung verbinden lassen und wie dies den Blick auf die Performativen Künste bereichern kann. Auch im literarischen Text existieren Kommunikationsräume, die mit Taktiken, Finten und Listen von ausgewählten Protagonist*Innen zu Spielräumen werden können. Diese Taktiken und auch Strategien der Raumeignung aufzudecken, erscheint mir verständlicher und möglicher, wenn ich als Literaturdidaktikerin und Grenzgängerin auch den Blick auf die performative Praxis richte. »Indem die Alltagspraxis der Performativen Künste zu großen Teilen darin besteht, Kommunikationsverhältnisse auszutesten, zu erforschen, bisweilen in ihrer Komik, ihrem Scheitern oder ihrer Dysfunktionalität sichtbar zu machen, sind sie beständig mit der Konstruktion sozialer Raumstrukturen beschäftigt.« (Hilliger 2018: 133). Das Entlarven von Dysfunktionalität gelingt literarischen Figuren mitunter sehr gekonnt. Die von den Figuren angewendeten Verfahren mit denen sie Gestaltungsmacht innerhalb der Erzählung erlangen, sind nicht mit realweltlichen Gegebenheiten in Kongruenz zu bringen.

Die Formen des Umgangs mit aufgedeckten Spielräumen sind vielmehr exemplarisch und modellhaft zu lesen. »Literatur als Laboratorium« (vgl. Rank 2014) zu verstehen, lautet daher ein Ansatz der Literaturdidaktik. Bernhard Rank verdeutlicht an dem hochinteressanten Genre der jugendliterarischen Dystopien, dass das Erfahrungspotenzial literarischer Texte aufgrund »hoher emotionaler Involviertheit« und der Form der Ich-Erzählung, wie sie häufig in dieser Genreausrichtung vorliegt, sowie durch den »Einblick in die Erfahrungs-, Gefühls- und Gedankenwelt der Protagonistin« dazu beiträgt, dass Leser*innen »empathisch in den Text verwickelt werden.« (Rank 2014: 23 ff.). Diese Verwicklung in Textraumgestaltungen ist eine Ebene auf der Lernende die soziale Konstruierbarkeit von Räumen sehen lernen können.

Eine andere Ebene, auf der durch Rahmungen und mittels Atmosphäre Beziehung und Bedeutung generiert werden können, sind in Aufführungen entstehende Räume der Performativen Künste, die aufgrund ihrer zunehmenden Durchlässigkeit Aushandlungsprozesse entstehen und nötig werden lassen. So können auch etablierte, vorstrukturierte Räume in Bildungseinrichtungen mit dem Einwirken von kreativ-künstlerischen Techniken, Taktiken und Finten einem REFRAMING unterzogen werden. Nicht nur das Verlassen gewohnter Theaterräume oder Unterrichtsräume und das Betreten der gewohnten Räume durch andere Akteur*innen können ein REFRAMING bewirken, sondern auch das Aufzeigen, Improvisieren und Komponieren von Regeln durch das Entwickeln eigener Spielregeln und performativer Handlungsanweisungen können zu minimalen, rissig werdenden Veränderungen von Ordnungen führen. Um aber Systeme zu variieren und Leerstellen zu finden, muss man zunächst ihre permanent entstehenden sozialen Raumordnungen lesen lernen.

Verweise auf:

- eine künstlerische Arbeit:
Lottie Childs ›Street Training‹⁹
- ein Forschungsprojekt:
SCHMIDT, CONSTANZE: *Arbeit erfinden. Art und Agency in der Berufsorientierung.*
Im Rahmen des Graduiertenkollegs ›Performing Citizenship. Neue Artikulationen urbaner Bürgerschaft in der Metropole des 21. Jahrhunderts‹
HAFENCITY UNIVERSITÄT HAMBURG, HOCHSCHULE FÜR ANGEWANDTE WISSENSCHAFTEN HAMBURG, FORSCHUNGSTHEATER HAMBURG, K3 – ZENTRUM FÜR CHOREOGRAPHIE.¹⁰
- andere Begriffe:
Gehen
Abwesenheit
Umwege

Eine performative Übung

Unsichtbare Linien sichtbar machen: Eine Person geht, tanzt oder stoppt in einem Raum, eine andere begleitet die Wege, Abkürzungen oder das Verharren mit der Nachzeichnung mit unterschiedlich farbiger Kreide. Das entstehende Bodenliniensystem kann übersetzt werden in Worte oder kann durch den Tanz einer dritten oder der zweiten Person mit den Füßen verwischt werden. Räume entstehen und zerfallen wieder.

⁹ <http://streettraining.org/index.html> (zuletzt eingesehen am 27.06.2019).

¹⁰ <http://performingcitizenship.de/data/constanze-schmidt-forschungsprojekt/> (zuletzt eingesehen am 27.06.2019).

Literatur

ABRAHAM, ULF: *Bedeutende Räume. »Elementar-Poetisches« in Raumkonzepten der fantastischen Kinder- und Jugendliteratur*. In: Roeder, Caroline (Hg.): »Topographien der Kindheit. Literarische, mediale und interdisziplinäre Perspektiven auf Orts- und Raumkonstruktionen«. Bielefeld 2014. S. 313–328.

AUGÉ, MARC: *Nicht-Orte* (4. Auflage). München 2014.

CAMPBELL, JOSEPH: *Der Heros in tausend Gestalten*. (Erstausgabe 1949) Berlin 2011.

DE CERTEAU, MICHEL: *Kunst des Handelns*. Berlin 1988.

DÜNNE, JÖRG: *Dynamisierungen: Bewegung und Situationsbildung*. In: Dünne, Jörg und Mahler, Andreas (Hg.): »Handbuch Literatur und Raum«. Berlin/Boston 2015.

FISCHER-LICHTE, ERIKA: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main 2004.

FOUCAULT, MICHEL: *Die Heterotopien / Der utopische Körper*. Zwei Radiovorträge, zweisprachige Ausgabe, übersetzt von Michael Bischoff, mit einem Nachwort von Daniel Defert. Frankfurt am Main 2005.

FRANK, CAROLINE: *Raum und Erzählen. Narratologisches Analysemodell und Uwe Tellkamps Der Turm*. Würzburg 2017.

HILLIGER, DOROTHEA: *K_Eine Didaktik der Performativen Künste. Theaterpädagogisch handeln im Framing von Risk, Rules, Reality und Rhythm*. Berlin/Milow/Strasbourg 2018.

LAZAROWICZ, KLAUS und CHRISTOPHER BALME: *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart 1991.

LEHMANN, HANS-THIES: *Postdramatisches Theater*. (Original: 1999) 3. veränd. Auflage. Frankfurt am Main 2005.

RANK, BERNHARD: *Literatur als Laboratorium*. In: Bernd, Kristina und Breitmoser, Doris: »Bis ans Ende der Zeit. Zukunftsentwürfe und Zeit-Räume in der Literatur für Jugendliche«. München Heft 1 Jahr 2014. S. 22–29

ROSELT, JENS: *Wo die Gefühle wohnen – zur Performativität von Räumen*. In: Kurzenberger, Hajo und Matzke, Annemarie (Hg.): »TheorieTheaterPraxis«. Berlin 2004.

TURNER, VICTOR: *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*. Frankfurt am Main: 1989.