

Norbert Otto Eke; Ulrike Haß; Irina Kaldrack

## Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater

2016

<https://doi.org/10.25969/mediarep/3974>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Eke, Norbert Otto; Haß, Ulrike; Kaldrack, Irina: Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater. In: Norbert Otto Eke, Ulrike Haß, Irina Kaldrack (Hg.): *Bühne. Raumbildende Prozesse im Theater*. Paderborn: Fink 2016 (Schriftenreihe des Graduiertenkollegs "Automatismen"), S. 9–12. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3974>.

### Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:2-24697>

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

NORBERT OTTO EKE, ULRIKE HAB, IRINA KALDRACK

## BÜHNE: RAUMBILDENDE PROZESSE IM THEATER

### Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater

Ausgangspunkt der hier versammelten Beiträge sind Fragen der performativen, also beweglichen und im Fluss befindlichen Raumpraktiken im Theater. Sie fragen nach Raumerfahrungen und der Entstehung von Räumen auf Bühnen im Wechselspiel von Akteuren und Zuschauern. Sie fragen nach der experimentellen Entgrenzung von Raum, nach seinen Enden und Öffnungen und nicht zuletzt auch nach dem Schwinden und der möglichen Neueröffnung von Räumen in der Gegenwart medialer Figurationen. Sie wurden zunächst vorgelesen im Rahmen einer Tagung, die vom 14. bis 16. Juli 2011 an der Universität Paderborn in Zusammenarbeit mit der Ruhr-Universität stattgefunden hat. Für den Druck wurden sie gründlich überarbeitet und erweitert.

Umgangssprachlich ist *Bühne* wohl eine der am häufigsten verwendeten Theatermetaphern. Meist wird damit etwas gekennzeichnet, das, in gewisser Weise verstärkt und mit einem besonderen Aufsehen verbunden, in Erscheinung tritt und somit geeignet ist, die Aufmerksamkeit der Umgebung auf sich zu ziehen. Von der Sache her fungiert hier die Bühne als Analogon zu einem Podest und meint eine Hervorhebung, einen Ausschnitt, eine Unterbrechung durch ein in besonderer Weise hergerichtetes Ereignis. Die Betonung liegt hier auf der Herrichtung oder Anrichtung, auf der intentionalen Hervorbringung von etwas, das zur Erscheinung kommen soll, und insofern ist Bühne in diesem Zusammenhang meist eng verknüpft mit der Intention und dem Auftritt von Personen. Umgangssprachlich betreten Staatsmänner die Bühne der Geschichte, gehen Schauspieler, Tänzer, Musiker auf die Bühne, um ihre Künste darzubieten, zeigen sich Jubilare oder Diven auf Bühnen, um sich feiern oder anschauen zu lassen. Aber auch Kaufhäuser, Marktstände, bestimmte Lokale können als Bühnen hergerichtet werden, auf denen die Waren, Angebote oder ein spezielles Szene- oder Lokalkolorit seinen Auftritt hat, durch Personen assistiert oder durch wechselndes Personal der jeweiligen Darstellung zugeführt. In diesen Belangen verschmilzt der Gebrauch des Wortes Bühne schon fast mit dem des Wortes *Theater*, das als Metapher einen ebenso weitreichenden und gleichzeitig stereotypen Einsatz in allen möglichen Zusammenhängen kennt wie die Bühne. Vor diesem Hintergrund mutet es einigermaßen erstaunlich an, dass das Schlagwort „Bühne“ nicht unter den Lemmata der derzeit gebräuchlichen Lexika zur Theatertheorie zu finden ist.

Heute über einen möglichen Begriff der Bühne zu sprechen, geschieht unweigerlich vor dem Hintergrund der „räumlichen Wende“, die sich in den

deutschsprachigen Kultur- und Geisteswissenschaften seit Ende der 1990er Jahre vollzogen hat. In diesen Debatten, die sich immer wieder auf frühere Schriften bezogen haben, so auf Henri Lefèbvres *Die Revolution der Städte*, Michel de Certeaus *Kunst des Handelns* oder Michel Foucaults *Heterotopien*, wurden allmählich die Konturen einer Überwindung der Containerraum-Vorstellung deutlich. In den Vordergrund rückten Fragen nach der gesellschaftlichen, politischen, medialen, imaginären, ästhetischen und lebensweltlichen Hervorbringung von Räumen. Theoretisch und methodologisch wurden anti-essentialistische Sichtweisen der Topologie aufgegriffen, um raumbildende Prozesse zu beschreiben. Diese Raumdebatten sind nicht aufgrund ihrer vermeintlichen Originalität von Bedeutung. In vielen Punkten führen sie nur zusammen, was von Phänomenologen, Philosophen, Künstlern und Kunsttheoretikern im 20. Jahrhundert schon vielerorts gedacht worden ist. Es geht also nicht um eine „Wiederkehr des Raumes“ oder Ähnliches. Aber diese Raumdebatten fokussieren und bündeln unsere Aufmerksamkeit und fordern sie in produktiver Weise heraus. Erneut verlangen sie, die Einlassung Foucaults ernst zu nehmen, der „unsere Zeit“ charakterisierte als „Zeitalter des Raumes [...]; der Gleichzeitigkeit; des Aneinanderreihens, des Nahen und Fernen, des Nebeneinander und des Zerstreuten“.<sup>1</sup>

Nehmen wir also die Impulse der Raumdebatten zum Anlass, um uns einem möglichen Begriff der Bühne zuzuwenden. Die Theaterentwicklung der Moderne hat uns das Paradoxon eines optisch erschlossenen Raums hinterlassen. Bild oder Raum: Lange Zeit ist die Anomalie des Theaterraums unter Maßgabe dieser Dichotomie diskutiert worden und hat in Bezug auf die *Bühne* die standardisierte Rede von zweidimensionaler Bildwirkung und dreidimensionalen Körpern hervorgebracht. Sie geht zum einen auf Diderots Begriff der Szene als *Tableau* zurück und bezieht sich andererseits auf die Entdeckung des szenischen *Raums* durch die historischen Avantgarden im frühen 20. Jahrhundert. Mit wenigen Ausnahmen, unter die vor allem Adolphe Appia zählt, ist der szenische Raum dabei als ausgedehnte Fläche oder Kubus gedeutet worden, der durch die Bewegungen der menschlichen Figur definiert wird (Bauhaus). Dies scheint hauptsächlich der Schwierigkeit geschuldet, die mit der Eigenschaft des Theaterraums als einem fensterlosen, geschlossenen Kubus zusammenhängt. Entsprechend wurde der Theaterraum als optische Höhle zur Herstellung bildhafter Repräsentationen begriffen, und der von den Avantgarden stark gemachte szenische Raum fügte dem vor allem das Element der Bewegung hinzu. Doch auch das durch Bewegung allererst werdende Bild verhielt sich ungefragt *in* einem Raum der Bühne, für den weiterhin die Bezeichnungen Guckkasten oder Blackbox galten. Die räumliche Metaphorik verhielt sich gegenüber dem Theaterraum und der Bühne eindeutig. Sie unterstellte beide dem Stereotyp des Behälterraums oder des Containers. Infolge-

<sup>1</sup> Michel Foucault, „Von anderen Räumen“, in ders., *Schriften 4*, Frankfurt/M., 2005, S. 931-942: 931.

dessen gingen die Bedingungen des Containers als unbedachte Voraussetzungen in die theoretischen und praktischen Auseinandersetzungen mit diesem Raum ein. Sie setzten ihn als Behälter voraus. Sie erkundeten seine *inneren* Einrichtungen und analysierten sie hinsichtlich ihrer ästhetischen, semiotischen oder visuellen Strategien. Aber alle diese Einsätze operierten *in* einem Raum, den sie als passive Gegebenheit behandeln. Die Frage des Raums, genauer: die Frage nach Räumen auf Bühnen, blieb infolgedessen verdeckt, wozu auch die lang anhaltende, einseitige Konzentration auf den Schauspieler, der auf der Bühne wie auf einem gleichsam natürlich wirkenden Podest agierte, beigetragen haben mag.

Dass die Raumdiskussion im Hinblick auf das Theater notwendigerweise auf verschiedenen Ebenen zu führen ist, liegt auf der Hand: auf einer ästhetischen (Kunstraum), auf einer erkenntnistheoretischen (Ort perzeptorischer Erfahrung, Wahrnehmungs- und Schauraum), auf einer medientheoretischen (Raum medialer und mediatisierter Bezüge), auf einer gesellschaftswissenschaftlichen (sozialer Raum) und selbstverständlich auch auf einer institutionellen bzw. institutionengeschichtlichen Ebene (Theater als Einrichtung und als Gebäude im öffentlichen Raum). Unter den Impulsen der Raumdebatten sind es aber vor allem die Versuche, Erkenntnisse der Topologie kulturtheoretisch zu wenden, die uns inspiriert haben. Sie ermöglichen, in vollem Umfang zu begreifen, warum strukturierte Räume keine diskreten Entitäten sind. Topologie umfasst die Beziehungen, das Prozessuale und das Zwischenräumliche, das zwischen Kognition, Wahrnehmung, Kommunikation, Körpern, konkreten Materialitäten und Techniken spielt. Aus diesem Grund haben wir hier den Begriff der *Bühne* mit dem Terminus „raumbildende Prozesse“ zusammengeführt. Zum einen setzt sich das Adjektiv passenderweise aus den Begriffen „Raum – Bild – Ende“ zusammen. Zum anderen wird durch das Substantiv „Prozesse“ der Plural von Bewegungen fokussiert, die sich als Phänomene der Erfahrungswelt und/oder der Wahrnehmung beschreiben lassen, die ästhetische Konstellationen eröffnen, aber auch die Bedingungen ihrer medialen Verfasstheit deutlich machen können.

In ihrer Vielzahl spielen Bewegungen zwischen Bühnenhaus, Licht, Körpern, räumlichen Fragmenten und bringen gleichsam spielend sich stetig verändernde Räume hervor. Es geht also weniger um den Raum, als vielmehr um Prozesse der Verräumlichung oder des Entspringens von Raum, die wir hier mit dem Begriff der Bühne engzuführen versuchen. Nicht zuletzt stellt sich damit die Frage auch hier nach der Rolle von Automatismen in diesem Geschehen. Betont wird das Netzwerk aus Bezugspunkten. Betont wird das Konglomerat aus Kapazitäten (der Speicherung oder des Verkehrsflusses im weitesten Sinn), der Kommunikation und der Macht, die sich noch immer und weiterhin im Theaterbau der Moderne materialisiert und dort sedimentiert hat. Dieser Umstand macht auch weiterhin, vor allem in den künstlerischen Auseinandersetzungen mit beweglichen Räumen und räumlichen Bewegungen auf oder als Bühnen, den Einsatz von Polemik unerlässlich.

Wird in Bezug auf die Bühne eine ständige Gabelung der Wege, die Multiplizität der Perspektiven zwischen Nähe und Distanz, zwischen Konkretheit und Abstraktion, zwischen Zeitfluss und Arretierung des Augenblicks betont, dann kann der *Körper* nicht als Werkzeug der Orientierung gelten, das Ortungen in einem Raum ermöglicht. Offenbar wird vielmehr die unendliche Verflechtung von Lagerungen in einer dichten Textur von Subjekt und Welt. Ähnliches gilt auch für *Texte*, die nicht als Versprechen von Tiefe und Sinn, sondern als Oberflächen akzentuiert werden, auf denen sich Perspektiven (Blickwinkel) oder Stimmen (auditive Ereignisse) in kombinatorischer Unruhe kreuzen oder ineinander verwandeln. Zu fragen ist hiermit weniger danach, welcher Räume ein Text (im Sinne der Ausstattung) bedarf, als danach, wie die Sprache räumlich bewegt wird. Wird der Sprache in dieser Hinsicht zu ihrer Autonomie verholphen, kann überraschenderweise sogar das *Drama* als Eröffnung von unabsehbaren Handlungen im Plural gelesen werden.

Unter dem Aspekt von Topologie im angesprochenen Sinn vom Theaterraum zu handeln, macht noch eine letzte Vorbemerkung möglich. Michel Serres hat darauf hingewiesen, dass die Topologie entwicklungsgeschichtlich und systematisch der projektiven und euklidischen Geometrie vorausgeht. Die Topologie stelle sich gleichsam als eine „Geometrie“ dar, die von metrischen Fragen absieht, während die projektive und euklidische Geometrie dem ‚Geo‘ die ‚metrie‘ sozusagen erst hinzugesetzt oder hinzugefügt habe. Das Metrische, logisch Notwendige und Berechenbare kann nach Serres als Sonderfall des allgemeinen Falls unbestimmbarer Determinationsflüsse gelten. Topologisch gewendet kann daher der Containerraum, genauso wie das dialektisch-dialogische Modell der Kommunikation, als Spezialfall beschrieben werden, der genauso unwahrscheinlich wie ärmlich ist. Unter dem Aspekt der Topologie käme es also darauf an, den Spezialfall wieder in sein Stadium des allgemeinen Falls zu überführen. In den Fall, in dem Räume das Innere außerhalb von ihnen sind – auch dies wäre eine Umschreibung für den Begriff der Bühne.