

## 2 Bühnenarchitektur als Rahmung und Blicklenkung

---

### *Highway 101 | Visitors Only*

Die visuelle Dimension sowie die perspektivische Ausrichtung des Bühnenbildes und der Theaterarchitektur haben bislang die wissenschaftliche Diskussion in der Frage nach dem Bild im Theater geprägt, ohne aber die Performance in die Untersuchung einzubeziehen. Abhandlungen zu Bühnenbildern im 20. Jahrhundert oder der letzten Jahrzehnte beschäftigen sich kaum mit den darin sich vollziehenden Performances, obwohl die Bühnenbilder nicht ohne diese gestaltet worden wären.<sup>1</sup> Christopher Balme weist darauf hin, dass die Frage nach dem Bild im Theater nicht von der Handlung zu trennen ist, sondern beide zusammen zu denken sind, und geht in seinem Aufsatz „Stages of Vision“<sup>2</sup> von der Geschichte des Bühnenbildes aus. Vom Bühnenbild als Bildraum in der Renaissance, der hinter den Spielern eine illusionistische Perspektive eröffnet, hin zu einem Spielraum im Theater der Moderne, in dem sich der Raum des Bühnenbildes und der Raum der Performer durchdringen, gelangen seine Erläuterungen zur Erweiterung des Bühnenraumes mittels filmischen oder photographischen Projektionen.

Demgegenüber ist Erika Fischer-Lichte der Meinung, dass die Geschichte des Bühnenraumes genauso gut auch von der anderen Seite, nämlich der performativen, geschrieben werden könnte.<sup>3</sup> Dabei kritisiert sie, dass Theater-

---

1 Zur Thematik des Bühnenbildes: Volker Pfüller u. Hans-Joachim Ruckhäberle (Hg.): *Das Bild der Bühne*, Berlin: Theater der Zeit 1998; Nora Eckert: *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert*, Berlin: Henschel 1998.

2 Christopher Balme: „Stages of Vision: Bild, Körper und Medium im Theater“, in: Hans Belting, Dietmar Kamper u. Martin Schulz (Hg.): *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, München: Fink 2002, S 349-364.

3 Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 188.

räume meist nur als Behälter betrachtet werden. Sie unterscheidet geometrischen und performativen Raum: Der geometrische ist ein konstanter, stabiler, messbarer Raum, der über die Performance hinaus bestehen bleibt. Dagegen wird der performative Raum erst mit der Performance hervorgebracht: „Jede Bewegung von Menschen, Objekten, Licht, jedes Erklängen von Lauten vermag ihn zu verändern.“<sup>4</sup> Der Aufführungsort strukturiert zwar die Bewegungs- und Wahrnehmungsmöglichkeiten von Performer und Zuschauer, aber seine Nutzung wird nie ganz vorhersehbar und definierbar sein.<sup>5</sup>

Anders als Fischer-Lichte, die sich bei ihren Analysen von Theateraufführungen seit den 1960er Jahren ganz auf den performativen Raum konzentriert, möchte ich den geometrischen Raum als Referenz zum sich verändernden Raum der Performance einbeziehen. Dies macht insofern Sinn, als die Arbeit von Meg Stuart weiterhin den Theaterraum in Bühne und Zuschauerraum trennt. Die auf die Bühne gestellten Räume bedingen geradezu die Bewegung der Tänzer, sie bezieht sich auf jene und setzt sich mit ihnen auseinander. Es entsteht eine Reibungsfläche zwischen geometrischem und performativem Raum. Gerade diese Differenz ist neben der Distanzierung von Zuschauer und Performer für das Entstehen von Bildlichkeit von Bedeutung. Es wird also im Folgenden zu fragen sein, welche räumliche Konstellation Bildlichkeit hervorbringt. Dabei werden zum einen Blickkonstellationen untersucht, die in der Beziehung zwischen Bühne und Zuschauer entstehen. Zum anderen spielt das Verhältnis von Bühnenraum und Performance eine Rolle.

Zwei Art und Weisen der Choreographien von Meg Stuart, die Bühne zu organisieren, weisen eine besondere Affinität zur Bildlichkeit auf: 1. Die Trennung von Bühne und Tribüne, die gleich einer traditionellen Guckkastenbühne eine Perspektive eröffnet; 2. Durchblicke und Raumgrenzen auf der Bühne, die zugleich ein Öffnen und Schließen ins Spiel bringen, was eine besondere Auswirkung auf die Beziehung der Performer zum Bühnenraum, aber auch auf die Seherordnung hat.

Obwohl die Choreographien von Stuart auf Improvisation aufbauen, mit verschiedenen Medien experimentieren, dabei meist auch die Grenzen der Bewegung und der Stimme sowie des Körpers austesten, spielen sie weiterhin auf der Bühne, Performer und Zuschauer voneinander abgrenzend. Darin unterscheiden sie sich von experimentellen Theateraufführungen seit den 1960er Jahren, in denen die vierte Wand zwischen Performer und Zuschauer aufgehoben wird und nicht-konventionelle Theaterräume aufgesucht werden. Bis auf *Highway 101* weisen ihre Choreographien dem Zuschauer einen festen Platz in der Tribüne zu. Meg Stuart bedient damit den konventionellen Theaterraum mit seiner perspektivischen Ausrichtung. Die Ordnung des Sehens ist

---

4 Ebd., S. 187.

5 Ebd., S. 188f.

weiterhin gewährleistet, während die intensive und eindringliche Lautlichkeit und Körperlichkeit die Grenze zwischen Performer und Zuschauer in gewisser Weise durchbrechen.

Die zentralperspektivische Ausrichtung der klassischen Guckkastenbühne wird in den Arbeiten von Meg Stuart nicht durch die Aufhebung der räumlichen Distanz aufgebrochen, sondern durch die Unterteilung der Bühne in mehrere, nichthierarchische Räume, was Auswirkungen auf die Bewegungs- wie auf die Wahrnehmungsmöglichkeiten hat. Die Bewegung wird durch die Raumstruktur unterbrochen und kleinteiliger. Gleichzeitig finden mehrere, voneinander unabhängige Performances statt, die miteinander korrelieren oder sich differenzieren und die in der Wahrnehmung immer wieder neu zusammengesetzt werden können. Der Blick des Betrachters wird dabei weiterhin durch die Rahmung gelenkt. Da die Rahmen jedoch vielfältig sind, lassen sich die einzelnen Details nicht gleichzeitig in den Blick bekommen. Die Wahrnehmung wechselt zwischen fokussierender und zerstreuer. Es ist nicht ein überschauender, sondern ein multifokaler Blick gefragt.

Darin unterscheidet sich die Arbeit Stuarts von traditionellen Choreographien. Im klassischen Ballett, in Modern Dance und zeitgenössischem Tanz ist gewöhnlich der gesamte Bühnenraum für die Bewegung reserviert, die bildnerische Gestaltung bleibt der Bühnenrückwand vorbehalten.<sup>6</sup> Die Tanzanalyse hat sich deshalb insbesondere mit dem Raum befasst, der durch die Bewegung entsteht oder von dieser eingenommen wird. Bei solchen Untersuchungen stand wie auch beim Bewegungskonzept des Tänzers und Choreographen Rudolf Laban<sup>7</sup> die Relation von Körper und Um-Raum im Vordergrund. Auch Gabriele Brandstetter geht es in ihrer Untersuchung der „Raumfiguren“ nicht um den Raum „als funktionale Definition, [...] als Ort der Bühne, sondern um den Raum in seinen ästhetischen Qualitäten“.<sup>8</sup> Dabei ging es weniger um das Verhältnis der Tänzer zur Bühne bzw. zum Publikum, also das, was in diesem Kapitel im Zentrum der Untersuchung steht.

6 Obwohl bereits Serge Diaghilev im klassischen Ballett oder Merce Cunningham im Modern Dance eine intensive Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern pflegten, konzentrierte sich die bildnerische Gestaltung bis auf wenige Ausnahmen auf die Bühnenrückwand. In den neunziger Jahren gab es vermehrt einen Austausch zwischen Choreographen und Architekten; z. B. arbeitet Frédéric Flamand regelmäßig mit Architekten zusammen oder auch *Manyfacts* des Sca-pino Ballet Rotterdam mit MVRDV. Unabhängig davon entstanden zur gleichen Zeit und um die Jahrtausendwende Choreographien, die architektonische Strukturen wie Fassaden oder mehrere Räume auf die Bühne stellten wie beispielsweise *Crush Time* (1997) von Les Ballets C. de la B., *Kammer/Kammer* (2000) von William Forsythe oder *Insideout* (2003) von Sasha Waltz.

7 Rudolf von Laban: *Choreutik. Grundlagen der Raumharmonielehre des Tanzes*, Wilhelmshaven: Noetzel 1991.

8 Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a. M.: Fischer 1995, S. 319.

In der Choreographie *Highway 101* von Meg Stuart ist die klassische Bühnensituation aufgehoben. Die Choreographie führt das Publikum auf eine Reise durch das Theatergebäude oder durch den für die Aufführung vorgesehenen Ort. Bei der Wanderung durch das Gebäude formiert sich die Relation zwischen Performer und Publikum sowie zwischen der bestehenden Architektur und der Choreographie jeweils auf neue Art und Weise.

Zunächst untersuche ich, wie sich das Aufheben der Grenze zwischen Publikum und Zuschauer zur Bildlichkeit verhält und wie dennoch weiterhin Perspektiven eröffnet werden. Weiter analysiere ich wie die Fensterwand im zweiten Teil von *Highway 101* Blickachsen eröffnet: Ambivalenzen zwischen Fokus und Zerstreuung, zwischen Frontalität und Schichtung, zwischen Bildlichkeit und Körperlichkeit stehen zur Diskussion.

Im dritten Teil des Kapitels wird die räumliche Strukturierung der Bühne anhand der Choreographie *Visitors Only* betrachtet, bei der die Fensterfassade aufgebrochen und der Raum nach innen geöffnet wird. Da die Bühnenarchitektur sich auf die Arbeiten des bildenden Künstlers Gordon Matta-Clark bezieht, der für seine Eingriffe an bestehenden Gebäuden bekannt ist, werde ich zuerst auf seine Arbeit eingehen, um dann zu zeigen, wie die Bühnenbildnerin Anna Viebrock mit architektonischen und künstlerischen Vorbildern arbeitet und diese für ihre gleichzeitig offenen und geschlossenen Räume einsetzt. Das auf die Bühne gestellte Gebäudefragment wirkt sich in *Visitors Only* durch sein Prinzip von Öffnen und Schließen sowohl auf die Choreographie als auch auf die Wahrnehmung aus. Es bietet Öffnungen und Blickachsen und ist zugleich Widerstand und Motor für die Bewegung der Tänzer. Anhand der Beziehung zwischen begrenzender Bühnenarchitektur und der sich darin und darüber hinaus bewegenden Tänzern werde ich analysieren, wie in der Wahrnehmung Bildlichkeit entsteht und wieder aufgehoben wird.

## Nähe und Distanz – Gehen und Sehen

Michel de Certeau unterscheidet in *Kunst des Handelns*<sup>9</sup> bezüglich des Raums und seiner Erfahrung in der Stadt New York zwei Handlungsweisen: das Sehen und das Gehen. Als Beispiel beschreibt er die Erfahrung des Besteigens des World Trade Centers in New York. Er steigt aus dem Gewimmel der Straßenfluchten auf und blickt vom Dach auf die Stadt. Mit der Distanz setzt die Handlung des Sehens ein, die Draufsicht und der Überblick ermöglichen ihm, die Ordnung der Straßen und generell der Stadt zu analysieren und wie einen Text zu lesen. Hingegen beim Spazieren durch die Straßenfluchten erschließt sich der Raum durch das Gehen, das sich aus dem Moment leiten lässt. Er un-

---

9 Vgl. Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve 1988, Kap. 7.



terscheidet zwischen einem statischen Zustand des Sehens, in dem der Handelnde von außen auf das Geschehen blickt und es analysiert, und einem bewegten Zustand des Gehens, das den Handelnden zu einem Mitspieler macht.

Die beiden Handlungsweisen lassen sich auch auf die Rolle des Zuschauers im Theater beziehen, die sich seit der Avantgarde und insbesondere den 1960er Jahren nicht mehr auf das rein passive Zuschauen reduzieren lässt und verschiedenen Experimenten ausgesetzt ist. Statt abgeschlossenen Werken werden, laut Fischer-Lichte, Ereignisse hervorgerufen, welche die Produktion und die Rezeption vereinen, also Zuschauer und Performer zugleich – wenn auch auf andere Weise – beteiligen. Der Zuschauer wird zum Mitspieler. Die Veränderung geht oft auch damit einher, dass der Theaterraum anders benutzt wird oder alternative Räume für die Aufführung gesucht werden. Fischer-Lichte unterscheidet dabei zwischen drei verschiedenen Räumlichkeiten: 1. einem leeren Raum mit variablen Arrangements, der verschiedene Bewegungen von Akteuren und Zuschauern zulässt; 2. eine Raumordnung, die den Zuschauern mögliche Plätze zuweist, aber neue Möglichkeiten zur Aushandlung der Beziehung zwischen Performer und Zuschauer eröffnet; 3. die Verwendung von vorgegebenen, bislang anderweitig genutzten Räumen wie beispielsweise öffentlichen Plätzen oder Supermärkten. In allen drei Räumlichkeiten ist das Verhältnis zwischen Performer und Zuschauer durch ein je unterschiedliches Verhältnis von Bewegungs- und Wahrnehmungsmöglichkeiten charakterisiert.

Anhand der Choreographie *Highway 101* von Meg Stuart, die als Parcours durch den jeweiligen Aufführungsort führt, werde ich nun den Wechsel zwischen Gehen und Sehen für die Analyse der Räumlichkeit aufnehmen.

*Highway 101* entstand im Jahr 2000 in enger Zusammenarbeit von Stuart mit dem Regisseur Stefan Pucher, dem Videokünstler Jorge Leon und dem Musiker Bart Aga. Im Zentrum der Choreographie standen Themen wie Erinnerung, die Beziehung zwischen Performer und Zuschauer und der Umgang mit Räumen.<sup>10</sup> Die Choreographie bezog die bestehende Architektur des jeweiligen Theaters oder eines anderen dafür bestimmten Ortes ein. Sie war in verschiedener Hinsicht kein abgeschlossenes Bühnenstück, schon mal weil sie nicht auf einer Bühne spielte, sondern sich im Durchwandern der Architektur und im Eröffnen von Perspektiven innerhalb dieser vollzog. Auf jeden Spielort musste die Choreographie neu angepasst werden. Die einzelnen Module, die so genannten *Exits*, bildeten dabei den Grundstock und kehrten jeweils in veränderter Form wieder. Aber nie wurde dem Zuschauer wie gewöhnlich im Theater ein fester Sitzplatz in der Tribüne zugewiesen. Er bewegte sich im gleichen Raum wie die Performer und konnte so auch in die Aufführung eingreifen.

10 Vgl. [www.damagedgoods.be](http://www.damagedgoods.be), dort unter: menu, archive, works, *Highway 101*, letzter Zugriff im April 2007.

Die Reise der Choreographie startete im März 2000 im Kaaitheter in Brüssel, führte dann im Sommer nach Wien in ein altes Fabrikgebäude, den Emballagenhallen, im Herbst nach Paris ins Centre Pompidou und dann wieder nach Brüssel, diesmal in die Raffinerie. Im Februar 2001 gelangte *Highway 101* schließlich über das Tent in Rotterdam nach Zürich in den Schiffbau, eine damals gerade neu eröffnete Theaterspielstätte des Schauspielhauses. Die Stationen der Aufführung umfassten unterschiedliche Orte: bekannte Orte wie das Foyer und unbekannte Orte wie den Keller, der dem öffentlichen Theaterbetrieb sonst nicht zugänglich ist. Da die Dokumentationslage schlecht ist und es keine Videoaufzeichnung der ganzen Aufführung gibt, werde ich Videoausschnitte der Aufführungen in Brüssel, Wien, Paris und Rotterdam hinzuziehen und mich im übrigen auf meine persönliche Erfahrung stützen. Ohnehin lässt sich das Durchwandern kaum über ein Video vermitteln. Anhand der Aufführung von Zürich, die ich selbst gesehen habe, werde ich nun das Durchwandern des Schiffbaus sowie die einzelnen *Exits* genauer beschreiben:

Das Publikum wird im Foyer in Empfang genommen und gelangt durch ein paar Gänge und Treppen in die Tiefgarage. Dort fährt ein Auto direkt auf das Publikum zu und stoppt abrupt mit einer Vollbremsung. Zwei Performer steigen aus, gehen um das Auto und wechseln ihre Plätze – wildes Gestikulieren im Innern des Autos. Ein Schrei hinter dem Publikum reißt plötzlich die Aufmerksamkeit auf sich. Hinten an der Wand werden Videoprojektionen sichtbar. Eine Tänzerin rennt scheinbar bedroht an die Wand. Auch andere Performer bewegen sich durch das Publikum hindurch auf die Seite mit der Projektion.

Durch Gänge und Treppen wird das Publikum wieder ins Foyer geführt. Dort bleibt es vor der großen Glaswand stehen, die das dahinter liegende Restaurant vom Foyer trennt. Ein Performer mischt sich unter die Gäste im Restaurant und setzt sich zu einer Tischgesellschaft, bei der noch ein Platz frei ist; ein zweiter geht in die Küche und schaut den Köchen in die Töpfe; ein anderer läuft auf dem erhöhten Gang hin und her. Hinter dem Restaurant in dem kleinen Raum zwischen Glas- und Außenwand packt Meg Stuart ihre Koffer aus.<sup>11</sup> Das Publikum blickt durch die Glastrennwand des Restaurants auf die tadelnden Gäste, die plötzlich ungewollt zu Blickfängern werden, und dahinter auf Stuart.

Der nächste *Exit* führt das Publikum in eine Halle. Alte Sofas, Sessel, Teppiche, Wohnzimmertische, Lampen und Fernseher sind zu Sitzgruppen arrangiert. Die einzelnen Sitzgruppen sind durch ihre Lampen beleuchtet.

---

11 Das Auspacken der Koffer bezieht sich tatsächlich auf das Ankommen der Choreographin in Zürich und im Schauspielhaus. Stuart wurde im Herbst 2000 von Christoph Marthaler als *artist in residence* ans Schauspielhaus Zürich geholt.

Schummriges Licht und die live gemischte Musik bringen Wohnzimmer- oder Lounge-Atmosphäre auf. Performer und Zuschauer lassen sich auf den Sitzgelegenheiten nieder. Es wirkt gemütlich und unbehaglich zugleich. Denn als Zuschauer wissen wir nicht, was nun passieren wird, wir sind nicht mehr nur Beobachter, sondern sitzen mit den Performern im gleichen Raum, vielleicht sogar neben diesen auf einem Sofa.

Als die Tür sich öffnet, folgen die Zuschauer den Performern durch einen Gang in eine noch größere Halle. Dort ist auf einer Querseite eine Wand aufgebaut, die mit Fenstern, Türen und einem Treppenaufgang versehen ist. Durch die Wand wird wieder eine Distanz zwischen Performern und Publikum aufgebaut, auch wenn die Tänzer teilweise aus der Fassade heraustreten und auf das Publikum zukommen (Kap. 2, Fensterfassade). Zeitweise wird die Aufmerksamkeit auf die andere Seite des Raumes gelenkt, weil dort eine Tänzerin, Meg Stuart, in einem Sessel ein Gespräch führt, von dem nur die eine Hälfte, nämlich ihre, zu hören ist.

Das Ende bleibt offen, alle sind eingeladen, nochmals in die Lounge zu kommen.

Die Aufmerksamkeit des Publikums wurde durch den Ton (Musik, Stimme), die Videobilder, die Beleuchtung oder durch die Bewegung der Tänzer geleitet, ohne dass je explizit gesagt wird, wohin das Publikum gehen soll oder wo es stehen soll. Die Choreographie ließ den Zuschauer zwischen Gehen und Stehen wechseln. Meist war ein Haltepunkt mit dem Eröffnen einer Perspektive verbunden, man denke an das Verhältnis von Bild und Bewegung bei de Certeau. Das heißt aber nicht, dass der Zuschauer beim Gehen nicht zuschaut, oder dass der Zuschauer, wenn er nicht geht, immer eine Übersicht erhält. Während beim Gehen die Wahrnehmung auf einer Ortsveränderung basiert, wird beim Anhalten die Bewegung auf diejenige des Blicks reduziert.

An den unterschiedlichen Beziehungen zwischen Publikum und Performer wie auch am Umgang mit der räumlichen Situation wird deutlich, dass das Entstehen von Bildlichkeit mit Distanz und Perspektive verbunden ist: So wird beispielsweise die Glaswand im Foyer bewusst ausgenutzt, um Distanz zu erzeugen, und zugleich, um die Blicke zwischen den Fronten spielen zu lassen. Die Intimität der Tischrunden wird durch die Blicke der Zuschauer gestört. Die Gäste des Restaurants blicken wiederum erstaunt nach draußen auf die versammelte Menge. Es entsteht eine Durchkreuzung von Blicken, von Beteiligten und Unbeteiligten, von Schauspielern, Besuchern und zufällig Anwesenden. Dabei ist nicht mehr eindeutig, wer wen anblickt. Das Publikum wird sowohl zum Blickenden als auch zum Angeblickten. Diese Situation wird im Bühnentheater dadurch verhindert, dass der Zuschauer im Dunkeln verschwindet, sich der Sichtbarkeit entzieht, während er dem Geschehen auf der Bühne zuschaut.



Als zweites Beispiel möchte ich die Szene in der Lounge erwähnen, da dort in erster Linie die Distanz zwischen Performer und Zuschauer und damit auch die Draufsicht aufgehoben wird. (Abb. 15) Zuschauer und Performer sitzen in den gleichen Sitzgruppen, so dass sich die Zuschauer nie sicher sein können, ob sie nicht im nächsten Moment zu Mitspielern werden. Außerdem wird die Blickrichtung nicht mehr geleitet. Es ist nicht klar, wer hier wen anschaut, wer hier Akteur und wer Zuschauer ist. Die Gesten und Handlungen sowie die Gespräche zwischen Performern und Zuschauer unterscheiden sich kaum vom Alltag. Zuweilen gibt es intime Begegnungen zwischen den Zuschauern, aber auch zwischen Performer und Zuschauer oder Performer und Performer. In der merkwürdigen Verschränkung von Öffentlichkeit und Privatheit wird die Ambivalenz der Situation deutlich.



Abb. 15: Meg Stuart, *Highway 101*, Brüssel 2000

Die Präsenz des Blicks – als wichtiger Aspekt der Öffentlichkeit und der gegenseitigen Überwachung – wird durch die installierten und beweglichen Kameras gesteigert. Da sie teilweise nicht größer als ein Lippenstift sind, werden sie kaum bemerkt. Beim Abspielen der in nächster Nähe aufgenommenen Szenen auf einem der Fernsehmonitore wird der Besucher sich der Blicke und der Kontrolle durch die Kamera bewusst.<sup>12</sup> Die Videoaufzeichnungen lösen Gesten, Handlungen oder Situationen aus dem Gesamtgeschehen heraus. Es entsteht plötzlich ein Fokus, der den Blick anzieht, der die Intimität aufbricht und zur Schau stellt. Durch das Herauslösen einer Situation

12 Hier sei auf die Thematik der Videokamera als Kontrollinstanz hingewiesen, die hier nicht weiter ausgebreitet werden soll, die aber gerade auch für *Highway 101* eine wichtige Rolle spielt.



in der Aufnahme baut die Kamera eine Distanz auf, die ein Bild erzeugt und dadurch den Blick bewusst werden lässt.

Zusätzlich werden auf die Wände auch Bilder projiziert, die Aufnahmen von Performern zeigen, die außerhalb der Lounge einen langen Gang entlang rennen und plötzlich wieder neben ihrer Projektion in der Tür erscheinen. Hier bringen die Aufnahmen etwas in den Raum hinein, was der Zuschauer sonst nicht sehen würde, was für ihn unsichtbar ist. Mittels Aufnahme und Wiedergabe wird die Distanz bzw. die Raumgrenze überbrückt. Mit diesen Projektionen wird Präsenz von etwas Abwesendem erzeugt, während durch die Aufnahmen aus dem Raum selbst Distanz geschaffen wird.

Die Videobilder verdeutlichen das Entstehen von Bildlichkeit, indem sie Nähe und Distanz zueinander ins Spiel bringen und darüber eine Spannung aufbauen. Mit den Videoaufnahmen bringt Stuart selbst in dieser Szene, in der sich Zuschauer- und Performerraum durchdringen, wieder eine Ordnung des Sehens ins Spiel. Aber anders als bei der Bühne sind die Blickachsen nicht gerichtet. Es gibt kein Vorne oder Hinten, alles spielt sich im gleichen Raum ab.

## **Fensterfassade: Strukturierung visueller und physischer Bewegung**

Wir haben gesehen, wie über die Beziehung von Nähe und Distanz Bildlichkeit erzeugt wird und wie über die Architektur mögliche Perspektiven eröffnet werden. Im Folgenden werde ich auf die Thematik des Fensters als Durchblick und als Lenkung des Blicks eingehen; als Beispiel dient weiterhin die Choreographie *Highway 101*.

Die im zweiten Teil der Choreographie aufgebaute Fassadenwand dient als Grenze zwischen Publikum und Performer, als eine Grenze zwischen innen und außen, welche aber durch die verschiedenen Öffnungen und Bewegungen der Tänzer durchlässig bleibt. Während in anderen Szenen von *Highway 101* mit dem bestehenden, vorgefundenen Raum gearbeitet wird, steht die Fassadenwand als gebaute Bühnenarchitektur in der Schiffbauhalle. Die Wand mit ihren verschiedenen Öffnungen findet aber ihr Vorbild in der Wiener Version von *Highway 101* vom Sommer 2000. Diese fand nicht in einem Theaterbau, sondern einem Industriegebäude – einer Emballagenhalle – statt. In der Halle wurde die Raumsituation in etwas anderen Proportionen vorgefunden. (Abb. 16) Die Bewegungsabläufe hinter und vor der Fassade und durch diese hindurch sind in beiden Aufführungen vergleichbar.

Die Öffnungen fokussieren den Blick und rahmen das Geschehen, indem sie einen Ausschnitt bilden. Dadurch bleibt aber ein Teil neben den Fenstern hinter der Wand versteckt, so dass eine Spannung zwischen sichtbarem Ausschnitt und Unsichtbarem entsteht. Hinter den Öffnungen ereignet sich nichts

Außergewöhnliches. Vielmehr werden verschiedene alltägliche Situationen gezeigt: Eine Tänzerin läuft am Fenster vorbei, eine zieht sich aus, ein Tänzer tritt mit einem Handtuch aus der Dusche, ein anderer rennt unermüdlich die Treppe rauf und runter. Trotz der Alltäglichkeit der Szenen ziehen sie unsere Aufmerksamkeit auf sich, indem immer ein Teil verdeckt bleibt und der Zusammenhang zwischen den Szenen uns überlassen ist.



Abb. 16: Meg Stuart, *Highway 101*, Wien 2000

Die Fassade wird durch die Reihung der drei Fenster im Obergeschoss und die der drei Türen im Erdgeschoss in zwei horizontale Linien gegliedert. Die Horizontale wird von der Treppe, die von oben nach unten sowie von innen nach außen führt, vertikal gebrochen. Unten rechts vom Treppenaufgang befindet sich die besagte Reihe von drei Türen, die geöffnet und geschlossen werden können und so eine Bewegung in die Fassade hinein und aus ihr heraus ermöglichen. Auf der linken Seite bricht eine undefinierbare Öffnung die klare Struktur von horizontalen und vertikalen Linien auf. Zwischen dieser Öffnung und dem Treppenaufgang ist ein Monitor angebracht, der teilweise demonstrativ von einem der Tänzer betrachtet wird. In Analogie zu den Öffnungen kann der Monitor ebenfalls als Bildfeld gelesen werden.

Die Öffnungen strukturieren und zerteilen die Fassade, isolieren die „Figuren“ voneinander. Die Rahmung fixiert die Figur an einem Ort, steigert aber auch die Bewegung über den Rahmen hinaus. Die Rahmung bildet, wie es Gilles Deleuze für die Malerei von Francis Bacon beschreibt, einen „Schauplatz“.<sup>13</sup> Gemäß Deleuze gibt es zwei Möglichkeiten die Kontur zu überschreiten: eine Bewegung von der materiellen Struktur zur Figur und eine Bewegung von der Figur über die Grenze hinaus, was er mit dem „Entweichen“ der

13 Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Logik der Sensation*, München: Fink 1995, S. 9-10.

Figur bezeichnet.<sup>14</sup> Über dieses Spannungsfeld wird in der Malerei eine potentielle Bewegung erzeugt.

Anders als in der Malerei wird in der Choreographie die Beziehung der Tänzer zu ihrem „Schauplatz“ zusätzlich von ihrer tatsächlichen Bewegung bestimmt. Es entsteht eine Überlagerung von realer und potentieller Bewegung, denn einerseits bewegen sich die Tänzer zwischen den Fenstern hin und her, öffnen Türen, treten heraus oder hinein, und andererseits erzeugt der Zuschauer in der Wahrnehmung Verbindungen zwischen den einzelnen Öffnungen. Anhand der Konstellation der Fassade können drei verschiedene Bewegungsrichtungen ausfindig gemacht werden: 1. in der Horizontalen zwischen den Fenstern sowie zwischen den Türen; 2. in der Vertikalen des Treppenhauses; 3. von außen nach innen oder von innen nach außen.

Die Tänzer bewegen sich hinter der Fassade zwischen den Fenstern hin und her, verschwinden in der Wand und treten bei der nächsten Öffnung wieder hervor. Verfolgt der Blick die horizontale Bewegung der Tänzer, werden diese samt dem unbestimmten Raum hinter den Fenstern mit der Ebene der Fassade verbunden. Der Blick bewegt sich in die Tiefe, um die Bewegung im einzelnen Rahmen zu erfassen, begleitet die Bewegung der Figur wieder aus dem Rahmen heraus und streift an der Fassade entlang.

Die drei Türen funktionieren dagegen anders als die Fenster, da sie geöffnet und geschlossen und von den Tänzern von innen nach außen und von außen nach innen durchkreuzt werden können. Der Zuschauer stellt zwischen den Öffnungen, zwischen Figur und Rahmen, Beziehungen her. Die Fensteröffnungen werden nur imaginativ über das Auge erschlossen, während die Türen von den Tänzern konkret benutzt werden.

Durch die vielfache Rahmung wird das Geschehen auf der Bühne in kleine Bewegungsausschnitte unterbrochen. Der Betrachter sieht immer nur einen Teil der Tänzer und ihrer Handlungen. Der Überblick wird ihm durch die fragmentartigen Bildfelder und die Vielzahl der Öffnungen, die er kaum gleichzeitig in den Blick nehmen kann, verwehrt. Dennoch versucht er das, was sich auf der einen Seite oder in einem Fenster ereignet, mit dem Geschehen auf der anderen Seite zusammenzubringen.

Ähnlich wie in der Malerei entsteht eine Spannung zwischen Fixierung im Rahmen und seiner Überschreitung, zwischen Isolation und Korrespondenz (sei es durch Ähnlichkeiten oder Differenzen). Die Beziehungen zwischen den einzelnen Bildfeldern werden ständig überlagert und durchbrochen. Die Szene oszilliert zwischen Bewegung und ihrer momentanen Fixierung im Rahmen sowie zwischen Räumlichkeit und Flächigkeit. Es ist ein Oszillieren zwischen einer Tiefenbewegung des Blicks und dem Streifen der Augen an der Fassade entlang.

14 Ebd., S. 15-18.

Dieses Moment möchte ich nochmals unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachten: als eine Bewegung der Augen zwischen Fokus und Zerstreuung sowie als räumliche Ambivalenz zwischen Frontalität und Schichtung. In Bezug auf die Frage nach der Bildlichkeit lässt sich diese Debatte auch mit dem Begriff der „Transparenz“ in Verbindung bringen.

## **Fokus und Zerstreuung**

Das Fenster eröffnet einen Blick hinter die Fassade, gleichzeitig setzt es dem Blick auch einen Rahmen, indem es nur einen bestimmten Ausschnitt zeigt. Bei der Fassade von *Highway 101* gibt es jedoch mehrere Fenster gleichzeitig, die das Geschehen rahmen, unterbrechen und zerstreuen. Hans-Thies Lehmann bezeichnet die „Vervielfältigung der Rahmung“ im postdramatischen Theater als eine Strategie, um die durch einen Rahmen hervorgerufene einheitliche Sinnstiftung des klassischen Theaters aufzubrechen. Die Bühne werde, laut Lehmann, im klassischen Theater ähnlich wie in der Malerei seit der Neuzeit bis in die Moderne als Fenster zur Welt verstanden. Dabei gäben der Damentext und die Architektur der Bühne die Rahmung der Inszenierung vor. Im postdramatischen Theater ändere sich einerseits das Verhältnis zur Welt, indem nicht mehr symbolisch eine Welt auf der Bühne dargestellt sei. Vielmehr werde ein Ausschnitt, ein Bruchstück aus der Welt gezeigt. Zusätzlich werde der Rahmen vervielfältigt und dadurch eine neue Wirkung der Rahmung hervorgerufen, die Lehmann folgendermaßen beschreibt:

Die Vervielfältigung der Rahmen hebt aber die Funktion des ‚einen‘ Rahmens geradezu auf: das Einzelne wird aus dem einheitlichen Feld, das der Rahmen konstituiert, indem er es umschließt, herausgebrochen. Statt durch die rahmende Ganzheit zum Sinn gesteigert zu werden, wird dem Einzelnen genau die Verbindung zum Ganzen gekappt, die das Sinnliche zum Bedeutenden macht. Stattdessen bewirken die vervielfältigten Rahmungen, daß das Einzelne auf sich zurückgeführt wird als gesteigertes Hier- und Sosein seiner sinnlichen Beschaffenheit oder, von der anderen Seite betrachtet, gesteigerte Wahrnehmbarkeit.<sup>15</sup>

Die Rahmung der Bewegung einzelner Tänzer fungiert in den Choreographien Stuarts – ähnlich wie das Lehmann beschreibt – meist als ein Ausschnitt und richtet somit das Augenmerk auf das Detail. Wie ein Zoomobjektiv fährt unser Auge an die Körper in den Öffnungen heran. Der Betrachter sieht aber nicht den ganzen Körper der Tänzer. Er sieht beispielsweise einfach Arme, die nach oben katapultiert werden, oder den Oberkörper einer Tänzerin, der ganz gleichmäßig am Fenster vorbeizieht, als würde er fahren. Durch den

---

15 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M.: Eigenverlag 2001, S. 290.



Ausschnitt wird jedoch eine einfache Bewegung wie das Kämmen der Haare als solche durchgeführt, was beim Betrachter zu einer Steigerung der Aufmerksamkeit führt. Der Zusammenhang, in dem der Tänzer sich vorwärts bewegt, und der Grund seiner Erregung bleiben ihm jedoch verschlossen. Da die einzelnen Bewegungen ausgeschnitten und von ihrem Zusammenhang losgelöst sind, gibt es keine fortlaufende Geschichte, die dem Betrachter Halt bieten könnte. Sein Auge bewegt sich auf der Suche nach einem Zusammenhang weiter und zoomt in ein anderes Fenster. Durch die Vielzahl der Öffnungen und die Gleichzeitigkeit der Handlungen ist seine Wahrnehmung überfordert. Der Betrachter bewegt sich zwischen einem sich annähernden und einem sich weitenden Blick, er bewegt sich sukzessive von Bildfeld zu Bildfeld oder versucht simultan alles in einem streifenden Blick zu erfassen. Doch der Überblick bleibt ihm verwehrt.

Das Nebeneinander der Fenster und die alltäglichen Handlungen erinnern an eine Fensterfront eines Wohnhauses. Sie können mit der Hofsituation aus dem Film *Rear Window* (1954) von Alfred Hitchcock verglichen werden.<sup>16</sup> Der Film spielt hauptsächlich im Hinterhof eines großen Wohnblocks, der von dem Reportagephotographen L. B. Jefferies (James Stewart) beobachtet wird, da er sich aufgrund seines gebrochenen Beines nicht mehr aus seiner Wohnung bewegen kann. (Abb. 17) Die Aufnahmen des Films bewegen sich zwischen der Wohnung des Photographen und dem Hinterhof hin und her, der wiederum als Ganzes und in einzelnen Nahaufnahmen wiedergegeben wird.

Mein Vergleich setzt weder auf der historischen Ebene noch auf der gleichen medialen Ausgangsbasis an. Vielmehr geht es um eine Blick-, Bild- und Mediengeschichte, die anhand des Reportagephotographen und seinem Blick aus dem Fenster in den Hof erzählt wird.<sup>17</sup> Insbesondere wird im Film *Rear Window* die Praxis des Zoomens zum Thema, die das menschliche Auge schon natürlicherweise ständig in Bewegung hält und die durch die Technik der Kamera bewusst herbeigeführt und in der Aufnahme sichtbar wird. Das

16 Zu Inhalt und Analyse von *Rear Window* vgl. Michael Diers: „Der entscheidende Augenblick“ – Bild- und Medienreflexion in Alfred Hitchcocks „Das Fenster zum Hof“, in: Ders. (Hg.), *PhotographieFilmVideo. Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes*, Hamburg: Philo 2006.

17 Michael Diers hat facettenreich die verschiedenen medialen und bildtheoretischen Dimensionen des Films erläutert, insbesondere in der Beziehung von Photographie und Film, aber auch des Blicks als Medium der Überwachung (Zur Thematik der Überwachung stellt er einen Vergleich zu Jeremy Bentham's *Panopticon* (1787) an, S. 161-166). Sein Ausgangspunkt ist gleich dem des Films das fehlende Bild des Mords, auf den der Photograph über einen Schrei aufmerksam wird, bereits aber den entscheidenden Moment als Photograph verpasst hat: „Alles von nun an Beobachtete dient dazu, das fehlende Bild des Hinterhofdramas aus zahlreichen Details und Bildern wie aus Schnipseln zusammenzusetzen.“ (S. 152)

Zoomen der Kamera wird im Blick des Photographen durch sein Objektiv vorgeführt und in den Filmaufnahmen sukzessive als Perspektivwechsel verdeutlicht. Nicht nur das Verhältnis von Detail und Gesamtbild, sondern auch das Verhältnis von Gehen und Sehen, das bereits mit Rückgriff auf Michel de Certeau angesprochen wurde, steht zur Diskussion. Der Photoreporter ist durch sein eingegipstes Bein an der Fortbewegung gehindert und verschafft sich deshalb durch das Heranzoomen einzelner Szenen einen Zugang zum Leben im Hof. Gleichzeitig wird bei der Beobachtung des Geschehens im Hinterhof die Frage nach der Grenze zwischen Intimität und Öffentlichkeit laut, die sich mit der Frage nach Überwachung paart, welche mit der Entwicklung der optischen Medien verbunden ist.



Abb. 17: Alfred Hitchcock, *Rear Window*, 1954

Im Film wird, anders als in der Choreographie, das Verhältnis von Detail und Totale durch die Bewegung der Kamera und den Filmschnitt gesteuert. In der Choreographie kann der Betrachter mit Einschränkung selbst zwischen Nahaufnahme und Totale wechseln. In den meisten Choreographien Stuarts stehen mehrere Bildfelder nebeneinander, so dass der Blick gleichzeitig fokussiert und gestreut wird. Das Durchkreuzen verschiedener Perspektiven eröffnet unendlich viele Möglichkeiten der Verknüpfung. Neben diesen perspektivischen Wechseln wird der Betrachter durch zusätzliche Materialitäten wie Stimme, Musik oder Kostüm von einem Ausschnitt zum anderen bewegt, von einem Bild zum anderen. So kann die Stimme Verbindungen herstellen, aber auch Gegensätze hervorrufen oder ein neues „Fenster“ öffnen. Der Zoomeffekt wird immer wieder aufgelöst und das Gegenteil – die Zerstreung – setzt ein.

Dieses Prinzip von aufeinandertreffenden, „abwechselnd und synchron bespielten ‚Feldern‘“<sup>18</sup> auf der Bühne vergleicht Hans-Thies Lehmann mit der „Montage“ im postdramatischen Theater.<sup>19</sup> Der Begriff der Montage wird im Film für das Zusammenfügen von Bildsequenzen gebraucht, die an verschiedenen Orten und/oder Zeiten spielen. Während aber in der Film-Montage meist von einem Nacheinander von zeitlichen und räumlichen Schnitten ausgegangen wird, liegen die Schnitte hier nebeneinander und werden von der Choreographie und vom Betrachter sowohl simultan als auch sukzessiv eingeleitet bzw. wahrgenommen. Die Konzentration wird auf verschiedene Elemente gelenkt, verschiedene Orte und Zeiten wollen gleichzeitig ins Blickfeld genommen werden. Die Vieldeutigkeit überfordert den Betrachter und wirft ihn auf seine eigene Wahrnehmung zurück: Einerseits nimmt ihn das Zoomen auf ein Fenster gefangen, andererseits ist er vollkommen frei, von einem „Bild“ zum anderen zu wechseln. Da aber die einzelnen Bildfelder nicht immer zusammenpassen, bleibt die Verbindung zwischen den Teilen offen.

### **Bildlichkeit und Körperlichkeit – Frontalität und Schichtung**

In Bezug auf die Fassade habe ich bereits verschiedene Bewegungen sowohl der Tänzer als auch der Wahrnehmung beschrieben. Sie sind durch eine Bewegung in der Ebene der Fassade und aus dieser heraus gekennzeichnet. Der Betrachter bleibt in *Highway 101* immer vor der Fassade, er bezieht sich also frontal auf sie, so dass die räumliche Schichtung nur durch die Bewegung der Tänzer und durch den Fokus der Augen entsteht. Ein Vergleich mit der Choreographie *insideout* (2003) von Sasha Waltz, bei der der Betrachter selbst über die Bühne – einem architektonischen Gebilde mit Fenstern, Türen, Treppen und verschiedenen Stockwerken – spazieren kann, verdeutlicht, wie die frontale Ausrichtung der Fassade den Effekt der Bildlichkeit steigert. Während in *Highway 101* das Gegenüber von Fassade und Publikum immer gewährleistet ist, nimmt der Zuschauer in *insideout* mit jedem Weg eine andere Sicht wahr. Das, was der Zuschauer zu sehen bekommt, ist mit seinem Gang durch die Bühnenarchitektur verbunden. Zwar gibt es immer wieder Ansichten von Kammern, in denen etwas geschieht, diese befinden sich aber innerhalb eines großen Ganzen, in dem sich der Zuschauer selbst bewegt. Er bewegt sich im „Bild“, das er nie frontal in den Blick bekommen wird.

Die Fensterfassade in *Highway 101* bindet dagegen das Geschehen in die Ebene und erzeugt zugleich eine Spannung zwischen der Fassadenwand und dem Dahinter. In einer Aufführung im Kaaitheater in Brüssel werden die Fenster teilweise durch Videoprojektionen ersetzt und so die Flächigkeit und

18 Lehmann, S. 296.

19 Ebd., S. 296-98.



Bildhaftigkeit unterstützt. Der Übergang zwischen Videobild und realem Fenster ist nicht mehr eindeutig, und bringt zusätzlich eine Ambivalenz zwischen der materiellen Körperlichkeit im Raum und der flachen, medialen Übertragung per Video ins Spiel. Die Spannung zwischen Frontalität und Schichtung wird mit der Ambivalenz zwischen Videoprojektion und Körperlichkeit gekoppelt. Das wird an der Brüsseler Aufführung<sup>20</sup> deutlich:

An der nach hinten den Bühnenraum abschließenden Wand im Kaaitheater befindet sich in der Mitte eine Öffnung mit einem Treppenaufgang und einem Fenster darüber, das mittels Schiebetüren geschlossen werden kann, um selbst zur Projektionsfläche zu werden. Auf die beiden Seiten des realen Fensters werden Videobilder projiziert, die dem Blick durch ein Fenster in einen Innenraum gleichen: Links befindet sich das Videobild eines Raums mit einem Bett, das sich in ein Sofa wandeln lässt, und rechts befindet sich das Videobild einer Nasszelle mit Duschkabine und Waschbecken. Der Übergang zwischen Videobild und Fensteröffnung ist so fließend, dass der Betrachter nicht mehr genau zwischen Medialitäten und Wirklichkeiten unterscheiden kann. Eine Tänzerin steht vom Bett auf und läuft in den mittleren Raum – dabei läuft sie unmittelbar aus der Projektion heraus und wird körperlich anwesend –, umgekehrt läuft eine Tänzerin von der Mitte in den projizierten Duschraum – sie läuft aus dem realen Treppenhaus in die Projektion. Die Übergänge sind kaum erkennbar, so dass der Betrachter sich nie sicher ist, ob er nun durch ein Fenster blickt oder auf eine Projektion. Das Verhältnis von Projektion und körperlicher Präsenz der Tänzer ist faszinierend und irritierend. Die Beziehung von räumlicher Tiefe und flacher Videoprojektion wird gleichzeitig zu einer Differenz zwischen medialer Übertragung und körperlicher Präsenz.

Das widerseitige Umschlagen einer Realität in die andere wird in einzelnen Momenten sichtbar gemacht, indem sich entweder die Bildlichkeit in den Vordergrund drängt oder diese durch die Präsenz der Körper gebrochen wird. So wird die Illusion des Bildes beispielsweise aufgebrochen, wenn eine Hand oder sich der Oberkörper einer Tänzerin aus dem Fenster hinauslehnt oder wenn die Schiebetüre das Öffnen und Schließen markiert. In einer Szene, die sich ebenfalls in diesem mittleren Fenster – im Zwischenraum zwischen Innen und Außen sowie zwischen den Projektionen links und rechts – abspielt, umarmen sich zwei Tänzer mit nackten Oberkörpern und neigen sich dem Betrachter aus der Öffnung entgegen. Sie klopfen sich gegenseitig wechselweise auf die nackte Brust. Die sehr körperliche Geste wird durch den Klang des Aufklatschens der Hand auf der nackten Haut unterstützt. Allerdings entsteht auch hier durch die mediale Übertragung eine Differenz: Der Klang stimmt

---

20 Für die Aufführung im Kaaitheater im März 2000 beziehe ich mich auf den Videoausschnitt.



nicht mehr mit dem Schlag überein, das Gesehene und das Gehörte verschieben sich zeitlich (und auch räumlich: durch die Übertragung über Lautsprecher). Merkwürdigerweise hinkt der Klang nicht etwa dem Bild hinterher, sondern geht ihm voraus. Reale Klänge und solche der Tonbandübertragung, sichtbare und unsichtbare Tonquelle, überkreuzen sich.

Das Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit wird so in der Brüsseler Aufführung von *Highway 101* durch das Verhältnis von physischer Präsenz und deren Reproduktion in der Projektion<sup>21</sup> gesteigert. Es ist nicht klar, wann und wo das projizierte Bild aufgezeichnet wurde, ob die Situation hinter der Wand live stattfindet oder ob sie vorproduziert wurde. Dadurch entsteht wie auch bei der Verschiebung des Klangs eine zeitliche und räumliche Spaltung, zwischen einem sichtbaren und einem über die Projektion zwar auch sicht-, aber unbestimmbaren Raum, zwischen einer Gegenwart auf der Bühne und einer bereits in der Projektion vergangenen Situation.<sup>22</sup>

Eine andere Art der Verschränkung zwischen Tanz- und Videopraxis, zwischen Flüchtigkeit und Körperlichkeit wird an der Treppensituation deutlich, die in den Aufführungen von *Highway 101* in Wien, Zürich und Brüssel ähnlich verläuft. Die Treppe ist wie das Fenster Verbindungsglied zwischen Innen und Außen, zwischen Oben und Unten, zwischen Privat und Öffentlich. Das Treppenhaus wurde in der modernen Architektur auch häufig transparent gestaltet, vielleicht um diese Beziehung zwischen Innen und Außen besonders hervorzuheben. Anders als über das Fenster kann die Außenwelt über die Treppe direkt betreten werden.

Die Treppe, die insbesondere durch ihre Stufenführung das Vorwärtsgen markiert, das die Bewegung des Hoch und Runter räumlich und visuell in einzelne Schritte unterteilt, ist mehrfach in der bildenden Kunst Anlass gewesen, Bewegung darzustellen bzw. Bewegung in Einzelbilder aufzuteilen, um diese wieder in der Bewegung ineinanderfließen zu lassen. Ein bekanntes Beispiel ist Marcel Duchamps *Nu descendant un escalier, No. 2* von 1912. (Abb. 18) Duchamp, der sich selbst auf die Chronophotographie als Vorläufer des Films beruft<sup>23</sup>, zerteilt in diesem Gemälde verschiedene ineinander- und übereinan-

21 Vgl. Kattrin Deufert: *Meg Stuarts intermediale Performances: „Splayed Mind Out“ und „Highway 101“*, Vortragsskript (ohne Jahr und Ort), eingesehen im Archiv von Damaged Goods, Brüssel.

22 Die Aufteilung des Raumes in verschiedene Räume und Zeiten, die teilweise über Videoprojektionen vergegenwärtigt werden, könnten mit der „Heterotopie“ von Michel Foucault oder dem „augmented space“ (vgl. Kattrin Deufert) verbunden werden, was nochmals einen neuen Gesichtspunkt eröffnen würde, den ich hier nicht ausführe.

23 Marcel Duchamp: „Hinsichtlich meiner selbst“, in: Serge Stauffer (Hg.), *Die Schriften, I*, Zürich 1994<sup>2</sup>, S. 244, zitiert nach: Museum Jean Tinguely (Hg.), *Marcel Duchamp*, Basel: Museum Jean Tinguely/Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2002, S. 56.

dergreifende, sich drehende Positionen beim Herabsteigen einer Treppe, um den Eindruck von Bewegung zu vermitteln. Neben dem Verwischen der einzelnen Positionen fällt das Mechanische der Figur auf. Sie ist nicht als Akt<sup>24</sup> erkennbar – wie der Titel suggeriert –, da sie wie ein Kartonmodell in einzelne Teile aufgebrochen ist. Das Auffalten verschiedener Ansichten und ihre Verschmelzung in einer Brauntonigkeit charakterisieren das kubistische Gemälde. Obwohl die einzelnen Positionen mit starken Linien versehen sind, lassen sie sich durch die eintönige Farbigkeit nicht wirklich voneinander trennen. Die Figur wird auf diese Weise in einen Zustand zwischen Stasis und Kinesis – zwischen Standbild und bewegtem Bild – versetzt.



*Abb. 18: Marcel Duchamp, Nu descendant un escalier No. 2, 1912*

In *Highway 101* nimmt die stetige Aufwärts- und Abwärtsbewegung einer Tänzerin auf der Treppe auf die Szene des Hinabsteigens Bezug. Verschiedene Praktiken von Film und Video gehen in den Bewegungsablauf ein. Die Tänzerin steigt wie in einem Loop unentwegt hoch und runter. Teilweise steigt sie nicht nur sehr schnell herunter, sondern auch rückwärts dorthin, von wo der Lauf wieder von vorne beginnt. Die Bewegungsstruktur des Vor und Zurück und der Wiederholung nimmt verschiedene Videopraktiken auf, die in der Wiederholbarkeit des Bandes – nämlich dem Vor- und Zurückspulen, aber auch dem Loop – liegen. (Abb. 19)

<sup>24</sup> Oft wird in der Malerei Bewegung mittels des Faltenwurfs der Gewänder dargestellt. Duchamp befreit hier im Akt aber bewusst die menschliche Figur von ihren Gewändern. Dies mag daran liegen, dass ihn ein strukturelles Phänomen der Bewegung interessiert, nämlich die Aufeinanderfolge von Schritten sowie deren Mechanik, die über die Chronophotographie ins Spiel gebracht wird.

Indem die einzelnen Stufen ein räumliches Raster bilden, das die Bewegung markiert und dadurch für einen Moment fixiert, wird die Beziehung von Bild und Bewegung aufgenommen. Die Verschränkung zwischen Tanzbewegung und Videopraxis wird im Heraustreten der Tänzerin aus der Fassade aufgelöst. Wie aus einem Loop tritt die Tänzerin von ihrer Szene auf der Treppe heraus in den Raum und geht auf das Publikum zu. Die Verringerung der Distanz und die zunehmend harten, den ganzen Körper durchschüttelnden Bewegungen, die einzelne Körperteile vom Körper abzuwerfen scheinen, steigern geradezu die Körperlichkeit der Tänzerin. Die Bewegung des Heraustretens und das Herantreten an das Publikum ist verbunden mit einer Bewegung aus der Fläche, aus dem Bild heraus, mitten in das Publikum. Dabei wird die Materialität der Bewegung körperlich und in intensiver Form erfahrbar.

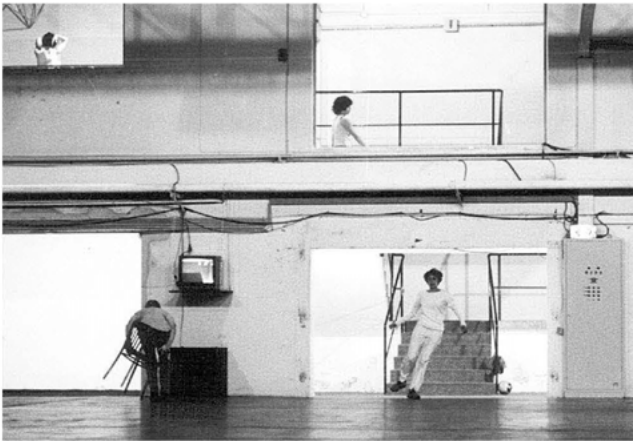


Abb. 19: Meg Stuart, *Highway 101*, Wien 2000

Die beiden Beispiele haben gezeigt, dass in *Highway 101* der Übergang von Bildlichkeit zu Körperlichkeit fließend ist und sich teilweise durch das Ineinandergreifen von Videoprojektion und Fenster kaum mehr differenzieren lässt. Es findet ein Wechselspiel zwischen Bildlichkeit und Körperlichkeit, Frontalität und Räumlichkeit, zwischen Bild und Bewegung statt.

## Transparenz

Die Choreographie *Highway 101* wird außer durch die Bewegung von Publikum und Performer durch das Gebäude des Schiffbaus von Ein- und Durchblicken geprägt. Es werden immer wieder Perspektiven eröffnet, die eine Drauf- oder Durchsicht ermöglichen, wie die Fensterfassade oder die früher beschriebene Glaswand im Foyer. Den Aspekt, der bereits in Bezug auf die

Schichtung und Frontalität der Fensterfassade angesprochen wurde, möchte ich nun als ein Aufscheinen aus einem zugleich durchlässigen und undurchdringbaren Grund mit dem Begriff der „Transparenz“ noch einen Schritt weiterführen. Dieser Begriff ist deswegen interessant, da er für die Frage nach der Bildlichkeit sowohl in der Architektur als auch in der Malerei eine große Rolle spielt. Ich werde mich hier auf die Übertragung des Begriffs aus der Malerei auf die Architektur beschränken, da die Frage, wie die Bühnenarchitektur zur Bildlichkeit der Szenen beiträgt, wichtig ist.

Colin Rowe und Robert Slutzky haben in den 1950er Jahren mit *Transparency: Literal and Phenomenal* einen viel diskutierten Aufsatz verfasst.<sup>25</sup> Darin unterscheiden sie zwischen einer „eigentlichen (*literal*)“ und einer „übertragenen (*phenomenal*) Transparenz“. Die beiden Aspekte werden über die Verwendung des Materials und über eine Ambivalenz von Fläche und Raum charakterisiert. Die „eigentliche Transparenz“ wird mit dem effektiven Durchblick und den Materialien Glas, Spiegel und Licht verbunden, während die „übertragene Transparenz“ von einer Mehrdeutigkeit lebt, die sich zwischen untiefem Raum und Raumtiefe bewegt.<sup>26</sup> In Bezug auf *Highway 101* wurde bereits die Ambivalenz zwischen Frontalität und Schichtung, Räumlichkeit und Flächigkeit ins Spiel gebracht. Sie soll nun mit der „übertragenen Transparenz“ von Rowe/Slutzky in Beziehung gebracht werden.

In diesem Zusammenhang bietet sich ein Vergleich zu der ungefähr zeitgleichen Choreographie *Body/Work/Leisure* (Dezember 2001) von Frédéric Flamand an, für die Jean Nouvel die Bühnenarchitektur konzipiert hat. Dort wurde mit einem Baugerüst, das sich vom Bühnenboden in die Vertikale erhebt, eine ähnliche Situation wie mit der Fensterfassade in *Highway 101* erzeugt. Das Gerüst wird in der Horizontalen von mehreren übereinander liegenden Etagen geprägt. Zugleich wird durch den Einsatz von Glasschiebetüren, Spiegelflächen, Leinwänden und Schrägen eine Schichtung in der Tiefe erzeugt. (Abb. 20) Anders als bei der Fensterfassade steht das Publikum nicht vor einem Gerüst, sondern wird von zwei Gerüstbauten umgeben. Dadurch wird die frontale Ausrichtung aufgehoben, und die beiden Seiten werden über das Publikum hinweg aufeinander bezogen. Beide Choreographien werden von einer vertikalen und horizontalen Struktur sowie einer Tiefenwirkung bestimmt, aber die räumlichen und zeitlichen Schichtungen ereignen sich auf je andere Weise.

25 Colin Rowe und Robert Slutzky: „Transparency: Literal and Phenomenal“, in: *Perspecta* 8, The Yale Architectural Journal, 1964. Wegen der darin enthaltenen Polemik gegen Martin Gropius und das Bauhaus ist der Aufsatz erst 1964 – neun Jahre nach seiner Verfassung – erschienen.

26 Vgl. die deutsche Übersetzung von Bernhard Hoesli: Colin Rowe, Robert Slutzky: „Transparenz“, in: Colin Rowe, Robert Slutzky u. Bernhard Hoesli (Hg.), *Transparenz. Mit einem Kommentar von Bernhard Hoesli und einer Einführung von Werner Oechslin*, Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser 1997<sup>4</sup>, S. 21-23.



In der Arbeit von Meg Stuart gestaltet sich das Verhältnis der verschiedenen Ausrichtungen und Perspektiven durch die Anordnung der Öffnungen in der geschlossenen Wand. So wird über die obere Reihe der Fenster und die untere Reihe der Türen eine horizontale, durch die Treppe hingegen eine vertikale Gliederung vorgenommen. Die Bewegung in die Wand hinein und aus dieser heraus eröffnet eine räumliche Tiefe. Diese Bewegungen sind sowohl imaginativer als auch realer Art, und müssen nicht unbedingt parallel verlaufen. Zudem ist die Fassade von einer Geschlossenheit geprägt, die nur einzelne Durchblicke freigibt. Das Verhältnis von geschlossenen und offenen Partien schafft ein Spannungsfeld zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, zwischen Innen und Außen.

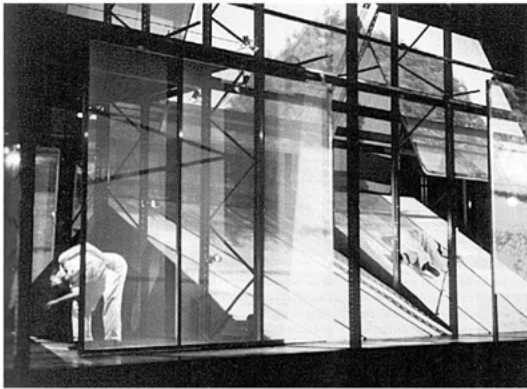


Abb. 20: Flamand/Nouvel, *Body/Work/Leisure*, 2001

In der Choreographie von Flamand gibt es dagegen keine geschlossenen Partien, so dass die Tänzer meistens sichtbar sind oder zumindest durch die Glaswand hervorscheinen. Die räumliche Schichtung und Transparenz wird vielmehr durch die Materialien wie Glas, Spiegel und durchlässige Leinwände erreicht. Die durch diese Materialien angeordneten Schrägen stellen räumlich eine Beziehung zwischen Vorne und Hinten, Oben und Unten her. Sie lassen das Dahinter durchscheinen, und die Tänzer schwingen sich von unten nach oben. Ähnlich wie die Treppe in *Highway 101* erzeugen sie so ein räumliches Bezugsfeld. Zusätzliche Überlagerungen entstehen durch Reflexionen von Spiegeln und durch Videoprojektionen. Mit einem *Bluescreen*-Verfahren werden die Tänzer ausgeschnitten und an einem anderen Ort mittels Projektion wieder eingesetzt. Dadurch wird ein Verhältnis von Anwesenheit im Raum und ihrer virtuellen Verbreitung über den Raum hinaus möglich.

Die „eigentliche Transparenz“ wird in der Choreographie Flamands durch Materialien wie Glas, Spiegel und Videoprojektionen erreicht, während in der Arbeit Stuarts die Transparenz aus einem Spannungsverhältnis zwischen In-

nen und Außen, zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit hervorgeht. Es handelt sich dabei um ein Spannungsverhältnis, das sich zwischen frontaler Flächigkeit und räumlicher Tiefe bewegt, was mit der „übertragenen Transparenz“ von Rowe/Slutzky vergleichbar ist. Bei der Choreographie von Flama-nd/Nouvel kann der Zuschauer allerdings auch nicht alles gleichzeitig in den Blick nehmen, er muss sich zwischen der einen oder der anderen Seite entscheiden, obwohl deren Sichtbarkeit immer gewährleistet wäre. Die Bewegungen bleiben deshalb „Tatsache“, selbst wenn sie über eine Videoaufnahme herausgelöst und an einem anderen Ort projiziert werden. Demgegenüber eröffnen die Ausschnitte in Stuarts Choreographie von vornherein eine Ambivalenz: Sie steigern die Sichtbarkeit, indem ein Teil unsichtbar bleibt. Dadurch entsteht „eine ununterbrochene Dialektik zwischen Tatsache und Andeutung“<sup>27</sup>, was Rowe/Slutzky für die Architektur von Le Corbusier folgendermaßen beschreiben und was sich mit Einschränkung auf *Highway 101* übertragen lässt:

Die Wirklichkeit des tiefen Raumes wird fortwährend in Gegensatz zu Andeutungen eines untiefen Raumes gebracht, und durch die resultierende Spannung wird Lesart um Lesart erzwungen. Die fünf Raumschichten, die in jeder vertikalen Dimension das Volumen des Gebäudes gliedern, und die vier Schichten, die es horizontal schneiden, beanspruchen alle von Zeit zu Zeit die Aufmerksamkeit; und diese Rasterung des Raumes resultiert in ununterbrochener Veränderung der Interpretation.<sup>28</sup>

Rowe/Slutzky charakterisieren hier die „übertragene Transparenz“ als eine Bewegung zwischen „Tatsache“ und „Andeutung“, die in Bezug zur Fensterfassade in *Highway 101* bereits durch das Verhältnis von imaginativer und realer Bewegung thematisiert und in Zusammenhang mit dem Wechselspiel von Fokus und Zerstreuung sowie von Frontalität und Schichtung gebracht wurde. Die Spannung zwischen zwei Polen könnte auch als Bewegung zwischen Transparenz und Opazität verstanden werden, die in der „übertragenen“ latent mitschwingt.<sup>29</sup> Laut Gottfried Boehm braucht die Transparenz ihren Gegenpol, die Opazität, um als kontrastives Verhältnis eine ikonische Differenz<sup>30</sup> zu

27 Ebd., S. 41.

28 Ebd., S. 41.

29 Die Unterscheidung zwischen transparent und opak, die für die Malerei wichtig ist, wird von Rowe/Slutzky nicht erwähnt, weil sie ansonsten vermutlich nicht zwischen zwei Transparenzbegriffen differenzieren müssten.

30 Vgl. hier die Anmerkungen zu Transparenz und Opazität im Aufsatz von Gottfried Boehm: „Die Wiederkehr der Bilder“, in: Ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München: Fink 1995, S. 11-38. Boehm entgegnet an dieser Stelle der Kritik von Arthur C. Danto an den „Transparenztheoretikern“ (*Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Frankfurt a. M.: 1984, S. 239-247) damit, dass die Transparenz zur Entstehung eines Bildes ihres Gegenübers, der Opazität, bedarf.

eröffnen. Die für die Entstehung von Bildlichkeit maßgebende Differenz wird von Boehm als ein optisches Kontrastverhältnis charakterisiert, durch das Bilder Sinn generieren. Im Hervortreten der Tänzer aus dem Verborgenen (hinter der verschlossenen Fassade) entsteht eine Ansicht, die aber erst durch das mögliche und tatsächliche Verschwinden der Tänzer zu einem ikonischen Moment kristallisiert. An der Grenze zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit bildet sich vielfacher Sinn, der sich in verschiedene Richtungen bewegen kann und jeweils wieder in einem neuen Zusammenhang hervortritt.

## Von der Fassade zum Innenraum

Nach dem Projekt *Highway 101* (2000/2001) entwirft Meg Stuart Choreographien wie *Alibi* (2001) und *Visitors Only* (2003), in denen ganze geschlossene, aber durchlässige Räume auf die Bühne gestellt werden. Obwohl bestimmte Eigenschaften der Fensterreihe wie die Zerteilung der Bühne und die partielle Sichtbarkeit weiterhin im Spiel sind, eröffnet die Erweiterung der räumlichen Situation von der Fassade zum multiplen Innenraum ein Verhältnis zwischen den Räumen, das sich in der Position und der Bewegung der Tänzer niederschlägt. Sie bewegen sich nicht nur in der Ebene der Fenster, aus ihr heraus oder in sie hinein, sondern sie bewegen sich in den Räumen und zwischen den Räumen. Dadurch wird die lineare Bewegung des Blicks an der Fassade entlang und in die Tiefe von einer räumlichen Erfahrung erweitert. Es entsteht ein anderes Verhältnis zwischen Performer und Raum, zwischen den Performern sowie zwischen Performer und Betrachter.

Der Übergang von der Fassade zum Innenraum lässt sich besonders gut an *Visitors Only* demonstrieren, da dort die Fassade buchstäblich aufgebrochen wird. Inspiriert von den Arbeiten des amerikanischen Künstlers Gordon Matta-Clark und seinen Eingriffen in bestehende Gebäude, hat die Bühnenbildnerin Anna Viebrock ein zweistöckiges Gebäudefragment zu je vier Räumen entworfen. Die Anordnung der Räume in einem Viereck – ähnlich einem kartesischen Koordinatensystem – eröffnet eine Idealsituation, die aber durch kleine Abweichungen und Gefahrenzonen durchbrochen wird. Alle Räume treffen sich im Kreuzungspunkt der Koordinaten, spiegeln sich sozusagen nach allen Seiten, oben und unten, rechts und links, vorne und hinten. Diese Symmetrien werden aber durch die Drehung des Gebäudes aus der frontalen Ansicht nach links hinten sowie durch die Dehnung nach rechts verzerrt. Die ganze vordere Front ist zum Publikum hin offen, jedoch je nach Sitzplatz verdecken die Wände teilweise den daneben oder dahinter liegenden Raum. Durch die Schichtung der Räume sind die hinteren nur durch die im Achsenkreuz angelegten Öffnungen einsehbar. Die Durchbrüche rahmen das Geschehen, zeigen aber die Performer nur ausschnittartig: Oben sehen wir nur



die Oberkörper, während in den unteren Räumen die Beine ohne Köpfe zu sehen sind. Teile des Geschehens müssen unsichtbar bleiben, auch wenn versucht wird, die einzelnen Bildausschnitte wieder zusammenzufügen. Die Bühnenarchitektur und die darin sich vollziehende Choreographie ist also insgesamt geprägt durch Ambivalenzen zwischen Symmetrie und Asymmetrie, zwischen Frontalität und Drehung des Gebäudes als auch zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit des Geschehens.

Das Gebäudefragment wird zum Rahmen für Blickachsen und Ereignisse: Die Raumstrukturen setzen dem Blick der Zuschauer und der Bewegung der Tänzer Schranken, die aber auf physischer wie auf visueller und akustischer Ebene überschritten werden können. In einer Art Orchestergraben zwischen Bühne und Publikum befinden sich die zwei Musiker, Paul Laup und Bo Wiget, und der Videokünstler Chris Kondek. Die Ebene der Musik vermag die einzelnen voneinander getrennten Momente wieder zu verbinden oder auch deren Reibungskraft akustisch zu unterstützen. Die Konstellation der Räume eröffnet ein Beziehungssystem, das vom energetischen Potential der Choreographie (Bewegung, Stimme, Geste, Kostüm) genutzt, überlagert und weitergetrieben wird.

Die Verteilung der Tänzer innerhalb der räumlichen Struktur verleiht den einzelnen Teilen des Gebäudes ein je spezifisches Gewicht. Die Choreographie beginnt mit allen acht Tänzern im vorderen Raum unten links und endet an der Brüstung oben rechts, sie durchzieht auf verschiedene Weisen das Gebäudefragment, zusammengeballt und konzentriert auf einen Raum, über die Räume verteilt oder über den Rand herausbrechend (Beschreibung der Choreographie s. Kap. 4). Die Bewegungen der Tänzer spielen mit den genannten Ambivalenzen des Gebäudefragments: Sie nehmen beispielsweise symmetrische Relationen auf oder unterstreichen das Dreh- und Kippmoment der Architektur. Die durch Blickachsen und Rahmung hervorgerufene Bildlichkeit wird durch die Dynamik der Choreographie immer wieder aufgelöst. Es entsteht eine Spannung zwischen einer Ansicht und ihrem Entzug.

Bevor ich die Beziehung zwischen Bühnenarchitektur, Choreographie und Betrachter genauer analysieren werde, gebe ich einen Einblick in die Arbeit von Gordon Matta-Clark und in die Bühnenbilder von Anna Viebrock.

### **,Splitting': Gordon Matta-Clarks Öffnen von Gebäuden**

Der amerikanische Künstler Gordon Matta-Clark (1943-1978) hat in den 1970er Jahren meist leerstehende Gebäude in Amerika und Europa für seine Eingriffe benutzt. Der ausgebildete Architekt verweigerte sich dem Konstruieren von neuen Gebäuden und suchte nach Möglichkeiten in bereits existierende Bausubstanz einzugreifen, diese zu zerlegen und zu dekonstruieren. Das Entzweischneiden von Gebäuden, das Heraustrennen von einzelnen Bauele-



menten und das Einfügen von neuen, leeren Volumen belegen ein grundlegendes Interesse für architektonische Strukturen und deren gesellschaftliche Zusammenhänge.<sup>31</sup> Seine Aktionen entstanden im Kontext der amerikanischen Kunst der sechziger und siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts, die sich vom Kunstraum der Galerie lösen wollte, Kritik an der Institution übte und sich mit Begriff und Auflösung des Werks auseinandersetzte. Zum einen wendet er sich, wie die Land Art mit ihren *site specific objects*, einer kunstunabhängigen Umgebung zu, greift aber eher im städtischen, gebauten Raum ein. Zum anderen sind seine Aktionen, wie die damals aufkommende Kunstpraxis der Performance<sup>32</sup>, flüchtig und zeitlich begrenzt, da die Gebäude kurz nach den Eingriffen abgebrochen oder aus Sicherheitsgründen gesperrt wurden. Erhalten sind Filme und Photographien, die Matta-Clark zum großen Teil selbst aufgenommen und bearbeitet hat. Durch die ausgewählten Perspektiven und die Nachbearbeitung sind die Filme und Photographien mehr als nur Dokumentationen.<sup>33</sup> Sie geben bestimmte Absichten des Künstlers wieder, sie vermitteln Blickrichtungen und Sehweisen.

Die Öffnungen und Durchbrüche Matta-Clarks rufen in ihrer Ambivalenz von Zerstörung und Neuordnung eine Dynamik hervor, welche die Statik des bestehenden Gebäudes befragt. Gleichzeitig werden Blickachsen geschaffen, die dem Betrachter einen neuen Zugang zur Architektur ermöglichen. Matta-Clark äußert sich in einem Interview zur Dynamisierung der Gebäudestruktur und zu den visuellen Ordnungen, die von seinen Eingriffen ausgehen:

The first thing one notices is that violence has been done. Then the violence turns to visual order and hopefully, then to a sense of heightened awareness. You see that light enters places it otherwise couldn't. Angles and depths can be perceived where they should have been hidden. Spaces are available to move through that were pre-

31 Die sowohl ästhetischen als auch sozialen Belange der Eingriffe werden vom Künstler mit der Idee der „Anarchitektur“ umschrieben, die für einen anarchistischen Umgang mit der Architektur plädiert, „der weniger vom Aufbau einer Struktur bestimmt ist als vielmehr von einem gleichsam physischen Durchbrechen der Konventionen durch einen Prozess des ‚Abbauens‘ und des ‚De-konstruierens‘.“ Mary Jane Jacob: „Einleitung und Dank“, in: Margrit Suter und Jean Christophe Ammann (Hg.), *Gordon Matta-Clark (1943-1978). Eine Retrospektive*, Mönchengladbach: Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach/Basel: Kunsthalle Basel 1986, S. 3; vgl. Judith Russi Kirshener: „The Idea of Community in the Work of Gordon Matta-Clark“, in: Corinne Diserens (Hg.), *Gordon Matta-Clark*, London: Phaidon Press 2003, S. 154.

32 Matta-Clark hat neben seinen architektonischen Arbeiten auch Performances durchgeführt. Vgl. *Tree Dance* (1971, Vassar College, New York), *Clockshower* (1974, Clocktower, New York).

33 Vgl. Christian Kravagna: „„It's Nothing Worth Documenting if it's not Difficult to Get“: On the Documentary Nature of Photography and Film in the Work of Gordon Matta-Clark“, in: Diserens 2003, S. 133-146.

viously inaccessible. My hope is that the dynamics of the action can be seen as an alternative vocabulary with which to question the static inert building environment.<sup>34</sup>

Die Eingriffe in die architektonische Struktur eröffnen auf physischer und visueller Ebene neue Erfahrungen, die Matta-Clark als Alternative zu bestehenden Schordnungen und zur Statik der Gebäude bezeichnet. Nicht nur physisch wird der Betrachter in Bewegung versetzt, indem er nun Räume durchschreiten kann, die vorher geschlossen waren, auch der Blick gleitet durch die Öffnungen in verschiedene Richtungen und Tiefen, die teilweise physisch gar nicht begehbar sind. Wie der Akt des Öffnens und des Zerschneidens etwas in Erscheinung bringen kann, was so vorher noch nicht sichtbar war, und wie die dadurch ausgelöste Bewegung (physisch und visuell) Momente von Bildlichkeit hervorbringen kann, wird nun an zwei Arbeiten des Künstlers – dem Künstlerbuch *Splitting* (1974) sowie den filmischen und photographischen Arbeiten zu *Conical Intersect* (1975) – untersucht.

### Dimensionen des ‚Splittings‘

Die Zweiteilung des Reihenhauses *322 Humphrey Street* in New Jersey im Frühjahr 1974 prägt zusammen mit dem dazu erschienen Künstlerbuch *Splitting* (Abb. 21) den Begriff der „Spaltung“ in der Arbeit von Gordon Matta-Clark. Der Schnitt, der das Gebäude in zwei Hälften teilt, kann dabei als analytischer Vorgang verstanden werden. Er bringt die räumliche Struktur des Hauses sowie deren Erschließung über den Eingangsbereich und die Treppe, aber auch seine Beschaffenheit und Materialität zum Vorschein. Nicht nur die im Schnitt sichtbaren formalen und funktionalen Gegebenheiten des Gebäudes beschäftigen den Künstler, sondern auch ihre historischen und gesellschaftlichen Komponenten.<sup>35</sup> Dieser zerteilende Vorgang, der die verschiedenen Faktoren des Reihenhauses offenlegt, wird in der Buchform dargestellt und zugleich synthetisiert. Im Medienwechsel von der Aktion zur Photographie und von der einzelnen Photographie zu Photocollage und Buch ereignet sich auf je andere Weise ebenfalls ein Sprung. Die Abfolge der Eingriffe – vom zurückgelassenen Gebäude, dessen Spaltung, über die Verschiebung des Niveaus auf der einen Seite und über das Herausschneiden der Ecken bis hin zum Abbruch – wird im Buch *Splitting* durch einen Begleittext in Zeitabschnitte gegliedert und mit Abbildungen aus verschiedenen Perspektiven (jeweils zwei Bilder von außen und zwei von innen) dokumentiert. Die Photogra-

---

34 Gordon Matta-Clark in einem Interview (Autor unbekannt) in Antwerpen September 1977, in: Diserens 2003, S.189/190.

35 Vgl. Gordon Matta-Clark im Interview mit Liza Bear: „Splitting The Humphrey Street Building“, in: Diserens 2003, S. 163-169.

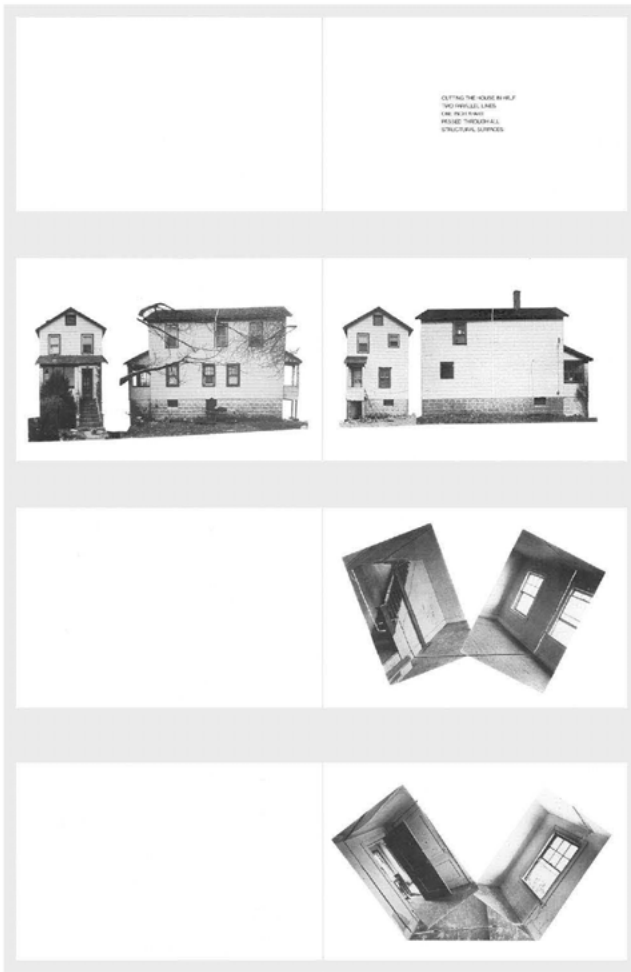


Abb. 21: Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974

phien werden zusätzlich zerlegt und wieder neu zusammengesetzt, wodurch der analytische und synthetische Prozess nochmals hervorgehoben wird.

In ihrer konzeptuellen Ausrichtung erinnern insbesondere die frontalen Ansichten der Fassaden, deren Vorder-, Rück- und Seitenansichten, an Dan Grahams *Homes of America* (1966/67) – eine sowohl als Diaprojektion als auch als Photoessay verwirklichte Arbeit über ähnliche Reihenhäuser. Anders als Graham greift Matta-Clark eine einzelne Einheit aus der Reihe heraus und führt ihre architektonische Struktur als eine Art Prototyp vor. Für die Abbildungen in dem Künstlerbuch *Splitting* löst er die vier Ansichten des Gebäudes aus ihrer Umgebung des Gartens und setzt sie wie in einem Ausschneidebo-

gen für ein Kartonmodell nebeneinander. Die einzelnen Ansichten kommen Piktogrammen eines Reihenhauses gleich. Das Herauslösen führt zu einer Reduktion, die das Klischee des Reihenhauses, seine hermetische Geschlossenheit, vorführt, um diese dann über die Öffnungen aufzubrechen.

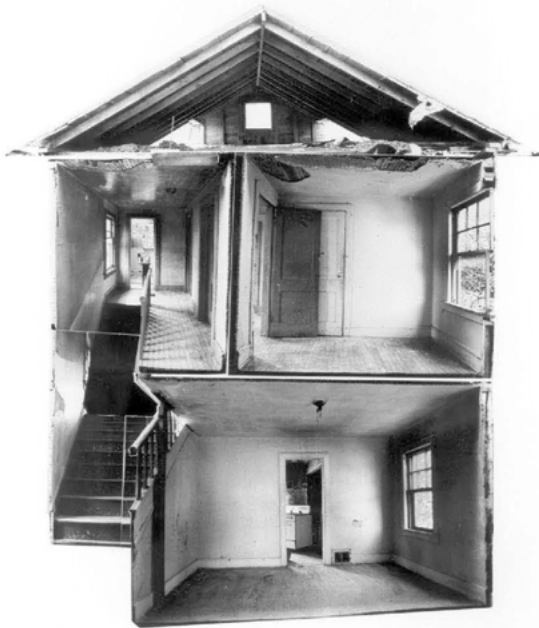


Abb. 22: Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974

In der Einlage des Buches werden alle Eingriffe zusammengefasst und zusätzlich mit der Spaltung des Blicks verknüpft. Der Künstler wirft in dieser Photocollage einen Blick auf die Zusammensetzung des Gebäudes, wie sie nur beim Abbruch der einen Hälfte möglich ist.<sup>36</sup> Die nebeneinander liegenden Räume sind gleichzeitig sichtbar und öffnen sich wie eine Bühne zum Betrachter. (Abb. 22) Da sie aber nicht vom gleichen Standpunkt aus aufgenommen sind, driften sie auseinander. Zwischen die einzelnen Räume tritt eine Kluft, an der sich der Blick aufspaltet und in die einzelnen Räume ausbreitet. Die Zusammensetzung der Räume aus mehreren Photographien scheint zwar vom Erdgeschoss bis zum Dach aufzugehen, doch die unterschiedlichen Blickwinkel bilden ein wackliges Ganzes. Es entsteht eine Multifokalität, in der die geöffnete Haushälfte nunmehr fiktives Ganzes ist. Eine ähnliche Dynamisierung des Gebäudes und ein gleichzeitiges Aufbrechen der Perspektive

36 Die Bildunterschrift lautet dementsprechend „DEMOLISHED AND REMOVED SEPTEMBER 1974“.



entstehen durch das Herausschneiden der Ecken direkt unter dem Dachansatz. Der Schnitt greift in die Statik ein und erzeugt eine Öffnung, die anders als gewöhnliche Fenster keinen gerichteten Blickpunkt bilden, sondern den Blick von einer Seite zur anderen streifen lassen. Mit den Einschnitten in die Architektur selbst und deren Photocollage bricht Matta-Clark die Ordnung der Zentralperspektive als Hinführung des Blicks auf einen Fluchtpunkt auf, indem er gleichzeitig mehrere divergente Blickrichtungen eröffnet.

### Raumöffnungen und -schichtungen: visuelle und physische Erfahrung

Die Filme von Matta-Clark dokumentieren anders als seine Photographien die Aktion in ihrem physischen Akt und erschließen die Gebäude und die Öffnungen über die Bewegung der Kamera. Die harte und gefährliche Arbeit, die hinter den photographischen Bildern steckt, wird im Film deutlich. Matta-Clark und seine Mitarbeiter hantieren mit Sägen, Brecheisen und anderen Werkzeugen in einer Schwindel erregenden Höhe, ohne dass sie irgendwie gesichert wären. Die Kamera nimmt die Entstehung der Einschnitte auf. Zwischen durch entfernt sie sich von den Aktionen und bewegt sich durch den Gebäudezusammenhang und nähert sich wieder von einer anderen Seite der entstehenden Öffnung an. Sie hält das Eindringen des Lichts durch den entstehenden Spalt fest und bleibt für einen Moment bei einer Ansicht stehen, die den Einschnitt besonders wirkungsvoll zeigt. Diese im Film für einen Moment lang aufblitzenden Ansichten sind auch aus den Photographien bekannt. Im Film kommen auf diese Weise gewöhnliche neben ästhetisch ausgewählten Ansichten zu stehen, was Christian Kravagna folgendermaßen beschreibt:

While the work process itself is seldom even hinted at in the photographs, the film show the physical effort involved, the necessary technical arrangements, and the tools used. In the films mundane details of this kind can be followed by shots that underline the aesthetic qualities of the work, such as the light effects created by the cuts.<sup>37</sup>

Die Kameraführung nimmt zwar die Aktion und ihr Aufbrechen der Statik in den Blick, verdeutlicht aber auch gerade im Verhältnis von Bewegung und Innehalten die Hinführung auf die entscheidende Form des Einschnitts und der von Matta-Clark eröffneten Sehordnungen. Beim Innehalten formiert sich eine kristalline Ansicht, welche an die weiter vorne erwähnte Unterscheidung von Gehen und Sehen erinnert. Die Filme geben verschiedene Momente beim Durchschreiten des Gebäudes wieder: Momente, die sich eher über die Bewegung, und andere, die sich nur über den Blick erschließen lassen. Physische

37 Kravagna 2003, S. 143.

und visuelle Erfahrung lassen sich in den Filmen und in der Photographie auf unterschiedliche Weise nachvollziehen. Wie beim Führen einer Film-Kamera die Bewegung und das gelegentliche Einhalten und Betrachten des Einschnitts deutlich wird, können auch in einer Photographie – insbesondere in den Collagen – über die Bewegung des Auges und den Sprung von einem Bild zum anderen die physische Erfahrung, der Schwindel und die Gefahr imaginiert werden.

Das Durchtrennen von Wänden eines Raumes bzw. das Einschieben von durchlässigen Volumen über ganze Gebäude hinweg macht die bestehenden Räume mit ihren ursprünglichen Begrenzungen und in ihrem Zusammenhang sichtbar, lässt aber gleichzeitig auch den Blick darüber hinauswandern. In der Tat ist es eher der Blick, der sich durch die Gebäudeschichten bewegen kann, als der Körper selbst, der doch weiterhin an die Schwerkraft gebunden ist.



Abb. 23: Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975

Dass Gordon Matta-Clark sich gezielt mit Sehordnungen auseinandersetzt, zeigt neben der bereits besprochenen Collage auch der kegelförmige Aushub von *Conical Intersect* (1975) in zwei Wohnhäusern neben dem sich im Bau befindenden Centre Pompidou in Paris. Der Kegel, der an der Fassade als Kreisöffnung beginnt, sich nach innen schraubt und sich immer mehr verengt, bis die Spitze durch das Dach des zweiten Wohnhauses in den Himmel führt,

nimmt die Idee einer Sehpyramide auf. (Abb. 23) Inspiriert von Anthony McCalls Arbeit *Line Describing a Cone* (1973), die mittels Videoprojektion das Phänomen der kegelförmigen Ausbreitung des Lichts thematisiert und mittels Dampf materialisiert, verleiht Matta-Clark dem unsichtbaren Volumen des Lichtkegels entlang des Schnittes durch die Gebäudestruktur – das Gebäude dient als Widerhall des Negativraumes – eine Sichtbarkeit.<sup>38</sup>

Der Blick wird durch die einzelnen Schichten in das Gebäude immer enger geführt und umgekehrt von innen durch die verschiedenen Raumschichten nach außen immer weiter gestreut. Die Bewegung des Blicks in die Tiefe wird von einem ausschweifenden Blick in die Räume der einzelnen Gebäudeschichten gekreuzt. Im Blick durch die Schichten verdichtet sich das ganze Gebäude wie in einer Ansammlung von Bildern. „Viewed from the top floor down through the fragments of once – conventional appartement or office space“, so Corinne Diserens, „the structure possessed a sort of reflective quality, resembling a surface – as though it were just an accumulation of images (of the spaces below).“<sup>39</sup>

Das Ineinanderfügen von Ansichten durch das Durchbrechen der Wände und das Öffnen von Blickachsen wird in der Photocollage zu *Conical Intersect* nochmals deutlich: Die Perspektiven der drei zusammengefüigten Photographien driften leicht auseinander. Die Photographien falten den Raum auf, indem sie verschiedene Ansichten gleichzeitig nebeneinanderstellen: die Ansicht nach unten, die Ansicht nach links und nach rechts fügen sich in einem Bild zusammen. Die eingeschnittenen Volumen erweitern nicht nur die Blickmöglichkeiten, sondern öffnen auch die den Gebäuden inhärenten gesellschaftlichen, kulturellen und historischen Grenzen. Der Durchblick ändert die Beziehung zwischen Innen- und Außenraum sowie von öffentlichem und privatem Raum und durchbricht verschiedene Materialschichten, die teilweise historische Züge annehmen.

## Anna Viebrocks offene und geschlossene Räume

Die Bühnenbildnerin Anna Viebrock arbeitet seit 1991 mit dem Regisseur Christoph Marthaler zusammen. Während der Zeit am Schauspielhaus Zürich hat sie auch Bühnenräume für die Choreographien *Alibi* (2001) und *Visitors Only* (2003) von Meg Stuart entworfen. Wie die Bühnenbildnerin durch ihre offenen/geschlossenen Räume zur Entstehung von Bildlichkeit beiträgt und welche Rolle dabei Vorbilder spielen – in *Visitors Only* beispielsweise die Arbeit von Gordon Matta-Clark –, wird im Folgenden analysiert.

38 Vgl. auch Pamela M. Lee: *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge: MIT Press 2000, S. 176.

39 Corinne Diserens: „Preface“, in: Dies. 2003, S. 6.

Die Bühnenräume von Anna Viebrock sind meistens geschlossene Innenräume, die sich zum Zuschauerraum öffnen. Die Bühnenbildnerin wählt Innenräume wie Wartehallen oder Kneipen, in denen die Performer sich für einen Augenblick oder für eine Zeitspanne zusammenfinden. Sie verleiht den Räumen und ihrer „geschlossenen Gesellschaft“ eine zeitliche Dimension, da der Raum selbst sich nicht verändert, wohl aber die Performance im Raum jeweils neue Blicke freisetzt. Die Räume sind offen und geschlossen auch in einem übertragenen Sinn, weil sie ganz konkret auf einen Raum verweisen, dessen Funktionen bekannt, jedoch gleichzeitig vieldeutig sind. Hier ist der Bezug zu den Arbeiten von Matta-Clark offensichtlich, da beide auf unterschiedliche Weise mit der Öffnung von Räumen spielen: als Einblick in und Anblick auf den Raum und als Öffnung auf eine gesellschaftliche, historische Dimension. Dadurch entstehen zwei Arten von Bildlichkeit, die eng miteinander verknüpft sind: Die eine wird bestimmt durch die räumliche Disposition und die andere durch eine Öffnung zum Imaginären hin.

Die Bühnenräume von Viebrock sind meist große Hallen, in denen die Performer beinahe verschwinden. Die Performer werden aber am Rand gehalten – teilweise von speziellen Sitzvorrichtungen oder von der rundum laufenden Brüstung eines Schiffsinnenraumes wie in der Inszenierung von Shakespeares *Was ihr wollt*<sup>40</sup> oder von kleinen Einbauten wie in *Hotel Angst*<sup>41</sup>. Auch in *Alibi* (vgl. Abb. 33) werden alle Performer von einer Halle gefasst, deren grüne Umrandung einen Ort markiert und den Bühnenraum vom Zuschauerraum abgrenzt. Die Performer bleiben wie auch in den meisten Marthaler/Viebrock-Inszenierungen während der ganzen Aufführung immer auf der Bühne, können aber ihren Platz und ihre Präsenz ändern. Sie können sich auf der rechten Seite im Glashaus, auf dem Sofa hinten an der Wand oder an den zwei Tischen auf der linken Seite niederlassen, von dort den anderen Performern zuschauen oder selbst ins Blickfeld geraten. Alle sind in einem großen Raum versammelt, gleichsam vereinzelt, und doch werden sie während des Verlaufs mit unterschiedlicher Aufmerksamkeit bedacht. Die Einbauten oder die Gruppierungen weisen den Performern ihren Platz zu. Durch ihre Bindung an einen solchen Ort innerhalb der großen Halle entsteht ein Fokus auf die Details, die sowohl von Stuart als auch von Marthaler in der Hervorhebung der Eigenschaften eines jeden Performers bewusst gefördert werden. Auf diese Weise öffnen sich im Innenraum einzelne Nischen, die durch die Lenkung der Aufmerksamkeit – sei es durch die Lichtführung oder die Aktion der Performer oder durch das Zuschauen anderer Performer – unterschiedlich in den Blick

---

40 Christoph Marthalers Inszenierung von *Was ihr wollt* wurde 2001 im Schauspielhaus Zürich, im Pfauen, uraufgeführt.

41 Mit *Hotel Angst*, ebenfalls einer Inszenierung von Christoph Marthaler, wurde die Schiffbauhalle, ein Ableger vom Schauspielhaus Zürich, im Herbst 2000 eröffnet.



gerückt werden. In *Alibi* und in *Visitors Only* werden durch die Unterteilung der Räume und ihre Ausrichtung auf den Betrachter während der Choreographie immer wieder neue Ansichten erzeugt, ohne dass die Räume verändert würden.<sup>42</sup>

Um das Gebäudefragment in *Visitors Only* (vgl. Abb. 37 und 38), das nach hinten durch Fenster und auf der linken Seite durch Türen mit Briefkastenschlitzen abgeschlossen ist, zu öffnen, hat Viebrock die Idee der Wanddurchbrüche von Matta-Clark aufgenommen. Die Wände der in einem Achsenkreuz angeordneten Räume sind in der Mitte durch fensterartige Öffnungen aufgebrochen. Das Verbinden von vier Räumen mittels Durchbrüchen erinnert an Matta-Clarks Arbeit *Four-Way Wall* aus der Serie der *Bronx Floors* von 1973. (Abb. 24) Mit solchen rechteckigen Einschnitten in Wand und Boden startete der Künstler in einem leerstehenden Wohnblock im New Yorker Stadtteil Bronx sein Projekt. Er suchte so, die Wände von benachbarten Zimmern oder Wohnungen und ihre Struktur oder ihre private Abgeschlossenheit zu öffnen.

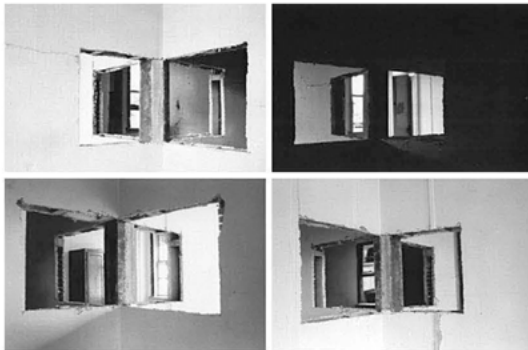


Abb. 24: Gordon Matta-Clark, *Bronx Floors*, 1973

Viebrock vergrößerte die Durchbrüche und nahm die mittlere Stütze heraus, so dass die hinteren Räume besser einzusehen sind. Anders als in Matta-Clarks Photographien, in denen die diagonale Sicht auf die Öffnung eine Dynamik hervorruft, hat Viebrock die Räume zum Publikum hin ausgerichtet. Zudem hat sie das Achsenkreuz auf zwei Stockwerke verdoppelt, um so Relationen zwischen oben und unten, vorne und hinten sowie zwischen rechts und links zu erzeugen. Die Öffnungen, die bestimmte Blickachsen hervorrufen, und ihre Symmetrien und Asymmetrien sind an der Entstehung von Bildlichkeit beteiligt, was ich weiter hinten ausführen werde.

42 Auch das erinnert an die vorher beschriebenen Öffnungen in der Arbeit Matta-Clarks, die den Blick durch das Gebäude lenken. Die Gebäude öffnen sich wie eine Bühne, auf der teilweise auch kleine Performances aufgeführt wurden, so z. B. in der Arbeit *Circus-Caribbean Orange* von 1978 in Chicago.

Eine andere Art von Öffnung in den Bühnenbildern von Viebrock ist verbunden mit ihrem Bezug zu existierenden Räumen und der Verschiebung, die sie an den Vorbildern vornehmen. Viebrock versucht, wie sie in einem Interview erläutert,

die Orte, die man vielleicht in der Realität finden könnte, in das Theater zu bauen [...], die oberflächlich so aussehen wie z. B. Orte wie der Badische Bahnhof in Basel und die trotzdem konstruiert sind, weil sie mehrere Orte in einen schachteln und unrealistische Proportionen haben. Das hat mit einer gewissen Antihaltung zur Kulisse und zum Dekor zu tun, weil ich gar nicht unbedingt Theaterräume herstellen will, sondern erfundene gefundene Räume.<sup>43</sup>

Um Orte aus der Realität ins Theater zu versetzen, recherchiert die Bühnenbildnerin unter ihren eigenen Photographien oder in Büchern, um einen angemessenen Raum zu finden. Von den Türgriffen bis zum Leuchter oder zur Tapete setzt sie alles detailgetreu um, lässt aber durch kleine Verschiebungen in der Proportion oder der Dinge zueinander Räume entstehen, die real und doch irgendwie fremd wirken. „Man glaubt zu wissen, wo man ist, und man weiß es doch nicht. Täuschungen durch Perspektiven, Proportionen und Verwandlungen, durch die Realität konkreter Objekte, die aber im falschen Zusammenhang sind, das hat“, so Stefanie Carp, die Dramaturgin von Marthaler, „Anna Viebrock immer interessiert.“<sup>44</sup>

Auf diese Art und Weise nimmt sie die Photographien der *Bronx Floors*-Serie von Matta-Clark auf. Da der Künstler selbst von bestehenden Gebäuden ausgeht und durch seine Eingriffe soziale und historische Komponenten der Raumstrukturen und der Materialien der Gebäude hervorhebt, findet die Bühnenbildnerin dort Anleihen für ihre realen Räume auf der Bühne. Auch hier übernimmt sie sämtliche Details von den Türgriffen, über die Türen und Fenster bis hin zum Aufbau der Wände. An den Durchbrüchen wird, wie in Matta-Clarks *Threshold* (Abb. 25), der weiß verputzte Lattenrost sichtbar. Diese realistischen Elemente vermitteln den Eindruck, dass es sich um ein ganz gewöhnliches amerikanisches Wohnhaus aus den Anfängen des 20. Jahrhunderts handelt. Die Öffnungen sowie die abgeschnittenen und heraus getrennten Wände geben, ähnlich wie in der Arbeit des Künstlers, einen Blick auf die Realität frei und verfremden diese zugleich. Im Theaterkontext wird sofort nach einem möglichen Bezug, einer möglichen Geschichte dieser Räume gefragt. Die Abbruchsituation erinnert an leerstehende, zerfallende Häuser, an

---

43 Anna Viebrock, Bettina Masuch: „Damit die Zeit nicht stehen bleibt. Anna Viebrock im Interview mit Bettina Masuch“, in: Bettina Masuch (Hg.), *Anna Viebrock Bühnen/Räume. Damit die Zeit nicht stehenbleibt*, Berlin: Theater der Zeit 2000, o. S.

44 Stefanie Carp: „Geträumte Realräume“, in: Masuch 2000, o. S.

verlassene Räume, die im Laufe der Performance wieder neu besetzt werden. Durch gewisse Szenen erhält das Gebäudefragment auch den Beigeschmack eines Geisterhauses. Die surreale und geisterhafte Stimmung wird zusätzlich durch das untere Stockwerk provoziert, das unterhalb der Türgriffe und Fensteröffnungen, die sich auf der Bodenhöhe der Bühne befinden, abgeschnitten ist. Dadurch wird die Beziehung der Tänzer zum Raum gestört: Durch die Durchbrüche werden nur ihre Beine sichtbar, und zum Öffnen der Türen müssen sie sich zu den Türgriffen hinunterbücken.

In entfernter Weise nimmt die Raum-Tänzer-Relation die Geschichte der Alice im Wunderland<sup>45</sup> auf, die durch einen Zaubertrank entweder zu groß oder zu klein ist, um durch die Türe in den Garten zu gelangen. Da sich die Choreographie mit verschiedenen virtuellen Realitäten – Traum, Hypnose, Besessenheit – auseinandersetzt, bildete die Geschichte von Alice einen wichtigen Ausgangspunkt für die Improvisation in der Probenphase. Die einzelnen Situationen aus der Geschichte lassen sich in der Aufführung aber nicht mehr direkt ablesen.

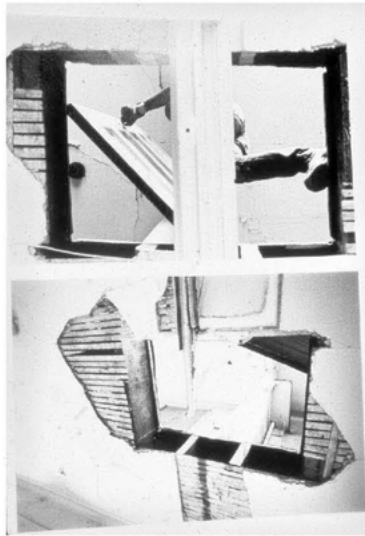


Abb. 25: Gordon Matta-Clark, *Bronx Floors*, 1972

Aber auch damit ist die Frage nach dem Gebäudefragment nicht geklärt. Was ist das für ein Haus? Die leeren Räume, die bis auf einen Stuhl wie bei Matta-Clark ganz ausgeräumt sind und so keinen Hinweis auf ihren vorherigen Gebrauch geben, außer dass sie allgemein Verschleißspuren aufzeigen, lassen sich nicht zuordnen. Das Gebäudefragment ist einer der „geträumte(n) Real-

45 Lewis Carroll: *Alice's Adventures in Wonderland*, Oxford 1865.

räume“<sup>46</sup>, wie Stefanie Carp die Bühnenräume von Anna Viebrock nennt. Die Abweichungen und Widersprüche, die in der Zusammensetzung der Details aufbrechen, öffnen den einen realen Ort auf mehrere Potentialitäten hin. Der Bühnenraum ist zum einen ganz konkret dieser reale Ort und beinhaltet zum anderen viele reale Orte zugleich, die durch die Performer und deren Handlung nach und nach hervorbrechen. Gleichzeitig stellt sich auch die Frage, wer die Performer in diesem Gebäudefragment sind? Hausbesitzer, ehemalige Bewohner, Geister oder einfach nur Besucher – „Visitors Only“?

## **Dynamisierung des Raumes durch Bewegung**

Die Bewegung der Performer nimmt in der Choreographie *Visitors Only* die räumliche Ordnung der Bühnenarchitektur auf: Einerseits werden durch parallele Handlungen der Tänzer in gegenüberliegenden Räumen Symmetrien aufgerufen und andererseits in der Bewegung durch die einzelnen Räume von Tür zu Tür das räumlich angelegte Drehmoment unterstützt oder gar gesteigert. In der Beziehung der Tänzer zu den Räumen und zu sich selbst werden durch bestimmte Konstellationen Momente von Bildlichkeit ausgelöst, die aber gleichsam in der fortlaufenden Bewegung der Tänzer wieder aufgehoben werden.

Ich werde mich nun vor allem auf den Mittelteil von *Visitors Only* konzentrieren, in dem sich die Tänzer im bereits beschriebenen Gebäudefragment von Raum zu Raum bewegen. Die Szene lässt sich kaum in ihren Einzelheiten beschreiben, da sehr viele voneinander unabhängige Details gleichzeitig aus den mehr oder weniger abgetrennten Räumen auf den Betrachter einwirken. Diese Details – seien sie sprachlicher, gestischer oder kinetischer Art – werden in der Wahrnehmung miteinander verknüpft. Ich werde deshalb weniger die Details als die Verknüpfungsmöglichkeiten und ihre räumlichen und zeitlichen Zusammenhänge in den Blick nehmen: Gleichzeitigkeiten, Aufeinanderfolgen und Raumrelationen wie links rechts, oben unten, vorne hinten sowie über die Diagonalen.

## **Symmetrien und Asymmetrien**

Die vordergründigen Symmetrien des Gebäudefragmentes rufen in der Choreographie *Visitors Only* immer wieder Gegenüberstellungen, insbesondere von Spiegelungen<sup>47</sup> und Parallelaktionen zwischen Rechts und Links sowie zwischen Oben und Unten hervor. Dazu ein Beispiel:

---

46 Stefanie Carp: „Geträumte Realräume. Die Bühnenbildnerin Anna Viebrock“, in: Pfüller u. Ruckhäberle 1998, S. 118-127.

47 Neben der hier beschriebenen Szene greifen auch andere in *Visitors Only* das Thema der Spiegelung auf: Weiter vorne in der Choreographie treten beispiels-



Zwei Performer stehen sich in den oberen hinteren beiden Räumen gegenüber. Sie tragen beide kurze Hosen (der eine weiß, der andere rosa), Hemd, Jackett und Krawatte. Wie durch einen Bilderrahmen begrenzt, sehen wir in den Öffnungen jeweils einen Oberkörper der beiden Tänzer. Sie blicken sich durch die Öffnung in der Querwand an und ahmen sich gegenseitig nach. An der Krawatte ziehen sie ihren eigenen Oberkörper nach links und rechts, zwischen Vorbild und Spiegelbild, zwischen Angabe und Annahme wechselnd, als würden sie einen Ball hin und her spielen. Dabei ist nicht immer auszumachen, wer wen spiegelt. Die Spiegelung wird zusätzlich durch die Rahmung der nebeneinander liegenden Durchbrüche unterstützt. Im ersten Moment ist dem Betrachter nicht klar, ob es sich beim Doppel (der Performer) um eine Videoprojektion oder eine Spiegelung eines einzigen Tänzers handelt. Das Spiegeln wird nach und nach aufgelöst und geht über in ein Anziehen und Abstoßen. Die beiden Performer verschieben ihre Spiegelachse und stoßen sich gegenseitig mit gleich bleibendem Abstand durch das obere Stockwerk. Sie schieben sich aus dem Rahmen heraus, so dass mal der eine und mal der andere hinter der Wand verschwindet, sie tauschen ihre Seiten und treiben sich an den Rändern der Bühne entlang. (Abb. 26)

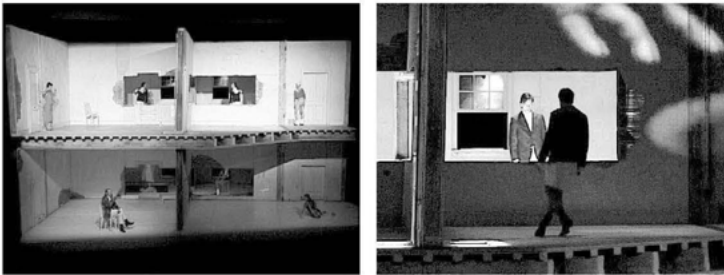


Abb. 26: Meg Stuart, *Visitors Only*, 2003

Durch das gegenseitige Spiegeln werden die Performer in ein Kräfteverhältnis eingebunden, das sie auf Distanz hält, sie aber gleichzeitig aufeinander bezieht. Der Blick des Betrachters bewegt sich zwischen den Performern hin und her, nimmt wechselweise den einen und dann den anderen wahr, während die beiden sich gleichzeitig gegenüberstehen und anblicken. „Die Körper der Tänzer und die Körper der Zuschauer sind“, wie Gerald Siegmund treffend schreibt, „über Blicke verbunden. Blickkonstellationen werden inszeniert, in

weise in den hinteren beiden Öffnungen zwei Tänzerinnen mit nacktem Oberkörper auf, die beide rote Perücken tragen und sich dadurch ähnlich machen. Sie locken sich gegenseitig mit dem Zeigefinger an und spielen so mit ihrem Gegenüber und ihrer sich zugewandten Geste.

die Meg Stuart ihre Körper bewusst hineinplatziert.“<sup>48</sup> Diese Blickkonstellationen, die überhaupt erst durch Distanz möglich sind, rufen durch die Platzierung auf der Bühne und durch die Verschiebung in der Bewegung Raum-Zeit-Relationen hervor. Über die Distanz werden nicht nur Blicke gewechselt, sondern auch Impulse, was durch die aufeinander Bezug nehmenden Bewegungen in der Spiegelszene deutlich wurde.

Durch die Bewegung an den Rändern entlang werden Unebenheiten und offene Stellen, wie der Abbruch am vorderen Bühnenabschluss oder das Loch unter der Tür, deutlich. Die Bewegung nimmt die Raumstruktur auf, driftet aber gleichzeitig an ihr vorbei und darüber hinaus. Dadurch wird die Dynamik der Gebäudestruktur intensiviert. Die Verschiebung der Körper aus ihren Rahmen erzeugt eine Bewegung, die an der vermeintlich feststehenden Ordnung der Bühnenarchitektur ansetzt und die inhärenten Asymmetrien hervorhebt. Zwischen den Tänzern und dem Raum entsteht ein Kräftefeld, das sich zwischen Angleichung und Abweichung bewegt. Die Verschiebungen und Differenzen werden aber insbesondere durch die fortwährende Orientierung von Raum und Performance an der Mittelachse der Bühne sichtbar: „Asymmetrie, die nicht hinter Symmetrieerwartungen zurückfällt, läßt sich nur denken, als Sprengung und Störung des Gleichmaßes, als ein Mehr, das im Verhältnis zum Anderen auftaucht, aller Vergleichbarkeit und Gleichstellung zum Trotz. Es geht also um eine Spannung zwischen Symmetrie und Asymmetrie.“<sup>49</sup> Waldenfels erläutert das Verhältnis von Symmetrie und Asymmetrie für den Dialog zwischen zwei Personen. Es gibt darin jeweils ein Gefälle zwischen dem Sprechenden und dem Zuhörenden, und in ähnlicher Weise ereignet sich das auch zwischen den sich spiegelnden Performern: Mit jedem Schritt steht das Gleichgewicht zwischen den sich Gegenüberstehenden und ihre Beziehung zur Architektur auf dem Spiel. In diesem Gefälle zwischen Angleichen und Abstoßen, zwischen Aufnehmen der Raumstruktur und dem Darüber-Hinausbewegen entsteht momentan eine ikonische Differenz. Mit ihrer Position nehmen die Performer auf die Rahmung des Gebäudefragments Bezug, sie treten in ein Beziehungsverhältnis. Die Architektur bildet sozusagen eine Referenz, an der und zu der sich die Bewegung immer wieder neu verhält. In ihrer Verschiebung aus der Symmetrie des Gebäudes wird die Ordnung in Bewegung versetzt, die Spiegelachse verschoben und eine Drehung des Hauses impliziert. Die beinahe frontale Ansicht geht in ein Drehmoment über, das die Dynamik des durchbrochenen Gebäudes steigert.

48 Gerald Siegmund: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*, Bielefeld: transcript 2006, S. 419.

49 Bernhard Waldenfels: *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 223.

## Öffnen, Schließen, Drehen

Das bereits von der Bewegung der beiden Performer ausgelöste Drehmoment wird durch die etwas später einsetzende Bewegung der Tänzerin Vania Rovisco durch den unteren Stock gesteigert. Sie bewegt sich in gleicher Richtung um die imaginative Rotationsachse der Bühnenarchitektur. Dabei öffnet sie eine Tür, schließt sie wieder hinter sich und wird von einer unsichtbaren Kraft rücklings auf den Boden geworfen. Dann geht sie von Raum zu Raum und kehrt wieder zurück an ihren Ausgangspunkt. Beim Durchlaufen der Räume bleibt die Tänzerin stehen, blickt um sich und wird dann wieder von einem Raum angezogen. Durch die Anziehungskraft der einzelnen Räume scheint die Tänzerin fortgedrängt oder zurückgehalten zu werden. Im Öffnen und Schließen der Türen werden die Übergänge von einem Raum zum anderen sichtbar gemacht, nicht nur als ein Überwinden der Schwelle, sondern auch in einer damit verbundenen Transformation der Tänzer.

Beim Eintreten oder Verlassen eines Raumes können die Performer, wie hier Vania Rovisco, ohne weiteren Grund in einen anderen Gemütszustand fallen, als würden sie von einer Energie erfasst, die der Raum zu speichern scheint. Der Ort wird zum Träger von inneren Zuständen, die wiederum erst über die Erregung der Performer sichtbar werden. Es findet ein Energieaustausch zwischen Tänzerin und Raum oder umgekehrt statt.<sup>50</sup>

Mit der visuellen Zäsur des Übergangs von einem Raum in den anderen wird in *Visitors Only* oft nicht nur ein neuer Abschnitt in der Bewegung des einzelnen Tänzers eingeleitet, sondern meist gekoppelt mit anderen Wendungen im Haus. Während Vania Rovisco aus dem Raum vorne links tritt und gerade die Tür in der Mitte hinter sich schließt, öffnet eine andere Tänzerin diagonal versetzt die Tür rechts hinten, wie wenn sie von dem entstehenden Vakuum angezogen würde. Durch den Sog, der bereits aus der Spiegelszene bekannt ist, wird die Bewegung der Tänzer von Raum zu Raum gedehnt oder gerafft und so eine zeitliche Dimension eröffnet. Die Spannung zwischen Raum und Tänzerin bzw. zwischen zwei Tänzern wird von der an- und abschwelenden Musik unterstützt. Die Gitarre von Paul Lemp bleibt teilweise auf einem Ton stehen, setzt diesen immer wieder von neuem an – mal langsamer, mal schneller werdend – oder drängt in einer Tonfolge fort. Dazwischen setzt das Cello von Bo Wiget ein, teilweise den fortwährenden Gitarrensound unterbrechend. Die Übergänge in der Musik untermalen das Herausdrängen oder das Zurückziehen der Tänzer in einen Raum oder steigern durch ihre inhärente Reibung die Dynamik der Tänzer.

50 Der Raum als Energie- und Gedächtnisspeicher, wie er bereits in der Antike thematisiert wurde, drängt sich hier auf, würde die Untersuchung aber nochmals in eine andere Richtung führen.



Das Wechselspiel zwischen verschiedenen „Energiefeldern“ im Haus und der Dynamik der Tänzer wird visuell, akustisch und körperlich erfahrbar. In der Spannung zwischen Anhalten und Fortdrängen sowie zwischen parallelllaufenden Bewegungsmomenten entsteht wie bei den zwei sich spiegelnden Tänzern ein Kräfteverhältnis, das über die Beziehung zur Architektur visuell erfahrbar wird. Innerhalb der Dynamik entstehen in ausgeprägten Momenten, wie beim Übergang von einem Raum zum anderen, Bildpunkte, die aber durch die Fortbewegung immer aufgelöst und transformiert werden.

### Bewegung an den Rändern und über diese hinaus

Ähnlich wie die beiden Performer in der Spiegelszene sich gegenseitig an den Rand treiben, macht die Tänzerin Vania Rovisco unerwartet einen Schritt aus dem in die Bühne hineingestellten Gebäudefragment heraus. Sie tritt über die Schwelle des Bühnenraumes und gelangt so in einen undefinierten Raum zwischen Bühne, Orchestergraben und Publikum. Mit dem Einknicken ihrer Beine und ihrem Blick zurück zur Bühne wird der Akt des Übertretens bewusst und gleichsam durch die Wendung im Körper markiert. Mit dem Blick zurück vollzieht sie gleichsam auch eine Rückschau auf ihre vorherige Position und damit auch auf das, was an ihr und mit ihr geschehen ist. Es ist ein Blick von außen, der vergleichbar mit dem der Zuschauer ist.

Die selbe Tänzerin wird sich ein zweites Mal gegen Ende der Szene, in der sich alle Tänzer durch das Gebäudefragment bewegen, an den oberen Bühnenabschluss begeben: Während das „Haus“ sich allmählich leert, bleibt sie im oberen Stockwerk zurück und lehnt sich, auf die Arme gestützt, über den Rand der Bühne. Sie befindet sich an der Abbruchkante und betont diese zusätzlich durch ihr Hängen und die dadurch implizierte Gefahr. Genau an diesem oberen Bühnenrand werden sich in der letzten Szene von *Visitors Only* alle Performer niederlassen. Ebenfalls ihre Beine über den Abgrund hängend, trinken sie eine Tasse Tee. Durch die Konzentration der Tänzer am Rand der Bühne, dort wo das Gebäudefragment abgebrochen ist, wird der Bühne ein optisches Gewicht verliehen, das den Eindruck erweckt, als drohe sie mit den Tänzern nach vorne umzukippen. Das Kippmoment verweist aber auch auf die offene Situation am Schluss der Choreographie, die in der Schwebe lässt, was mit dem Gebäude und ihren Bewohnern passiert.

Die Bewegung an den Rändern und deren Überschreiten betonen das abgebrochene Hausfragment und die offenen Stellen. Die Fragilität wird somit durch die Bewegung der Tänzer körperlich und visuell erfahrbar und die Dynamik, welche dem Gebäudefragment durch die offenen Stellen zugefügt wird, gesteigert.



## Innere Spaltung der Performer

Bislang wurde anhand der Choreographie *Visitors Only* das Spannungsfeld zwischen zwei Performern sowie zwischen Performer und Raum untersucht. Die Reibungen, die zwischen zwei Tänzern in voneinander getrennten Räumen stattfinden, können in der choreographischen Arbeit von Meg Stuart auch in einer einzigen Tänzerin oder einem einzigen Tänzer ausgetragen werden. In einem Nacheinander können die Tänzer bei der Bewegung von Raum zu Raum in einen jeweils neuen Zustand versetzt werden. Sie können aber auch gleichzeitig von verschiedenen sich widerstrebenden Emotionen gesteuert werden, was eine innere Spaltung des Tänzers oder der Tänzerin hervorruft.

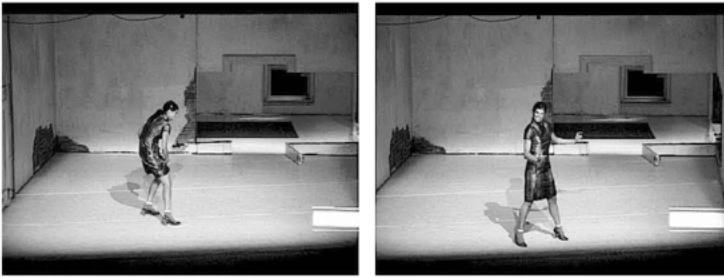


Abb. 27: Meg Stuart, *Visitors Only*, 2003

Am Beispiel der vorher diskutierten Szene mit der Tänzerin Vania Rovisco wird neben der Bewegung und Transformation von Raum zu Raum durch das untere Stockwerk auch die gleichzeitige Wirkung unterschiedlicher Kräfte deutlich. Als ob die Tänzerin beim Eintreten in den vorderen Raum von einer unsichtbaren Kraft bewegt wird, knickt sie – scheinbar unkontrolliert und doch körperlich gefangen – an den Füßen und Beinen ein, um sich dann nach oben zu stemmen und ihren Oberkörper aufzurichten. (Abb. 27) Mit ihrer von innen nach außen gerichteten Bewegung versucht sie etwas loszuwerden. Ein bedrohliches Krächzen bricht hervor, bringt zuerst nur einzelne Laute heraus, bis ganze Sätze herausgewürgt werden: „Welcome, good evening Ladies and Gentlemen, hope everybody is fine, comfortable?“ Die Stimme pendelt zwischen hoher und tiefer Stimmlage und überschlägt sich selbst immer wieder. Die gestammelten Worte, die freundlich das Publikum begrüßen und nach dessen Befindlichkeit befragen, passen nicht zur Stimme. Es entsteht eine merkwürdige Differenz zwischen dem, was sie sagt, und dem, wie sie agiert. Gleichzeitig wenden sich die Worte nicht nur ans Publikum, sondern ihre Fragen betreffen sie selbst. Die Selbstreflexion im Gesagten wird unterstützt durch Momente des Innehaltens und durch die Gestik der Hände, die ins Publikum und wieder zurück weisen.

Die Erregung treibt die Tänzer in den Choreographien von Meg Stuart in ein „Außer-sich-Sein“, aus dem heraus sie einen Blick auf sich selbst als ein fremdes Gegenüber werfen können. Dieser Vorgang wird in der besagten Szene dadurch gesteigert, dass die Tänzerin Vania Rovisco von der Bühne herunttritt – gleichsam den Rahmen des Theaters durchbricht – und sich dieser von außen wieder zuwendet, als blicke sie auf ihre vorherige Situation zurück. Neben der räumlichen vollzieht der Blick zurück auch eine zeitliche Verschiebung. Die einzelnen Motive stehen in einem sowohl räumlichen als auch zeitlichen Beziehungsgefüge, das nicht unbedingt linear verläuft. Vielmehr werden Raum und Zeit durch die Gleichzeitigkeit von verschiedenen Räumen und Handlungen ineinander geschichtet.

Die aufgebrochenen Differenzen lösen ähnlich wie in den Beziehungen zwischen den Performern oder zwischen Performer und Raum eine Spannung aus. Hier stehen sich nicht zwei Tänzer gegenüber, sondern sich widersprechende Körperbilder, die sich nicht zur Deckung bringen lassen und vielmehr ihren Abstand bewahren. Das Dazwischen, beispielsweise den „Abstand zwischen Blick und Hand“, beschreibt Gerald Siegmund als „Spalt zwischen Subjekt und Objekt, den zwei Blattseiten des Körpers als sich wahrnehmendes Subjekt und als Objekt in der Welt“.<sup>51</sup> Anders als im klassischen Theater, wo zwischen der Rolle, die ein Schauspieler zu übernehmen hatte, und der Person des Schauspielers unterschieden wurde, wird hier die körperliche Einheit der Tänzerin innerhalb der Performance aufgebrochen. Die Spaltung kann sich zwischen verschiedenen Körperteilen, ihren jeweiligen Ausdrucksmöglichkeiten, zwischen innerer Erregung und äußerer Erscheinung ereignen. Die verschiedenen Elemente scheinen nicht der gleichen Person zu gehören, weshalb sie sich auch gegenseitig kommentieren können. Die Gleichzeitigkeit von jeweils unabhängigen Elementen macht solche Korrespondenzen möglich und bewirkt ein Gegenüber von Blickkonstellationen, indem sich die Tänzer selbst wie von außen zu betrachten scheinen. Die Dissoziation der Performer – her-rührend aus dem Ortswechsel sowie aus unzusammenpassenden Emotionen – provoziert eine ständige Neuordnung des Körperbildes.

Die Trennung zwischen Geste und Stimme, zwischen körperlichem und sprachlichem Ausdruck führen zu bislang undenkbaren Verbindungen. Es entstehen heterotope, wandelbare Körperbilder.<sup>52</sup> Die Transformation der Körper und ihre partiellen Auswüchse werden in *Visitors Only* durch das Wechseln von Kostümen und durch die Dislokation der Tänzer gesteigert und äußerlich

51 Siegmund 2006, S. 410.

52 Vgl. Gabriele Brandstetter: „Figur und Placement. Körperdramaturgie im zeitgenössischen Tanztheater am Beispiel von Merce Cunningham und Meg Stuart“, in: Hermann Danuser (Hg.), *Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001*, Mainz/London/Madrid u. a.: Schott 2003, S. 322-324.

sichtbar gemacht. Die inhärenten Differenzen der Tänzerin führen zu einem sich ständig wandelnden Zustand, der je nach Gewichtung von Stimme, Bewegung und Kostüm eine neue Wendung nehmen kann. Durch die Gleichzeitigkeit von sich widersprechenden Elementen entstehen während der Performance und in der Wahrnehmung des Betrachters Verschiebungen. Der Übergang von einem Zustand in einen anderen ist ein entscheidendes Merkmal von Stuarts Arbeit. Sie bezeichnet diese Wandelbarkeit mit einem Begriff, den sie einem bildgebenden Verfahren aus der Computersprache entlehnt, dem *morphing*. Der Begriff bezeichnet die Möglichkeit, ein Bild fließend in ein anderes übergehen zu lassen.<sup>53</sup> Mit der Veränderung auch nur eines der beteiligten Elemente wie der Stimme, der Bewegung oder des Kostüms entsteht eine Neuordnung, die beim Zuschauer jeweils bildartige Verdichtungen hervorruft, die aber immer wieder überlagert und neu geschichtet werden.<sup>54</sup>

Das Prinzip der Spaltung in den Choreographien von Meg Stuart und das dadurch eröffnete Potential der Transformation möchte ich in Beziehung zur Arbeit von Anna Viebrock und der von Gordon Matta-Clark stellen. Die multiplen Identitäten, die als Möglichkeit in einem Performer angelegt sind, lassen sich in ihrer Potentialität mit den vieldeutigen Orten der Bühnenbilder Viebrocks vergleichen. Ähnlich wie Viebrock vorgefundene Räume verwendet, bedient sich Stuart bekannter Bewegungen aus dem Alltag und treibt ihre Tänzer durch unpassende Kombinationen von Stimme, Bewegung und Kostüm zu unvorhergesehenen Verdichtungen. Durch die inhärenten Differenzen wird ein geschlossenes System aufgebrochen und auf multiple Sichtweisen hin geöffnet. Das Prinzip des Zerlegens und Neuordnens kann auch mit den Gebäudedurchbrüchen Matta-Clarks verglichen werden. Seine Öffnungen durchbrechen ein bestehendes Raumgefüge und stellen so neue Verbindungsmöglich-

53 Dieses Verfahren wurde vom Videokünstler Chris Kondek in Stuarts Choreographie *Replacement* (2004) direkt angewendet, um Photographien der Tänzer mit anderen zu überlagern, ihre Gesichter so zu transformieren, bis sie wie durch eine Krankheit verstümmelt, ja beinahe nicht wieder zu erkennen waren.

54 Vgl. Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997: Die Transformation der Performer und ihre Heterogenität kann mit dem ‚Fabuliertakt‘ verglichen werden, den Deleuze für das Kino mit dem ‚Werden einer realen Person‘ beschreibt, „die der Film ‚auf frischer Tat‘ beim ‚Fingieren‘, beim ‚Legendenbilden‘ ertappt.“ (S. 194-204) Und er folgert weiter: „Die Person ist untrennbar mit einem Vorher und einem Nachher verbunden, das sie im Durchgang von einem zum anderen Zustand vereinigt. Sie selbst wird zu einer anderen, wenn sie sich ans Fabulieren macht, ohne jemals fiktiv zu sein.“ (S. 198) Gerade die Eigenschaft des Fabulierens spricht Deleuze dem Theater wegen der gestischen und stimmlichen Einheit des Schauspielers ab (S. 300-302), was in dem diskutierten Beispiel explizit nicht zutrifft: Geste, Stimme, Worte und Kostüm lassen sich nicht zu einer Einheit verbinden, obwohl sie – anders als im Film – real und vor allem körperlich präsent sind.

keiten zwischen den Räumen her. Die Arbeitsweise der drei Künstler zeichnet sich durch eine Gegenüberstellung von Differenzen aus, die auf bestehende Raum- und Körperordnungen zurückgreifen. Gerade durch die Spaltung von bestehenden Elementen entsteht ein Spannungsfeld, innerhalb dessen sich immer wieder neue Formationen verdichten.