

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	SIGNA: “We don’t have a name for what we are doing.”	S. 1
1	„Rubytown“	S. 2
2	Alles nur Theater Vom Drama zur Performance zum postdramatischen Theater.	S. 3
2.1	Darsteller und Zuschauer	S. 5
2.2	Fiktion und Realität	S. 8
2.2.1	Dramaturgie und Kontingenz	S. 9
2.2.2	Simulation und Selbstreferenzialität	S.10
2.2.3	Referenz	S. 12
2.3	Raum	
2.3.1	und Zeit	S. 15
2.4	Ritual und Spiel	S. 17
2.4.1	Macht und Moral	S. 20
3	Fazit: Schnittstelle SIGNA	S. 22
4	Schluss: Die Aura der performativen Ästhetik	S. 24
5	Ausblick	S. 27
6	Quellen- und Literaturverzeichnis	S. 30

Einleitung

“We don’t have a name for what we are doing.”¹

Was die Künstlerin Signa Sørensen in einem Interview, im Zuge der Vorbereitung auf das Projekt „Die Erscheinungen der Martha Rubin“ am Kölner Schauspielhaus 2007, über ihre Kunstform sagt ist verständlich. Ist es doch kein leichtes eben diese zu beschreiben. An späterer Stelle wird sie jedoch hinzufügen: „We have been using the term performance-installation which is something that we’ve put together and we think is probably the most covering.”²

Es sind Unter- und Zwischenwelten voller echtmenschlicher Truggestalten, die das dänisch-österreichische Performance- und Installationskünstlerduo Signa Sørensen und Arthur Köstler, seit 2004 gemeinsam unter dem Label SIGNA³ arbeitend, an eigentümlichen, verlassenem Un-Orten zu Fiktionen verdichten und dort in einem langen Vorbereitungs-Zeitraum eigenhändig, mit Unterstützung des Bühnenbildners Thomas Bo Nilsson und vieler Performerhände entstehen lassen. Ob es sich um das Niemandsland zwischen Nord- und Südstaat handelt, auf dem sich die Baracken- und Wohnwagensiedlung „Rubytown“⁴ der Martha-Rubin-Gesellschaft erhebt, („Die Erscheinungen der Martha Rubin“, Halle Kalk, Schauspiel Köln 2007, eingeladen zum Theatertreffen Berlin 2008), die zerbröckelnde Zwischenetage eines Grandhotel in Odessa, in dem Eingeweihte die „Black Sea Oracle Games“ auf Leben und Tod spielen müssen (Black/North Sea Festival 2008), einem ehemaligen Travestie-Club in Köln, der zum Untergrund-Klub des Gottes Hades umfunktioniert wird, in dem die Zuschauer u. a. auch eine „untote“ Frau gewinnen und sie so wieder ins irdische Leben mitnehmen können, oder die zur Todeszelle gewordene Wohnung einer Aidskranken, der man beim Todeskampf zuschauen darf („Nika is dead“, 2002) – SIGNAs theatrale, mythische Fiktionen sind meist den (un)heimlichen und anderen Seiten des Lebens zugewandt. Ja, es sind andere Welten.

Mit dem von SIGNA über Jahre hinweg (die erste Performance-Installation von Signa Sørensen fand 2001 in Kopenhagen statt) einzigartigen entwickelten und konsequent bis auf die Haarnadel ausformulierten ästhetischen Stil hat sie sich vor allem in den letzten Jahren international einen Namen in der Theaterwelt gemacht. Nicht ohne Grund explizit in der Theaterwelt. Sind es doch neuerdings immer öfter „Projekte“, die sich eingebettet in die Institution Theater- innerhalb der großen Theaterhäuser und –festivals realisieren. Ein erster Hinweis darauf, dass es sich nicht um reine Performanz handelt. Zu auffällig ist doch die Nähe ihrer Aufführungen zum Theater.

¹ Signa Köstler (Sørensen) in einem Interview mit Ullrich Fasshauer. <http://www.zuckertv.de>

² Ebd.

³ Diese Schreibweise in Majuskeln wird im Folgenden beibehalten.

⁴ „Rubytown“ wurde der gängige Name für die aufgebaute Siedlung in „Die Erscheinungen der Martha Rubin“. Im Folgenden als Synonym für die Performance-Installation verwendet.

Zu aufwendig und „groß“ geworden in der Produktion, um im Nischen-Betrieb von bildender Kunst zu bleiben. So wurde „Die Erscheinungen der Martha Rubin“ vom Schauspielhaus Köln als eines der „ungewöhnlichsten Crossover-Projekte der Theaterszene“ angekündigt.

Performance-Kunst hat seit den 70er Jahren einen stetig wachsenden Einfluss auf das Theater. Das Ausmaß dieses Einflusses können wir in SIGNA's Arbeit sehen. Das Verwischen der Grenzen zwischen traditionellem Theater, moderner Performance und Installation ist in SIGNA's Arbeiten prägnant wie fast nirgendwo. Anhand von verschiedenen Parametern will ich SIGNA als Schnittstelle dieser Kunstformen definieren. Da es sich um eine sehr ephemere Kunst handelt, der kein Primärtext und keine Wiederholung wie in einem klassischen Theaterstück zugrunde liegt, ist dieses „Vokabular“ schwer zu finden. Orientieren werde ich mich dabei an Erika Fischer-Lichtes Studie zur „Ästhetik des Performativen“. Die Einordnung soll durch mehrere formale und inhaltliche Punkte wie Zuschauer-Darsteller-Relation, Dramaturgie, Raum und Zeit etc.- erfolgen, um dann zusammenfassend mit dem Begriff der Aura/Atmosphäre zu schließen, der meiner Meinung nach am ehesten dem komplexen Charakter solcher Aufführungen oder besser gesagt Ereignissen, gerecht wird. Der Fokus der Analyse wird dabei auf der Performance-Installation „Rubytown“ liegen, welche mir zum ständigen Abgleich dient. Daher wird folgend kurz das Konzept und die basale „story“ wiedergegeben.

1 „Rubytown“

In der Halle Kalk⁵ ist eine- zum größten Teil von den Mitwirkenden/Darstellern erbaute- Siedlung entstanden, die, bestehend aus entsorgtem Material wie Zäunen, Wellblech, alten Tapeten usw. stark an ein Slumgebiet erinnert. Behausungen, Lädchen und sogar eine Bühne, eine Peepshow, eine Bar und das Ruby-Star- Restaurant sind so entstanden. Die „Rubytown“, die sich in der fiktiven story im Grenzgebiet zwischen den so genannten Nord- und Südstaaten befindet, beherbergt die Nachkommen des 1913 verschwundenen Orakels Martha Rubin. Eine Einheit des Nordstaaten-Militärs überwacht die Siedlung, unterstützt sie mehr schlecht als recht mit Nahrungsmittel-Rationen und kontrolliert den Zugang von Fremden, vor allem von „Besuchern“ (Zuschauern) aus den „Nordstaaten“ (Westliche Welt). In den Militärbaracken werden die Besucher dann auch mittels Informationsvideo über ein obskures Regelwerk aufgeklärt. Mit Beginn der Aufführung erfüllte sich die Prophezeiung – Martha Rubin (oft für tot erklärt) kehrte

⁵ (ehemals Lager für das Museum Ludwig)

aus der Zwischenwelt zurück und bezog, als quasi- religiöses Oberhaupt und Orakel, die von den „Rubytownern“ auf dem Dach des Restaurants errichtete „Kapelle“.

Soweit die der Performance-Installation zugrunde liegende story. Wie die story, ab Einlass der ersten „Besucher“, weiter geht, was passieren wird, weiß dann keiner mehr so genau- denn es gibt keinen plot. Und genau das ist Performance- der reine sich ereignende Vollzug einer Handlung. In der Halle Kalk wurde „Rubytown“ in drei Zyklen bis zu 84 Stunden ununterbrochen von mehr als 40 Darstellern bewohnt und bespielt, auf dem Berliner Theatertreffen sogar 8 Tage und Nächte. Die Zuschauer können bleiben, solange sie wollen, die Bewohner besuchen, bei ihnen essen, trinken, kaufen oder vielleicht sogar dort übernachten. Je länger man sich in dieser fremden Welt aufhält, desto tiefer dringt man in die Geschichten ein, die sich über den gesamten Zeitraum der Performance entwickeln. Und keiner weiß, was als nächstes geschehen wird.

2 „Alles nur Theater“: Vom Theater über Performance zur Postdramatik?

Performance, dieser von John L. Austin⁶ geprägte Begriff, genauer, der von ihm geschaffene Neologismus „performative“, leitet sich ab vom englischen Verb „to perform“ (vollziehen) ab und ist seit den 70 er Jahren ein gängiger Terminus der dt. Theaterwissenschaft. Austin verstand Sprache nicht mehr nur als Mittel, um die Welt, also einen bestehenden Sachverhalt, zu beschreiben, sondern selbst als Vollzug/Handlung dessen, von dem sie spricht. Er versteht Sprache als performativen Akt, als weltverändernden Akt, da sich Sprache transformativ auf die Realität auswirkt. Die Worte „Hiermit erkläre ich sie zu Mann und Frau“ re-präsentieren nicht, sondern konstituieren Realität. Sprache wurde so zur performance, wurde Selbstreferenz.⁷

Ausgeweitet wurde der Begriff „performance“ dann auch auf ethnologisch-anthropologischer Ebene von Milton Singer und literaturwissenschaftlich von Roland Barthes.⁸

E. Fischer-Lichte spricht so auch von einem „performative turn“, den sie in der Kunst der 60er Jahre sieht. Dabei sei auch erwähnt, dass die Entwicklung- weg vom klassischen Theater mit seiner Trennung von Zuschauer und Darsteller, der geschlossenen Form der Texte und Dramaturgie, hin zur „offenen“ Form, zum gemeinschaftstiftenden „Ereignis“, noch viel früher

⁶ Der Sprachphilosoph führte diesen Neologismus in den Vorlesungen ein, die er 1955 unter dem Titel „How to do things with words“ an der Harvard Universität hielt.

⁷ Vgl. dazu John L. Austin „Zur Theorie der Sprechakte“, Stuttgart 1979. E. Fischer-Lichte „Ästhetik des Performativen“ Frankfurt a. M., 2004. S.31. Vgl. :Metzler Lexikon „Theatertheorie“ Hrsg.: E. Fischer-Lichte u.a. Stuttgart/Weimar 2005. S.

⁸ Roland Barthes bezieht „performative“ auf den Text. Der Kohärenz und Geschlossenheit des Textes stellt er die Unvollständigkeit und Unendlichkeit der Interpretationen und der Lektüre gegenüber.

ihren Anfang nahm. Bereits zur Jahrhundertwende konstatiert Fischer-Lichte eine Dominantenverschiebung im Theater.

„Theatralität“ wurde bereits von Nikolaj Evreinov von der klaren Dichotomie von Schauspieler und Zuschauer zu einer Gemeinschafts- und wirklichkeitsstiftenden „Kunstform“ erhoben. Ebenso wie Max Reinhardt die Vorstellung/Aufführung in ein Fest gewandelt sehen wollte, E. Piscator Theater als politische Versammlung verstand oder wie Artaud als Ritual.⁹ Auch hatten Futuristen, Dadaisten und Surrealisten schon Anfang des 20. Jahrhunderts die Aktion als Darstellungsmittel entdeckt, bevor später Happening, Fluxus, sprich die Aktionskunst den „performative turn“ begründete.¹⁰

Der Begriff Performance, als Aktion eines (bildenden) Künstlers kam in den 70er Jahren dann aus den USA nach Europa und sollte fortan auf sämtlichen Gebieten innerhalb und neuerdings sogar außerhalb der Kunst Anwendung finden. So beeinflusste die Performance auch schnell das Theater. Das Experimentieren mit neuen Formen spielte sich in Deutschland allerdings, wenn überhaupt, nur an den großen Häusern ab- bei Regisseuren wie Pina Bausch, Peter Zadek, Heiner Müller oder Michael Gruber. Das liegt, auch heute noch, an der finanziellen und kulturpolitischen Gesamtstruktur der Theaterlandschaft. (Die Nachbarn Holland oder etwa Belgien bieten der „Off-Szene“, also Projekten mit anderen Produktionsverhältnissen außerhalb des institutionalisierten Theaterbetriebs bessere Möglichkeiten.)¹¹

Ist „Performance“ inzwischen zwar zu einem Überbegriff in der Kunst (und nicht nur da) geworden, kann man ihn dennoch recht klar in vielen Punkten als eine spezifische Aufführungspraxis beschreiben. Trotz der nunmehr dreißigjährigen „Geschichte“ bildet so vor allem die „Aktion, also das Ereignishafte, die Aufführung als Prozess, den Kernpunkt der Performance, die nicht mehr in den Begriffen herkömmlicher Ästhetiken erfasst werden kann. Anstatt „Werke“ zu schaffen, bringen die Künstler zunehmend Ereignisse hervor, die in ihrem Vollzug die alten ästhetischen Relationen von Subjekt und Objekt, von Material und Zeichenstatus außer Kraft setzen. Die Früchte der Wechselwirkung mit dem Theater sehen wir heute in den Stücken von SIGNA, aber auch in den theatralen Fluxus-Stücken eines Schlingensiefs oder anderer kontemporärer Stückeinszenierungen, beispielsweise eines Nicolas

⁹ E. Fischer-Lichte „Ästhetik des Performativen“ Frankfurt a. M., 2004. S. 31 ff.

¹⁰ Hier sind vor allem Künstler wie Beuys, Vostell oder die Wiener Aktionisten (H. Nitsch u.a.) zu nennen, die in den 60er Jahren die neue Form der Aktions- und Performancekunst kreierten.

¹¹ E. Jappe „Performance, Ritual, Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa“ München –New York 1993. S.56

Vgl.: Debatte über Postdramatik mit Beiträgen von Florian Malzacher und Bernd Stegemann in der Zeitschrift „Theater heute“, Ausgabe 10/08. S.18ff.

Stemann, der Elfried Jelineks „Die Kontrakte des Kaufmanns“ 2009 im Schauspielhaus performativ inszenierte.

Konzentrieren wir uns auf unser Beispiel „Die Erscheinungen der Martha Rubin“.

Wir haben es in „Rubytown“ also mit einem Ereignis zu tun, in das alle- Produzenten wie Rezipienten- wenn auch in unterschiedlichem Ausmaß und unterschiedlicher Funktion- involviert sind.¹² D. h. Produktion und Rezeption sind nicht mehr unabhängige Größen, sondern vollziehen sich im selben Raum und zur selben Zeit. Im Bezug auf SIGNA erscheint es so höchst problematisch, weiter mit Parametern, Kategorien und Kriterien zu operieren, die in separierenden Produktions-, Werk- und Rezeptionsästhetiken entwickelt wurden. Denn diese genügen nicht um den entscheidenden Moment der performativen Wende- nämlich das Ereignis- zu erfassen. Aber gerade deshalb werden sie in den folgenden Unterpunkten untersucht bzw. einer performativen Ästhetik gegenübergestellt, um den Aufführungscharakter „Rubytown“ klarer (neu) zu definieren und abzugrenzen.¹³ Auch wird man nicht umhinkommen, den etwa seit einem Jahrzehnt von Hans-Thies Lehmann geprägten Begriff der „Postdramatik“ aufzugreifen, der gerade wieder aktuell¹⁴- vor allem in Bezug auf Werke wie die von SIGNA- in der deutschen Theaterlandschaft diskutiert wird. Meine Frage lautet also zunächst: Ist SIGNA's Werk eine Verknüpfung von Elementen des Theaters sowie Performance? Und ist diese Verknüpfung dann postdramatisch zu nennen?

Schauen wir daher als erstes auf einen der wichtigsten Punkte: Der Zuschauer-Darsteller-Relation in SIGNA's Werk „Die Erscheinungen der Martha Rubin“.

2.1 Darsteller und Zuschauer

Der Zuschauer wird zuerst durch das Militär in Empfang genommen und kontrolliert- gegebenenfalls werden ihm persönlich Sachen, Essensgut, Getränke und sonstiges abgenommen. Dann wird ihm ein Einreise- Pass ausgestellt und ein Aufklärungsvideo über die Bewohner der Rubytown- Siedlung gezeigt. Nachdem er mit einem zwielfichtigen Regelwerk vertraut gemacht wurde, darf er nun endlich „in das Dorf hinaus“. Anders als in einem Theater, wo lediglich die Tickets abgerissen werden, befindet man sich hier bereits mitten im illusionistisch

¹² E. Fischer-Lichte „Ästhetik des Performativen“ Frankfurt a. M., 2004. S

¹³ E. Jappe „Performance, Ritual, Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa“ München –New York 1993. S.21 f.

¹⁴ Vgl. dazu die Debatte über Postdramatik mit Beiträgen von Florian Malzacher und Bernd Stegemann in der Zeitschrift „Theater heute“, Ausgabe 10/08. Das Portrait von Sgna Sørensen auf dem Cover dieser Ausgabe ist wohl als Ausdruck der Kongruenz von „SIGNA“ und „Postdramatik“ zu deuten.

durchgestalteten Kunstraum, zu dem sich der Besucher schon nicht mehr ins Verhältnis setzen kann, geschweige denn, dass sich die Szene zum abgegrenzten Zuschauerraum in Relation setzt, sondern sie *ist* und zeigt sich nur hier und jetzt und simuliert den Selbstzweck.

So die Militärbaracke, die man, um in die Siedlung zu gelangen, passieren musste, das Restaurant, in dem man natürlich auch wirklich essen und trinken kann, die Krankenstation, die bei kleineren Missgeschicken aufgesucht wird. Die Szene ist nicht mehr primär in-szeniert, sondern immer auch ein Faktum der Wirklichkeit.

Insofern lässt sie eine Trennung des Zuschauers von sich selbst gar nicht erst zu. Das mag ein erstes Unbehagen hervorrufen, wie es gleichzeitig verführerisch ist, als man selbst im Anderswo herumzuspazieren. Mit diesem ambivalenten Gefühl des „soll ich oder soll ich nicht?“ beginnt der Zuschauer, das Imaginäre zu erkunden. Er ist bereits nicht mehr nur Zuschauer, sondern auch Angeschauter, Mit-Zuschauer und schneller als er dachte, Mitspieler.

Der Zuschauer wird hier nicht nur als Beobachtendes und Denkendes ins Spiel gebracht, sondern vor allem als mitfühlendes und sogar handelndes Subjekt integriert. Das charakteristische an „Rubytown“ ist also die „leibliche Ko-Präsenz von Akteur und Zuschauern, [...] welche die Aufführung konstituiert.“¹⁵ Durch diese Ko-Präsenz löst sich auch eine klare Subjekt-Objekt-Relation auf, die sich hier kaum mehr bestimmen lässt. Der Zuschauer beobachtet nicht ein fiktives Geschehen auf der Bühne, sondern er ist gleichermaßen Beobachtetes. Er deutet/interpretiert nicht nur, sondern ist Teil der Performance. D. h. er konstituiert die performative Wirklichkeit. Ein wichtiges Merkmal der Performance-Installationen von SIGNA ist, um E. Jappe zu zitieren,

„[...] die provozierende, oft chaotische Großaktion, die das Publikum nicht nur zum ‚Mitdenken und Mitfühlen‘ anregte, sondern es manchmal geradezu in große physische und seelische Bedrängnis brachte.“¹⁶

Denn ist das Einbeziehen der Zuschauer in die Aufführung nichts neues, bekommt sie doch in „Rubytown“ eine neue Qualität. Die „Aufführung“ wird hier von einer selbstreferenziellen und sich permanent verändernden ‚*feedback*- Schleife‘ im Sinne von E. Fischer-Lichte getragen und letztlich erst hervorgebracht; Im Falle von „Rubytown“ ist diese *feedback*- Schleife also in Reinform zu beobachten.¹⁷

Der Zuschauer wird nun konkret psychisch und physisch in die Handlung „gezwungen“. Seine Reaktion wird für das Spiel gebraucht, seine Handlung- ob er will oder nicht- wird nun Wirklichkeit konstituierend.

¹⁵ E. Fischer-Lichte „Ästhetik des Performativen“, S.47.

¹⁶ E. Jappe „Performance, Ritual, Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa“ München –New York 1993 S.17

¹⁷ E. Fischer-Lichte „Ästhetik des Performativen“. S.59

Von der Performance-Kunst hat das Theater die erforderliche direkte“ Spielweise *mit* (und nicht *für!*) dem Zuschauer übernommen.

„Da war die Erfahrung, dass man einem Schauspieler nicht alles genau vorschreiben muß, sondern dass er, wie ein Performance-Künstler, aus sich selbst schöpfen kann. Auch ein anderer Umgang mit der Zeit und eine neue Auffassung von Authentizität lassen den Einfluß der Performance auf das Theater erkennen.“¹⁸

Diese Freiheit des Schauspielers, sie ist in SIGNA's Stücken Bedingung, ist eine entscheidende und neue Herausforderung. Spielt der Schauspieler in „Rubytown“ zwar eine fiktive Rolle, muss er doch gleichzeitig die Realität des Zuschauers anerkennen und in sein allzeit improvisiertes Spiel mit einbeziehen. Neben der Improvisation waren viel weitere Punkte zu beachten: Es durfte von den Darstellern keine alltägliche Sprache verwendet werden, also keine Umgangssprache oder Modewörter. Zuschauerfragen zum Stück mussten umkurvt oder etwa Kritiker „abgewimmelt“ werden. Die Zuschauer galt es in den Bann der „Geschichte“ von „Rubytown“ zu ziehen, sie glaubhaft zu erzählen und zu spielen, ohne „als-ob“. Eine Herausforderung. Physisch, psychisch und mental. SIGNA's Darsteller mussten sehr viel memorieren, um sich nicht zu verknoten in ihren fiktiven Biographien, ihren Beziehungen zu den anderen Dorfbewohnern, und wenn es passierte, mussten sie schnell, spontan, intelligent diese Knoten lösen. Phantasie, Einfallsreichtum, Sensibilität, Menschenkenntnis aber auch Witz, Ironie oder eigene Befindlichkeiten, all das war von den Darstellern gefragt in „Rubytown“. Und es blieb nie viel Zeit dazu, denn die Zeit der Aufführung ist ja mit der „Welt“ des Zuschauers synchron. Anders ausgedrückt. Der Zuschauer steht direkt vor dem Schauspieler, in direkter Kommunikation. Es gab also kein Entkommen.

Aber auch die Zuschauer werden zu Darstellern- und oft gaben sie sich in „Rubytown“ als jemand fiktives aus, erfanden sich „Spielnamen“ und tauchten so in ein lebendiges Rollenspiel ein. Die Aufführung entsteht so als ein Resultat der Interaktion zwischen Darstellern und Zuschauern. Die Regeln, nach denen sie hervorgebracht wird, sind als Spielregeln zu begreifen, die zwischen beiden Parteien ausgehandelt und gleichermaßen befolgt wie gebrochen werden können.¹⁹ Haben die Darsteller Code-Wörter, mit Hilfe derer sie sich ohne Wissen des Zuschauers Zeichen geben können, die das „Spiel“ betreffen oder sich „außerhalb“ des Spiels auf die „Realität“ beziehen- sie können dann etwa „Höre auf mit dem was du tust, aber bleib in der Rolle“, „ich muss ‚wirklich‘ mit Dir sprechen“ oder aber „ich will dies oder das- real“ meinen- steht dem Zuschauer diese codierte Absprache nicht zur Verfügung. In dieser hauchdünnen Grenze zwischen fiktiven Spiel und Wirklichkeit liegt das Besondere, die Spannung, aber eben auch ein Problem.

¹⁸ E. Jappe „Performance, Ritual, Prozeß.“ S. 59

¹⁹ E. Fischer-Lichte „Ästhetik des Performativen“, S. 17 ff.

2.2 Fiktion und Realität

Denn Wirklichkeit und Fiktion, also das „Als-ob“ und das „So-sein“, sind hier kaum noch zu unterscheiden- weder vom Darsteller in Bezug auf den Zuschauer noch umgekehrt. Auf mögliche Missverständnisse und Konflikte gilt es sehr wachsam zu reagieren. Es gibt immer wieder Fälle in denen Zuschauer, aber auch Darsteller (gravierende) Probleme haben, sich „abzugrenzen“ und Realität und „als-ob“ zu unterscheiden. Diese Liminalität machte „Rubytown“ wie auch die anderen Arbeiten von SIGNA aus, kann aber schwerwiegende Konsequenzen in der Wirklichkeit haben. So betrinken sich Zuschauer (auch Darsteller) wirklich, versuchen die Fiktion zu brechen oder werden beispielsweise (wirklich) gewalttätig.

Mit der Erfahrung von nun fast 20 Performance-Installationen können diese jedoch meist innerhalb der Fiktion gelöst werden.²⁰ Nach Merleau-Ponty lässt sich zwar sagen,

„dass man die Frage nach der Wirklichkeit oder der Realität nur ‚in der Wirklichkeit‘ stellen kann. Eben darum hat jeder, der diese Frage stellt, sie auch schon im positiven Sinn beantwortet. [...] Die Frage nach der Existenz der Wirklichkeit ist also eine sinnlose Frage, da die Wirklichkeit eine Bedingung und kein Resultat der Prädikation ist.“²¹

Aber in gewisser Weise bleibt das Problem einer Unterscheidung bestehen, denn: „Rubytown“ ob fiktiv und „gespielte“ Realität bleibt eben für Schauspieler wie Zuschauer „so“ erlebte und „so“ erfahrene Realität. Denn, wenn es zu krassen Handlungen zwischen Darsteller und Zuschauer wie beispielsweise sexuellen Kontakt kommt- was in SIGNA’s „Welten“ möglich ist und auch passiert- dann ist die Antwort auf die Frage: „Ist das real?“ kaum zu negieren.

Signa sagt dazu im Interview:

„If there’s a sexual relation between a performer and an audience, then that’s pretty real. You can’t say it’s not, but on the other hand it’s within the fiction and the performer stays in character [Rolle]. It’s hard to say what is reality. Just because i say i have another name and change biographical details about myself doesn’t mean that what i do isn’t real. It’s just within other frames. It’s just reality redefined.“²²

So wie die Grenze zwischen Realität und Fiktion in „Rubytown“ nicht immer klar ist, verhält es sich es sich auch mit den Begrifflichkeiten von Performance und Theater- diese Unklarheit macht den Charakter der Aufführung aus.

²⁰ Vgl.: Signa Köstler (Sørensen) in einem Interview mit Ullrich Fasshauer

²¹ Kleiner, Marcus S. „Medienheterotopien. Diskursräume einer gesellschaftlichen Medientheorie“ Bielefeld 2006. S.64

²² Signa Köstler (Sørensen) in einem Interview mit Ullrich Fasshauer. <http://www.zuckertv.de>

2.2.1 Dramaturgie und Kontingenz

Denn kann zwar von Dramaturgie im üblichen Sinn nicht die Rede sein, liegt „Rubytown“ doch ein gut durchdachtes und geplantes Konzept zugrunde. Und so wird der freie Vollzug der Aufführung doch von einer Art dramaturgischen Faden gehalten, und gegebenenfalls durch die mitspielenden „Regisseure“ korrigiert; für den Fall, dass sich ungewünschte Entwicklungen ergeben. Trotzdem lässt es sich nicht auf die Ebene anderer so genannter „postdramatischer“ Stücke heben, die inzwischen improvisiert, authentisch im Spiel und ohne wirkliche textuelle Grundlage (bspw. eines Primärtextes) auskommen.²³ Denn zu sehr sind sie noch im Theaterraum bzw. der Guckkastenbühne zu verorten, in-szeniert und wiederholbar. „Rubytown“ aber entstand nicht eigentlich während der Proben auf Grundlage eines Konzepts- wie dies im modernen Theater inzwischen Gang und Gäbe ist, es entstand erst *während* der Aufführung.

Die Kontingenz wird nicht nur als Bedingung der Möglichkeit der Aufführung akzeptiert, sondern ausdrücklich begrüßt. Die „feedback-Schleife“, als selbstbezügliches „autopoietisches“ System mit offener, nicht vorhersehbarer Handlung, das sich durch Inszenierungsstrategien nicht gezielt steuern lässt, ist in „Rubytown“ verwirklicht.²⁴

„Dabei verschob sich das Interesse von einer möglichen Kontrolle des Systems zu einem besonderen Modus der Autopoiesis.“²⁵ Im modernen/postdramatischen Theater auf der Bühne haben wir es nur scheinbar damit zu tun, dort wird mit diesen Parametern gearbeitet, aber verwirklicht sind sie meist nur „als ob“.

Anders gesagt: Es gibt zwar eine „story“ (also eine Art „Text“), aber keinen plot. Zumindest keinen den Darstellern und Zuschauern bekannten. Angenommen die Regisseure seien die Einzigen, die bereits den plot in Teilen geplant hätten, würde es dennoch nicht den Ereignis-Charakter der Aufführung schmälern. Denn die anderen Darsteller (Zuschauer inbegriffen) wissen nicht, wohin sich das Stück bewegt. Und letztlich wissen es die Regisseure auch nicht, denn ein Stück wie „Rubytown“ ist nie ganz planbar. Es kann nur auf seine Eigendynamik reagiert werden. Und das tut SIGNA dann reaktiv, intuitiv und sehr spontan.

Und auch dieses „Reagieren“ ist dann wieder Teil vom Spiel- gehört quasi allen Beteiligten, ist *feedback-Schleife*.

²³ Hier ließe sich auch wieder Roland Barthes Verständnis von Performance in Bezug auf den Text anbringen. Das postdramatische oder das so genannte Regie-Theater könnte als Resultat/Praxis, der von Barthes postulierten Theorie des „offenen“ Textes, angesehen werden

²⁴ E. Fischer-Lichte „Ästhetik des Performativen“ S.61 ff.

²⁵ Ebd. S 61

„Die Beteiligung des Publikums blieb eines der Hauptkriterien des Happenings. Eine daraus resultierenden Unvorhersehbarkeit des Ablaufs wurde nicht nur in Kauf genommen, sondern entwickelte sich im Laufe der Zeit immer mehr zum wesentlichen Faktor.“²⁶

Wie E. Jappe hier die Anfänge der Performance beschreibt sehen wir nun in „Rubytown“ theatral verwirklicht. Dieses Dorf unterliegt der Kontingenz und lebt durch sie. Der Zuschauer verliert in „Rubytown“ seinen zentralen Fokus. Seine Wahrnehmung wird nun von unterschiedlichen, gleichzeitig in verschiedenen Räumen ablaufenden Ereignissen und Nicht-Ereignissen in Anspruch genommen.

„Er konnte also die Aktionen weder strikt isoliert voneinander noch ohne Bezug auf andere Zuschauer wahrnehmen, ohne daß doch die einzelnen Aktionen kausal aufeinander bezogen noch auch die Perspektiven auf andere Zuschauer vorgegeben bzw. gesteuert worden wären.“²⁷

Es eröffnet sich ihm dramaturgisch kein einzelner zusammenhängender plot- er kennt nur die basale „story“ und selbst die wird von den verschiedenen Geschichten der „Rubytowner“ immer wieder transformiert. Er kann die hier aufgeführte Welt nur fragmentarisch wahrnehmen. Sie zu interpretieren und ihr Sinn zu geben ist seine Aufgabe. „ Jeder Zuschauer erschafft sich seine eigene Aufführung“²⁸ und nichts anderes tun wir alle in unserem Leben. Nichts anderes bedeutet das reale, unser aller Leben. Der Mensch gibt den Handlungen, seinem Leben einen Sinn. Im traditionellen Theater bekommen wir mit der Repräsentation und der Interpretation bereits den Sinn- das Resultat- geliefert. Hier wird uns das Leben präsentiert- als Prozess.

Das klassische Theater gibt uns Handlungsmodelle, geschlossene Geschichten, einen Sinn, Anfang und Ende. Und das Kino ist dank Montage Meister darin, aus Fragmenten ein Gesamtbild zu entwerfen und es zu konservieren. Performance aber zeigt das Ephemere, das Jetzt als eine symbolhafte Funktion. SIGNA benutzt das Performative als Mittel zum Zweck- zum Zweck dann doch im Sinne des Theaters eine Geschichte zu erzählen.

Genauer aber müsste man sagen, dass es sich in „Rubytown“ um einen sozialen Prozess handelt.

2.2.2 Simulation und Selbstreferenzialität

Es ist ein Rollenspiel, nicht in einer virtuellen Welt wie die von „second life“, sondern ganz real- hic et nunc. Man könnte auch sagen, wir haben es in „Rubytown“ mit der Simulation eines echten „settlements“ einer ethnischen Minderheit, bspw. eines Flüchtlingslagers zu tun.

²⁶ E. Jappe „Performance, Ritual, Prozeß.“ S.29

²⁷ E. Fischer- Lichte „Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur“, in: Uwe Wirth (Hrsg.), „Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften“. Frankfurt am Main 2002. S 282

²⁸ Ebd. S.283

Und hier lässt sich „Rubytown“ nicht mehr nur der Performance- dazu ist es zu fiktiv, zu theatral- aber auch nicht dem Theater- dazu ist es zu „offen“, zu reales Rollenspiel- zuordnen.

In dieser „Sozial- Simulation“ gibt es keine Repräsentation mehr wie auf der Bühne, keine eindeutig bestimmbare Zeichen und Symbole. Wenn Bernd Stegemann so in „Theater heute“ über das postdramatische Theater schreibt, zu dem er auch SIGNA zählt, dass „solches“ Theater zwar theoretisch gut beschreibbar sei für die Theaterwissenschaft, aber sich fragt worauf denn die leeren Zeichen (da selbstreferenziell)²⁹ eigentlich referierten³⁰, vergisst er wie wichtig hier der Zuschauer wird. Und er ist ja wie S. Sørensen sagt, nicht eigentlich Zuschauer, sondern Besucher eines „settlements“. Dann sind es hier soziale Interaktionen, wie sie uns täglich in der Realität begegnen. Und so wandeln sich in unser Realität die Zeichen, verschwinden und überlagern sich, mutieren oder generieren neue Bedeutungen, sind sie doch immer kulturellem Wandel unterworfen. Ob es überhaupt leere Zeichen gibt, sei mal dahingestellt. Denn auch ein nicht verstehbares Zeichen ist ein Zeichen. Performative Aufführungen wie „Rubytown“ werden so nicht nur Teil unserer Kunstlandschaft, sondern Performance muss als Kultur bildende Konstante unserer Welt verstanden werden, so wie sie seit Austin oder Singer auch von der Kulturwissenschaft behandelt wird. Ganz konkret wird die Wirkung, wenn man Aussagen wie die von Besuchern der „Rubytown“ ernst nimmt.

Auf meine Frage an einen älteren Herrn, warum er diese „Installation“ ein zweites Mal sehen wolle, was es denn da zu sehen gäbe, sagte er: „Man lernt was Zivilcourage heißt“. Auch die folgenden Beiträge, dem online-Archiv des „Schauspiel Köln“ entnommen, zeigen wie problemlos „postdramatisches Theater“ (entgegen Stegemann) als aussagekräftige „repräsentative“ Kunst verstanden wird.

„Außergewöhnlich, einzigartig und innovativ! erinnerte mich ein wenig an Dogville und die sozialpsychologischen Experimente in Stanford und von Milgrim. Interaktiv, berührend und irritierend. Super.“

„Danke, seit langem das Beste was ich erlebt habe! Faszinierend, welchen Sog das Ganze ausübt, [...]“

„Ich war fasziniert von diesem ungewöhnlichen Theaterprojekt, das tief berührt und das man so leicht nicht mehr vergessen wird. Mein Tipp: Einfach darauf einlassen und nichts alltägliches [konventionelles Theater] erwarten. "Spielen" Sie einfach mit und bleiben Sie eine längere Zeit, dann erschließt sich die Geschichte und das Theatererlebnis wird unvergesslich.“³¹

²⁹ Stegemann bezieht sich wohl auf die Semiotik des Pierceschen Modells bzw. auf das von de Saussure, das Baudrillard im Zuge des Poststrukturalismus dekonstruierte. Er unterstellte den modernen (zukünftigen) Zeichen, reine Zeichen und somit leer zu sein, da sie selbstreferenziell seien- also die Polarität von Signifikant und Signifikat aufgehoben sei. Leere Zeichen sind demnach Zeichen, die sich aus sich selbst generieren. Sozusagen aus einem autopoietischen System. Vgl.: Debatte über Postdramatik mit Beiträgen von Florian Malzacher und Bernd Stegemann in der Zeitschrift Theater heute“, Ausgabe 10/08. S.18ff

Das Portrait von Sgna Sørensen auf dem Cover dieser Ausgabe ist wohl als Ausdruck der Kongruenz von „SIGNA“ und „Postdramatik“ zu deuten.

³⁰ Ebd.:

³¹http://www.schauspielkoeln.de/stueck_archiv.php?ID=82&tID=

2.2.3 Referenz

Außerdem sind die Arbeiten SIGNA's nicht hermetische Kosmen, in der die Zeichen auf sich selbst verweisen, sondern gerade auch die darin enthaltenen Geschichten und Rituale referieren in ihrer Symbolhaftigkeit immer auch auf „außerhalb“ liegendes, auf unsere Welt mit ihren Kulturen, Problemen, Konflikten und auch transzendentalen Fragestellungen. Ihre Arbeit verweist so latent und subtil auf verschiedene Metaebenen. Stegemanns negativ konotierte Anmerkung, dass Theater ohne Drama und Mimesis „ja ganz nett sei“, aber es auf seine stärksten Möglichkeiten verzichte, passt nicht auf „Rubytown“- ebenso wenig wie auf SIGNA's Kunst generell. Denn auch Dramatik (letztlich bedeutet Drama nichts anderes als Handlung) sowie Mimesis (Sind Mythos und Ritual doch vom Ursprung her nichts anderes als mimesis!) gibt es in Rubytown zu Genüge. Auf die Zeichenhaftigkeit sowie weitere Merkmale werde ich an anderer Stelle weiter eingehen. Deshalb sei vorweg gesagt, dass es mir ratsam scheint, „Rubytown“ nicht anhand von Parametern zu messen, die dem klassischen Theater entspringen, auch wenn viele von ihnen darauf zuzutreffen mögen.

Rubytown“ ist kein Theater im eigentlichen Sinn, aber auch mehr als eine Performance-Installation. Sie ist vielmehr eine Simulation, eine Installation, in der sich ein Rollenspiel life- im Hier und Jetzt- ereignet. Sie ist konzeptuell und fiktiv angelegt und hat doch reale Auswirkungen. Die story der „Martha- Rubin- Gesellschaft“ erstreckt sich so von einer Idee (des Künstlers) in die Wirklichkeit der Welt, den plot. In SIGNA'S Werk vermischen sich Kunst und Leben und bleiben doch immer hauchdünn voneinander getrennt.

“ I never really think of that boarder [Grenze von Fiktion und Realität] as something that was ever clear anywhere. To me it's not- Because so many things in so called real life are in fact constructed realities and you just go in there and everywhere are so many stories and unwritten rules...I don't think it's so clear.”³²

2.3 Raum

Sørensens Aussage über die „ künstlich konstruierten Realitäten und ihren ungeschriebenen Gesetzen“ trifft ziemlich genau die Definition der Heterotopie, wie sie Foucault in unserer Sozialisation verortete. SIGNA's Arbeiten sind solche Heterotopien. Es sind theatral gestaltete „Räume“, die sie in ihrem Kopf entwirft und die sich in der Wirklichkeit materiell manifestieren. Wahr gewordene Utopien- in SIGNA's Fall oft auch Dystopien, die in unserer Welt, wie hier in der Halle Kalk, eine Fremdlage bilden.

³² Signa Köstler (Sørensen) in einem Interview mit Ullrich Fasshauer. <http://www.zuckertv.de>

Foucault glaubt, „dass es- in allen Gesellschaften- Utopien gibt, die einen genau bestimmbaren, realen auf der Karte zu findenden Ort und auch eine genau bestimmbare Zeit besitzen,[...].“³³ Er unterscheidet diese realen „Gegenräume“ in verschiedenen Kategorien:

So gibt es in der modernen Gesellschaft die Abweichungs- oder Krisenheterotopien wie Sanatorien, Irrenanstalten oder Gefängnisse, in denen die von der Norm abweichenden ihre Bestimmung finden. So kreierte SIGNA in dem „Stück“ „The Dorine Chakin Institute“(Berlin 2007) eine psychiatrische Anstalt, in die der Zuschauer aufgenommen wird. Nachdem ihm alles persönliche bis zur Unterhose abgenommen, wurde er sogleich als Amnesie-Kranker stationär in die Anstalt eingewiesen. Weiterhin spricht er von Heterochronien. Zu unterscheiden sind dabei zwei sehr extreme Zeit-Formen der Heterotopie: jene, in denen die Zeit endlos angesammelt wird, sich stapelt und drängt, in Büchern oder Bildern- wie es in Bibliotheken und Museen der Fall ist, und solche, die zeitlich äußerst begrenzt sind und sich innerhalb weniger Stunden oder Tage wieder auflösen, wie im Falle von Festen oder Jahrmärkten. Hier spielt die anders *wahrgenommene Zeit* eine wichtige Rolle. Diese zeitliche Dimension spüren wir u. a. in Marthas Kapelle, die voll ist von Ansammlungen religiöser Reliquien und Zeichen, verschiedensten alten Fotos verstorbener Urahnen und Überbleibseln verschwundener Familienangehörigen. Oder auf den „Festen“ der „Rubytowner“ die oft mit dem allabendlichen „Programm“ auf der kleinen Bühne gegenüber der Kapelle, wo dann Tänze, Gesang und Schwertschlucken die temporären Attraktionen bilden, einhergehen. Dann gibt es noch Heterotopien, die an ein System von Öffnungen und Schließungen gebunden sind; d.h., dass sie nicht ohne weiteres für jeden zugänglich macht, sondern deren Betreten und Verlassen an bestimmte Ein- und Ausgangsrituale geknüpft ist. „Rubytown“ kann nur über das Militär betreten wie verlassen werden. All diese Orte lassen sich also ähnlich in „Rubytown“ finden, denkt man an den Einlass und die „Grenzkontrolle“ durch das Militär. Auch das panoptische Überwachen durch das Militär und ihrer Überwachungskameras lässt an die Heterotopie schlechthin denken. Die des Panoptikums. Denn auch das ist eine Utopie, die ja in einigen Staatssystemen immer wieder versucht wurde zu realisieren und auch unsere Realität aktuell betrifft. Glücklicherweise liegt es im Wesen der Utopie, dass sie sich niemals realisiert. Am gewichtigsten ist jedoch eine weitere Form der Heterotopie, die eigentlich eine ihrer Qualitäten anzeigt: Ein Heterotop ist in der Lage, mehrere Räume an einem einzigen Ort zu vereinen und zueinander in Beziehung zu setzen. Wie der Garten der Perser, der als eigener Mikrokosmos die ganze Welt symbolhaft abbildet und verbindet.³⁴ „Rubytown“ bildete so in seiner Ansammlung von Räumen, die alle eng beieinander

³³ Foucault, Michel „Les hétérotopies. Le corps utopique“ Frankfurt am Main. 2005

liegen und mit miteinander verknüpft scheinen wie in einem Hasenbau, ein ganzes Geflecht von Heterotopen. Dieser rhizomatische Aufbau macht beispielsweise ein „mapping“ des Dorfes „Rubytown“ schwierig. Der Zuschauer lebt sozusagen im „Bühnenbild Rubytown“ und unterliegt, wie im Aufklärungsvideo des Militärs geschildert, einem obskuren Regelwerk. Zum einen dem des Militärs und zum anderen dem der Dorfbewohner. Er befindet sich also in einem komplexen Geflecht. Ethisch, sozial aber auch räumlich. Er schaut nicht auf eine konstruierte Welt wie im Theater, er lebt in ihr und schaut aus ihr heraus. Vielleicht auf die, aus der er kommt. Und wenn er daraus nicht neue Ansichten, Reflektionen über sich, seine Lebensweise und der Welt bekommt, dann ist ihm nicht zu helfen. Es gibt in Rubytown keine „leeren“ Räume, keine „leeren“ Zeichen.

Und zu guter Letzt lebten diese Räume von ihrer Aura, ihrer eigentümlichen Gestaltung. So bestand die Ausstattung ausschließlich aus gebrauchten Gegenständen der 50er bis 70er Jahre. Auch die ständige Musik der vielen Schallplattenspieler in der Bar, der Peepshow, dem Restaurant, die fortwährend laufenden Fernseher in den „Häusern“, die Durchsagen des Militärs, eingespieltes Hundegebell usw., bildeten einen latenten Klangteppich, der sein übriges tat. („Rubytown“ ließe sich als begehbare Fluxus-Installation beschreiben.)

Die Einrichtungsgegenstände, die Kostüme und die Halle Kalk selbst gaben „Rubytown“ somit eine düstere Atmosphäre, die an die letzten Filme von Lynch oder Triers „Dogville“ erinnert. Eine ähnliche räumliche Situation beschreibt der Künstler Vito Acconci in seiner Schilderung über den Anfang der Performance-Art in den 60er Jahren:

„Wir wollten nicht die Abgeschlossenheit des Theaters, wo nur Eingeweihte hinkamen, wo Abstraktionen der Welt und nicht die dreckige Welt selbst gezeigt wurden.[...] Auf der Straße aber selbst aber würden die Aktionen gleich kategorisiert werden als Happenings, oder als Demonstrationen.[...] Wir wählten die Galerie als Analogie zur Straße-ein Galeriehaus am West Broadway, wo man von Etage zu Etage ging. Einerseits fand die Performance im Licht statt: Anstelle einer Aufführung auf der Bühne, im Licht eines Scheinwerfers, der das Dunkel durchbricht, boten wir im hellen Mittagslicht, wenn das Licht überall war und alles hell, eine Performance im Tageslicht.[...] dazu war es notwendig, dass sie erst einmal im Dunkeln entstanden war, sie musste aus dem Dunkeln kommen, die Performance (unabhängig davon, wie gleißend hell ihre Situation war) musste selbst tief und dunkel sein: Die Performance wirkte wie eine dunkle, gestörte Nacht am helllichten Tag, die Performance war ein Platz für sich, [...]“³⁵

„Rubytown“ ist vergleichbar mit dieser Grundstimmung; Oder etwa mit dem hannoverschen „Merzbau“ Kurt Schwitters: Schichtungen von Materialien, Podeste und Zwischenräume, Räume in Räumen, teilweise verborgen, erreichbar durch ein Hinterzimmer, wie die Peepshow oder Schlafkammer, der dunkle erdige Keller, oder die himmelorientierte Kapelle.

Ein Mikrokosmos, der als ein Raum -und Zeitspeicher fungiert, indem Geschichte, Erinnerungen, das Leben aufgezeichnet wird. Palimpsestartig durchdringen und überlagern die erzählten

³⁴ Kleiner, Marcus S. „Medienheterotopien. Diskursräume einer gesellschaftlichen Medientheorie“ Bielefeld 2006. S.64

³⁵ E. Jappe „Performance, Ritual, Prozeß.“ München –New York 1993. S.24

Geschichten der Darsteller einander im Gedächtnis des Besuchers -, netzwerkartig verteilt auf verschiedene Orte des Geschehens.³⁶ Eine Psychoarchitektur in der man sich zeitweise verlieren kann, in der man, wie schon erwähnt, immer nur fragmentarisch einzelne Erzählstränge ergattern kann. Einen einzigen zu verfolgenden plot kann es hier nicht geben.

Wie bereits unter Punkt 2.1 erwähnt, ist der Raum bzw. sind die Räume in „Rubytown“ in gewisser Weise fiktiv und doch real, erfüllen sie doch immer auch einen Selbstzweck: Eine Krankenstation ist eine Krankenstation, eine Peepshow eine Peepshow, und eine Kapelle eine Kapelle. Aber auch eine Behausung ist eine Behausung- spielt der Darsteller doch nicht, dass er darin schläft, sondern er schläft tatsächlich darin. Und wenn er isst und trinkt, dann nicht um eine Authentizität zu suggerieren, wie in einem Bühnenstück. Hier sind die gebauten „Einrichtungen“ das was sie sind und keine Fassaden oder Bühnenbilder im herkömmlichen Sinn. „Everything actually works here...you know...we could live here forever [...]“³⁷ meint Arthur Köstler im Interview. Es gibt auch keine extra Beleuchtung. Das Essen wird selbst zubereitet, und was an Geld verdient wird, wird an Geld verdient und gehört der Gemeinschaft. Es ist ein funktionierendes System. Das alles ist bei weitem weit entfernt von Theater.

Aber auch der unveränderte Raum als ein Merkmal der Performanz, besonders der so genannten „expanded performance“³⁸ trifft hier nicht ganz zu.

In den Installationen von SIGNA –wie hier in „Rubytown“- sehen wir zwar, dass die „vorgefundenen“ Räume- hier die Halle Kalk- architektonisch meist unverändert bleiben, jedoch immer eine völlig neue Prägung bekommen. Sei es durch Requisiten, Möbel oder ganzer Aufbauten. SIGNA’s erschafften Räume bekommen so eine völlig neue Dimension. SIGNA arbeitet nicht mit dem „So-sein“ der vorgefundenen Räume, sondern gestaltet sie zu ihrer fiktiven Welt um. Fast muss man diese Räume in ihrer eigenen detaillierten Ästhetik schon Bühnenbilder nennen, wie die Theaterbühne sie benutzt.

Und doch sind sie nutzbare „Realitäten“, durch deren Betreten man immer gleich zum Rollenspieler, zum Surrogat seiner selbst wird- in einer gesetzten Hyperrealität, in der man den Artefakten- besser den Simulakren- nicht vollkommen vertrauen kann.

³⁶Vgl. „Topos Raum.“ Zusammengestellt von Lammert, Angela. Hrsg. Akademie der Künste. Verlag für moderne Kunst. Nürnberg 2006. S.163 f.

³⁷ Ebd.

³⁸ Nach E. Jappe verlässt die „expanded performance“ bewusst den erwarteten Rahmen. So kann es am Bahnhof, auf der Kölner Domplatte oder auf einer Rolltreppe im Kaufhaus zu plötzlichen Aktionen kommen. Immer öfter wird für solche Vereinbarungen das Internet als Kommunikationsplattform genutzt. So ist Performance schon zu einem Hobby einiger Internet-communities geworden, die sich bspw. zu sog. „flashmobs“ verabreden. Der Fluxus Künstler Robert Filliou verwendete bereits in den 70ern den Begriff network für seine Kunst und war Begründer der „Mail Art“. E. Jappe „Performance, Ritual, Prozeß.“ München –New York 1993 S.45 Ebd.: S.34 ff.

“In principle it’s not that different from if you would be travelling in any country and would stop for instance in a rumanian settlement and try to make connections with the people living there. Maybe the Rubytowner are a bit more open [...]”³⁹

Ist SIGNA immer um diese Authentizität bemüht, einen realen Ort zu erschaffen und zu bespielen, bleibt doch meist die fiktive Ebene sichtbar. Auch dadurch, dass sie in den letzten Jahren immer den institutionellen Rahmen des Theatersbetriebs oder sogar- wie im letzten „Stück“ („Germania Song“, 2009)- gleich das riesige Foyer des Leipziger Schauspielhauses, nutzen.

2.3.1 und Zeit

„Theater kann die Zeit manipulieren, in der Performance gibt es nur Realzeit.“⁴⁰

Generell lassen sich so SIGNA’s Werke als Performance beschreiben, ist doch hier die Zeit von Produktion und Rezeption synchronisiert⁴¹ und wird nicht wie im Theater durch verschiedene Szenen und Umbauten manipuliert oder durch Pausen unterbrochen. Auch der plot ereignet sich immer hier und jetzt und verweist nur (intradiegetisch) auf sich selbst- sprich den Vollzug der Handlung/des plots. Jedoch kann man anführen, dass sie psychologisch, also im Geiste des Zuschauers Sprünge in die Zukunft und Vergangenheit, wie im realen Leben auch, machen kann. Die Zeit kann so auch extradiegetisch verortet werden. Sei es durch die von Darstellern erzählten Geschichten- die ja immer auf die story verweisen und so meist in der Vergangenheit liegen. Sei es durch die diskrepante Informiertheit der Zuschauer selbst, die sie durch Erfragen des (verpassten) Geschehens zu kompensieren versuchen. Oft erfährt er so erst im Nachhinein viele den plot betreffende Ereignisse. Oder er muss sich erinnern (Namen, Orte, Geschehnisse) um die folgende Handlungen zu verstehen und mit zugestalten. (Vgl. 2.3 Heterotopien/Heterochronien. Kurt Schwitters Merzbau) Andere Inhalte wiederum weisen in die Zukunft, wie die Weisungen und Prophezeiungen des Orakels.

„Während bei Aufführungen im Theater, Konzert, Kino die Dauer [...] immer ungefähr gleich ist, führte die Performance ganz neue Maßstäbe ein.“⁴² „Die Erscheinungen der Martha Rubin“ wurde in auf dem Theatertreffen Berlin 8 Tage lang durchgehend gespielt, was der gespielten Welt „Rubytown“ eine enorme Authentizität verlieh und den Besuchern ein neues Zeitgefühl gab.

³⁹ Signa Köstler (Sørensen) in einem Interview mit Ullrich Fasshauer

⁴⁰ E. Jappe „Performance, Ritual, Prozeß.“ München –New York 1993. S. 53

⁴¹ E. Fischer-Lichte „Ästhetik des Performativen“ S. 13

⁴² E. Jappe „Performance, Ritual, Prozeß.“ München –New York 1993. S. 53

Gerade von dieser langen Dauer leben die Installationen von Signa, beziehen sie ihre „wachsende“ Atmosphäre. Der Besucher hat die Chance zu bleiben, am Leben der Dorfbewohner teilzunehmen oder aber, nachdem er die Aufführung verlassen hat, wieder bei sich zu Hause war, zur Arbeit gegangen war etc., abends oder die nächsten Tage wieder in die „andere Welt“ von „Rubytown“ einzutauchen, in der alles weiterhin seinen Gang nimmt. So setzt er seine „außerhalb“ liegende Zeit zu der „innerhalb“ liegenden Zeit in „Rubytown“ in ein Verhältnis. Die Zeiten unterscheiden sich zwar nicht faktisch aber sind doch ganz anders strukturiert und geprägt. Der Besucher lernt und sieht, dass in „Rubytown“ mit der Zeit anders umgegangen wird, und reflektiert so sein Zeitmanagement in seinem Alltag. Nicht ohne Grund meinen Besucher, sie hätten eine Zeitreise gemacht oder wären in „Rubytown“ in die Vergangenheit eingetreten. (Was auch die Ästhetik der gesammelten Ausstattungsgegenstände und Requisiten bewirkt.) Manch einer wünschte sich so länger als geplant in „Rubytown“ zu „leben“, in einem anderen Rhythmus und Umgang mit der Zeit. Dann galt es allerdings „seine“ Zeit in „seiner Realität“ umzustrukturieren - Arbeit und Termine mussten per Mobiltelefon abgesagt werden etc. Ein gutes Beispiel, wie sich die Zeitdimension bei SIGNA verändert und mit der Realzeit außerhalb der „Installation“ kollidiert, ist ein Eintrag ins Gästebuch des „Schauspiel Köln“. Ein Zuschauer schrieb am 21. 10. 2007 um 23.27 Uhr:

„Sehr schöne Liveperformance. Es hat mir Freude bereitet mitzumachen. Ich hoffe, dass das in Ordnung war, dass ich bei der Rangellei eingegriffen habe...Auch wenn ich Partei fürs Militär ergriffen habe. Schade, dass ich nur so wenig Zeit hatte“⁴³

Die Formulierung, dass er „nur so wenig Zeit hatte“, zeigt die Umkehrung der Zeitverhältnisse. Der Zuschauer bezieht sich nicht auf die Zeit der Aufführung- sie sei zu lang, zu schnell vorbei oder sonstiges- sondern auf „seine eigene Zeit“, in die ja sonst Theaterabende o.ä. eingeplant und integriert sind. Hier funktionieren also die kulturell manifestierten Zeitempfindungen nicht in gewohnter Weise.

Viel Zeit sollte man auf jeden Fall mitbringen. Die Gewohnheit von verdichteter Zeit wie im Kino oder dem Theater sucht man hier vergebens; gut und gerne passiert auch mal „nichts“, handelt es sich doch nicht um ein „Event“ im modernen Sinn sondern um eine lebende Langzeitinstallation, in der die „Rubytowner“ dem Besucher nicht ständig etwas „bieten“. So können sich auch die in „Rubytown“ häufig antreffenden „Bräuche“ und „Riten“ über längere Zeit hinziehen, oder sogar am nächsten Tag fortgesetzt werden.

Das Mythische und das Rituelle ist immer Bestandteil in SIGNA's Kunst. So auch in Rubytown, ist hier die „pseudo-religiöse“ Atmosphäre doch allgegenwärtig.

⁴³ <http://www.schauspielkoeln.de/stueck.php?ID=82&tID=736>

2.4 Ritual und Spiel

Das Ritual ist ein grundlegendes Element menschlicher Kultur. Die künstlerische Auseinandersetzung mit Ritualen von Ethnien mit spätem Kontakt zu westlicher Zivilisation und von schamanistischer Art, aber auch mit Ritualen europäisch oder anders geprägter Gesellschaften, ist untrennbar mit der Entstehung einer performativen Kunstform verbunden.⁴⁴ Wie also der Performance-Kunst immanent ist auch das Ritual in „Rubytown“ als Teil des „Spiels“ fest verankert. Hier lässt sich aus theaterwissenschaftlicher Sicht sehr gut der Bezug zum Terminus „cultural Performance“ herstellen. Der Ethnologe Milton Singer verwendete den Begriff der „cultural performance“ bereits in den 50er Jahren zur Beschreibung von kulturell organisierten Festen wie Hochzeiten, Musikkonzerten etc. Er setzte solche Festivitäten mit urchinlichen rituellen Handlungen gleich, und zeigte so, dass eine Kultur (bspw. eine ethnische Gruppe oder hier: Martha-Rubin-Gesellschaft) durch cultural performances ihr Selbstverständnis und Selbstbild formuliert, das sie so vor ihren eigenen Mitgliedern aber auch vor Fremden dar- und ausstellt.⁴⁵ So finden Feste, Tanz, Gesang, Gebete und auch Aufführungen oder gar eine Hochzeit in „Rubytown“ statt, wie sie auch in unserer Kultur zu finden sind. Aber auch solche, die uns sehr ungewohnt und fremd scheinen. Denn in „Rubytown“ kann man beobachten wie SIGNA rituelle Handlungen benutzt, um sie mal ironisch und absurd zum Zwecke einer Kritik an die moderne „Esoterik“, den spirituellen Glaubenskult etc. einzusetzen und so zu verballhornen; Sie dann aber wieder zur versinnbildlichten Schaffung eines Selbstverständnisses von Mann und Frau, der Identität einer Gruppe, eines Volkes oder generell der Menschen, einzusetzen scheint:

Halbnackte Männer, die sich mit Vodka antrinken und bespucken, sich auf die Brüste klopfen, anspringen und anschließend laut brüllend mit den Füßen Knochen durch das „Dorf“ treten, um den Tod und Krankheit zu vertreiben. Frauen, die sich nach der Waschung, einander erotisierend in Trance räkeln um den Teufel (A. Köstler steht mit Maske und Phallussymbol in einem Boot, in einem nicht zu betretenen Kreis. Das Boot ist hier Zeichen als Transportmittel in die Zwischenwelt. Auch erinnert der Gebrauch von Masken, überdimensioniertem Phallussymbol und repetitiven chorischen Gesängen an die Dionysien-Festspiele mit ihren „Umzügen“ und Satyrspielen) aus der Reserve zu locken und zu verführen. Oder Mädchen (auch Besucherinnen), in weißen Kleidchen, die „guten“ Wind gen Osten fächeln, Frauen und Männer, die abergläubig

⁴⁴ Metzler Lexikon „Theatertheorie“ Hrsg.: E. Fischer-Lichte u.a. Stuttgart/Weimar 2005

⁴⁵ Vgl.: E. Fischer-Lichte „Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur“, in: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, 2002. S 289

Salz⁴⁶ streuen (Auch auf Menschen). Besucher, die auf Stöcken im Kreis „reiten“, die in, mit Wasser gefüllte, Schälchen blasen, die helfen einen „Dämon“ zu vertreiben, oder einem Darsteller (ist er krank oder spielt er es?) den Finger in den Hals stecken um ihm das Erbrechen zu erleichtern. Schnell wird klar wie eng Ernst und Witz, Spiel und Ritual hier beieinander liegen. Der Zuschauer kann also auch mal, wie bei einer „Lammzerreiung“ H. Nitschs, an einem Ritual teilnehmen und helfen, oder erfragen was es überhaupt zu bedeuten hat. Er wird zum Mitspieler und Mitwischer, was indirekt die „Als-ob-Ebene“ des hier vollzogenen Rituals anzeigt. Hier bilden die Rituale meist kein geschlossenes Regelwerk, das Nicht-Eingeweihte ausschließt. Meist wissen die Darsteller selbst nicht wie vorzugehen ist. Es ist ein offener Prozess, den der Besucher mitgestalten kann. Das Ritual ist hier mehr Spiel. Denn:

„Jedes Spiel ist durch die Gesamtheit seiner Regeln bestimmt, die eine praktisch unbegrenzte Zahl von Partien ermöglichen; aber der Ritus, der auch ein ‚Spiel‘ ist, ähnelt vielmehr einer bevorzugten, aus allen möglichen herausgehobenen Partie, denn nur diese ergibt eine bestimmte Art von Gleichgewicht zwischen beiden Partner.“⁴⁷

Und nimmt SIGNA in ihrer Kunst zwar die Formen des Rituals auf, so bleibt doch immer ein Rest von Unbeholfenheit oder Künstlichkeit. Denn gewachsene, traditionelle Rituale haben ganz handfeste Folgen wie eine Beschneidung oder eine Hochzeit. In der Kunst kommt es so gut wie nie zu einer tatsächlichen Folge. Oft jedoch hat auch der Ritus keinen direkten praktischen Sinn. Er ist Hinweis auf eine umfassendere enigmatische Bedeutung. Durch Mit-Machen, durch Erfragen, also durch den Dialog erläutern sich hier im Spiel die teilweise codierten Zeichen und verlieren so auch ihre Selbstreferenzialität. Parallelen zur Performance-Kunst zeigen auch die Auftritte des Künstler-Duos in ihren Stücken. Spielt Signa selbst die Rolle des Orakels Martha Rubin, ist Arthur Köstler der „Führer“ des Dorfes. Performance ist nach Jappe ein lebendiges Bild, in dem der Künstler selbst eine zentrale Rolle spielt. Doch im Gegensatz zu der Einheit des die Performance ausführenden Künstlers mit seinem „Werk“- auffällig etwa bei Beuys- tritt hier das Duo stärker zurück und „verschwindet“ in der Aufführung und dem restlichen Ensemble-spielen sie doch ebenfalls fiktive Charaktere.

Dies spricht auch gegen Jappes Charakterisierung der Performance, immer authentisch zu sein, da die ausführenden Personen ausschließlich sie selbst seien.⁴⁸ Wieder sehen wir, dass SIGNA’s „Rubytown“ eine Verknüpfung verschiedener Elemente ist. Alle Personen in „Rubytown“ sind nicht sie selbst, sie spielen letztlich wie im klassischen Theater eine Rolle/Figur.

⁴⁶ Ulrike Rosenbach sagt in einem Interview mit E. Jappe: „Bei mir war z. B. von Anfang an das Salz da, Hinweis auf die Venus, das Meer, auf die Fruchtbarkeit, auch auf die reinigende Kraft, die ich in den Performances am Körper richtig spüre.“ E. Jappe „Performance, Ritual, Prozeß.“ München –New York 1993.S. 156

⁴⁷ Claude Levi-Strauss. Vgl. E. Jappe „Performance, Ritual, Prozeß.“ München –New York 1993. S. 9

⁴⁸ E. Jappe „Performance, Ritual, Prozeß.“ München –New York 1993

Die Auffälligkeit des Kostüms lässt immerhin den Bezug zum Künstler als modernen Schamanen zu. So trug A. Kötler ähnlich wie auch Beuys, der sich ja gerne als Schamane bezeichnete, einen Fell-Umhang und einen Hut.⁴⁹ Wie bspw. die Rolle des „Leopardenfell-Priesters“ bei den Nuer im Sudan steht auch die von Kötler verkörperte Figur des „Dorfführers“ in engem

Zusammenhang mit der *communitas*:

„er ist Fremder [wie die meisten der „Rubytowner“ ist Kötler alias nicht mit Martha Rubin verwandt], Vermittler, steht im Dienst der ganzen Gemeinschaft, hat eine mystische Beziehung zur Erde [und zu dem Orakel, Martha], verkörpert den Frieden im Gegensatz zur Fehde und gehört keinem politischen Segment an.“⁵⁰

So ließen sich viele Beispiele aus der Ethnologie geben, die auf das System der *communitas* „Rubytown“ und ihrer Bräuche anwendbar wären, die hier jedoch nicht weiter ausgeführt werden können.⁵¹ Abschließend sei noch einmal E. Jappe zitiert:

„Im 20. Jh. will die Kunst nicht nur etwas Schönes machen, sie will den Betrachter auch beeinflussen, ihm etwas beibringen, sowie die Kirche oder die Schule. Zu den Strategien, die sie dazu entwickelte, gehört die Performance, die, im Gegensatz zur Schule, auch Erfahrungen vermitteln will, die nicht direkt mit Erfahrungen gekoppelt sind,[...] Bei alten Initiationsriten müssen junge Leute lernen, Gefühle der Angst, der Unterdrückung, des Schmerzes zu verarbeiten, um im späteren Leben besser damit fertig zu werden. Das geschieht häufig durch einen Ablauf von mehrerer Stadien, die man in der Performance auch wiederfindet: die Isolation-die Transition-die Re-integration.“⁵²

Dies gilt auch weiterhin für das 21. Jahrhundert- Aufführungen wie die von SIGNA sind gerade in unserer heutigen Zeit des Konsums, der Massen -und multimedialen Medien eine wichtige Alternative.

2.4. Macht und Moral

Denn oft werden so spielerisch (als Alternative bspw. einer virtuellen Computerwelt) mal indirekt und sehr subtil, mal plakativ und provokant, Kernthemen wie Ethik, Moral und Identität angesprochen, Werte und Klischees ausgelotet, Glaube, Liebe und Hoffnung der Menschen thematisiert, oder unsere westliche Gesellschaft in Frage gestellt. Der Zuschauer wird so entweder zum Nachdenken und Reflektieren oder auch direkt über seine Emotion zur Handlung „gezwungen“.

⁴⁹ Ebd. S.70 f.

⁵⁰ E. Goffman „Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation. Suhrkamp 2008 S.118

⁵¹ Vgl. die matrilineare westafrikanische Gesellschaft der Ashanti in Ghana. Grundeinheit in polit., ritueller und rechtlicher Hinsicht ist die an einem Ort zusammenlebende Matrilineage, die ihre Abstammung zehn oder zwölf Generationen zurück auf eine gemeinsame bekannte Ahnin zurückführt. Vergleichbar ist auch deren Bedeutung und Segen des Wasserversprühens, der Symbolik der Farbe Weiß, dem Priesteramt etc. In: E. Goffman „Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation. Suhrkamp 2008 S.118ff.

⁵² Vgl. E. Jappe „Performance, Ritual, Prozeß.“ München –New York 1993. S.24

Muss er doch oft Stellung beziehen in dieser konfliktreichen Siedlung: Sympathie und Unterstützung für die westliche Welt des Militärs oder die Glaubensgemeinschaft Martha Rubin? Das Militär versuchte mit fortschreitender Dauer die Bewohner von „Rubytown“ immer stärker zu unterdrücken- Die „Rubytowner“ begründeten dies damit, dass das Militär, der technoiden und rationalen Welt verbunden, Angst vor ihrer, als Orakel fungierenden, Ur-Ahnenin Martha Rubin hätte. Vergleichbar ist das mit Iowan Lewis' Untersuchungen zu der in Afrika häufig vorkommenden Unterscheidung zwischen der politisch oder militärisch starken und der unterworfenen autochthonen, doch rituell mächtigen Gruppe. Er sagt, letztere hätten „die Macht oder die Kraft der Schwachen.“⁵³ Doch so leicht macht SIGNA es einem nicht, zu komplex sind die Machtstrukturen, die psycho- und gruppodynamischen Prozesse. Auch innerhalb der „Rubins“. Also wird auch mal eine ungehorsame Frau gefesselt oder geschlagen, ein Schande bringender Sohn verstoßen oder schnell ein schwarzes Mädchen aus dem eigenen Lager als Sündenbock gefunden und mit „Die Neger, die Neger!“ -Rufen durch das Dorf gehetzt. Deutlicher kann entgegen Stegemann die Repräsentation nicht sein: Die Gemeinschaft wird nur durch das Opfer eines Sündenbocks, als Gewalt aller gegen einen Einzelnen, aufrechterhalten. Auch hier ist dann wieder der Zuschauer gefragt. Er muss Verantwortung ergreifen- für einen gelungenen Abend aber auch für seine eigene moralische Integrität. Er muss sich Fragen wie weit er gehen will. Die Ko-Präsenz von Darsteller und Zuschauer weitet sich dann zur Ko-Existenz der Zuschauer untereinander aus. Sie können sich so über ihre verschiedenen Anschauungen, Assoziationen, Meinungen und Gefühlen zu Gemeinschaften zusammenschließen oder sich eben auch aus einer so geformten abspalten. Die Transformation der Zuschauer zu solch temporärer Gemeinschaften haben dann auch einen symbolischen und sozialen Charakter.⁵⁴ SIGNA's soziale Installationen drehen sich meist ganz im Sinne der Foucaultschen Dispositive um Wissen und Macht, Lust und Leid, Moral und Identität. Nicht ohne Grund haben wir es hier gerade mit Institutionen wie der Krankenstation, des Militärs oder Marthas Kapelle als Kirche zu tun. Sie sind Ausdruck von medizinischer, von staatlicher oder religiöser Gewalt und sind nach Baudrillard am ehesten für eine Simulation brauchbar, in der sich der Besucher schnell zu fragen beginnt: „Wo“ stehe ich (in der Gesellschaft, im Leben)? Wie autonom bin ich? Was sind meine „Abgründe“? „Wer bin ich, und wer *will* ich sein?“⁵⁵

⁵³ in E. Goffman „Interaktionsrituale“ Suhrkamp 2008. S.98f. Goffmann bezieht sich hier auf die Beziehung zwischen Lunda und Mbwela sowie zwischen Kanongesha und Kafwana. Er nennt ein weiteres aus der Literatur bekanntes Beispiel.

⁵⁴ E. Fischer-Lichte „Ästhetik des Performativen“ S. 83

⁵⁵ Vgl.: Tobias Becker in „Der Spiegel“. 16/2009, S.146.

„It is the spectator, and not life that art really mirrors.“

Oscar Wilde

3 **Fazit: Schnittstelle SIGNA**

Die Analyse der so genannten Performance-Installation „Die Erscheinungen der Marta Rubin“ des Künstler-Duos SIGNA hat gezeigt, dass sich hier mit Kategorien der Theaterwissenschaft im Sinne einer (neueren) Ästhetik des Performativen wie die von E. Fischer-Lichte, aber auch mit traditionellem deskriptivem Vokabular des antiken Theaters, arbeiten lässt.

Konnten dabei einige Parameter klar der Performance zugeordnet werden, waren andere wiederum im klassischen oder- postdramatischen Theater zu verorten. Schwer, wenn nicht unmöglich, ist eine klare Zuordnung. Vielmehr muss SIGNA's Kunstform als Konglomerat verschiedenster Aufführungspraktiken betrachtet werden, das sich im Sinne Richard Schechners als eine verflochtene Struktur von Wirksamkeit (Ritual) und Unterhaltung (Theater) zeigt.

„Performance entsteht nicht weniger aus dem Ritual als aus der Unterhaltung. Es definiert sich aus dem binären System Unterhaltung- Wirksamkeit, welches die Kategorie des rituellen Theaters einschließt.[...] In jedem historischen Augenblick kann eine Bewegung von einem der beiden Pole zum anderen registriert werden, abhängig davon, welches Element in der Verflechtung [...] als dominierend erscheint.“⁵⁶

In SIGNA's Arbeiten (hier „Rubytown“) dominiert aber weder der rituelle Charakter, noch der „theatrale“- wir haben es mit dem Verschmelzen beider Pole zu tun. Um Stegemanns negativ konotierten Kommentar zu entkräften sei hier zusätzlich angemerkt, dass es sich beim Ritual um eine klare Repräsentation handelt. Auch wenn die Symbolik uns zunächst enigmatisch erscheint. Wiederholt sei auch nochmals, dass SIGNA mit den Mitteln der klassischen Dramatik arbeitet und der performative Charakter ihrer Arbeit nur selten mit Vokabeln wie Selbstreferenzialität oder Eigenwert hinreichend zu beschreiben ist.

Ihre Anwendung trüge nur zu einer simplifizierten Beschreibung einer solch komplexen Aufführungspraxis bei.

Zwar hat Stegemann Recht, wenn er sagt, dass „die Welt theatral [geworden] ist und jede „Zufälligkeit theatralisch geadelt“⁵⁷ wird- doch ist dies den Massenmedien zuzuschreiben, an die wir Menschen uns längst gewöhnt haben. SIGNA ist eine Möglichkeit genau diesen Prozess der Theatralisierung von Welt zu erkunden. Außerdem vergisst er, dass der Mensch seit Jeher sein sinnloses Leben durch theatrale Momente „bereichert“ bzw. sublimiert und Zufälligkeiten mit

⁵⁶ Vgl. Richard Schechner: Theater-Anthropologie: Spiel und Ritual im Kulturvergleich. Rowohlt-Verlag. Reinbek 1990. S.68 ff.

⁵⁷ Stegemann in: „Theater heute“, Ausgabe 10/08. S.18ff

Sinn und Schicksalhaftigkeit interpretiert. Genau so funktioniert die klassische Dramaturgie, wie sie schon Aristoteles in seiner Poetik beschrieb.

„Rubytown“ spiegelt nicht die Welt, das tut auch die Mimesis nicht, sondern die Wahrnehmungsweise der Welt. Und diese unterliegt ständiger Veränderung. SIGNA ist die Verbindung von mimetischer, ritueller und theatraler Kunst; von Fiktion und Realität, von Kontingenz und Dramaturgie.

Drama und Mimesis sind hier entgegen der „Anweisungen“ des postdramatischen Theaters in die Darstellung der Weltwahrnehmung, wie der darin dargestellten Welt, mit eingebunden.

Doch bleibt der eine gravierende Unterschied bestehen: „Diese“ Welt vollzieht sich in und aus sich selbst heraus. Das ist das autopoeitische und selbstreferentielle System, das Baudrillard mit Simulation beschreibt. Wenn die Welt also eine Simulation ist, dann war sie es immer schon. Die Welt ist aber nicht als Wille und Vorstellung zu denken wie Stegemann es vielleicht tut, sondern als Wucherung und Fakt. Das klassische Theater steht nicht mehr allein mit seinem Anspruch *die* repräsentative Kunst schlechthin zu sein, scheint sie doch als Repräsentation der heutigen komplexen und fragmentarischen Welt nicht mehr angemessen. Die Medien breiten sich aus, alles wird schneller, verfügbarer, gleichzeitiger- so auch unsere Wahrnehmung. Wir haben es nicht mehr nur mit Konflikten im zwischenmenschlichen Bereich zu tun sondern zusehends auch mit denen von Institutionen und Systemen, die wir längst nicht mehr durchschauen. (Vgl. Weltwirtschaft). SIGNA stellt mit theatralen Mitteln ein künstliches, selbstreferenzielles System her, das auf unsere Wahrnehmung der Realität referiert. Signifikant und Signifikat bleiben dabei weitestgehend bestehen.

Meiner Meinung nach ist- wenn man diesen Terminus gebrauchen will- die Postdramatik (sowie die Performance) längst in unserer Kulturlandschaft etabliert; sie ist keine Provokation, keine Kampfansage mehr; sie ist ebenbürtiger und gleichberechtigter Partner neben der Dramatik und lässt sich vor allem inhaltlich gut mit letzterer vergleichen. Wie Kant schon sagte sind wir Bürger zweier Welten: Das klassische Theater geht von der Konstruktion der Realität aus, sie entspringt dem Geist des Menschen, einer rationalen und metaphysischen Dialektik.

Das Postdramatische Theater (SIGNA) nimmt sich den Prozess der Welt als Vorbild, nimmt ihr Faktum des „so-seins“ an. Es entspringt nicht dem Verstand des Menschen, ist keine Idee und kennt kein Ideal, sondern ist physisch gegebene Realität, ist nichts anderes als das Leben selbst. So ist es vor allem die Form, die Darstellungsweise, die differiert. SIGNA's Form der Darstellung scheint unserer heutigen, rizhomatischen Welt und Wahrnehmung angepasst. SIGNA hat das das große Welttheater des Pedro Calderón de la Barca aus dem Barock in die Postmoderne überführt und sich dabei aller zur Verfügung stehenden Mittel bedient.

4 Schluss: Die Aura der performativen Ästhetik

Eine Aufführung wie „Rubytown“- „widersetzt sich hartnäckig dem Anspruch einer hermeneutischen Ästhetik, die darauf zielt, das Kunstwerk zu verstehen.“⁵⁸ So kann E. Fischer-Lichte „Performance“ in ihrer Ästhetik beschreiben wie Aristoteles die antike Tragödie beschrieb, aber ihren „Charakter“ macht doch das Nicht- Gesagte, das Nicht- Gesehene, die Abwesenheit aus. Ihr Charakter ist nur „zwischen den Zeilen“ erfahr -und erlebbar. Denn der westliche Diskurs mit seiner logischen Dialektik reicht hier zur Interpretation nicht aus. Über den Verstand, durch analytische Kategorien oder Reflektion ist SIGNA’s Arbeit nicht beizukommen.

Die Atmosphäre in „Rubytown“ gilt es zu *erfühlen*. Die Performance „ist eine anstrengende Kunst, die noch vor das Mitdenken das Mitempfinden setzt. Nicht eine sofortige Analyse ist wichtig, sondern der Mut zur Emotion- welche auch immer.“⁵⁹

Die klassische Kunst schreit ihren Sinn heraus, die Performance aber schweigt zu allen Fragen- so wie die Welt, deren Sinn wir erfragen und erforschen und der uns doch immer verborgen bleiben wird. Wenn E. Fischer-Lichte meint, die Performance ließe sich trotz ihres Verzichts auf Verstehensleistungen nicht als Tendenz zur Gegenaufklärung denunzieren und ihre Wirkung sei eher die einer „neuen“ Aufklärung, dann unterstreicht sie selbst- ähnlich meiner Auffassung- zum Abschluss ihrer „Ästhetik des Performativen“, das Potenzial der performativen Aufführungspraxis. Nämlich ihr Potenzial den Zuschauern eine andere Wahrnehmung abzuverlangen:

„Sie [die Performance] ruft den Menschen nicht zur Beherrschung der Natur [...] auf oder treibt ihn dazu an, sie ermutigt ihn zu dem Versuch, zu sich selbst und der Welt in ein neues, nicht vom Entweder-oder, sondern vom Sowohl- als- auch bestimmtes Verhältnis zu treten- sich im Leben aufzuführen wie in den Aufführungen der Kunst.“⁶⁰

Die Objekte werden bei SIGNA ihrerseits Subjekte und wandern in den Betrachter selbst. Der Zuschauer wird so Teil des Kunstwerkes, durch ein Aufnehmen und Sich- geben. Die Wahrnehmung des Zuschauers und die des Darstellers sowie ihre Wechselwirkung, wird hier elementarer Bestandteil der Aufführung. Diese Wahrnehmungsrelation ist es, die den Charakter von SIGNA’s Arbeit ausmacht. Es geht um sinnliche Wahrnehmung, eine Sinnlichkeit, die das Affektive, die Emotionalität und das Imaginative mit aufnimmt. „Das primäre Thema von Sinnlichkeit sind nicht die Dinge, die man wahrnimmt, sondern das, was man empfindet: die Atmosphären. [oder die Aura]“⁶¹. Wenn man „Rubytown“ beschreiben will kommt man um dies

⁵⁸ E. Fischer-Lichte „Ästhetik des Performativen“ Frankfurt a. M., 2004. S. 17

⁵⁹ E. Jappe „Performance, Ritual, Prozeß.“ München –New York 1993. S.41

⁶⁰ E. Fischer-Lichte „Ästhetik des Performativen“ Frankfurt a. M., 2004. S. 362

⁶¹ Böhme, Gernot „Atmosphäre- Essays zur neuen Ästhetik“. Frankfurt a.M. 1995. S.15

Begrifflichkeit nicht umhin. So schafft SIGNA zuallererst eine Atmosphäre, die sich auf die Befindlichkeit des Zuschauers auswirkt und umgekehrt.

Der Zuschauer/Besucher muss von der Atmosphäre ergriffen werden. D.h. er muss zuallererst angeblickt werden, vom Raum und dem Darsteller. Auf der klassischen Theaterbühne setzt sich der Darsteller in Pose, auch der Zuschauer. Der Darsteller *ist* nicht einfach- er stellt sich aus, inszeniert sich, spielt eine Figur. Das tut er zwar auch in „Rubytown“ aber auf der Theaterbühne *antwortet* der Darsteller niemandem. Die Richtung ist eindimensional, ähnlich wie beim Medium Fernsehen oder anderer neuer Medien. Diese Medien (der technische Fortschritt) führen zum Verlust der geschärften Wahrnehmung. Er lässt die Aura/Atmosphäre verfallen. So ist auch das Internet mit seinen "sozialen" Netzwerken, asozial: Wir sind Unverfügbar, unmöglich, isolieren uns in unserer eigenen Phantasie. Es ist die Verweigerung von Wahrnehmung, denn sie entsteht nicht bei einem selbst, sondern bei und durch den Anderen. Uns antwortet ein Phantom, ein codierter Konjunktiv- in „Rubytown“ ist es keine „Erscheinung“, sondern das persönliche Gespräch, in dem die Gesprächspartner von der Oberfläche in die Tiefen des sich Zeigenden dringen. Sie geht auch einher mit dem Verfall von Öffentlichkeit, die heute mehr Schein als Sein ist- Realität wird fiktiv- jeden Tag im TV, im Internet etc.. Es handelt sich um einen Verfall des Sinns für Alterität, von Antworten müssen im Sinne von ursprünglicher Ver-anwortung. Erfahrung, wirkliches Wissen gibt es nur, wo etwas sich gibt, sich zeigt: Es ist die Gabe des Anderen als Ereignis.⁶²

Die Atmosphäre/Aura ist die Erwartung des Zuschauers der Erwidern seines Blicks, des von ihm Angeblickten.⁶³ Es ist das Warten auf seine lautlose Antwort. Der Betrachter als Objekt vollendet das Subjekt in seiner wachsamem Betrachtung. Und umgekehrt. Es ist ein wechselseitiger Vorgang, der nicht mit dem Entweder- oder, sondern mit dem Sowohl- als- auch oder dem Deleuzschem „und“ verbunden ist.

„Dieses *Und*, dieses zwischen beidem, dasjenige, wodurch Umgebungsqualitäten und Befinden aufeinander bezogen sind, das sind die Atmosphären.“⁶⁴

Zu dieser Atmosphäre gehört auch die Selbstgenügsamkeit, eine (selbstbezügliche) Kontemplation, die Stegemann so negativ darstellt. Dem Zuschauer nicht auf Teufel komm raus etwas bieten müssen, die Handlung sich einfach ereignen lassen, die Stimmung und Atmosphäre sprechen lassen- Das wird unserer modernen Gesellschaft, die auf Schnellebigkeit, Effizienz, Unterhaltung ausgerichtet, entgegen gesetzt.

⁶² Vgl.: Mersch, Dieter „Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen.“ Suhrkamp. Frankfurt a. M. 2002. S.106

⁶³ Vgl.: Mersch, Dieter „Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen.“ Suhrkamp. Frankfurt a. M. 2002. S.147 f.

⁶⁴ Böhme, Gernot „Atmosphäre- Essays zur neuen Ästhetik“. Frankfurt a.M. 1995 S. 23

Die Totalität der Atmosphäre, also die Riten mit ihrem ekstatischen Charakter, das sich Ereignen und das sich Nicht-Ereignen, die Befindlichkeiten, die Räume usw., macht die Wahrnehmung des Zuschauers so wichtig. Die Aura ist nur von einem reinen, wachsamem und ruhigen Geist erlebbar. Die Aura ist nichts anderes als das Betrachten der Schatten eines Zweiges auf einem Gesicht, oder des blassbläulichen Bergkettenszugs am Horizont. Nichts anderes tut die verzückt ins Tal blickende Menade.⁶⁵ Es ist die sinnlich-affektive Teilnahme an den Dingen. (Nichts anderes bedeutet „aisthesis“)⁶⁶

Die Aura „gibt“ nichts, sie ist weder projektierbar noch schaffbar und fügt sich keiner Inszenierung. Sie gibt sich nur dort, wo Begegnung statthat und ihre Erfahrung sich ans Andere ausliefert und mit ihm in Verbindung tritt. Ihr Ort ist das Ereignis.

„Auratisches/Atmosphärisches geschieht in Aufführungen, in denen die Szenen und Gestalten zugleich zurückgenommen sind in ein Ungestaltetes, Nichtinszenierbares, kurz: die sich aussetzt in Augen-Blicke jenes unverfügbaren Ereignens, die sie mit Theologie verbindet.“⁶⁷

Wenn man das „versteht“, dann schöpft man aus SIGNA’s Arbeit, dann erst „versteht“ man sie. Indem man sie nicht „versteht“. Was so einfach klingt ist keine leichte Aufgabe. Vielleicht aufgrund dieses Paradoxons. Kunstwerke, Stücke oder Aufführungen müssen nicht klar und explizit sein, sie müssen Rätsel bleiben, verschlossen und doch ganz offen für den Betrachter sein. Für das Leben wie auch für die Kunst gilt: Es ist immer das ausgeschlossene Dritte, das es zu erfahren, zu leben gilt. Nicht ja oder nein. Nicht der westliche Diskurs, nicht die Konsequenz der Dialektik ist lebenswert oder ist die Spur zu Wahrheit. Es ist ein Dazwischen. Das Leben im Zwiespalt, im paradoxen Dasein.

Wer die Einheit der Zweiheit, wer die Kette der Subjekt-Objekt-Relation durchtrennt, wird leben, zwischen den Welten, den Zeilen. Wird ganz aufgehen in unsichtbare Bewegung, in Welt. Wird leicht sein. Wird Aura atmen. Wird vielleicht sogar selbst der Felsen, an den er gekettet ist. Dann, erst dann ist man wirklich frei. So handelt es sich bei SIGNA wohl um die freiste Form von „klassischem“ Theater.

Denn trotz des performativen Charakters ist in „Rubytown“ alles nur Theater.

⁶⁵ Ebd.: S.26 f. Hierzu lässt sich auch Mersch zitieren: „[...]wie das Ekstatische ein „Über-sich-hinaus-sein“ bedeutet, geht das Auratische im Kunstwerk über das Symbolische hinaus.“ Mersch, Dieter „Ereignis und Aura.“ Frankfurt a. M. 2002. S.187

⁶⁶ Ebd. S.51

⁶⁷ Mersch, Dieter „Ereignis und Aura.“ Frankfurt a. M. 2002. S.114

*Diese so verbreitete Idee, dass [...] Lehre allein über den Diskurs erfolgt,
dieser geschwätzige, theatralische, schamlose Gedanke verkennt,
dass es Wein und Brot, ihren sanften Geschmack und Geruch wirklich gibt,
er übersieht, dass kaum merkliche Gesten gleichfalls lehren können,
er vergisst das stillschweigende Einverständnis und die Komplizenschaft,
er vergisst, was sich von selbst versteht, ganz ohne Worte,
das stille Bitten um Liebe, die Eingebung, die einschlägt wie ein Blitz,
die Anmut einer Bewegung.[...]
Das Kostbarste, wertvollste von allem in dieser Welt bleibt umfassen von Stille.*

Michel Serres, „Die fünf Sinne“ S.137

5 Ausblick

So ist SIGNA's „Konzept des realen Rollenspiels“ ideal um ein neues junges Publikum für „Kultur“ bzw. Theater zu begeistern, das heutzutage mit der virtuellen Welt des Internets, Netzwerken und Computerspielen aufwächst. Den Weg dazu bildet das Empfinden, die Atmosphäre des intimen, persönlichen sozialen Kontakts. Die „Erschließung“ von Theater, nicht durch Theorie oder durch das Voraussetzen von Bildung und intellektuellem Verständnis bietet so eine wertvolle Alternative zum klassischen Kanon des Stadttheaters. Die Empfindung, das wache unvoreingenommene Bewusstsein bildet den „naiven“ Zugang zu SIGNAS Welt. Der Forderung nach kultureller Bildung- im Sinne einer moralischen Anstalt- kann so spielerischer nachgekommen werden. Schon Schiller drückt dies im 9. Brief seiner „ästhetischen Erziehung“ folgendermaßen aus:

„Nicht genug also, daß alle Aufklärung des Verstandes nur insoferne Achtung verdient, als sie auf den Charakter zurückfließt; sie geht auch gewissermaßen von dem Charakter aus, weil der Weg zu dem Kopf durch das Herz muß geöffnet werden. Ausbildung des Empfindungsvermögens ist also das dringendere Bedürfnis der Zeit, nicht bloß weil sie ein Mittel wird, die verbesserte Einsicht für das Leben wirksam zu machen, sondern selbst darum, weil sie zu Verbesserung der Einsicht erweckt.“⁶⁸

SIGNAS Werke lassen sich also durch die Ästhetik des Performativen beschreiben- *Erleben* aber lassen sie sich nur über die Atmosphäre. Dazu aber muss der Rezipient, wie Schiller meint, zuallererst sein „Herz weit öffnen“.

So ist die Aura nach W. Benjamin zwar ein Platzhalter in der Theorie, wie die Atmosphäre ein Ausdruck ist, der bereits im ästhetischen Diskurs häufig vorkommt, aber dennoch sind sie keine festen Termini der ästhetischen Theorie. Für theaterwissenschaftliche Beschreibungen von „Werken“ wie die von SIGNA, sollten wir es uns zukünftig zur Aufgabe machen, eine solche Theorie der Atmosphäre wissenschaftlich auszuarbeiten und anzuerkennen.

Hat sich die Performance seit den 60er Jahren nun auch in der „klassischen“ Theaterlandschaft einen festen Platz, als postdramatisches Theater, erobert, bleibt abzuwarten ob sich

⁶⁸ F. Schiller „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ Reclam. Stuttgart 2000. 9. Brief. S 33

Aufführungspraxen wie die von SIGNA auf lange Sicht behaupten oder sogar ihr Territorium ausweiten werden.

Eins gilt es festzuhalten: SIGNA bildet ein wichtiges Gegengewicht zum kommerziellen Marktartikel „Kunst“, Kino oder konventionellem klassischen Theater: antimuseal, ephemeral und authentisch für den Moment der Aufführung selbst. Man kann ihre Kunst nicht über das Sofa hängen, nicht einmal als Reproduktion. Man muss die die Bilder und Gefühle im Kopf speichern, zu seinem Erfahrungsschatz legen.⁶⁹

Nach E. Jappe ist von dieser Art Theater nicht zu befürchten, dass sie eine Modeerscheinung ist. Liegen doch gerade in der Wandelbarkeit und Flexibilität ihre Stärken, mit der sie auf die Entwicklung und Bedürfnisse der Gesellschaft reagieren kann.

„Performance ist an erster Stelle ‚Software‘, und zwar eine solche, die sich nicht so einfach auf Disketten, Film oder Tonband speichern lässt. Sowie das Museum nicht der ideale Schauplatz für die Performance ist, so ist auch sein Lager nicht der ideale Speicher für diese ‚Software‘. Der Schauplatz kann jeder Ort sein, wo Menschen sind- der ideale Speicher aber ist der Kopf des Menschen! Welch eine Erleichterung für die überfüllten Kunstsammlungen, keine Lagerengpässe, keine Konservierungsprobleme mehr. Das Erinnerungsbild, die Spuren einer Emotion, die Aktivierung einer Assoziation- das sind die wichtigsten Relikte, die eine Performance hinterlässt.“⁷⁰

Und auch Stuart Brisley meint, dass die performative Kunst „eine absolut grundlegende Sache ist, eine grundlegende menschliche Aktivität. Die kann sich als hohe Kunst formulieren, aber auch als traditionelles Brauchtum.“⁷¹

Bleibt zu hoffen, dass es so sein wird und noch viele Arbeiten des Künstler-Duos SIGNA folgen werden, die unsere Kultur- bzw. Theaterlandschaft bereichern und unseren Horizont erweitern.

⁶⁹ E. Jappe „Performance, Ritual, Prozeß.“ München –New York 1993. S.9 ff.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Ebd.: S.145. Die von E. Jappe veröffentlichten Gespräche mit Marina Abramovic, Stuart Brisley, Jochen Gerz u.a. sind in den Jahren 1990-1993 geführt worden.

6 Quellen- und Literaturverzeichnis

I. Sekundärliteratur

Böhme, Gernot „Atmosphäre- Essays zur neuen Ästhetik“ Suhrkamp. Frankfurt a.M. 1995

Fischer-Lichte, Erika „Ästhetik des Performativen“ .Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2004

Fischer- Lichte, Erika „Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur“, in: Uwe Wirth (Hrsg.), Performanz. Zwischen Sprach philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2002, S. 277-300.

Foucault, Michel „Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses.“ Frankfurt am Main 1976

Foucault, Michel “Les hétérotopies. Le corps utopique” Zwei Radiovorträge. Zweisprachige Ausgabe. Übersetzt von M. Bischoff. Suhrkamp, Frankfurt am Main. 2005

Goffman, Erving „Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2008

Jappe, Elisabeth „Performance, Ritual, Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa“ Prestel Verlag GmbH + Co. München –New York 1993

Kleiner, Marcus S. „Medienheterotopien. Diskursräume einer gesellschaftlichen Medientheorie“ Transcriptverlag Bielefeld 2006

Lammert, Angela; Michael Diers; Robert Kudielka u.a.: „Topos RAUM- Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart“. Berlin 2004.

Merleau-Ponty, Maurice „Das Primat der Wahrnehmung“. Hrsg.: L. Wiesing. Übersetzt von J. Schröder. Suhrkamp; Frankfurt am Main 2003.

Mersch, Dieter „Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen.“ Suhrkamp. Frankfurt a. M. 2002.

Schechner, Richard: Theater-Anthropologie: Spiel und Ritual im Kulturvergleich. Rowohlt-Verlag. Reinbek 1990.

Schiller, Friedrich „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ Reclam. Stuttgart 2000

II. Hilfsmittel

Metzler Lexikon „Theatertheorie“ Hrsg.: E. Fischer-Lichte u.a. Stuttgart/Weimar 2005

III. Internet

http://www.schauspielkoeln.de/stueck_archiv.php?ID=82&tID= Zugriff am 13.10.2009, 14:01 Uhr.

http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=551&Itemid=0
Zugriff am 20.10.2009, 18:03 Uhr.

<http://www.zuckertv.de/content/index.php?/categories/23-Martha-Rubin>
Zugriff am 12.10.2009 um 13:25 Uhr und 14.10.2009 um 15:11 Uhr

IV. Zeitschriften

„Theater heute“ Ausgabe 10/08. S. 6-21

„Der Spiegel“ Ausgabe 16/2009. S.146

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die Hausarbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Alle Ausführungen, die ich anderen Schriften wörtlich oder sinngemäß entnommen habe, habe ich kenntlich gemacht. Die Arbeit war in gleicher oder ähnlicher Fassung noch nicht Bestandteil einer Studien- oder Prüfungsleistung.

Unterschrift der Verfasserin/des Verfassers