

MARTINA LEEKER

PERFORMATIVIERUNG DES RAUMS.
WISSENS- UND TECHNIKGESCHICHTLICHE ASPEKTE
ZEITGENÖSSISCHER BÜHNENRÄUME

Es gibt etwas, worüber der mensch noch nicht herr
geworden ist, von dessen gegenwart er sich nichts träumen
liess und das noch darauf wartete, dass er sich ihm liebevoll
näherte; etwas unsichtbares und doch stets gegenwärtiges;
etwas von überwältigendem zauber, schnell bereit sich
zurückzuziehen, und nur in der erwartung verharrend, dass
sich die rechten menschen nähern, um mit ihnen sich
emporzuschwingen über die erde hinaus durch alle sphären
– die bewegung.

*Edward Gordon Craig*¹

Performance does not happen in time, it creates its own
time; it does not happen in space, it creates its own space.

*Daniel Charles*²

And since all content is created in real-time by the
performers, it shows us the fascination but also the
limitations of our unescapable existence in the here and
now.

*Klaus Obermaier*³

Performativierung des Raums als Dispositiv

Der zeitgenössische Bühnenraum entsteht, so könnte es zugespitzt werden, aus einer „Performativierung des Raums“, die sowohl Theater seit 1900 kennzeichnet als auch den theoretischen Hintergrund zur Beschreibung von Raum seit den 1980er Jahren bildet. Im *spatial turn*⁴ sowie im *performative turn*⁵, die

¹ Edward Gordon Craig, *Über die kunst des theaters*, Berlin, 1969, S. 45.

² Zit. nach: *The concept of ... (here and now)*, Medien-Tanzstück von Klaus Obermaier, 2010, online unter: <http://www.exile.at/concept/project.html>, zuletzt aufgerufen am 01.02.2012.

³ Ebd.

⁴ Zum „spatial turn“ vgl. Jörg Döring/Tristan Thielmann, *Spatial Turn: Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld 2008; sowie Stephan Günzel (Hg.), *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld, 2007.

⁵ Zum „performative turn“ vgl. Erika Fischer-Lichte, „Auf dem Wege zu einer performativen Kultur“, in: dies./Doris Kolesch (Hg.), *Kulturen des Performativen*, Paragrana 7, 1 (1998),

den zeitgenössischen Diskurs der theoretischen Beschreibung von Raum konfigurieren, meint die „Performativierung des Raums“ eine Auflösung seiner materiellen Bedingungen in Handlungen und Verhaltensweisen seiner Bewohner⁶, durch die Raum erst entsteht. Auch im Theater seit 1900 soll der Bühnenraum erst im Vollzug von Handlungen erzeugt werden und unterläuft auf Grund von deren Fragilität und Transistorik die Vorstellung, dass es eine vorgängige Räumlichkeit und Wirklichkeit gäbe. Vor allem im Theater wird zudem dem Raum selbst eine eigene Performativität zugestanden, wodurch sich Vorstellungen von Performance auflösen, die diese auf die mehr oder weniger intentionalen Handlungen⁷ menschlicher Akteure beziehen. An die Stelle dieser Vorstellung tritt nun ein Verständnis von Performance und Performativität als Performanz des Vollzugs von Operationen.

Im Folgenden wird eine technik- und wissenschaftsgeschichtlich⁸ orientierte Rekonstruktion von Diskurs und Praxis dieser Performativierung des Raums vorgeschlagen. Ausgangspunkt sind dabei zwei Beobachtungen. Mit der Performativierung des Raums gerät *erstens* im *spatial* wie im *performative turn* die Aufmerksamkeit für Dispositive⁹, d. h. für die materiellen Umgebungen, die Wahrnehmung und Subjekte konfigurieren – paradigmatisch ist Foucaults Panopticum¹⁰ – tendenziell ins Hintertreffen. Wo Raum nicht unabhängig existiert, sondern überhaupt erst im Verhalten und Handeln der Menschen entsteht, kann er auch nicht a priori deren Konstitution konfigurieren. Ich werde dagegen im Folgenden argumentieren, dass der in der Performativierung entstehende Topos des „performative Raums“¹¹ ein Dispositiv ist.¹² Dieses weist,

S. 13-29; Erika Fischer-Lichte/Christoph Wulf (Hg.), *Theorien des Performativen*, Paragrapha 10, 1 (2001); sowie Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M., 2004.

⁶ Vgl. dazu paradigmatisch Michel de Certeau, „Pratiques d'espace“, in: ders., *L'invention du quotidien*. Paris, 1990, S. 139-191.

⁷ Vgl. einführend zum Begriff der Handlung in der soziologischen Handlungstheorie Hans-Joachim Schubert, „Analyse und Kritik aus Sicht soziologischer Handlungstheorie“, in: *Analyse & Kritik – Zeitschrift für Sozialtheorie*, 30 (2008), S. 627-646, online unter: http://www.analyse-und-kritik.net/2008-2/AK_Schubert_2008.pdf, zuletzt aufgerufen am 01.02.2012.

⁸ Der Begriff „wissenschaftsgeschichtlich“ bezieht sich hier auf die Ordnungen des Wissens, die zu einer historischen Phase auftauchen und nicht auf eine Wissenschaftsgeschichte. Eine Wissenschaftsgeschichte wäre Letzterer vorgängig.

⁹ Grundlegende und richtungsweisende Ausnahmen bilden: Jörg Dünne/Sabine Friedrich/Kirsten Kramer (Hg.), *Theatralität und Räumlichkeit: Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv*, Würzburg, 2009; Hans-Christian von Herrmann, *Das Archiv der Bühne. Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft*, München, 2005; sowie Jörg Dünne, *Die kartographische Imagination. Erinnern, Erzählen und Fingieren in der Frühen Neuzeit*, München, 2011.

¹⁰ Vgl. Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/M., 1994.

¹¹ Der „performative Raum“ ist aus systematischer Sicht als Produkt der Performativierung anzusehen, da er sich etwa durch Transformation, Handlungsmacht sowie dadurch auszeichnet, dass er den Handlungen seiner Bewohner nicht vorgängig ist. Welche Gestalt diese systematische Kategorie bzw. diese Perspektivierung des Raums annimmt, ist eine andere Sache.

¹² Vgl. zur Unterscheidung von räumlicher Materialität und Dynamisierung des Raums: Jörg Dünne, „Geschichten im Raum und Raumgeschichte, Topologie und Topographie“, online

so die These, *erstens* sehr materielle Grundlagen auf, nämlich – zumindest in den hier verhandelten Beispielen – die Erzeugung eines elektromagnetischen sowie eines symbolverarbeitenden Raums. Auch wenn diese imaginär sind, werden sie doch in der Inszenierung als reale, wirksame generiert. In diesen Räumen kommt es gemäß der Wirkungsweisen von Dispositiven zum anderen zu einer Hervorbringung von Subjekten, die sich aufgrund der Performativierung technischer Dinge in der Verbindung von Mensch und Technik zu symmetrischen Handlungsnetzen formieren. Die Performativierung des Raums ist *zweitens* in der theatralen Praxis sowie in der theoretischen Diskussion zudem äußerst positiv besetzt, da sie u. a. Raum sowie Subjekt seit der Renaissance von variierenden dispositiven Anordnungen befreie, mit denen Raum in mathematisch grundierte, illusionäre Konstruktionen gefesselt und das Subjekt aus ihnen verdrängt und zum Bild entkörperert wurde.¹³ Verklärt wird in dieser positiven Sicht der *turns* allerdings, dass die Nobilitierung des *performativen Raums* ein Diskurs ist, mit dem die Virtualisierung der Akteure in technisch performativierten Räumen und damit ihr Kontrollverlust über Technik ausgeblendet wird. Die Rekonstruktion der Performativierung des Raums wird entsprechend zeigen, dass es sich bei dieser im Theater sowie in der Raumdebatte seit den 1980er Jahren um in Ersterem entwickelte und erprobte Maschinendiskurse handelt. Die Ausblendung der Materialität von Dispositiven sowie der Diskursivität der Nobilitierung von Performativität könnten dazu führen, dass der technisch-materielle Status des performativen Raums sowie der performativen Raumtheorie verschleiert wird.

Ich möchte nun anhand von unterschiedlichen Weisen der Performativierung des Raums im Theater um 1900, 1960 und 2000 exemplarisch zeigen, dass sie sich aus einer Faszination an sich entfesselnden technischen Dingen und Apparaten konstituiert, die es vor allem ermöglicht, menschliche Akteure in diese selbstbezüglichen Welten zu vermitteln und dabei deren Virtualisierung und Steuerung auszublenden. Dies erschließt sich aus der Wissens- und Technikgeschichte der Performativierung von Raum im Theater. Da zentrale Theoreme zeitgenössischer Raumtheorien im Theater seit 1900 vorgedacht wurden, schlage ich deren Analyse zugleich als Grundlage für eine Reflexion aktueller Bühnenräume sowie zeitgenössischer Raumtheorien vor.

1900. Formale Logik und Elektromagnetismus auf der Bühne

Die technik- und wissensgeschichtliche Genese der zeitgenössischen Performativierung des Bühnenraums lässt sich um 1900 verorten. Zu diesem Zeit-

unter: http://www.uni-potsdam.de/romanistik/ette/buschmann/dynraum/pdfs/dynamisierte_raeume_komplett.pdf, zuletzt aufgerufen am 26.01.2012.

¹³ Vgl. die grundlegende und wegweisende Studie von Ulrike Haß, *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München, 2005.

punkt wird Theater u. a. durch Edward Gordon Craig¹⁴ und Loie Fuller¹⁵ als *Raumkunst*¹⁶ entdeckt und damit theatrale Bestandteile wie Bewegung, Klang, Körper, Kostüm und Raum als Gestaltungsmittel jenseits des Textes freigesetzt. Diese Wendung entspricht zum einen insofern einer Performativierung des Raums, als er erst aus den flüchtigen Handlungen der Akteure entsteht und mit diesen wieder vergehen soll. Zum anderen werden Raum und Dinge, die sich in ihm befinden, zu Partnern der Akteure, mithin zur Performance mit eigenen ästhetischen Qualitäten entfesselt.

Craigs Symbolismus. Theater logischer Formalisierungen

Diese Performativierung des Raums kommt prägnant in der Theaterarbeit von Edward Gordon Craig zum Tragen. In deren Zentrum steht, so kann es gelesen werden, ein von Craig um 1900 entwickelter universeller Symbolismus theatraler Zeichen. „Symbolismus ist in wirklichkeit etwas sehr einfaches, etwas ganz normales, klar geordnetes und universal verwendbares. [...] Denn symbolismus gehört nicht nur zu den grundlagen der kunst, sondern zu den grundlagen des lebens überhaupt [...].“¹⁷ Invariante Symbole sollten die Qualität von Inbegriffen haben und aus ihnen sollte alles Mögliche werden können, „dass der maler durch bestimmte zeichen und formen den eindruck eines esels entstehen lässt; und wenn er ein grosser künstler ist, dann wird er den eindruck der ganzen gattung esel wiedergeben, die geistige essenz der sache.“¹⁸ Dies zu erreichen, verbannte Craig menschliche Akteure und Szenographien aus Pappmaché aus dem Bühnengeschehen. Der theatrale Raum konstituierte sich nun vielmehr aus Animationen von überdimensionalen Figuren, Craig nannte sie Übermarionetten, sowie der „Scene“, die aus in Boden und Decke heb- und senkbaren Bühnenelementen sowie aus beweglichen Leinwänden, *Screens* bestand. Christopher Innes schreibt zur „Scene“:

He also believed that this mechanism could be developed to the point at which a director could work it from a console at the rear of the auditorium during a performance, so responding directly to the emotional moods of the audience. [...]

Craig believed he had found such an instrument in Scene, in which the human voice and figure could be replaced by ‚light – shadow – motion through impersonal mediums – and silence‘^{19, 20}

¹⁴ Craig (1969), *Über die kunst des theaters*.

¹⁵ Loie Fuller, *Fifteen Years of a Dancer's Life*, Boston, 1913, reprint: New York, NY, 1977.

¹⁶ Vgl. Max Herrmann, „Das theatrale Raumerlebnis“ (1931), in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M., 2006, S. 501-514.

¹⁷ Craig (1969), *Über die kunst des theaters*, S. 189.

¹⁸ Ebd., S. 55.

¹⁹ Zitat v. Craig nach Christopher Innes, *Edward Gordon Craig – A Vision of Theater*, London, New York, NY, 1998, S. 179.

²⁰ Ebd., S. 178 f.

Es sollten also, so liebe es sich zusammenfassen, künstliche Welten entstehen, die den Menschen nicht mehr zwingend als Vorbild brauchen. Sie folgen vielmehr einer eigenen Logik, die die Zuschauer als visuelle Präsenz und Zeichen höherer, heiliger Ordnungen bannen sollten.

Relevanz und Wirkung der Performativierung des Raums in Craigs Theaterarbeit sowie sein Symbolismus erschließen sich aus einer bisher noch wenig rezipierten wissenschaftlichen Kontextualisierung.²¹ Craigs Vorliebe für das Symbolische kann nämlich, wie Alexander Firyn herausgearbeitet hat²², aus dem Dunstkreis der Denkfiguren und Episteme der seit den 1850er Jahren entwickelten *Formalen Logik* rekonstruiert werden. Aus dieser Sicht geht es dann um die Idee, universelle Symbole zu kreieren und Materielles oder lebendige Performer wegen ihrer formalen Unzulänglichkeit abzuschaffen. Kerngedanke der Formalen Logik in Sprachwissenschaft, Philosophie wie Mathematik ist nämlich, dass eine künstliche Ordnung invarianter universeller Symbole denkbar ist, die als selbstbezügliches und operatives System funktioniert.²³ In diesem werden Wahrheit und Falschheit von Aussagen und Schlussfolgerungen auf der Grundlage einiger, widerspruchsfreier (so die Hoffnung) Axiome generiert und geprüft. In der Mathematik wird ab 1850/um 1900 derart nicht mehr einfach *nur* gerechnet. Vielmehr wird Mathematik mit George Boole (1850) und David Hilbert (1900/1920), wenn auch auf sehr verschiedene Weise, operativ, d. h. sie wird selbsttätig. Denn Mathematik wird als Kalkül entworfen und zum widerspruchsfreien Schlussfolgern, das aus Axiomen, Definitionen und Beweisregeln besteht, welche die nötigen Operationen festlegen. Der Bezug zur Wirklichkeit fällt aus, wie Hilbert ausführte: „Es wird nichts darüber gesagt, was die Dinge sind. Wir haben die Freiheit uns darunter vorzustellen, was wir wollen – wenn es nur mit den Aussagen der dieser Erklärung folgenden Axiome verträglich ist.“²⁴ Aus dem universellen Code kann, ähnlich wie bei Craig, alles Mögliche werden. Aus „x“ oder „y“ kann ein Satz werden, eine mathematische Formel oder ein Theaterstück. In diesen künstlichen Welten zählt, dass sie in sich schlüssig sind.

Wie eine axiomatisch geregelte und gereinigte „Kunstsprache“ aussieht, beschreibt Craig an einem Bühnenbild zu einer Shakespeare-Inszenierung. Aus Elementen wie Rechtecke und Farben wird eine Szenerie erstellt, die sich von einem Gebirge zu einem Innenraum in einem Schloss wandeln kann. Diese Wandlungen sind möglich aufgrund der logischen Folge, dass Wände aus Ge-

²¹ Craig Symbolismus wird zumeist auf einen platonisch inspirierten Dualismus von Körper und Geist, Idee und Materie zurückgeführt. Vgl. dazu exemplarisch: Joachim Fiebach, *Von Craig bis Brecht. Studien von Künstlertheorien des 20. Jahrhunderts*, Berlin, 1975.

²² Alexander Firyn, *Theaterpoesie und Mathematik*, unveröffentlichte Magisterarbeit, FU Berlin, Institut für Theaterwissenschaft, o.J.

²³ Vgl. dazu bezogen auf die wissenschaftlichen Aspekte einführend: Erich Hörl, *Die heiligen Kanäle. Über die archaische Illusion der Kommunikation*, Zürich, Berlin, 2005.

²⁴ David Hilbert, *Grundlagen der Geometrie*, Leipzig, 1899, hier zit. n.: Bert Gaard, *Die Rätsel der Welt. Gedanken zur Situation der Zeit*, (1996/2007), online unter: <http://www.tu-harburg.de/rzt/rzt/it/sofie/welt.pdf>, S. 15, zuletzt aufgerufen am 09.07.2013.

stein sind, das wiederum aus dem Gebirge kommt, und Möbel aus Holz, das aus dem Wald an Gebirgen stammt. Also kann das graue, überdimensionierte Rechteck ebenso Berg wie Innenraum eines Schlosses sein und eine grünbraune Komposition Wald und Möbelstück. Das heißt, es geht um Reduktionen sowie um logische Schlussfolgerungen und Klassifizierungen. Craig spricht vom Gesetz der Notwendigkeit sowie von der Prämisse, dass die Dinge am richtigen Platz sein müssen:

Die linien und die proportionen haben das stoffliche der felsartigen substanz angedeutet; die farbe (eine farbe) und ihre verschiedenen abtönungen haben das ätherische der nebelhaften leere hinzugeben; [...]. Ich weiss, irgendwo bei Ihnen spukt die erinnerung, dass ein wenig später im stück sogenannte ‚interieurs‘ vorkommen. Aber meine güte, machen sie sich darum keine sorgen. Bedenken sie, dass das innere der burg aus dem material ist, das aus den steinbrüchen der berge stammt. Sie brauchen dafür also genau dieselbe farbe wie für den fels. [...] Sie haben nur variationen über dasselbe thema zu geben: fels – braun, nebel – grau. Und auf diese weise werden sie wunderbarerweise eine echte künstlerische einheit erzielen.²⁵

Craig stößt ausgehend von einer typisch theatralen Problemstellung auf diese der formalen Logik vergleichbare Darstellungspraxis. Ausschlaggebend ist die Frage, wie Geistererscheinungen in Shakespeare-Stücken auf der Bühne so dargestellt werden könnten, dass sie nicht lächerlich wirken, mithin solche Dinge, die man nur ahnen oder fühlen könne und die unsichtbar bleiben sollten. Die Undarstellbarkeit im Materiellen bringt Craig zu einer Kritik an theatralen Zeichen und zur Lösung, über-natürliche, invariante Super-Zeichen zu nutzen. Jedes reale, vor allem lebendige Material, wäre dafür aufgrund seiner Morbidität und Fehleranfälligkeit ungeeignet. Invariante Symbole aber und die Logik ihrer Ordnungen seien ewig und unabhängig von ihrer Existenz in einem konkreten Material wahr. Logik wird regelrecht zum Medium des Metaphysischen und der Geistererscheinung, wenn Craig schreibt:

Richtet der regisseur seine aufmerksamkeit und die des publikums nur auf die sichtbaren dinge, die der zeitlichkeit unterworfen sind, so raubt er einem solchen drama fast alle majestät und seine ganze bedeutung. Geht er aber, ohne es grotesk zu verzerren, vom element des übernatürlichen aus; steigert er die handlung von ihrem stofflichen inhalt zu einem seelischen gehalt und lässt er – wenn nicht dem leiblichen ohr, so doch dem gehör der seele –, das feierliche und unablässige flüstern vom menschen und seinem schicksal‘ hörbar werden; zeigt er die ‚unsicheren und leidvollen schritte der kreatur, wie sie der wahrheit, der schönheit oder ihrem gott sich nähert oder entzieht‘, dann offenbart er in den tiefsten schichten des König Lear, Macbeth, Hamlet das raunen der ewigkeit am horizont [...].²⁶

Es geht also nicht einfach um einen möglichst optimalen Trick für die Darstellung von Geistern, sondern vielmehr um eine metaphysische Erkenntnis. In ihr

²⁵ Craig (1969), *Über die kunst des theaters*, S. 31.

²⁶ Ebd., S. 173.

wird der Tod, verkörpert in den überdimensionierten Dingen und Räumen, zum Ausblick auf einen Nullpunkt logischer Reinheit. Craig führt aus:

Ich strebe vielmehr danach, die Schönheiten einer imaginären Welt zu beschwören, einen fernen Schimmer jenes Geistes zu erhaschen, den wir Tod nennen. [...] Schatten und Geister erscheinen mir schöner und lebensvoller als die Männer und Frauen von denen unsere Städte voll sind, [...] – all dies geht freilich über bloße Tatsächlichkeit weit hinaus. [...] Aus dieser idealen Welt können wir eine so mächtige Inspiration gewinnen, dass ich ihr ohne Zögern frohlockend entgegenlaufe.²⁷

Theater von und nach Craig entspricht, so ließe es sich zusammenfassen, einem Bewegen in menschenleeren Kunstwelten, die sich selbst organisieren. Performance ist nicht länger die mit Intentionen versehene Handlung von Menschen, sondern vielmehr der logisch reine Vollzug von Bewegungen. Das heißt, es geht um eine schiere Performanz, die von Dingen und Apparaten auf der Bühne ausgeführt wird und dabei eine Ahnung an geistige Essenzen des Seins entfesseln soll. Mit diesem Versprechen wird die Performativierung des Raums zur Grundlage einer Faszinationsgeschichte, in der die Auflösung tradierter Vorstellungen des Menschen als autonomes Subjekt sowie des Theaters als anthropologischer Raum Voraussetzung für die Möglichkeit höherer Erkenntnis ist. An die Stelle der Materialität des Raums treten Bewegung, Transformation und symbolische (In-)Varianzen als Dispositiv, die den Zuschauer in ein Reich der Ahnung höherer Ordnungen mitnehmen sollen. In der Transzendierung des theatralen Raums ins Reich der Inbegriffe verspricht also die Auflösung materieller Dinge in Theater wie in der Formalisierung in Mathematik, Physik und Sprachwissenschaft eine höhere Erkenntnis.²⁸

Loïe Fullers ätherische Tuchtänze

Auch Loïe Fullers Tanz kann so angesehen werden, dass sie um 1900 eine Performativierung des Raums vornimmt, d. h. seine Entfesselung hin zu einem eigentätigen, animierten System. Diese Entfesselung oder dieser Animismus zeigen sich darin, dass die Tänzerin überdimensionale Tücher im Raum schwingt, auf denen das Licht von bunten Scheinwerfern gefangen wird, das

²⁷ Ebd., S. 61.

²⁸ Die sprachkritische Wende bildet zugleich die Vorgeschichte des Computers als logische, nach Wahrheitstabellen und deren Transformation in Signale operierende Maschine. Das heißt, die Wende ist insofern Voraussetzung des Computers, als sie ein axiomatisches System aus invarianten Symbolen denkbar macht, das aus sich heraus operieren kann, weil es über richtige und falsche Schlüsse informiert ist. Zudem kann aus dem universellen Code in der Mathematik wie im Computer alles Mögliche werden. Aus „x“ oder „y“ kann ein Satz werden, eine mathematische Formel oder ein Theaterstück. In diesen künstlichen Welten zählt, dass sie in sich schlüssig sind. Vgl. auch Bettina Heintz, *Die Herrschaft der Regel. Zur Grundlagengeschichte des Computers*, Frankfurt/M., 1993. Das heißt, in weiterer Forschung wäre zu prüfen, ob Craigs Initialzündung für eine Performativierung des Raums im Kontext dieser wissenschaftlichen Rekonstruktion in der Vor-Geschichte des Computers siedelt.

die Tücher in immer neue Farben taucht. Es entsteht ein Licht-Farben-Raum, in dem die Gestalt der Tänzerin sich in einem Zusammenspiel von Erscheinen und Verschwinden gleichsam entmaterialisiert. Sie ist nicht mehr Darstellerin, sondern Operatorin, die sich nach dem Fließen und Schwingen der Lichtstrahlen ausrichtet. Dieser Raum soll, so zeigt eine wissens- und technikgeschichtlich orientierte Rekonstruktion dieses Tanzens, den Äther als alles Mögliche übertragende Substanz in dem Moment evident machen, in dem die Physik des Elektromagnetismus ihn aufzulösen beginnt.²⁹

Die ätherische Seite der Tänze der Fuller zeigt sich anschaulich im *Radium Dance* mit von selbst leuchtenden Seidenstoffen, der 1904 in den *Folies Bergère* in Paris aufgeführt wurde. Die Tänzerin verstand ihn ausdrücklich als eine Parteinahme für die Existenz von sphärischen, übernatürlich-materiellen *matter forces*. Das geheimnisvolle farbige Leuchten und Strahlen auf ihren radioaktiven Tüchern erklärt sie nämlich dezidiert unter Bezugnahme auf den von dem britischen Physiker und Spiritisten William Crooke vermeintlich entdeckten vierten, „strahlende[n] Zustand der Materie“, der für diesen wie für Loïe Fuller als Nachweis des Äthers galt.³⁰ Diese Sicht auf Radioaktivität setzt die Fuller in einer Abhandlung in ihrem Arbeitstagebuch explizit gegen die unter anderem durch die Entdeckung des Radiums durch die Curies aufkommende Physik der nicht mehr greifbaren Elektronen und zerfallenden Atome und der damit verbundenen Auflösung des Äthers.³¹ In ihrer Show soll dagegen, so kann es gelesen werden, die ubiquitäre Präsenz des Äthers sichtbar gemacht werden, wenn er sich vermeintlich im Strahlen der Tücher materialisiert. Es scheint so, dass die Welt aus sich heraus glüht und leuchtet, weil der Äther da ist und Licht durch ihn zu verschiedenen Farben wird.

Im Festhalten des verschwindenden Äthers tritt auch bei Loïe Fuller, wie schon bei Crookes, eine spiritistische Deutungstradition der ätherischen Experimente auf den Plan.³² Denn in Crookes Ätherphysik entsprach die strahlende

²⁹ Vgl. zu dieser Perspektivierung zu Loïe Fuller: Martina Leeker, „Weibliche Medien um 1900. Über okkulte Herkünfte der Medienwissenschaft“, in: Hedwig Wagner (Hg.), *GenderMedia Studies. Zum Denken einer neuen Disziplin*, Weimar, 2008, S. 117-140.

³⁰ Vgl. Wolfgang Hagen, „Loïe Fuller. The Shock of Electricity and the Technological History of Modern Dance or the Overwhelmingness of Technology and the Possibilities of Art“, in: Söke Dinkla/Martina Leeker (Hg.), *Tanz und Technologie. Auf dem Weg zu medialen Inszenierungen*, Berlin, 2002, S. 118-131; zum Zusammenhang von Crookes Physik der vierten Materie und Kunst vgl.: Wolfgang Hagen, *Der Okkultismus der Avantgarde um 1900*, 1997, online unter: <http://www.whagen.de/vortraege/OccultismAvantgarde/Okkavang.htm>, zuletzt aufgerufen am 01.02.2012.

³¹ Siehe die 1907 bis 1911 entstandene, handschriftliche Abhandlung von Loïe Fuller mit dem Titel *Lectures on Radium*, online unter http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearch/detail.cfm?strucID=773_359&imageID=FUL001_001B, hier S. 21-23, zuletzt aufgerufen am 01.02.2012.

³² Vgl. zur Verbindung von Performance, Elektrizität, Medien und Spiritismus auch: Marcus Hahn/Erhard Schüttelpelz (Hg.), *Trancemedien und Neue Medien um 1900. Ein anderer Blick auf die Moderne*, Bielefeld, 2009; vgl. auch Petra Bahr, *Loïe Fuller. Grenzgängerin des Tanz-*

Materie, mithin elektromagnetische Wellen, der Überträgersubstanz für übernatürliche Erscheinungen wie Geister und Gedanken.³³ Loïe Fuller avisiert und erprobt dieser Denkfigur folgend eine durch Licht und Farbe ausgelöste psychedelisch-hypnotische Beeinflussung ihres Publikums. Das Publikum sollte mit den Materialisierungen des Äthers in Farben nämlich, so ist zu folgern, in eine psychedelische Resonanz mit den heilenden und harmonisierenden Schwingungen von Licht- und Farbfrequenzen versetzt werden.³⁴

Die Performativierung des Raums bei Loïe Fuller impliziert also dessen Aufladung mit Äthervorstellungen sowie mit okkulten, zumindest aber mit psychedelisch-esoterischen Phantasmen und macht den performativen, in Bewegung, Übertragung und Transformation entfesselten Raum in diesem Sinne geradezu zu einem mediumistischen Medium.

1960. Akteur-Agenten in elektro-kybernetisch entfesselten technischen Umwelten

In der Performancereihe *9 Evenings, Theatre and Engineering*³⁵, die 1966 im New Yorker Armory, einer riesigen Militärrhalle, zur Aufführung kamen, wurden – so die hier vorgeschlagene Lesart – die eben skizzierten formallogischen und die okkulten Szenarien in der Performativierung des Raums aufgerufen und zusammengeführt. Es entstand ein psychedelischer elektro-kybernetischer Raum, in dem die Akteure auf der Grundlage von elektrischen Signalen und elektronmagnetischen Vibrationen in kybernetische Automatismen und Steuerungen eingebunden werden sollten.³⁶

ästhetischen, 1999, online unter: <http://www.theomag.de/02/pb1.htm>, zuletzt aufgerufen am 31.01.2012.

³³ Vgl. Wolfgang Hagen, *Die entwendete Elektrizität. Zur medialen Genealogie des ‚modernen Spiritismus‘*, 2002, <http://www.whagen.de/publications/EntwendeteElektrizitaet/26Hagen.htm>, zuletzt aufgerufen am 01.02.2012.

³⁴ Um die Wirkungen von Farben zu erforschen, experimentierte die Fuller zusammen mit dem Spiritisten Camille Flammarion mit Blinden und mit Pflanzen zu deren Auswirkungen auf die menschliche Psyche bzw. auf das Wachstum von Pflanzen. Die elektromagnetischen, über den Äther übertragenen Wellen von Farben haben, so die Überlegung aus den Forschungen der beiden, spezifische Wellenlängen, die sich in Resonanz zum Körper befinden und Physis und Psyche in (dis-)harmonische Zustände versetzen können. Vgl. William Everett Leonhard, *Loïe Fuller's Contributions to Stage Light*, University of Texas, 1964, S. 71-73, online unter: <http://etd.lib.ttu.edu/theses/available/etd-06082009-31295001113470/unrestricted/31295001113470.pdf>, zuletzt aufgerufen am 31.01.2012; sowie Fuller (1913/1977), *Fifteen Years of a Dancer's Life*.

³⁵ Vgl. zu den *9 Evenings* die Dokumentation der „Foundation Langlois“: *9 Evenings. Theatre and –Engineering fonds*: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=294>; sowie Clarisse Bardiot, *9 Evenings. Theatre and Engineering*: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=572>, beide zuletzt aufgerufen am 01.02.2012.

³⁶ Vgl. auch Martina Leeker, „Camouflagen des Computers. McLuhan und die Neo-Avantgarde der 1960er Jahre“, in: Derrick de Kerckhove/dies./Kerstin Schmidt (Hg.), *McLuhan neu lesen. Kritische Analysen zu Medien und Kultur im 21. Jahrhundert*, Bielefeld, 2008, S. 345-375.

Raum als elektromagnetisches Leitsystem

In den Performances³⁷ von u. a. John Cage, David Tudor, Robert Rauschenberg, Yvonne Rainer und Alex Hay wurden über elektromagnetische Wellen im Raum elektrische Signale geleitet, die in Apparaten wie in den Akteuren mediale Effekte auslösten. Derart wurde in diesem imaginären Raum Elektrizität zum kleinsten gemeinsamen Nenner unterschiedlicher Erscheinungen und Entitäten wie Scheinwerfer, Lautsprecher, Video, Fernsteuerung und schließlich Menschen. So ließ etwa Alex Hay in *Grass Field* Gehirnwellen abnehmen, diese in elektrische Signale umwandeln und verstärken und zu Geräten weiterleiten, so dass sie Ton oder Licht an- und ausschalteten oder deren Intensitäten steuerten.³⁸ Auch John Cage arbeitete in *Variations VII*³⁹ mit der Abnahme von Signalen des Gehirns, die Scheinwerfer regelten oder akustisch verstärkt wurden. Zu den Klängen des Gehirns gesellten sich solche von elektrischen Mixern, Schildkrötenbassins sowie Sendungen, die gerade zufällig im Radio liefen. So wurde der Anschein einer All-Übersetzbarkeit in einem elektromagnetisch gefüllten Raum erzeugt und inszeniert. Sie wird möglich durch ein Konzept von Raum in den *9 Evenings*, das besagt, der Raum sei ein Medium des Transfers von elektrischen Signalen auf der Grundlage von elektromagnetischen Wellen. Auch hier ist Raum also nicht mehr als stabile Entität gedacht. Er löst sich vielmehr von einer festen Form und wird zu einem Übertragungs-Raum, in dem sich Performances der Steuerung sowie der elektroanalogen Transformation ereignen; eine Raumordnung, die gleichwohl ein Dispositiv ist, wie nun zu zeigen sein wird.

David Tudors Bandoneon! (a combine).

Performances technischer Dinge und medialer Räume

Diese Art der Performativierung des Raums sowie deren Bedeutung werden besonders deutlich in Tudors Performance *Bandoneon! (a combine)*⁴⁰, wie sich aus einer wissens- und technikgeschichtlichen Kontextualisierung darlegen lässt.

³⁷ Vgl. zu den Performances: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/selection.php?Selection=9EVO>, zuletzt aufgerufen am 01.02.2012.

³⁸ Vgl. zur Performance von Alex Hay: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=662>; sowie <http://www.fondation-langlois.org/flash/e/index.php?NumPage=571>, beide zuletzt aufgerufen am 01.02.2012.

³⁹ Vgl. zur Performance von John Cage: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=611>; sowie <http://www.fondation-langlois.org/flash/e/index.php?NumPage=571>, beide zuletzt aufgerufen am 01.02.2012.

⁴⁰ Vgl. zu Tudors Performance *Bandoneon! (a combine)*: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=583>; sowie <http://www.fondation-langlois.org/flash/e/index.php?NumPage=571>, beide zuletzt aufgerufen am 01.02.2012.

Ihr Ausgangspunkt ist, dass in *Bandoneon* entfesselte technische Dinge sowie der Raum selbst zum Klingen gebracht werden; sie performen.⁴¹ Tudor zelebrierte seine Selbstkomposition der Geräte und Instrumente mithilfe des extra dafür präparierten Bandoneons. Es produzierte nämlich keine Töne, sondern elektrische Steuersignale, die in den Fluss von Elektronen oder elektromagnetischen Wellen eingriffen und darüber den Geräten bzw. gar dem Raum selbst vermeintlich zur Kreation verhalfen. Erzeugt wurde diese als Komposition inszenierte Steuerung und Resonanz der Geräte dadurch, dass die Signale zu kleinen Wagen, Carts, gesendet wurden, mit denen die auf ihnen befindlichen Lautsprecher und Klangskulpturen durch den Raum transportiert wurden. Kamen sie an fix im Raum installierten Lautsprechern vorbei, dann generierte diese Zusammenkunft in einer nicht vorhersehbaren und sich selbst aufschaukelnden Weise eine akustische, positive Rückkopplung. Es entstand eine Selbsterregung des Systems als resonantes Schwingen. Immer wieder unterbrach Tudor die Bewegungen des Bandoneons, um den Nachhall des Armory selbst klingen zu lassen, gerade so, als kämen nun in den erregten Schwingungen die höherer Sphären des Raums zum Vorschein.

Mit Tudors selbsterregter Frequenzen-Schwingungswelt wird in den *9 Evenings* zugleich die Denkwelt von Loie Fuller wieder lebendig, denn spiritistische Denkfiguren des 19. Jahrhunderts tauchen auf. Wenn Tudor, der nachweislich Leser von Rudolf Steiner und seit 1957 Mitglied der anthroposophischen Gesellschaft ist, seine Installation ausschaltet, um den sphärischen Klang des Armory zu Gehör zu bringen, dann geht es ihm um das Ertönen von Steiners *Klangäther*, in den die Aura-Existenz des Menschen integriert ist.⁴² Tudor geht allerdings da über Steiners Kosmologie hinaus, wo er dieser mit dem Eigenklang der elektrischen Geräte das Ertönen eines Techno-Äthers hinzufügt. Damit wird der Performativierung des Raums die der Geräte in besonderer Weise hinzugefügt. Auch Technik ist Teil des Äthers, seine Ordnung kommt in ihr zum Tragen.

Tudors selbsterregte Frequenzen-Schwingwelt lässt sich also vor allem vor dem Hintergrund einer spiritistischen, ätherischen Mediengeschichte verste-

⁴¹ Ob die Genese von „Agententheorien“ dort im Kontext der Performativierung des Raums stehen könnte, wo in Anlehnung an Bruno Latours „Laborstudien“ Raum selbst mit Handlungsmacht ausgestattet wird, mithin als Agent und Agentur erzeugt wird, wäre zu klären. Vgl. Bruno Latour/Steve Woolgar, *Laboratory Life: The Social Construction of Scientific Facts*, Beverly Hills, 1979; sowie Bruno Latour, *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers through Society*, Cambridge, 1987.

⁴² Ein weiterer Nachweis für Tudors Interesse an der Existenz einer höheren Ordnung sowie am Körper als Medium des Empfänglichwerdens für übersinnliche Erfahrungen ist eine Begegnung, die sein Kollege Lowell Cross (Videokünstler, bei Bandoneon verantwortlich für die Visuals: <http://www.lowellcross.com/home/>) beschreibt. Bei einem Besuch in Tudors Haus verweigert dieser Cross den Zutritt zu seinem Zimmer und Cross vermutet, dass er Schriften von Madame Blavatsky, 1875 Begründerin der Theosophischen Gesellschaft, vor ihm verbergen will. Vgl. Lowell Cross, *Remembering David Tudor: A 75th Anniversary Memoir*, 2001, online unter: <http://www.fzwmw.de/2001/2001T1.pdf>, beide zuletzt aufgerufen am 01.02.2012.

hen. In *Bandoneon* erklingen elektromagnetische Wellen als Nachweis einer höheren, integrierenden Ordnung, an der Mensch und Technik gleichermaßen partizipieren.

Subjekte als Akteur-Agenten

Der Künstler reflektiert auch über das Subjekt, das in diesem performativierten Raum erzeugt wird, in dem die Ausführung von Handlungen selbst eine iterative, transformierende und kreative Kraft hat. Wie der menschliche Performer in dieser Unvorhersehbarkeit und Unbestimmtheit bestehen kann, beschreibt David Tudor: „If you put yourself in a situation of unpredictability and then find that it’s completely possible to accept it, then you become an observer.“⁴⁴³ Dass dieser Beobachter aber zugleich Versatzstücke eines intentional handelnden Subjektes aufweist, zeigt sich, wenn Tudor bemerkt: „And that’s when it occurs to me, it’s I who have done that [...]. I have given life to this configuration.“⁴⁴⁴ Es entsteht also, so lässt sich interpretieren, ein Subjekt in der Funktion eines Beobachters zweiter Ordnung, der sich als integraler Bestandteil des Feedback-Systems von Steuerung und Kontrolle selbst beim Handeln zuschaut.⁴⁴⁵ Es kommt derart zu einer prekären Konstitution, in der das Subjekt Handlungsmacht hat und doch *nur* beobachten kann. Das Subjekt wird, so ließe sich zuspitzen, im performativen Übertragungs- und Steuerungsraum ein Agent der technischen Dinge, der in fremdem Auftrag handelt und doch zugleich diese Dinge erst der Eigenkomposition zuführt.

Um die entfesselte technische Welt zu bewältigen, aus der der menschliche Agent sich auf Grund der elektrischen Verkopplung nicht zurückziehen kann, wird Performativität zum bloßen Aus- und Aufführen von Dingen umgedeutet und erhält darin selbst Handlungsmacht. Performativität ist mithin nichts anderes als die Operativität eines entfesselten Netzwerkes von unterschiedlichen Agenten, eine Entfesselung von Performativität im bloßen Agieren und Operieren. Es kommt zu einer technischen Sinnverschiebung: Existenz selbst wird zur Performance eines medienökologischen Seins.

⁴³ Teddy Hultberg, „*I smile when the sound is singing through the space*“. *An Interview with David Tudor by Teddy Hultberg in Dusseldorf*, May 17/18 1988, online unter: <http://davidtudor.org/Articles/hultberg.html>, zuletzt aufgerufen am 06.08.2013.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Vgl. zur Bedeutung von Kontrolle und Subjektivität bei Tudor auch: Julia Kursell, „Immanenzebene: Zur elektronischen Musik von David Tudor“, in: Daniel Gethmann (Hg.), *Klangmaschinen zwischen Experiment und Medientechnik*, Bielefeld, 2010, S. 231-248.

2000.

Klaus Obermaiers virtuelle Bühnen mit menschlichen Versatzstücken

Klaus Obermaier⁴⁶ soll abschließend als Beispiel herangezogen werden für einen vom Computer generierten und auf die Bühne projizierten Bühnenraum, in dem die Visionen von Craig, nämlich die Erzeugung künstlicher Welten aus invarianten Symbolen nach den Maßgaben einer formalen Logik, eine Erfüllung erlangen. Obermaier löst das ein, was Craig einst vorschwebte, technisch aber nicht umsetzbar war. Bei Obermaier werden allerdings, anders als bei Craig, die Körper der Akteure in den virtuellen, mit symbolischen Operationen erzeugten Raum integriert. Denn Obermaier setzt diese in unterschiedlicher Weise für Projektionen ein, die ungeahnte, virtuelle Variationen des menschlichen Körpers entstehen lassen, statt ihn von der Bühne zu verbannen.

Die Verwendung von Körper und Raum als Bestandteile und Medien der Projektion kann z. B. wie in *Apparition* (2004)⁴⁷ aus der Interaktion mit ihr bestehen. Eine radikalere Version der Beziehung entsteht, wenn die datentechnisch erzeugten Bilder direkt auf die Körper der Performer projiziert werden, sie diese gleichsam mit ihren Körpern animieren und dabei untrennbar mit ihnen verschmelzen. Das Eine könnte ohne das Andere nicht sein. Während in *D.A.V.E* (1999)⁴⁸ die Körper der Tänzer immer als Projektionsoberfläche sichtbar sind, durch diese aber erweitert werden, verschwimmen in *Vivisector* (2000)⁴⁹ Körper und Projektion, so dass sie nicht mehr unterscheidbar sind.

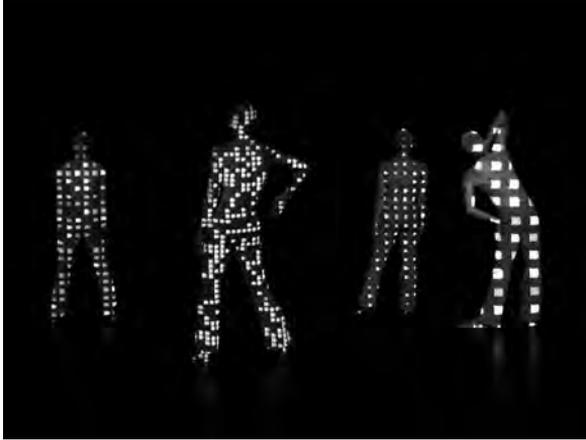
1 – Klaus Obermaier, *D.A.V.E.*, 1998

⁴⁶ Vgl. <http://www.exile.at/ko/>, zuletzt aufgerufen am 02.02.2012.

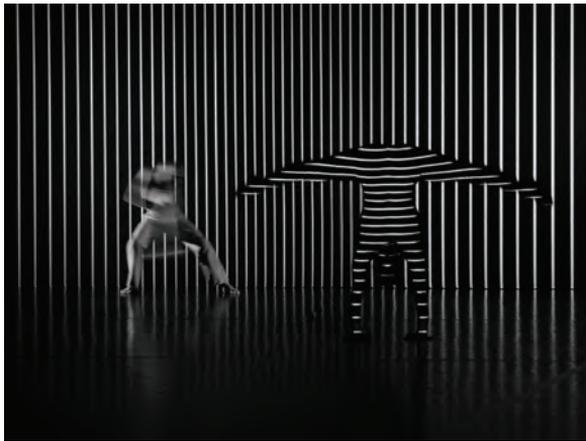
⁴⁷ Vgl. <http://www.exile.at/apparition/>, zuletzt aufgerufen am 02.02.2012.

⁴⁸ Vgl. <http://www.exile.at/dave/>, zuletzt aufgerufen am 02.02.2012.

⁴⁹ Vgl. <http://www.exile.at/vivisector/>, zuletzt aufgerufen am 02.02.2012.



2 – Klaus Obermaier, *Vivisector*, 2000



3 – Klaus Obermaier, *Apparation*, 2004

Sacre du Printemps

Während in den genannten Projekten der virtuelle Raum in den physikalischen übersetzt wird und mit diesem verschmilzt, entsteht in der Produktion *Sacre du Printemps* (2006)⁵⁰ ein anderes Format der Projektion sowie der Bezugnahme von Körper und Technik. In *Sacre* wird nicht mehr auf den Körper projiziert, sondern vielmehr der Körper der Tänzerin in virtueller Form in die Projektion integriert. Zugleich bleibt der Körper der Tänzerin ohne technische Überformung ausgestellt, denn sie agiert auf einer kleinen Bühne, während die

⁵⁰ Vgl. <http://www.exile.at/sacre/>, zuletzt aufgerufen am 01.02.2012.

Integration der Tänzerin auf einer überdimensionalen Projektionsfläche in Gestalt eines Datenkörpers sichtbar wird. Es entsteht also eine zweifache Räumlichkeit, bestehend aus einem Daten- und einem physikalischen Raum. Datenkörper und errechnete Welt können nun nach Belieben gestaltet werden, wie Irene Judmayer beschreibt:

Blutrote Farbschlieren beginnen einen rasenden Tanz. Umschlingen eine Frau, deren Gliedmaßen seltsam verzerrt wirken. Wie Spinnenarme greift es über unsere Häupter hinweg. Wie im Spiegelkabinett multiplizieren sich Beine und Arme. Bälle aus Körpern schießen durch den Raum. Lichtpunkte explodieren. Wie ein elastisches Drahtgeflecht wölbt sich ein Raster ins Publikum.⁵¹



4 – Klaus Obermaier, *Sacre du Printemps*, 2006



5 – Klaus Obermaier, *Sacre du Printemps*, 2006

⁵¹ Irene Judmayer, „Jubelstürme im Brucknerhaus“, in: *Oberösterreichische Nachrichten* vom 12.09.2006, online unter: http://www.exile.at/sacre/reviews_de.html, zuletzt aufgerufen am 01.02.2012.

Klaus Obermaier formuliert, worum es ihm geht:

Heute, [...] stellt sich die Frage nach Authentizität des Erlebens aufgrund stetig fortschreitender Virtualisierung unserer Lebensräume. Es ist die Auflösung unserer sinnlichen Wahrnehmung, des Raum-Zeit-Kontinuums, die sich verwischende Trennlinie zwischen real und virtuell, Fakt und Fake, die uns an die Grenzen unserer Existenz führt.⁵²

Im Setting von *Sacre* wird, so ließe sich Obermaiers Überlegung deuten, die Funktion des menschlichen Akteurs in virtuellen Räumen und virtueller Existenz entworfen. Die Tänzerin wird dabei exemplarisch zur Datengeberin der Projektion, die im Computer errechnet wird. Zugleich aber wird sie als leibliche Existenz ausgeschlossen und tendenziell irrelevant. Denn der Bezugsrahmen der Steuerung, und das ist die entscheidende Modifikation dieser Performance im Vergleich zu anderen interaktiven Bühnensettings, wird da aus dem physikalischen Raum in den Virtuellen verlegt, wo die Tänzerin *ihr Bild im virtuellen Raum* steuert und nicht mehr auf ihren Tanz konzentriert ist. Tanz ist damit deutlich sichtbar Grundlage der Verrechnung in Bilder oder Sound und wird nicht mehr, wie bisher, als Interaktion von Performance und Computer inszeniert. In *Sacre* werden der tanzende Leib und der physikalische Raum somit zum Anhängsel, auf die die Zuschauer wenig achten und die sie ob der 3-D-Brillen, die sie tragen, um Datenkörper und Datenraum in der Projektion in der dreidimensionalen Illusion sehen zu können, kaum erkennen können. Es kommt derart zu einer Performativierung des Raums, in der der Datenraum die Performance hervorbringt und kontrolliert. Anders als bei Craig wird der menschliche Akteur so nicht vertrieben, sondern – radikaler noch – zum Anhängsel der Präsentationen. Im theatral-kinematografischen Modell von Körper und Raum wird in *Sacre* das Modell Mensch mithin von den computergenerierten Welten vereinnahmt. Theater und Bühnenraum sind in Animationen, d. h. in eine operativ-performative Räumlichkeit aufgelöst. Klaus Obermaier beschreibt die spirituelle Dimension dieses Animationstheaters:

Das Eintauchen der ‚Auserwählten‘ in Virtualität, ihre Verschmelzung mit Musik und Raum, als zeitgemäßes ‚Opfer‘ für das ungewisse Neue, als Metapher der Erlösung und Vorwegnahme des ewigen Glücks, das uns neue Technologien und alte Religionen versprechen. Oder zumindest als neue Dimension der Wahrnehmung.⁵³

Um 2000 wird Existenz also als virtueller Raum inszeniert, in dem der menschliche Akteur unter dem Versprechen einer Erweiterung von Wahrnehmung und Erkenntnis zum Anhängsel an computergenerierte Welten wird.

⁵² Klaus Obermaier and Ars Electronica Futurelab, „Le Sacre du Printemps. Igor Stravinsky“, online unter: http://www.exile.at/sacre/project_de.html, zuletzt aufgerufen am 01.02.2012.

⁵³ Ebd.

Resümee. Beiträge zur Theoriedebatte um den *spatial turn*1. *Performative Räume als Dispositiv*

Die Untersuchungen zur Konstitution des Bühnenraums in den angeführten Beispielen sollen abschließend im Hinblick auf ihren Beitrag zur theoretischen Erfassung von Raum ausgewertet werden. Mit dem *spatial turn* ist seit den 1980er/1990er Jahren Raum als performativ gemachter in den Fokus gerückt und der Vorstellung, Raum sei eine fixe Materialität, sehr zu Recht eine Absage erteilt worden.⁵⁴ Gleichwohl ist die Materialität des Raums nicht schlicht verschwunden, wie in manchen Ausprägungen der aktuellen Raumtheorie nahegelegt wird, und in der theoretischen Erfassung zu vernachlässigen. Eine Vernachlässigung wäre vielmehr problematisch, da sich mit der Materialität des Raums Macht einschreibt und die Berücksichtigung des Gebauten deshalb Grundlage der Analytik von Herrschaft ist.⁵⁵

Auf den Bühnen und in den Bühnenräumen (als Ensemble von Bühnen- und Zuschauerraum zur Blick- und Subjekterzeugung), die hier behandelt wurden, entsteht vielmehr durchaus eine materielle Räumlichkeit. So wird bei Edward Gordon Craig Raum zu einer Ordnung von sich beständig in Bewegung befindenden Symbolträgern, die seiner dispositiven Operativität entspricht. Der Betrachter sieht sich in dieser einem beständigen Wandel ausgesetzt sowie zu einer logischen Lektüre aufgefordert, die ihm eine Verortung erlauben und diese zugleich in ein Diktum der beständigen Transformation auflösen. Der Bühnenraum ist mithin Medium in dem Sinne, dass er Wahrnehmung und Subjektivität konfiguriert.

Dass Raum sich zugleich aus Medialität konstituiert, Medium Raum wird, zeigt sich bei Klaus Obermaiers *Sacre*. Hier wurde der Aufführungsraum in unterschiedliche Räumlichkeiten und Orte aufgeteilt, etwa in den Raum des Orchesters, die Projektionsfläche der errechneten virtuellen Welt, die kleine Bühne der Tänzerin sowie die Sitzreihen der Zuschauer. Das heißt, Raum wird zum einem Relationsgefüge, das Wahrnehmung durch sein Setting sowie durch die in ihm stattfindenden, Aufmerksamkeit regulierenden Aktionen lenkt. Zugleich aber ist dieser Raum mit einer Wahrnehmungshilfe zu betrachten, denn die dreidimensionale Illusion der Projektionen stellt sich nur durch das Tragen einer entsprechenden Brille ein. Diese doppelte Konstitution des

⁵⁴ Vgl. zur Diskussion um die Materialität des Raums: Jörg Dünne, *Forschungsüberblick „Raumtheorie“*, 2004, online unter: <http://www.raumtheorie.lmu.de/Forschungsbericht4.pdf>, zuletzt aufgerufen am 01.02.2012; Jörg Döring/Tristan Thielmann, „Einleitung: Was lesen wir im Raume? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographen“, in: dies. (Hg.), *Spatial Turn: Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld, 2008, S. 7-47.

⁵⁵ Raum in seiner Materialität zu beachten heißt allerdings zugleich nicht, dass nicht berücksichtigt würde, dass und wie Raum erst im Umgang mit einem Gegebenen sowie auf der Grundlage einer sich mit medientechnischen und wissenschaftlichen Bedingungen verändernden Wahrnehmung entsteht.

Raums, bestehend aus räumlichem Arrangement und Betrachtungsgestell, ist für die theoretische Erfassung von Raum nun von besonderem Interesse. Denn Raum ist hier in seiner physikalischen Materialität anwesend und zugleich *ist* er nur durch eine mediale Vermittlung, die medial gestützte oder aber historisch gebildete Wahrnehmung der Zuschauer. Mit dieser Konstitution des Raums in der medial gestützten Wahrnehmung in *Sacre* treten realer und virtueller Raum nicht länger in Konkurrenz oder lösen einander ab.⁵⁶ Sie stehen vielmehr als Möglichkeiten nebeneinander. Diese Positionierung entsteht durch den Körper der Tänzerin, der nur bedingt verrechnet werden kann und somit als Bezugsfolie für Grenzen und Überschreitungen zwischen Realem und Virtuellem steht. Der Beitrag von *Sacre* zu Raumdiskussion ist, dass der historisch gewordene und medial gestützte Zustand der Wahrnehmung zur Bedingung der Möglichkeiten von Raum wird.

In den *9 Evenings* zeigte sich schließlich, dass Raum vor allem ein Imaginäres ist. Denn in das Armory, die riesige Militärrhalle als Aufführungsort, in dem Positionen für Zuschauer und Akteure erst erzeugt werden mussten und die für jede Performance unterschiedlich waren, wurde eine imaginäre Welt hineingezaubert. Der signalleitende Raum wurde dabei zum Zeichen einer höheren Ordnung und mit Metaphern überschrieben, die zugleich körperlichen Erfahrungen entsprachen, etwa der psychedelische Nachhall sowie die Qualität der Klänge in Tudors *Bandoneon*. Effekt der Überschreibung war die Erzeugung eines imaginären, elektromagnetisch gefüllten Raums, in dem unterschiedliche Akteure gemeinsam schwingen und ineinander übersetzbar sein sollten. Derart entstand ein imaginärer Raum durch die Performances seiner menschlichen und technischen Bewohner, der gleichwohl materiell wurde und auf Körper und Subjektbildung wirkte. Dieses Imaginäre wurde allerdings nur erkannt durch eine wissens- und technikgeschichtliche Rekonstruktion. Daraus folgt als systematisches Merkmal für eine theoretische Erfassung von Raum zum einen, dass der imaginäre Raum abhängig ist von der Historizität von Wissen sowie von Wahrnehmung. Zum anderen wird deutlich, dass Dispositive imaginär sind, was auch gelten dürfte, wenn anders als in *Bandoneon* z. B. eine physische Konstruktion etwa von Sichtbarkeit und Blickerzwingung vorliegt.

Die Beiträge des Theaters zur Raumtheorie seien zusammengefasst. Es wird *erstens* deutlich, dass Raum, auch wenn er erst in kulturellen Handlungen und Vollzügen entsteht, gleichwohl in seiner Materialität, und sei es eine imaginäre, inszenatorisch erzeugte, ein Dispositiv ist. Es zeigte sich *zweitens*, dass die Materialität von Medialität überlagert, flankiert oder transformiert werden kann. Raum ist immer eine Vielheit von Möglichkeiten, die untrennbar mit den medialen Bedingungen der Möglichkeiten verbunden sind.

⁵⁶ Vgl. zum gängigen Dualismus von *Real Virtuality* und *Virtual Reality*: Döring/Thielmann (2008), Einleitung, S. 28-32.

2. Performativierung des Raums als Faszinationsgeschichte

Schließlich sollte anhand der Beispiele deutlich geworden sein, dass eine positive Bewertung des *spatial turn*, der ein *performative turn* ist, als Befreiung der Existenz in Bewegtheit und Bewegung, nicht unbesehen vorgenommen werden sollte. Denn die wissens- und technikgeschichtliche Rekonstruktion zeigte, dass die Performativierung in einer Faszinationsgeschichte der Vermittlung mit entfesselten technischen Welten situiert ist, die die Unvermittelbarkeit ausblendet und schließlich in einer Vision geteilter Agentenschaft aufhängt.

Theater könnte also bezogen auf Diskurs und Praxis der Performativierung des Raums als eine kulturelle Instanz rekonstruiert werden, mit entfesselter Technik umzugehen, indem Raum performativiert und der menschliche Agent in ein Netzwerk mit ihm verwoben oder – wie bei Obermaier – von diesem vereinnahmt und als Datengeber neu erfunden wird. Es geht damit bei der Performativierung des Raums zugleich um das Ende eines instrumentellen, kommunikativen und interaktiven Modells von Mensch und Technik. An dessen Stelle tritt nun zum einen eine mediale Existenz in einem elektrischen Animismus, wie sie in den Tuchtänzen von Loïe Fuller oder den *9 Evenings* entworfen wird. Auf der anderen Seite kommt es zur Generierung künstlicher Welten, die den Menschen nicht mehr zwingend als Vorbild oder als Steuerelement brauchen, sondern vielmehr einer eigenen Logik folgen.

Die zeitgenössische Performativierung des Raums wissens- und technikgeschichtlich als Faszinationsgeschichte einer unmöglichen Vermittlung zu rekonstruieren, heißt zugleich, ihr auf die Schliche zu kommen. Ihre Fluchtlinie ist nämlich seit 1900 eine Verabschiedung des menschlichen Akteurs von der Bühne und die Übernahme von dessen Position durch universelle symbolische Operationen. Aus dieser Sicht ist zeitgenössisches Theater mit computergenerierten Räumen nur eine folgerichtige, aber wissensgeschichtlich betrachtet keine neuartige Entwicklung. Die Besinnung von Theater auf Raum als seine Performativierung entspricht somit dem Abschied vom menschlichen Akteur. An seine Stelle treten sich selbst organisierende künstliche Welten. In der Faszinationsgeschichte entfesselter technischer Dinge wird derart nobilitiert und teilweise maskiert, dass der Mensch als handlungsmächtiges Subjekt in den Ding-Welten technisch und epistemologisch nur noch einen virtuellen, oder auch gar keinen Platz mehr einnehmen kann und muss. Denn, so ließe es sich zuspitzen, bei der Performativierung des Raums handelt es sich um einen Maschinendiskurs, der auf der Abschaffung des Menschen aus dem Bühnenraum und seine Besetzung mit Geistern und invarianten Symbolen gründet und diese in Performances gutheißt. Vor diesem Hintergrund erhält die Verabschiedung der Materialität des Dispositivs im aktuellen Raumdiskurs eine pointierte Relevanz. Sie scheint der Durchsetzung künstlicher, selbst organisierter Welten noch Vorschub zu leisten.

Wird diese Faszinationsgeschichte nicht beachtet, dann kann eine Anthropologie entwickelt werden, die ihre Konstitution in Maschinendiskursen oder unbewussten Bindungen an Technik nicht erkennt und sich in diesen unreflektiert verliert. Dieses Ergebnis gründet nicht auf der Idee, es gäbe ein unwandelbares Anthropologisches. „Mensch“ ist Teil seiner technischen Umwelt, in der er sich allerdings nicht allein aus Technik, sondern ebenso aus diskursiven und dispositiven Selbstbeschreibungen konstituiert. Es ist wichtig, in diese Einblick zu erhalten, deren Genese und Wirkungen zu erkennen und sie gerade im Übergang zu einer medienökonomischen Existenz⁵⁷ mit entfesselten technischen Dingen und Räumen diskurskritisch zu betrachten.⁵⁸

Literatur

- Bahr, Petra, *Loïe Fuller. Grenzgängerin des Tanzästhetischen*, 1999, online unter: <http://www.theomag.de/02/pb1.htm>, zuletzt aufgerufen am 31.01.2012.
- Bardiot, Clarisse, *9 Evenings. Theatre and Engineering*, online unter: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=572>, zuletzt aufgerufen am 01.02.2012.
- de Certeau, Michel, „Pratiques d'espace“, in: ders., *L'invention du quotidien*, Paris, 1990, S. 139-191.
- Craig, Edward Gordon, *Über die kunst des theaters*, Berlin, 1969.
- Cross, Lowell, *Remembering David Tudor: A 75th Anniversary Memoir*, 2001, online unter: <http://www.fzmw.de/2001/2001T1.pdf>, zuletzt aufgerufen am 01.02.2012.
- Döring, Jörg/Thielmann, Tristan (Hg.), *Spatial Turn: Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld, 2008.
- Dies., „Einleitung: Was lesen wir im Raume? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographen“, in: dies. (Hg.), *Spatial Turn: Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld, 2008. S. 7-47.
- Dünne, Jörg, *Die kartographische Imagination. Erinnern, Erzählen und Fingieren in der Frühen Neuzeit*, München, 2011.
- Ders., *Forschungsüberblick „Raumtheorie“*, 2004, online unter: <http://www.raumtheorie.lmu.de/Forschungsbericht4.pdf>, zuletzt aufgerufen am 01.02.2012.
- Ders., „Geschichten im Raum und Raumgeschichte, Topologie und Topographie“, online unter: http://www.uni-potsdam.de/romanistik/ette/buschmann/dynraum/pdfs/dynamisierte_raeume_komplett.pdf, zuletzt aufgerufen am 26.01.2012.
- Ders./Friedrich, Sabine/Kramer, Kirsten (Hg.), *Theatralität und Räumlichkeit: Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv*, Würzburg, 2009.

⁵⁷ Siehe zur medienökonomischen Existenz: Erich Hörl, „Die technologische Bedingung. Zur Einführung“, in: ders. (Hg.), *Die technologische Bedingung – Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*, Frankfurt/M., 2011, S. 7-53.

⁵⁸ Vgl. zur Lage des Subjektes im Diskurs entfesselter technischer Dinge: Alexander Firyn/Alexander Klüppel/Martina Leeker/Joachim Schlömer – mit Festspielhaus St. Pölten (Hg.), *Entfesselte technische Objekte. Mensch – Kunst – Technik 2010*, online unter: <http://entfesselt.kaleidoskopien.de/>, zuletzt aufgerufen am 01.02.2012.

- Fiebach, Joachim, *Von Craig bis Brecht. Studien von Künstlertheorien des 20. Jahrhunderts*, Berlin, 1975.
- Firyn, Alexander, *Theaterpoesie und Mathematik*, unveröffentlichte Magisterarbeit, FU Berlin, Institut für Theaterwissenschaft, o.J.
- Ders./Klüppel, Alexander/Leeker, Martina/Schlömer, Joachim – mit Festspielhaus St. Pölten (Hg.), *Entfesselte technische Objekte. Mensch – Kunst – Technik 2010*, online unter: <http://entfesselt.kaleidoskopien.de/>, zuletzt aufgerufen am 01.02.2012.
- Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M., 2004.
- Dies., „Auf dem Wege zu einer performativen Kultur“, in: dies./Doris Kolesch (Hg.), *Kulturen des Performativen, Paragrana* 7, 1 (1998), S. 13-29.
- Dies./Wulf, Christoph, (Hg.), *Theorien des Performativen*, Paragrana 10, 1 (2001).
- Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/M., 1994.
- Fuller, Loie, *Fifteen Years of a Dancer's Life*, Boston, 1913, reprint: New York, NY, 1977.
- Dies., *Lectures on Radium*, online unter: http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearchdetail.cfm?strucID=773359&imageID=FUL001_001B, hier S. 21-23, zuletzt aufgerufen am 01.02.2012.
- Günzel, Stephan, (Hg.), *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld, 2007.
- Hagen, Wolfgang, *Die entwendete Elektrizität. Zur medialen Genealogie des ‚modernen Spiritismus‘*, 2002, online unter: <http://www.whagen.de/publications/EntwendeElektrizitaet/26Hagen.htm>, zuletzt aufgerufen am 01.02.2012.
- Hagen, Wolfgang, „Loie Fuller. The Shock of Electricity and the Technological History of Modern Dance or the Overwhelmingness of Technology and the Possibilities of Art“, in: Söke Dinkla/Martina Leeker (Hg.), *Tanz und Technologie. Auf dem Weg zu medialen Inszenierungen*, Berlin, 2002, S. 118-131.
- Ders., „Der Okkultismus der Avantgarde um 1900“, 1997, online unter: <http://www.whagen.de/vortraege/OccultismAvantgarde/Okkavang.htm>, zuletzt aufgerufen am 01.02.2012.
- Ders./Schüttpelz, Erhard (Hg.), *Trancemedien und Neue Medien um 1900. Ein anderer Blick auf die Moderne*, Bielefeld, 2009.
- Haß, Ulrike, *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München, 2005.
- Heintz, Bettina, *Die Herrschaft der Regel. Zur Grundlagengeschichte des Computers*, Frankfurt/M., 1993.
- Herrmann, Hans-Christian von, *Das Archiv der Bühne. Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft*, München, 2005.
- Herrmann, Max, „Das theatralische Raumerlebnis“ (1931), in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M., 2006, S. 501-514.
- Hilbert, David, *Grundlagen der Geometrie*, Leipzig, 1899, hier zit. n.: Bert Gaard, *Die Rätsel der Welt. Gedanken zur Situation der Zeit*, (1996/2007), online unter: <http://www.tu-harburg.de/rzt/rzt/it/sofie/welt.pdf>, S. 15, zuletzt aufgerufen am 09.07.2013.
- Hörl, Erich, *Die heiligen Kanäle. Über die archaische Illusion der Kommunikation*, Zürich, Berlin, 2005.
- Ders., „Die technologische Bedingung. Zur Einführung“, in: ders. (Hg.), *Die technologische Bedingung – Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*, Frankfurt/M., 2011, S. 7-53.
- Hultberg, Teddy, „I smile when the sound is singing through the space“. *An Interview with David Tudor by Teddy Hultberg in Dusseldorf*, May 17/18 1988, online unter: <http://davidtudor.org/Articles/hultberg.html>, zuletzt aufgerufen am 06.08.2013.

- Innes, Christopher, *Edward Gordon Craig – A Vision of Theater*, London, New York, NY, 1998.
- Judmayer, Irene, „Jubelstürme im Brucknerhaus“, in: *Oberösterreichische Nachrichten* vom 12.09.2006, online unter: http://www.exile.at/sacre/reviews_de.html, zuletzt aufgerufen am 01.02.2012.
- Kursell, Julia, „Immanenzebene: Zur elektronischen Musik von David Tudor“, in: Daniel Gethmann (Hg.), *Klangmaschinen zwischen Experiment und Medientechnik*, Bielefeld, 2010, S. 231-248.
- Latour, Bruno, *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers through Society*, Cambridge, 1987.
- Ders./Woolgar, Steve, *Laboratory Life: The Social Construction of Scientific Facts*, Beverly Hills, CA, 1979.
- Leecker, Martina, „Camouflagen des Computers. McLuhan und die Neo-Avantgarden der 1960er Jahre“, in: Derrick de Kerckhove/dies./Kerstin Schmidt (Hg.), *McLuhan neu lesen. Kritische Analysen zu Medien und Kultur im 21. Jahrhundert*, Bielefeld, 2008, S. 345-375.
- Dies., „Weibliche Medien um 1900. Über okkulte Herkünfte der Medienwissenschaft“, in: Hedwig Wagner (Hg.), *GenderMedia Studies. Zum Denken einer neuen Disziplin*, Weimar, 2008, S. 117-140.
- Leonhard, William Everett, *Loie Fuller's Contributions to Stage Light*, University of Texas, 1964, S. 71-73, online unter: <http://etd.lib.ttu.edu/theses/available/etd-06082009-31295001113470/unrestricted/31295001113470.pdf>, zuletzt aufgerufen am 31.01.2012.
- Obermaier, Klaus and Ars Electronica Futurelab, „Le Sacre du Printemps. Igor Stravinsky“, online unter: http://www.exile.at/sacre/project_de.html, zuletzt aufgerufen am 01.02.2012.
- Schubert, Hans-Joachim, „Analyse und Kritik aus Sicht soziologischer Handlungstheorie“, in: *Analyse & Kritik – Zeitschrift für Sozialtheorie*, 30 (2008), S. 627-646, online unter: http://www.analyse-und-kritik.net/2008-2/AK_Schubert_2008.pdf, zuletzt aufgerufen am 01.02.2012.

Internetquellen

- <http://www.exile.at/apparition/>
<http://www.exile.at/concept/project.html>
<http://www.exile.at/dave/>
<http://www.exile.at/ko/>
<http://www.exile.at/sacre/>
<http://www.exile.at/vivisector/>
<http://www.fondation-langlois.org/flash/e/index.php?NumPage=571>
<http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=572>
<http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=294>
<http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=583>
<http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=611>
<http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=662>
<http://www.fondation-langlois.org/html/e/selection.php?Selection=9EVO>
<http://www.lowellcross.com/home/>