

Bachelorarbeit, Universität Wien  
tfm Institut für Theater- Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin: Dr. Silke Felber  
Verfasst von Freda Fiala

Zur Dramaturgie performativer Angsträume:  
*Wir Hunde / Us dogs* von

**SIGNA**

Hunde lügen nicht!

bewegung wird das zentrum und die dimensionalität wuchert jenseits hinweg meiner pfoten. nichts kann ich bewegen und ich bin frei frei frei bin ich. die linie hat begonnen sich zu ziehen um mich, wild und immer zu groß und zu wild [für mich?] hier ist natur, ich auch: natur und, natur weiß soviel mehr als ich. und in allem wissen, fern meiner denkräume, da bin ich frei/allein/neu, alles entsteht aus mir. der raum ist so wie ein wald wo ich die bäume in ihrer gröÙe nicht zählen kann, ist hoch und lässt mich groß/klein werden im. ich bin hier jeden tag mit jedem lauf und meinen beiden pfoten und sinnen. neben den bäumen eine treppe, eine lampe und alles ist zu hell zum sehen. wünschte mir, der raum wär kleiner, sodass weniger licht reinpasst. es ist mein freiheitsgefängnis, ihr alle kennt das nicht, die freiheit, die vielleicht nur ich versteh und dann: groß. dann ist immer wieder ende der augenteilung, freiheitsende und sinnesentzug. nacht. je schneller die bewegung, desto weniger: schnell schnell schnell, viel viel gelernt und diszipliniert, ja sehr, bald kann ich den schatten ausrechnen, den ihr mir nicht gebt. den schatten des entkommen könnens. wo ist das, wenn mein platz so still sein soll, wie soll ich ihn dann finden? findet er mich? ich muss immer die autorität suchen, die meinen platz weiß, bevor ich ihn weiß. hier ist zuordnebarkeit alles, doch aus aus außer haus ist der raum groß und man hört das lied der welt. im nichtbetreten habe ich eine idee dieses raums gefunden. ein scharnier auf, das nächste scharnier auf, der schmerz zu.

Text von Gesa Hinghaus (Freda Fiala) aus der Probenzeit zu  
*Wir Hunde / Us dogs* von SIGNA

# Inhaltsverzeichnis

- / 1 Einleitend : [3]
- / 2 Aspekte der Produktions- und Materialästhetik : [9]
- // 2A Ortsspezifisch als Lebens-  
und Arbeitskonzept : [9]
- // 2B Ein Wohnhaus als Set. Philosophische Konzepte zum *Bewohnen* von *Orten* : [12]
- // 3A Wahrnehmungsspuren in den Räumen SIGNAs : [19]
- // 3B SIGNAs unheimliche Wohnräume : [20]
- // 3C Überlegungen zu einer Materialästhetik SIGNAs : [23]
- // 3D SIGNA und die Ästhetik des Abjektiven : [25]
- / 4 Überlegungen zu einer Rezeptionsästhetik : [26]
- // 4A Raum, Affekt und affektive Erfahrung des Räumlichen : [26]
- // 4B Raumtheoretisches Vokabular für eine Rezeptionsästhetik.  
Erlebnisraum (gebauter und erzählter Raum) versus Erfahrungsraum : [33]
- / 5 Endnoten : [39]
- / 6 Quellen und Abbildungsnachweis : [43]

Anmerkung der Verfasserin: Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser Arbeit die Sprachform des generischen Maskulinums angewendet. Es wird an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die ausschließliche Verwendung der männlichen Form geschlechtsunabhängig verstanden werden soll.

## / 1 EINLEITEND

Die site-spezifischen Arbeiten des dänisch-österreichische Performancekollektivs SIGNA prägten in den vergangenen zehn Jahren wesentlich das Verständnis zeitgenössischer Formen von interaktivem Theater. Die Performance-Installationen sind vom Publikum begehbar, dieses wird eingeladen, sich an den Handlungen und der Entwicklung der fiktionalen Geschichte zu beteiligen und erfährt durch diese, so fasste es Sebastian Kirsch, eine Schärfung des „Sinn[s] für die Wirklichkeit - und zwar indem sie den Unwirklichkeitssinn schärfen.“<sup>1</sup>

Diese Arbeit soll am Beispiel des Stücks *Wir Hunde / Us dogs*, welches 2016 in Koproduktion der Wiener Festwochen mit dem Volkstheater in Wien entsteht, eine raumtheoretische Analyse skizzieren. SIGNA kreiert hier eine Atmosphäre, die zwischen den Polen von vertrauter Wohnlichkeit und familiärer Gemütlichkeit einerseits und normenverachtender Brutalität und Sexualität in einem kartografierten Machtgefüge andererseits schwankt.

Es soll diskutiert werden, welche dramaturgischen Herausforderungen sich in *Wir Hunde* zunächst auf formaler, dann auf inhaltlicher Ebene durch das vorgegebene Setting des Hauses in der Fassziehergasse ergeben und wie mit diesen raumgestalterisch und darstellerisch umgegangen wird. Was bedeutet site specificity, wie sie für die Arbeiten SIGNAs prägend ist, am Beispiel dieser Arbeit konkret? Meine theaterwissenschaftliche Annäherung hieran zielt darauf, sowohl produktions- wie auch rezeptionsästhetische Aspekte zu diskutieren. Dabei sollen raumdramaturgische Entscheidungen untersucht werden, jenes Zusammenspiel von Gebäudetypologie und Inszenierung des Raums mit

dem Ziel der Erzeugung von Atmosphäre und szenischen Situationen.

Eine wissenschaftliche Annäherung an die Frage, wie Fühlen künstlerisch/raumdramaturgisch erzeugt werden kann, fordert das Zusammendenken von Theorien unterschiedlicher Disziplinen. Phänomenologische Grundbegriffen wie die „Atmosphäre“ und das „leibliche Befinden“, wie sie von den Philosophen Gernot Böhme<sup>2</sup> und Herrmann Schmitz<sup>3</sup> geprägt wurden eröffnen Denk- und Sichtweisen auf die Architektur eines Hauses, eines darin gebauten Sets und fokussieren die Bedeutung der emotionalen Aufladung der Umgebung für den Rezipienten/Theaterbesucher, zugleich auch für die Charaktere der Fiktion. Wie kann nach der Qualität einer Stimmung im Rückgriff auf theater- und kulturwissenschaftliche Konzepte gefragt werden, danach, wie jemand sich dort, wo er sich befindet, erfährt?

Bis ins 18. Jahrhundert hinein verwendete man den Begriff Atmosphäre zur Beschreibung der wetterträchtigen oberen Lufthülle des Planeten, ehe dieser mehr und mehr der Beschreibung von Stimmungen angedient wurde. Wird der ‚Charakter‘, den Atmosphäre haben kann benannt, oder von deren Bewegtheit gesprochen, rückt der Ausdruck sprachlich schon in die Nähe des Theaters. Dabei ist bereits einleitend eine Einschränkung zu berücksichtigen, die nach Böhme als die *Quasi-Objektivität* von Atmosphären benannt werden kann. Diese zeige sich darin, dass wir uns sprachlich über sie verständigen können müssen. Eine Verständigung über Stimmungen im Raum ist daher stets einschränkenden Voraussetzungen unterworfen. Böhme: „Ein Publikum, das ein Bühnenbild in ungefähr gleicher Weise erfahren soll, muss eine gewisse

Homogenität haben, nämlich kulturell in bestimmte Wahrnehmungsweisen einsozialisiert sein.“<sup>4</sup>

Was in dieser Arbeit fortan unter dem Begriff der Atmosphäre verstanden wird, kann unter gegebenen Bedingungen, grundlegend definiert werden als Raumerfahrung jenes „Mehr, das unausgedrückt bleibt [...], das über das Reale Faktische hinaus liegt, das wir aber ineins damit spüren.“<sup>5</sup>

Mit Schmitz definiert Böhme den Zusammenhang von Atmosphären und den Reaktionen, die auszulösen sie vermögen, wie folgt: „[Es, FF.] sind ortlos ergossene Atmosphären [...], die einen Leib, den sie einbetten, in der Weise des [...] affektiven Betroffenseins heimsuchen, wobei dieses die Gestalt der [...] Ergriffenheit annimmt.“<sup>6</sup>

Jene affektive Aufladung, wie Böhme sie für die sinnliche Wahrnehmung von räumlicher Atmosphäre beschreibt, wird für das Stück *Wir Hunde* genauer untersucht werden. Wie können ‚Affekt‘ und ‚Affektion‘ als Termini der Beschreibung einer immersiven Theatererfahrung verstanden werden? Inwieweit lassen sich diese als installierte Setzungen und Situationen oder vielmehr als dynamisch ablaufende Prozesse beschreiben?

Der Aufbau dieser Bachelorarbeit wird sich an zwei Fragekomplexen orientieren. Die sphärischen Seträume von *Wir Hunde* sollen zunächst von produktionsästhetischen Aspekten her diskutiert werden. Dabei wird im Speziellen auf die Zusammenhänge von Atmosphäre und Wohnkultur, das Heim und die damit konnotierte Dimension der Unheimlichkeit eingegangen. Auch die Materialästhetik SIGNAs spielt hier eine bedeutende Rolle. Das Haus der Gemeinschaft ‚Canis Humanus‘ präsentiert sich als ein Ort der vergangenen Zeit, als Ort des Gebrauchs, dem Aspekte der

Veränderung durch Benutzung und Berührung stark eingeschrieben sind. Aufgrund der inhaltlichen Ausrichtung der Arbeit werde ich mich mit der Einrichtung der Wohnräume der Familien von *Wir Hunde*, nicht aber im Speziellen mit der Architektur des Zwingers im Tiefparterre befassen. Dies würde den Rahmen endgültig sprengen, insofern der Zwinger über eine gänzlich andere Atmosphäre und ein anderes Dispositiv der Anordnung des Publikums zu den Performern funktioniert.

Aufbauend auf produktionsästhetischen Aspekten soll überlegt werden, welche Anweisungen zu traditionellen, bekannten und auch unverbrauchten Handlungskonzepten dem Setting der Wohnungen zugehören, Möglichkeitsräume, deren unbestimmte Konzepte zur Aneignung und Interaktion anregen. Die zweite große Schreibbewegung meiner Ausführung orientiert sich daher an Aspekten einer Ästhetik der Rezeption. Dabei wird die (inhaltliche/dramaturgische) Arbeit SIGNAs mit ‚Elementen der Angst‘ in der scheinbaren Unberechenbarkeit der Fiktion und damit die Frage fokussiert, wie sich dies im Rückbezug auf raumtheoretische Begrifflichkeiten fassen lässt. Wann kann von einem Simulationsraum/Erlebnisraum, der als solcher raumdramaturgisch von der Künstlerin berechnend choreographiert und ausgestattet wird, oder einem *Raum der Erfahrung*, wie er sich höchst subjektiv dem Einzelnen eröffnet, gesprochen werden?

Es soll nun noch ein kurzer inhaltlicher Abriss zum Inhalt von *Wir Hunde* gegeben werden:

*Wir Hunde* präsentiert sich als Tag der offenen Tür einer sektenhaft lebenden Gemeinschaft, die Menschen ein Zuhause bietet, welche in der Gesellschaft ansonsten keinen Platz hätten. Sie werden ‚Hundsche‘ genannt, es sind Hunde, die als Menschen geboren wurden,

humananatomische Wesen, die sich verhalten und fühlen wie Tiere. ‚Canis Humanus‘, wie sich die Gemeinschaft, die einst von Graf Sigbert Trenck von Moor in Oberösterreich gegründet wurde, nennt, bietet den Hundschen ein Heim und Schutz, innerhalb von Familien, die die Hundeartigen nach einer Probezeit im Zwinger und der Abrichtung zu sich aufnehmen. Einige Hundsche und auch Menschen (die in Canis Humanus immer zugleich Herrchen oder Frauchen sind) sind nicht zu den Tagen der offenen Tür nach Wien gereist, da sie aufgrund gesundheitlicher oder soziointegrativer Schwierigkeiten in Warchau/Brandenburg am zweiten Wohnsitz der Gemeinschaft geblieben sind. In dem Wiener Wohnhaus in der Fassziehergasse, welches von der Gemeinschaft seit den 1970er Jahren bewohnt wird und nun sich öffnet, wirbt man für Akzeptanz und Toleranz gegenüber der eigenen Lebenssituation und versucht, angesichts der Tatsache, dass es auf der Welt zunehmend mehr Hundsche geben wird, neue Mitglieder zu werben, die Canis Humanus auch finanziell zu unterstützen bereit sind.

Die in dieser Bachelorarbeit ausgeführten Überlegungen zu SIGNAs Stück *Wir Hunde*, deren Diskussion anhand eines Querschnitts durch theater- und kulturwissenschaftliche, philosophische und wahrnehmungspsychologische Begrifflichkeiten, sowie architekturtheoretische Schriften erfolgt; werden sich an einigen Stellen mit Erfahrungen meiner praktischen Beteiligung am Aufbau- und Spielprozess kreuzen. Dabei habe ich mich bewusst gegen eine Gliederung des Textes entschieden, die die zunächst unterschiedliche theoretischer Ansätze verhandelt, um diese dann auf Beispiele konkreter Theaterpraxis umzuwenden. Jene Herausforderung einer persönlichen Form des

## **WIR HUNDE / US DOGS PERFORMANCE- INSTALLATION**

### **KOPRODUKTION VOLKSTHEATER MIT DEN WIENER FESTWOCHEN 2016**

**Konzept** Signa Köstler  
**Regie** Signa Köstler  
**Inszenierung** Signa Köstler, Arthur Köstler  
**Co-Regie** Ilil Land-Boss  
**Bühnenbild** Signa Köstler mit Olivia Schröder  
**Kostümbild** Signa Köstler mit Yulia Yáñez  
**Audiovisuelle Medien und technisches Design** Arthur Köstler, Martin Heise  
**Dramaturgie** Heike Müller-Merten  
**Produktionsleitung und Regieassistenz** Sophia Hussain  
**Buchhaltung** Camilla Lønbirk  
**Dramaturgieassistenz** Flora Janewa  
**Dramaturgiehospitantz** Armela Madreiter  
**Bühnenbildhospitantz** Freda Fiala, Vanessa Mazanik, Johanna Mitulla, Melody Pasanideh, Jos Porath

reflektierenden Schreibens bestimmt die Strukturierung der Arbeit sowie das Layout wesentlich. Es soll hier versucht werden, eine Form des Schreibens der gegenseitigen Aktualisierung künstlerischer und wissenschaftlicher Positionen zu finden, ein Vokabular des Verhandels, eines von Mitteilung *und* Reflexion.

Dabei ist zusätzlich zu beachten, dass die Entwicklung von SIGNAs Spiel in der Improvisation mit dem Publikum Abend für Abend geschieht. Auf Basis einer detailliert entwickelten Rahmengeschichte agieren die Darsteller, welche durchgehend „im Charakter“ sind (so die Formulierung Signa Köstlers)<sup>7</sup> untereinander und mit dem Publikum.

Meine folgenden theoretischen Überlegungen werden unter anderem durch ein Gespräch mit der Künstlerin Signa Köstler und Texte aus der Proben- und Entwicklungsphase von *Wir Hunde* ergänzt. Darüber hinaus soll in Wahrnehmungsprotokollen, die in situ verfasst wurden, eine persönliche Form des verschriftlichten Zugangs zur Atmosphäre der Räumlichkeiten des Stücks gesucht werden. Die Erfahrung, die sich aus dem Prozessverständnis zieht, möge zu einer mehrdimensionalen und anregenden Lektüre bewegen.

**Mit** Amanda Babaei Vieira, Franz Josef Becker, Bea Brocks, Hans-Günter Brünker, Elena Carr, Laura Eichten, Freda Fiala, Joachim Förster, Erich Goldmann, Elvis Grezda, Anne Hartung, Martin Heise, Mario Högemann, Sophia Hussain, Flora Janewa, Tabita Johannes, Arthur Köstler, Signa Köstler, Lino Kleingarn, Viktoria Klimmeck, Ilil Land-Boss, Frederik von Lüttichau, Jan Liefhold, Camilla Lønby, Vanessa Mazanik, Johanna Mitulla, Siri Nase, Melody Pasanideh, Ilona Perger, Sonja Pikart, Michael Pöpperl, Jos Porath, Agnieszka Salamon, Julian Sark, Rahel Schaber, Jessica Schmitz, Andreas Schneiders, Olivia Schröder, Helga Sieler, Ivana Sokola, Raphael Souza, Visnja Sretenovic, Simon Steinhorst, Omid Tabari, Luisa Taraz, Steffi Wieser, Cynthia Wijono, Klaus Unterrieder, Marie S Zwinzscher, Yulia Yáñez

## / 2 ASPEKTE DER PRODUKTIONS- UND MATERIALÄSTHETIK

### // 2A ORTSSPEZIFIK ALS LEBENS- UND ARBEITSKONZEPT

SIGNA entwickelt ihre konzeptuelle Arbeit in einer längerfristigen Auseinandersetzung mit dem gewählten Spielort, in dessen räumliche Besonderheit sie die jeweilige Rahmengeschichte der Fiktion einschreibt. Es ist zentrales Faktum zur Beschreibung ortsspezifischer Kunst (*site specific art*), dass diese ihren jeweiligen Umgebungsraum direkt in den Prozess ihrer Entstehung sowie auch der Rezeption einbindet, an ihm sich abarbeitet, wodurch mehrdimensionale Wahrnehmungen sich bereits in der Konzeption der künstlerischen Arbeit angelegt finden. Der Ort wird mit neuem Vokabular ausgestattet und zum Sprechen gebracht. Für die Arbeit SIGNAS kann weniger von einem Konzept, dass sich infolge einen Ort seiner Auslegung sucht, als - in Anlehnung an Hans-Thies Lehmann - von ‚Performance on Location‘<sup>8</sup> als konzeptionelle Entwicklungsarbeit vor Ort gesprochen werden. Die Spielstätte, im Fall des Stücks *Wir Hunde*, ein Gründerzeit-Stadthaus in der Fassziehergasse im siebten Gemeindebezirk wird seit 1984 vom Wiener Volkstheater als Schauspielschule (1984-1996), Probebühne, Maske, Requisitenlager und Archiv genutzt.<sup>9</sup> Zuvor war im Gebäude eine Weberei untergebracht, verstärkende Beton-Elemente industrieller Architektur prägen das Erscheinungsbild der Innenräume bis heute, besonders jenes des großen Versammlungsraums im Mezzanin. In Räumen im Parterregeschoß erinnern Oberlichtfenster an vergangene Tage handwerklicher und industrieller

Herstellung im Zentrum europäischer Städte.

Der Umgang SIGNAs mit der Historie des Spielorts sucht diese nicht auf ungläubwürdige Weise zu verschleiern.

So beginnt die fiktionale Rahmenhandlung in der Fassziehergasse mit dem Erwerb des Hauses durch Graf Sigbert Trenck von Moor im Jahr 1975, datiert auf die Zeit nach dem realen Auszug des Betriebs Geyer-Wolle, auf den noch Hinweise an Fenstern zu finden sind. In der Fiktion erwirbt der Graf das Gebäude von Rosemarie Kalthof (geb. Grabensteiner) im Jahr 1975, deren Sohn Wieland Kalthof mit seinen drei Hundsinnen Sweety, Lady und Cookie nun eine räumliche Partei der Canis Humanus Gemeinschaft bildet. Jene Teile des Hauses der Fassziehergasse, welche nicht dem Wiener Volkstheater und damit SIGNA überantwortet sind, werden in der Fiktion als Wohnungen ausgegeben, die der Graf zum Zweck des Gelderwerbs an Gemeinschaftsfremde vermietet hat. SIGNAs Vorgehensweise arbeitet mit der tatsächlichen Geschichte der Lokalität und zugleich deren lückenloser fiktiver Konstruktion. Die Spielstätte wird weder *tel quel* benutzt, das Set nicht lediglich in einer Örtlichkeit platziert, noch wird versucht, das reale Thema der Örtlichkeit in der Fiktion aufzugreifen und die *Site* selbst neu sichtbar zu machen (in der Fassziehergasse könnte ein solcher theatraler Ansatz beispielhaft das Thema der Ungleichheit unter kapitalistischen Verhältnissen im Hinweis auf die Fabrikgeschichte sein). Für den Fall SIGNAs soll daher von einer Überantwortung der Lokalität an die Fiktion gesprochen werden. Damit einher geht die konsequente Verschleierung dessen, was als „Aufführungscharakter“ der

> AUTOMATIC  
WRITING  
TEXT AUS DER  
PROBENZEIT  
VON  
,WIR HUNDE‘  
CHARAKTER-  
ARBEIT FÜR  
GESAHINGHAUS

„gemeinschaft“

mit jeder beziehung, die begonnen wird, ist zugleich etwas abgeschlossen° beziehungen und auch ihre großen formen, wenn sich aufeinander beziehen wollen, das ist notwendig° weil wir alle nicht alleine sein können und ich auch nicht, und dann wartet man ein bisschen ab und dann entscheidet man sich dass man es nicht will und macht sich auf die suche nach der form die es nicht gibt° die form einer gemeinschaft ist nicht substanzuell genug das sind keine linien die sich zu einer form fügen die gehen alle woanders hin mäandern suchen sich ihren weg und wollen aber doch zusammen sein in diesem und ich kann nie ich sein und der der mich bindet in etwas formt das ihn ergeben soll und das so fest sein soll um halten zu können wie soll ich da aushalten wenn es so festhält° ich brauche halt° um einen knoten zu machen gibt es viele anleitungen zu dieser identität wie der sein soll wenn er einmal groß ist zum binden° ich werde die anleitung so auseinander beißen dass ich ableiten lernen will wie es war als es noch teile gab in ihr° in dem damals und früher als es leichter gewesen die reaktionen aufeinander auszuhalten da gab es diesen gemeinsamen anfang und wir waren noch nicht so bekannt wie jetzt wir einander fremd °

Darstellung benannt werden kann. Canis Humanus behauptet sich gegenüber dem Publikum als ortsbezogene Realität, die bei einem ‚Tag der offenen Tür‘ erstmals besucht werden kann. Die Erschaffung eines ortsspezifischen Diskurses in der Sprache und in den Handlungen der Fiktion operiert mit Ausschließungsmechanismen, die die Anordnungsprinzipien der Kräfte des Orts, seien sie historisch, bürokratisch oder sozial, zu kontrollieren und zu lenken suchen.

Die Koproduzenten, das Volkstheater und die Wiener Festwochen werden nicht im internen Konzept der Performance mitgedacht: Bereits am Eingang tauscht das Publikum die Eintrittskarte gegen eine kleine Einladung in das Haus der Canis Humanus Gemeinschaft. Eine derartige Konzeption arbeitet sich an ortsspezifischen Theorien der bildenden Kunst mehr denn an jenen des (postdramatischen) Theaters ab, als versucht wird, jegliche rahmende Elemente zu verabschieden, die eine Theateraufführung konventionell prägen.<sup>10</sup> Barbara Gronau beschreibt die Erfahrung ortsspezifischer Installationen in den bildenden Künsten wie folgt:

„Die Besucher treten nicht nur einem Objekt gegenüber, sondern in eine Situation ein, das heißt sie erfahren sich als Bestandteil eines architektonischen, atmosphärischen und sozialen Beziehungsfeldes.“<sup>11</sup>

Die von Gronau hier eröffnete Verbindung zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenem reformiert den Raum, statt als neutrales Gefüge zu existieren, wird dieser zu einem spezifisch Erfahrbaren: Lage, Größe und Position des Rezipienten kreieren *räumliche Erfahrung*. Kunsthistorikerin und Philosophin Juliane Rebentisch treibt in ihrer Argumentation hinsichtlich raumspezifischer Installationskunst diesen Ansatz auf die Spitze, wenn sie

wir glauben dass das gemeinsame gut ist das gemeinsame gut das wir tatsächlich realisiert und es ist ja auch wahr° das sehr ihr doch alle° hundsche lügen nicht, die wahrheitssuche endet hier in der abgeschlossenen beziehung zu uns in der hoffnungsfrohen fiktion vom gemeinsamen ursprung mit dir mensch° zusammen ist das auftreten das finden heute aber ich werde mich in dem wir vergraben weil eigentlich ist mir das alles zuviel° jetzt noch mehr einschließen in das was zu ist und da kommt man aber nicht hinein weil die substanz ist ja weg die drin war° bin schon ausgewachsen in der gemeinschaft, ausgewachsen und jetzt groß so groß dass ich schon alleine sein darf in dem wald ohne hummus° der waldraum im tiefen stock zuhause hier da vielleicht da kann man vergraben doch das ist nicht echt da ist keine erde ° wo ist die erde? warum tun wir so als ob hier erde ist warum ist hier nichts ich kann mich nicht schützen° ohne welt ist doch kein sinn° die vielheit ist die größte form des autismus, das weiß ich, da gibt es kein rauskommen, nicht mal bei nacht° ich hab all mein wollen daran abgetreten und jetzt wo ich aber nicht so genau weiß wo die welt ist ist es irgendwo hin verschwunden danach scharren jetzt und suchen wo der wald unten ist,

bezüglich der Form der Installation befindet, dass in dieser das ‚Außen‘ vollständig abgehe.<sup>12</sup>

Ohne an dieser Stelle Rebentischs Ausführungen weiter zu folgen, so ist der Impuls, den diese liefern jener, der die räumliche Erfahrung mit einer zeitlichen verbindet, noch präziser, die räumliche Erfahrung hinein in eine zeitliche Offenheit rückt und damit die direkte, gegenwärtige Erfahrbarkeit des Raums durch die eigene leibliche Präsenz betont. Was heißt es nun, zu behaupten, dass SIGNA in ihren Arbeiten, unter anderem auch in *Wir Hunde*, mit Strategien eines installativ angelegten Performance-Theaters *die Räume öffnen*? Diese Fragestellung wird in der Arbeit fortlaufend wieder aufgegriffen werden, denn zunächst mutet gerade eine solche Annahme als Widerspruch zu der muffigen, engen Atmosphäre des Hauses in der Fassziehergasse an. Es wird zu zeigen sein, wie SIGNA diese Atmosphäre künstlerisch aktiviert, um eine Neuaufteilung in räumlich zu denkende Ordnungen des Zuschauens und Handelns zu provozieren.

darunter wo ich bin, hier  
hab ich meine decken,  
hier kann ich mir ein  
drinnen bauen, das  
drinnen, das nur mein  
drinnen sein wird und ich  
kann dann entscheiden,  
wer da rein darf mein  
drinnen ist instabil das ist  
aber nicht von bedeutung°  
und in den winkeln die die  
deckenwelt doch hat hier  
vielleicht finde ich warum  
ich bin und diese kleine  
überzeugung die aus mir  
kommt an das, was nicht  
mehr wirklich ist weil es  
vielleicht kein früher gibt  
das ich alle kennen°

## // B EIN WOHNHAUS ALS SET. PHILOSOPHISCHE KONZEPTE ZUM BEWOHNEN VON ORTEN

Zwei Konzepte von Raum *als Medium von Darstellung* prägen die europäische Denktradition: Jenes des *topos*, welches auf Aristoteles zurückgeht und dasjenige von Descartes, der den Raum metrisch als *spatium* definierte. Während *topos* den Raum als Örtlichkeit fasst, in welchem es keine Abstände, wohl aber Nachbarschaft, Lagebeziehung und Umgebungen für diesen gibt, wird *spatium* über Abstände und Distanzen definiert.<sup>13</sup> Besonders jenes von Aristoteles hat für Wohnraumkonzepte philosophisch Bedeutung, wie ein

Rückgriff auf Gernot Böhme, Martin Heidegger und Otto Friedrich Bollnow zeigen wird:

Gernot Böhme entwickelte aus den genannten sein Raumkonzept eines *Raums der leiblichen Anwesenheit* und jenes von *Raum als Medium von Darstellung*. Im Gegensatz zu einem Denken von Raum als gebautem Ordnungsschema, ist darunter die eigene Anwesenheit als die „Platziertheit zwischen den Dingen - und die Ordnung, die die Dinge miteinander haben als Ordnung ihrer Gleichzeitigkeit, d.h. also ihrer wechselseitigen Anwesenheit“ zu verstehen.<sup>14</sup> Böhme begreift darüber das *Wie* der eigenen Existenz, die eigene Involviertheit im Raum, die sich über die Leiblichkeit definiert. Damit ist er dem Denken des topologischen Raums von Aristoteles eng verwandt.

„Zwar ist der leibliche Raum jeweils der Raum, in dem ich leiblich anwesend bin, er ist aber zugleich die Ausdehnung oder besser die Weite meiner Anwesenheit selbst. Der Stimmungsraum ist der Raum, der mich in gewisser Weise stimmt, aber zugleich die Ausgedehnthheit meiner Stimmung selbst. Der Handlungsraum ist der Raum, in dem ich handeln kann, aber zugleich der Raum meiner Möglichkeiten. Der Wahrnehmungsraum ist der Raum, in dem ich etwas wahrnehme, also zugleich die Ausbreitung meiner Teilnahme an den Dingen.“<sup>15</sup>

Den Raum leiblicher Anwesenheit zeichnet Veränderung, anders als der gebaute Raum verändert sich dieser beständig und durch die Zeit eines Aufenthalts innerhalb gegebener Architektur. Die Beziehung zwischen dem inneren Raum, in dem wir *sind* und jenem, in dem wir uns aufhalten, entsteht durch dieses *Sich-Aufhalten*. Damit eröffnet sich in einem einheitlichen Raum, der gewöhnlich

Was war das Konzept für das Set, dass du im Kopf hattest, bevor du hier begonnen hast, einzurichten?

Signa Köstler: Die Schwierigkeit, in der Fassziehergasse zu arbeiten, war zuerst dadurch bedingt, dass das gesamte Haus als Probesthüde, Werkstatt und Archiv genutzt wurde. Es war durch die Intensität der Nutzung durch das Volkstheater sehr schwer, dass wir uns vorstellen, wie es später aussehen sollte. Zusätzlich war dieses das einzige Haus, das sie uns angeboten haben. Ich habe daher zuerst gebeten, dass alles leer geräumt werden muss, ehe wir zu arbeiten anfangen. Wir haben in den letzten Jahren viel in leerstehenden Gebäuden gearbeitet, das waren viele ehemalige institutionelle Bauten oder auch tatsächliche Wohngebäude. Eine Atmosphäre ist dort immer mehr oder weniger vorhanden, an der unsere Arbeit ansetzt. Damit meine ich die abgewetzten Bodenbeläge in den Gängen oder alte Holztüren, Elemente, die auf das aufmerksam machen, was einmal da gewesen war. Das war in diesem Gebäude nicht der Fall.

als solcher betreten wird, eine Zergliederung in relationale Erfahrungen des Räumlichen. Der fremde Raum wird studiert und sinnlich angeeignet, der Ort wird erlebt und verändert sich dabei in der menschlichen Wahrnehmung. Die doppelte Wortbedeutung des Befindens stiftet auf der Bewegung dieser atmosphärischen Wahrnehmung: Die leibliche Erfahrung im Lokalisieren erregt das Befindliche, der Raum affiziert, die Atmosphäre wird als solche spürbar, sie wird in uns anwesend.

Aus Martin Heideggers eingeschlägigem Vortrag „Bauen Wohnen Denken“ im Jahr 1951 stammt die folgende Formulierung:

„Räume [empfangen] ihr Wesen aus Orten und nicht aus dem Raum.“<sup>16</sup>

Heidegger, der den Rationalismus als für die Descart'sche Raumvorstellung verantwortlich sieht und sich in seinen Schriften gegen die Idee eines Raums als Raum überhaupt, folglich gegen sämtliche tradierte naturwissenschaftliche Grundlagen richtet, darf als vielleicht der Vordenker des Raums/ des Orts im 20. Jahrhundert angesehen werden.<sup>17</sup> Otto Friedrich Bollnow, Philosoph und Pädagoge, entwickelte Heideggers Begriffe in seiner Publikation *Mensch und Raum*<sup>18</sup> fort, indem er diese systematisierte und in Beziehung zu weiteren Ansätzen stellte, unter anderem zu dem der psychopathologischen Raumwahrnehmung Merleau-Pontys. Bollnow, der von einem Ortskonzept spricht, leitet dies von dem aristotelischen *topos*, wie, wenn auch weniger explizit, von der „Begründung der Heimat“ ab.<sup>19</sup> Hierzu heißt es bei Bollnow:

Ich habe hier zuerst begonnen mit Hilfe des Grundrisses ein Farbkonzept für das Stück und die einzelnen Räume entworfen, mit diesen Farben wie hier im Saal fleischrosa, abgestandenes Gelb und Brauntönen, hauptsächlich. Es werden dann die Wände gestrichen, Böden gelegt, Vorhänge genäht und wir suchen nach großen Möbeln, wie Schrankwänden und Sofas. Erst danach überlege ich die Platzierung der kleineren Einrichtungsgegenstände und Details. Für dieses Stück habe ich versucht, eine Atmosphäre in den Räume zu erzeugen, die verschachtelt und eng ist, damit greift sie die Relationen in der Gemeinschaft auf. Auch sollte es so wirken, als wäre die Zeit stehen geblieben, als wäre man gewissermaßen außerhalb der Zeit befindlich in diesen Räumen. Die Möbel stammen oft aus bestimmten Jahrzehnten, sind aber kontextuell so platziert, dass konkrete Zuordnbarkeit an Wichtigkeit verliert.

„[D]er Ort als Ort [...] bezeichnet [...] die bestimmte, angebbare Stelle auf der Erde. Mit der Bindung an diesen bestimmten Ort beginnt dann die Begründung der Heimat.“<sup>20</sup>

Bollnows Verständnis des Heimatprinzips nach dem zweiten Weltkrieg fußt auf der Prämisse der Lokalisierung und des geographischen Orts, wie er dieses auch als, von relationalen Beziehungen geprägtes Konzept deutlich macht:

„Das allgemeine Wesen der Heimat [...] läßt sich weder vom Land allein noch vom Menschen allein erfassen, sondern liegt in der Natur dieses Verhältnisses begründet, das alle Menschen in einer immer ähnlichen Weise an einen Boden bindet. Der Boden wechselt, aber die Natur dieses Verhältnisses bleibt sich gleich. Das Wesen der Heimat liegt also nicht in einem bestimmten Gegenstand begründet, sondern in der Natur dieses bestimmten Verhältnisses. Heimat ist selbst ein Verhältnis-Begriff.“<sup>21</sup>

Das Nachdenken über die Räume SIGNAs soll im Folgenden mit dieser entscheidenden Prämisse einer Philosophie des Orts geschehen, die jenen als geographischen, zugleich auch als geschichtlichen, individuellen, sozialen, etc. fasst. Dabei bildet Bollnows *Mensch und Raum* den Ausgangspunkt, über das Verhältnis des Menschen zum Raum als Wohnraum nachzudenken.

Für *Wir Hunde* wurden in vielen kleinen Räumen des Hauses, die sich über drei Etagen erstrecken, Wohnungen eingerichtet, welche von einem innenliegenden Treppenhaus und durch lange Korridore verbunden sind. Diese sieben Parteien sind detailreich und realistisch ausgestattet, für jedes Mitglied der Gemeinschaft gibt es einen Schlafplatz, alle Wohnungen verfügen über kleine Küchen oder Kochnischen und zwei davon auch über Badezimmer. Signa Köstler erklärt in einem Interview ihr Konzept:

welche Faktoren in einem Raum sind dir wichtig, um Atmosphäre künstlerisch zu erzeugen? Denkst du, dass es Faktoren gibt, die wichtiger sind als andere?

SK: Wie gesagt, eine gewisse Atmosphäre ist bereits dem Raum architektonisch vorgegeben. Wir greifen selten in bestehende Raumaufteilungen ein und versuchen auch nicht, Spuren zu tilgen, die eben vorhanden sind. Es spielt die Akustik eine wichtige Rolle, die Deckenhöhe, überhaupt die Form des Grundrisses, wo sind Türen, gibt es Fenster, ... Ich vergleiche meine Arbeit in dieser Hinsicht gerne mit der eines Bildhauers. Dieser kann kraft seiner Vorstellung die fertige Skulptur bereits sehen, wenn noch der rohe und unbearbeitete Steinblock vor ihm liegt. So zu arbeiten heißt dann immer, den Kern einer Stimmung zu suchen, die man kommunizieren will. Dazu sitze ich meist nächtelang, wie zum Beispiel hier, im Saal und versuche mir ein Bild von der Atmosphäre zu machen, die ich schaffen will und wie ich das umsetzen kann.

„Ich habe versteckte, eingeeengte Existenzen gesehen, eine muffige Atmosphäre. Ich bin eine fanatische Ausstatterin. In diesem Haus gibt es viele kleine Räume, die zu Beginn vollgeräumt waren mit Möbeln, Archivmaterial, Fundus. Ein Teil wurde vom Volkstheater als Probebühne genutzt. Entrümpeln war die erste große Aufgabe und die zweite, alles wieder vollzurümpeln. [...] Wir haben überall Teppiche ausgelegt. Sehr viel Textil. Überall Vorhänge.“<sup>22</sup>

Die Einrichtung des Sets trägt Patina, deren Charakter, wie die Künstlerin beschreibt, von Jahrzehnten der - von der Außenwelt abgeschlossenen - Existenz an einem Ort zeugen soll. Das Wohnkonzept wird dadurch mit einem ausgeprägten Gefühl der Zugehörigkeit seiner Bewohner verbunden: Der Wohnraum ist jener Raum, dem der Mensch seinen Charakter, meist über einen längeren Zeitraum aufprägt und damit der scheinbar natürlichste Raum der leiblichen Anwesenheit. Bollnow betont an einer Stelle den konkreten Zusammenhang der seelischen Verfassung eines Menschen und dessen Verhältnis zu seinem Haus:

„Ich wollte eben vom echten ‚Umgang‘ mit dem Haus sprechen, als ich merkte, dass der Ausdruck schief ist. Denn wohnen ist nicht damit umgehen. Man kann mit einem Haus nicht umgehen, wie man mit einem Ding umgeht [...] das Haus ist überhaupt kein Ding wie andere Dinge, das Haus steht dem Menschen irgendwie näher.“<sup>23</sup>

Das bewohnte Haus ist mehr als nur der Platz, an dem man nach getaner Arbeit sein Haupt nieder legt, es ist nicht rein zweckdienlicher Ort. Ein Haus, mit dem nicht länger ‚umgegangen‘ wird, wie Bollnow es fasst, bietet Schutz und formt eine Abgrenzung zur Außenwelt, in die seine Bewohner sich zurückziehen können. Die konkrete Gestaltung des Hauses wird dabei, so meine These, im fortdauernden Prägen durch das Bewohnen zu einem ‚natürlichen Lebensraum‘.

kannst du mir einen speziellen Faktor benennen, der Räume zu Angsträumen werden lässt? handelt es sich dabei für dich um ein Element, das man gewissermaßen entwerfen kann, oder ist die Empfindung von Angst so subjektiv, dass dies nicht möglich scheint?

SK: Was ich an der Empfindung von Angst in Räumen faszinierend finde, ist die Akkumulation von Schichten, aus der sie sich ergibt. Es lässt sich nicht leicht nachvollziehen, wodurch solche emotionale Reaktionen, wie wir sie in unseren Stücken erleben, ausgelöst werden, gerade deshalb, weil die Besucher sich oft selbst nicht genau erklären können, warum sie zum Beispiel ein unbestimmtes Angstgefühl empfinden. Erinnerungstrigger spielen dabei eine wichtige Rolle, das setzen wir auch bewusst ein.

kannst du das ein bisschen genauer erklären wie du das mit den Erinnerungstriggern meinst?

SK: Es können Erinnerungen an die eigene Kindheit, an die Großmutter sein,

Dieses biologistische Vokabular soll ausdrücken, wie selbstverständlich Alltagshandlungen und soziale Interaktionen in jenen Räumen vollzogen werden.

Was geschieht, wenn ein scheinbar bewohntes Haus nun als Theaterset genutzt wird? Oder, anders gefragt: Wie äußert sich der Umgang der Menschen mit einem Theaterset, welches zu einem abgewohnten Haus stilisiert und von seinen Bewohnern, die aber eigentlich Schauspieler sind, tatsächlich auch bewohnt wird? Von welcher Art des ‚Umgangs‘ kann hier gesprochen werden? An der Handhabung von Einrichtungsgegenständen lässt sich beispielsweise feststellen, ob diese realistisch wirkt, also ob das „Wohnräumen“ erlernt aussieht, oder routiniert und natürlich geschieht. Dient die Einrichtung bei SIGNA überhaupt als Requisite, wie es für theatrale Räume üblich ist?<sup>24</sup> Dies muss insofern verneint werden, als sich im Spiel ein natürlicher, am Alltag orientierter Umgang mit dem Raum gestaltet. Das Set darf bis in seine Details von Schauspielern, wie auch von Publikum benützt werden, es wird in den eingerichteten Wohnungen gekocht und geschlafen. Die dem Publikum fremde Wohnung, wird in solchem Maße auch für es wohnlich, als es die Einladung, sie zu *bewohnen*, versteht:

„Die wohnliche Wohnung eines andern Menschen nimmt uns nicht nur in ihrem Zauber gefangen, sondern sie verwandelt uns, indem wir in der Atmosphäre ihrer Intimität zu uns selbst zurückgeführt werden.“<sup>25</sup>

Daraus ergibt sich ein Verständnis des Raums, das einen ‚Ort‘ erwachsen lässt. Insofern damit nicht ‚umgegangen‘ wird, verliert das als Haus gebaute Set den Charakter des Theatralen. Man ‚befindet‘ sich innerhalb eines Hauses, das vom Dasein geprägt wirkt, von Menschen, deren Identitäten sich als ortsbestimmt präsentieren.

vieles davon steht in Zusammenhang mit Gedanken an die Sterblichkeit und das Vergängliche der Zeit. Ich muss für meine Arbeit in den Geschichten von Menschen wühlen, deren Wohnräume betreten und Sachen bei Hausauflösungen durchkämmen und mir ist dabei immer bewusst, wie weit ich damit gehe. Für die Arbeit ist das notwendig, es wird einem vieles bewusst, wenn man sieht, was Menschen aufbewahrt haben während eines Lebens. Durch dieses archäologische Arbeiten bekommt man ein Verständnis vom gelebten Leben. In unseren reichen Ländern und in dem Überfluss, in dem wir leben teilweise verrückte Sammelleidenschaften und den Drang, alles zu ordnen und zu stapeln und zu bewahren, andererseits produzieren wir unentwegt Müll. In Kopenhagen, wo wir in einem alten Plattenbaugebäude wohnen, in einer Nachbarschaft wo viele Immigranten auch sind, wühle ich mich fast täglich dann durch das, was die Menschen wegschmeißen. Man weiß dabei auch ganz oft nicht, warum Dinge weggeworfen werden, weil das meiste noch in Ordnung oder reparaturfähig ist. Im Überfluss findet man das meiste.

Ein derart körpernahes Verständnis von Raum macht dieses mit einer Art „dritten Haut“ vergleichbar:

„Die erste Haut als Teil unseres Körpers erweitert sich als zweite Haut in der Gestalt von Textilien Umhüllungen und als dritte Haut in Form von Wänden, Decken und Böden in den Raum der Kultur. Die dritte Haut ist somit Teil unseres Körpers und unseres Ichs und gleichzeitig Teil der Außenwelt.“<sup>26</sup>

Für die Performance von SIGNA gilt im Speziellen, dass bereits die zweite Haut, das Textil am Körper künstlerisch zu einem Teil der Außenwelt entwickelt wird. Die zweite Haut ist gleichermaßen wie die dritte Teil einer Choreographie, die von SIGNA gemeinsam mit den Darstellern entwickelt wurde. Dabei verschmilzt die Ästhetik der Räume mit jener der Bekleidung so stark, dass der Vergleich zwischen der zweiten und dritten Haut augenscheinlich wird.

Der Zusammenhang zwischen Atmosphäre und Wohnkultur ist speziell in dieser SIGNA Show relevant, die künstlerisch formulierten Raumbilder des Wohnens, die als solche vom Publikum durchschritten werden, sind ganzheitliche atmosphärische Bilder und als Zeugen unzähliger Geschichten konzipiert. Die Möbel sind von deutlichen Gebrauchsspuren gezeichnet, vieles ist von der Zeit leicht beschädigt. Es vermittelt sich das Gefühl einer langen Vergangenheit des Orts:

„Der schrittweise Aufbau ist in einer [...] Wohnung Ausdruck der Lebensgeschichte, jedes Stück in ihr erinnert an etwas, Bilder und manche Erinnerungsstücke, für den Fremden oft unverständlich, halten ein Stück Vergangenheit lebendig. So ist die wahre Wohnung nicht künstlich geschaffen, sondern allmählich gewachsen und hat Teil an der verlässlichen Sicherheit des langsamen Wachstums.“<sup>27</sup>

Du hast mir während der Zeit, in der wir am Set gearbeitet haben von deinen Reisen nach Osteuropa erzählt. Kaufst du dort auch für das Set ein?

SK: Besonders in Rumänien habe ich manche Sachen gekauft, auch am Flohmarkt. Aber so leicht ist es nie, Verschiedenes zusammen zu bekommen und dort ist auch ein viel größerer Kampf um Ressourcen, wenn eine alte Dame zum Beispiel auf den Flohmarkt geht, um ein paar Töpfe und Kannen zu verkaufen, geschieht das nicht aus Spaß und Verkaufsgeschick, sondern weil sie wirklich dringend Geld braucht. Für das, was man aber wirklich nur in anderen Ländern finden kann, habe ich einen Begriff erfunden: *third world plastic*. In Argentinien zum Beispiel wurden von Industria Argentina Haushaltsgegenstände wie Schüsseln oder Teller aus Plastik produziert, das mit dem hier gegossenen Kunststoff nicht vergleichbar ist: es hat eine unebene Struktur, ist porös und in vielen Farben erhältlich. Da habe ich natürlich eingekauft, weil man so etwas sonst nicht mehr bekommt.

## // 3A WAHRNEHMUNGSSPUREN IN DEN RÄUMEN SIGNAs

Die zahlreichen Details in den Set-Räumen SIGNAs lassen sich, wie Versuch eines Wahrnehmungsprotokolls, das den wissenschaftlichen Teil der Arbeit streckenweise begleitet, deutlich wird, zu Teilen entschlüsseln, meist aber werden sie unbewusst aufgenommen und verarbeitet. Die Künstlerin zielt mit ihrer detaillierten Arbeit genau auf jene zweite Weise des Wahrnehmens und Verknüpfens ab, die atmosphärischer Natur ist: Die persönliche Bindung an Orte erfolgt durch die Fähigkeit des Erinnerens atmosphärischer Bilder. Bereits in der griechischen Antike wird die Begabung einer guten Erinnerung mit räumlichen Narrativen verbunden. Unter einem Bild soll hierbei verstanden werden, was von einem materiellen Anstoß weg erinnert wird. Diese Unterscheidung des Bilds vom Traum, wie sie hier von Gaston Bachelards *Poetik des Raumes* übernommen wird, trennt das Bild vom Traum, als der Traum pure Subjektivität ohne Weltbewusstsein ist. Im Bild hingegen werden erinnernd Orte (Personen/ Gegenstände) mit Stimmungen verbunden. Erinnerungen an persönliche Erlebnisse, die von realen oder imaginären Objekten ausgehen, ‚leben‘ in atmosphärischen Bildern und ‚wohnen‘ an Orten. Im Bild findet sich die persönliche Relation zum Objekt, die an sich ohne zeitliche Dimensionierung ist, als Ereignismoment reaktualisiert und mit Empfindungen verbunden.

Neben baulichen Elementen und solchen der Einrichtung, spielen besonders die olfaktorischen Erfahrungen in der Setgestaltung SIGNAs eine Rolle. Denn das (menschliche) Gedächtnis erinnert Geschmäcker und Gerüche anders, man könnte sagen, vollkommener, als durch die ‚höheren

Du arbeitest viel mit künstlichen Materialien, gerade hast du das Beispiel des Plastikgeschirrs erwähnt. Wie prägt der Einsatz von Materialien das Ambiente der Seträume?

SK: Für Menschen gibt es immer Materialien, an die sie ihre Sehnsucht binden. In meinen Sets arbeite ich viel mit solchen Imitaten. [Fototapeten mit Abbildungen von Naturpanoramen oder Holzmaserung, Kunstpflanzen, ausgestopfte Tiere, Anm.] Dabei gibt es meiner Meinung nach nichts traurigeres als Verkleidungen aus gefälschtem Marmor oder Holz, wenn man das anfasst und man spürt nichts. Auch diese Plastiktischdecke (zeigt auf den Tisch), hier wurde eine Stickerei imitiert. Das ist eine Form von Behauptung, die eine große Melancholie und einen Riss in sich trägt. Wobei ich keine Spekulationen machen will, wie vielen unserer Besucher das tatsächlich aktiv auffällt. Ich jedenfalls verstehe einen Raum als ein entwickeltes Skript, mit dem man dann umgeht. Wie in dem Computerspiel SIMS denke ich die Möglichkeit zu Handlungen konkret gegenstandsbezogen und damit immer in den Kontext einer Atmosphäre eingebunden, ungleich ob diese bewusst oder unbewusst aufgenommen wird.

Sinne'.<sup>28</sup> Gerüche und Geschmäcker sind noch stärker als visuelle oder auditive Reize an lokale Kulturen und damit an Orte gebunden, Geschmacks- und Geruchssinn senden ihre Signale an jenes Hirnareal, welches für emotionale Bindung maßgeblich ist. Erinnerungen an Gerüche und Geschmäcker finden sich daher mit besonders starken affektiven Regungen verbunden, wofür geisteswissenschaftlich auch der Begriff der *body memory* gebräuchlich ist: „Erinnerung an Berührungen, Düfte und Aromen sind meist nicht verbal, diffus, gemischt mit affektiven Eindrücken und heterogen (d.h. synästhetisch).“<sup>29</sup> SIGNA nutzt den Effekt dieser Erinnerungsform im Speziellen durch Formen der Gastlichkeit. Indem oftmals ‚Türen‘ zur eigenen Vergangenheit des Publikums durch angebotene Süßigkeiten und bodenständige Küchengerüche geöffnet werden, ermöglicht sich fortan Interaktion zwischen Publikum und Darstellern, aber auch einzelnen Publikumsmitgliedern auf einer veränderten Ausgangslage. Der Moment, in dem die Erinnerung eintritt, verbindet diese mit der Erfahrung im Jetzt als Form des leiblichen Kontakts. Die Befindlichkeit im Raum wird aktualisiert, wie sie sich zugleich erneut in das Gedächtnis gräbt.<sup>30</sup>

> CHARAKTER-  
ZUSATZ TEXT  
SULA HINGHAUS  
AUS DER  
PROBENZEIT  
VON  
,WIR HUNDE'  
VERFASST VON  
IVANA SOKOLA

Ich will Gesa riechen  
Snoopi riechen nichts  
anders als jetzt anders  
ist alles riecht anders  
mit anderen Fremde  
riechen nicht gut Coco  
riecht gut Coco mag ich  
ich mag Papa ich mag  
Nero nicht Nero wie  
Papa Neuer Papa von  
Schoko ist anders mag  
nicht mich warum war  
ich böse ich will nicht  
lieber leb sein lieber  
wieder gutes riechen  
nicht schlimm wenn  
Mama böse oder böse  
sein ist nicht immer oder  
ja aber nicht schlimm  
oder nicht wie Nina oder  
riecht komisch. Anders  
nicht wie immer immer  
wenn Mama böse ist ich  
weiß nicht. Ich weiß  
nicht was falsch ist gut  
ist will wieder gut sein  
und gutes riechen nicht  
wie sonst wenn ich nicht  
lieb bin weiß nicht wann  
ich lieb bin kann nicht  
anders sein als immer  
und nicht nicht lieb sein.  
Ich will nicht hier sein  
wenn Andere kommt  
und Papa mag. Wenn  
Mama böse ist mag ich  
nicht hier sein und lieber  
anderes riechen aber  
nicht hinten sein bei  
Sturmi. Wenn Sturmi  
spricht habe ich Angst,  
wenn Mama nicht  
versteht habe ich Angst  
wenn Snoopi bellt habe  
ich Angst aber Snoopi  
ist lieb und passt auf.  
Ich will auch aufpassen  
auf Gesa und groß sein  
für Gesa und für Snoopi  
und für Papa

## // 3B SIGNAS UNHEIMLICHE WOHNÄÄUME

In *Wir Hunde* befindet sich das Publikum, wie ich bereits detailliert versucht habe herauszuarbeiten, in der Situation eines Wohnhauses. Dabei habe ich besonders im letzten Unterkapitel darauf hingewiesen, wie SIGNA in unterschiedlichen Aspekten der Gestaltung des Sets Eindrücke einer Atmosphäre des Heimischen zu erzeugen

versucht. Dies kann direkt, wie zum Beispiel über Gerüche oder Lichtstimmungen oder indirekt über Gegenstände, deren Erinnerungswert als solcher beispielbar ist geschehen (wie zum Beispiel Fotoalben). Das Erleben der geschaffenen Atmosphäre ist unweigerlich intim und persönlich, es ist mit den jeweils eigenen Erinnerungen verbunden. Die räumliche Konzeption erlaubt innerhalb der komprimierten Zeit des Theaterabends Zugang in sehr vertraute Bereiche des einzelnen Lebens. Thomas Trenkler kommentierte in der österreichischen Zeitung *Kurier* dazu:

„Mit Fortdauer [des Abends] aber beschleicht einen das Gefühl, in einer Sekte gelandet zu sein. Bei Opus Dei dürfte es nicht viel anders zugehen: Andauernd beschwören die Bewohner die Harmonie, im Saal singt man Lagerfeuerlieder, [...]“

Trenklers Kommentar fasst präzise eine Empfindung zusammen, die seit der viel zitierten Schrift Sigmund Freuds kulturwissenschaftlich mit dem Begriff des *Unheimlichen* beschrieben wird. Das Adjektiv *unheimlich* leitet sich vom mittelhochdeutschen *heimlich* ab und bedeutet damit sowohl *heimlich*, *vertraut*, als auch *geheim*, *versteckt*.<sup>31</sup> Freud selbst griff in seiner psychoanalytischen Deutung des Unheimlichen auf die folgende Definition zurück:

„Unheimlich nennt man alles, was im Geheimnis, im Verborgenen [...] bleiben sollte und hervorgetreten ist.“<sup>32</sup>

Das Unheimliche, von Freud sowohl als psychisches Phänomen und als ästhetische Kategorie verstanden, wird von ihm in unmittelbarem Zusammenhang mit der Erfahrung des Heimlichen und der Heimat gestellt.<sup>33</sup> Dazu Freud:

„Also heimlich ist ein Wort, das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt. Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich.“<sup>34</sup>

damit Mama nicht böse ist. Ich kann doch auch nicht immer nicht immer nur so sein wie Papa nicht will. Aber wie sonst wie wissen wie man lieb ist. Immer anders. Mama riecht immer anders wenn sie anders ist als immer und nicht lieb. Gesa ist immer lieb. Zu mir und anderen lieb sein ist gut aber ich habe Angst so Angst wenn ich das nicht weiß und wenn es laut ist und wenn sie schreien und bellen mag ich nicht und wenn sie sprechen und ich verstehe nicht das mag ich nicht. Aber sie verstehen dass nicht wenn ich sage hör auf hör auf ich habe Angst. Laut lachen mag ich nicht und Rennen mag ich nicht aber streicheln mag ich und riechen mag ich. Neues riechen macht mir Angst aber dann ist es auch gut manchmal und wenn man Fremde doch mag das mag ich. Manchmal ist es gar nicht so schlimm wenn Fremde da sind aber nur wenn ich nicht alleine bin alleine sein ist nicht gut. Zusammen sein ist besser, immer.

In einer Wendung der Wahrnehmung, die Freud mit der Wiederkehr des Verdrängten im psychischen Apparat erklärt, könne Vertrautes unheimlich werden, sobald es auf eine neue und andere Art wahrgenommen werde. Damit zählt Freud das Unheimliche zu einer Art des Ängstlichen.<sup>35</sup>

In Rückbezug auf die eingerichteten Räume ist deren allumfassende Sinnlichkeit von wesentlicher Bedeutung für die Wahrnehmbarkeit des Unheimlichen. Die Atmosphäre ist ‚dicht‘, das Innenleben der Räume wird stark betont und zur Außenwelt hin abgeriegelt.

Dies rückt die Tatsache in die Wahrnehmbarkeit, dass der eigene Innenraum wesentlich das menschliche Dasein bestimmt. SIGNAs Wohnungen können mit dem Prädikat einer Düsternis oder Dunkelheit beschrieben werden, womit weniger die tatsächliche Absenz von Licht und Farbe, denn eine bestimmter Charakter des Umhüllens, ähnlich der Qualität des Dunkels oder der Nacht, gemeint ist. Ein ‚dunkler Raum‘, so grenzt dies der Philosoph Eugène Minkowski ein, erscheint „viel materieller, viel handgreiflicher und viel durchdringender [...]“.<sup>36</sup> Dabei handelt es sich um die Beschreibung eines ästhetischen Raumerlebens, welches die Dichotomisierung von hellem und dunklem Raum im Sinne einer sprachlichen Fassung der künstlerisch-stilistischen Entscheidung zulässig macht. Das dunkle Raumerleben kann dabei die Fähigkeit des Subjekts herausfordern, sich klar von einer Umgebung abzugrenzen, die diesem nicht vertraut ist, vielleicht aber als vertraut in Erscheinung tritt:

„Mit der Übertragung der Raumcharaktere auf das Subjekt [geschieht] die Rückkehr in einen vorsubjektiven Zustand der Undifferenziertheit. Aufgrund dieser die Identität auflösenden Tendenz entfaltet der dunkle Raum seinen unheimlichen Charakter und erscheint als verschlingende Kraft, durch die das Subjekt vom Raum absorbiert zu werden droht.“<sup>37</sup>

Nach Freud kann von einem unbewussten Begehren ausgegangen werden, welches dem Raum ähnlich zu werden sucht. Aufgrund dieses Zusammenhangs von Subjekt und Raum und der „Subjektwerdung durch Positionierung im Raum“ lässt sich von einem „Raum in seiner unbewußten Dimension“<sup>38</sup> sprechen.

Die Atmosphäre, jenes nach Böhme so bezeichnete „Mehr, das unausgedrückt bleibt [...], das über das Reale Faktische hinaus liegt, das wir aber ineins damit spüren“<sup>39</sup>, überträgt sich auf das Subjekt. Mit dieser vereinnahmenden Wirkung lassen sich die Räume in *Wir Hunde* charakterisieren, als Orte einer pathischen Wirkung von Raum, der über die Atmosphäre sich auf seine Bewohner und Besucher überträgt und in diesem Prozess die Wende des Unheimlichen generiert.

### // 3C ÜBERLEGUNGEN ZU EINER MATERIALÄSTHETIK SIGNAS

Böhme markiert eine Unterscheidung der Materialität, die zur Erzeugung einer künstlerischen Atmosphäre beitragen, in drei Kategorien. Diese beruht auf einer jeweils spezifischen Beziehung, die nach Böhme wahrnehmend, medial oder arbeitend sein kann. Auf diese Abgrenzung werde ich an dieser Stelle weiter eingehen, da die Erscheinungsform der Materialien und der Oberflächen für die Räume in *Wir Hunde* entscheidende Funktion für das Erzeugen inszenierter Atmosphäre trägt. Die arbeitende Beziehung charakterisiert mit Böhme die Materie als Werkstoff, dessen Eigenschaften bestimmte Handlungen in Umgang und Verarbeitung ein- und andere ausschließen; in der wahrnehmenden Beziehung tritt die Qualität der Materialität als Erscheinungsform in den Vordergrund.

Noch vor der arbeitenden und wahrnehmenden Beziehung, welche erst in der späteren Kindheit sich differenzieren, gibt es die frühkindlich mediale Beziehung, die von einem Erlebnis der Materie am eigenen Leib zehrt und das Bewusstsein für das Ich innerhalb der Welt der Dinge prägt. Das ‚Spüren‘ ist nach Böhme die Bezeichnung dieses Wahrnehmungsgebrauchs, jenes „leibliche sich-spüren“<sup>40</sup> kann als Fundament für jede Materialwahrnehmung gelten. Auch nach Hubert Godard entscheiden sich solche Wahrnehmungsqualitäten, die von unserem subjektiven Raum, der „Kinesphäre“ ausgehen, bereits in den ersten Lebensmonaten und werden, darüber hinaus, wesentlich von soziologischen und geographischen Parametern in der Entwicklungszeit der Kindheit und Jugend geprägt.<sup>41</sup> Das Wahrnehmungsgebiet der Haut, über das die primäre Phase des Fühlens nach Böhme erlebt wird, bedeutet die Öffnung des Körpers für die Welt, seine Dynamisierung in einem Raum, der mit den Gliedmaßen erfahren werden kann:

Die „Kinesphäre“, jene Vorstellung eines persönlichen Bewegungsraums, die auf Rudolf Laban zurückgeht, beschreibt für diesen den Raum des Tänzers: Tänzer vor einer Tanzaufführung erleben die Bewegung im Raum vor der Vorstellung bereits im Kopf, sie tanzen in Gedanken auf der Bühne. Damit energetisieren und formen sie den Raum bereits bevor sie ihn tatsächlich betreten.

Raum und Wahrnehmung sind, dies ist zentral, damit auch in jedem Moment als imaginäre Gebilde bestimmt, die der Mensch auf Basis seiner Erfahrungen selbst schafft. Man blickt nicht auf ein Material oder in den Raum, sondern man projiziert bereits darauf. Die Fähigkeit zu räumlicher Ausrichtung findet sich als existenziell in den Fundamenten der menschlichen Wahrnehmungsprägung verankert und

steht in direkter Beziehung zum Repertoire der eigenen Bewegungspotentiale im Raum.

SIGNA arbeitet mit materialästhetischer Kenntnis, die auf Vorerfahrungen seitens der Rezipienten gründet, besonders hinsichtlich der Patinierung der Wahrnehmungsobjekte.

Material als Atmosphärenträger ist im Set zugleich Träger von (lesbaren) Spuren des Alterns. Als Patina (ital. ‚Firnīs‘) ist allgemein eine durch Einwirkung am Material entstehender Belag zu begreifen, an ihrer Oberfläche wird die Wechselbeziehung von Materie und Umwelt erkennbar. In Wohnräumen sind patinierte Oberflächen meist mit einem Erinnerungswert für ihre Bewohner verbunden, sie tragen deren Spuren des Umgangs mit ihnen sichtbar gespeichert. Patina verweist auf das Gebrauchen der Gegenstände durch den Menschen, das Berühren, Öffnen und Schließen von Schubladen beispielsweise. Madalina Diaconu denkt dies noch weiter, insofern selbst die Erinnerung an eine bestimmte Atmosphäre die patinierten Gegenstände lesbar macht, ohne selbst derjenige gewesen zu sein, der diese berührte.<sup>42</sup> Man könnte in diesem Sinne mit Böhme und Diaconu von einer gewissen *Aura des Bekanntheits* sprechen, wie sie von den Dingen auszugehen scheint.

## // 3D SIGNA UND DIE ÄSTHETIK DES ABJEKTIVEN

Für die konkrete Materialität der Räume SIGNAS bedeutet dies, im Umgang mit den Dingen eine Erfahrung mit dem, was man als *zweites Leben der Dinge* bezeichnen könnte, zu machen. Die Künstlerin sammelt seit rund einem Jahrzehnt wöchentlich auf Flohmärkten, in Second-Hand Shops und auch aus dem Müll der Kopenhagener Gesellschaft die Requisite und Möbel ihrer Sets zusammen. SIGNAs künstlerische Praxis ist als eine der Wiederverwertung jener Objekte zu bezeichnen, die bei

Individuen bereits das Bedürfnis erweckten, weggeworfen und auf Distanz gebracht zu werden. Damit ist ein Konzept aufgerufen, welches von Julia Kristeva als Theorie der *Abjektion* entwickelt worden ist. Die Erfahrung des Abjekts ist nach Kristeva jene, die im Menschen Ekel und Aversion hervorruft. Kristeva bestimmt das Abjekt als etwas Abstraktes, das nicht vom seiende Objekt selbst erzeugt, sondern von diesem nur potentiell hervorgerufen werden kann, etwas, das das Ich mit seinen Ängsten, seiner Todesangst konfrontiert, es bildet eine Auseinandersetzung mit Verdrängtem und Verworfenem, Bedrohlichem und unzulässig Ersehntem.<sup>43</sup> Für Kristeva und Georges Bataille<sup>44</sup> steht das Abjekte zudem in engem Zusammenhang mit der Tierhaftigkeit des Menschen und dem Animalischen, indem das Instinktive in den Vordergrund tritt. Im Rahmen dieser Arbeit werde ich jedoch darauf nicht ausführlicher eingehen können.

>  
WAHRNEHMUNGS  
PROTOKOLL  
GROSSER SAAL  
EINLASS ZU  
BEGINN DES  
ABENDS

Der große Saal der Gemeinschaft Canis Humanus befindet sich im Parterregeschoß des Hauses. Zwei Stockwerke muss man hinter sich lassen, am Weg, diesen über das Hauptstiegenhaus zu erreichen. Gleich zu Beginn werden alle Gäste des Tags der offenen Tür in diesen Saal gebeten. Bewohner der Gemeinschaft verteilen die einzelnen Besucher an kleinen runden Tischen und servieren in einer Plastik-Sektflöte ein stark rosa-farbenes alkoholisches Getränk. Klaviermusik leise im Hintergrund, man kennt die Melodie, glaubt man. Es scheinen dennoch die Lieder ineinander überzugehen, alles bleibt bekannt und doch kann keines erkannt werden. Eine Endlosschleife, die permanente Befriedigung verspricht: oder Befriedigung?

## / 4 ÜBERLEGUNGEN ZU EINER REZEPTIONSÄSTHETIK

### // 4A RAUM, AFFEKT UND AFFEKTIVE ERFAHRUNG DES RÄUMLICHEN

Die oben erwähnten Situationen sind Beispiele, die in Performances von SIGNA beim Publikum Formen affektiver Betroffenheit auslösen. Raumtheoretisch können Phänomene, die solches provozieren, mit dem Begriff der Atmosphäre zu beschreiben versucht werden. Atmosphären und Stimmungen werden in subjektiven Parametern erlebt und verarbeitet - in der Natur verhält sich das ähnlich: Man könnte von keinem ‚idealen Standpunkt‘ der Betrachtung sprechen.<sup>45</sup> Im Gegensatz zu

Begriffen wie „Gefühl“ und „Emotion“ soll der Begriff des Affekts hier im Sinne einer noch nicht näher definierbaren Gestimmtheit verwendet werden. Damit wird das Affektive zum zentralen Vokabular für eine Verbalisierung von Stimmungen, wie sie aus Atmosphären im Sinne Böhmes erwachsen. Damit wirken sie nicht konkret gegenstandsbezogen. Die räumliche Erfahrung SIGNAs zehrt ihr Potential aus der Wechselwirkung dieser Kategorien.

Der Körper im postdigitalen Zeitalter erfährt in einer SIGNA Performance, was es heißt, sich ‚in den Bildern‘ zu befinden. Nach seinem Einsatz wird auf veränderte Art und Weise gefragt, als es in konventionellen Theatersituationen üblich ist. Die plüschigen, ausgestaffierten Räume in *Wir Hunde* adressieren weniger die kontrollierte und bewusste Wahrnehmung als den affektiven Körper. Wie ist nun diese Form körperlicher Durchdringung genauer zu fassen?

Der Körper muss sich physisch platzieren, positionieren und handelnd am Geschehen beteiligen. Die totalitäre Form der Gestaltung seiner Umgebung, das Set, fordert die Aktivität von Mechanismen der Selektion. Diese sind explizit körperlich, denn das immersive Erfahren tritt an die Stelle des identifikatorischen Zuschauerblicks: Ein komplex geschaffenes *environment*, wie das SIGNAs, stellt eine Herausforderung an die ganze Körperlichkeit des Publikums dar. Dabei arbeitet das Kollektiv mit dem, was unter anderem von Marie-Luise Angerer für eine Theorie des Affektiven als menschliche „Sehnsucht nach dem Unmittelbaren, Direkten, Nicht-Mediatisierten, Authentischen, Objektiven“<sup>46</sup> benannt wird. Angerer beschreibt in *Vom Begehren nach dem Affekt* das Affektive als „Zwischenzone, Relais oder Hautkontakt.“<sup>47</sup> Das Affektive ist Mechanismus in Räumlichkeit und Spiel der

Von wo aus blickt man überhaupt und was bedeutet diese eigene Position nun gerade? Der Blick wird zu einem Schweifenden, ein Suchender nach Gründen, die einen hier an diesen Ort gebracht haben könnten: Von den Wänden blicken einem groß eingerahmte Hundeköpfe im dämmrigen Licht muschelförmiger Lampen entgegen. Plastikpflanzen wuchern in der Ecke daneben, die Sitzbänke sind bespannt mit feinem schimmernden Stoff, fast in derselben Farbe wie die pissgelben Wände. Mit einem Blick auf die Tischlampen entlang der Fensterbänke ruft sich die Assoziation an ein zwielichtiges Hotelfoyer auf: Welche Anonymität des Selbst, wenn man sich an einem Platz findet, der keiner ist, schon gar nicht der Eigene. Jetzt wird man einfach mal Besucher sein: hier ist der Ort, wo erklärt wird, wie das geht, man wird zugeordnet, eingeteilt, es werden Verhaltensregeln ausgebreitet und eine Hierarchie definiert. Die Bestimmung ist neu gefunden. Auch wenn all die Versuche, Stimmung zu erzeugen, die Einsamkeit nicht kaschieren, der man sich hier aussetzt.

Performance.

Mit Gernot Böhme möchte ich den Begriff der ‚produktiven Unbestimmtheit‘ für diese Erfahrung verwenden. Böhme, der von einer solchen Unbestimmtheit – wie sie auch den Zustand des Affekts präkognitiv kennzeichnet – als notwendige Voraussetzung des atmosphärischen Erlebens in der Architektur spricht, beschreibt diese als Struktur, die die Entfaltung des Körpers in ihr und im Raum anleitet.<sup>48</sup> Dabei handelt es sich nach Böhme nicht um die Planbarkeit von Bewegungsmustern, vielmehr einen Hinweis darauf, dass raumplanerische Arbeit nicht ohne Bezug auf den Körper zu denken sein kann. Für architektonische Entwürfe bedeutet dies beispielsweise, *Zonen des Übergangs* konzeptuell zu bedenken. In planerisch unbestimmten, nicht primär funktionellen Zonen wird erst deren konkrete Nutzung über mögliche Formen Aneignung und Veränderbarkeit durch die Existenz der Körper im realen Raum entscheiden.

Es gilt nun konkreter zu fragen, wie und ob eine Form solcher architektonischer Unbestimmtheit für ein Theaterset, konkret für die räumliche Einrichtung des Sets von *Wir Hunde* angenommen werden kann. Oder vermag die Erfahrung des *spacing* des Hauses selbst als eine derart affektive Aktivierung verstanden werden? Wie kann dies schauspiel-dramaturgisch unterstützt werden? Diesen Fragen nachzugehen bedeutet, einen Exkurs zu unternehmen, der Meinungen zu vergangenen Shows von SIGNA in eine theaterwissenschaftlich-methodisch ausgerichtete Forschung zu immersiven Erfahrungen in Theater- und Performanceräume einbindet.

Die durchdringende Erfahrung einer SIGNA Performance für das Publikum, so findet es sich in Theaterkritiken und anderen journalistischen Recherchen der letzten zehn Jahre beschrieben, bestehe durch ein präzise erarbeitetes

Jetzt nervt die Musik, die nie aufhört. Alle Menschen hier bewegen sich verhalten. Am Boden sitzen welche, die sich benehmen wie Hunde. Wie verhält man sich zu denen? Wollen die etwas, oder ist es besser, man lässt sie in Ruhe? Gerade als man sich in Sicherheit wähnt, nicht reagieren zu müssen und einfach abzuwarten, geht das los mit der Unsicherheit. Es ist hier ja ganz viel Platz, den eigenen Körper wahrzunehmen und die Körper der anderen Gäste, man sieht alles in diesem Raum. Jetzt sich mit sich selbst auseinander setzen, mit der eigenen Identität, wenn einem schon keine andere angeboten wird? So unwohl wird es, wenn der Raum über den gerade Sitzenden gähnt, er seine ontologische Unbewohntheit zu verstehen gibt. Ziemlich abgelebt wirkt er, aber auch so, als wäre er nie bewohnt gewesen. Da wird einem eine klare Einladung zum Verweilen ausgesprochen, man darf verweilen also, aber so lange dann doch besser nicht. Jetzt erhebt jemand das Wort, man wird begrüßt: „Denn wir haben sehr viele Anfeindungen erfahren in der Außenwelt. Aber über Feindliches will ich heute nicht sprechen, denn Sie sind nicht unsere Feinde, denn Sie sind heute hier.“

Relais von Imagination und Fantasie, welches sowohl in der darstellerischen Arbeit, wie auch im Aufbau des Sets Ausdruck findet.<sup>49</sup> In seiner Publikation zu einem ‚Theater der Einbildung‘, wie er es nennt, fasst der Theaterwissenschaftler Benjamin Wihstutz eine solche Verbindung wie folgt:

>  
WAHRNEHMUNGS  
PROTOKOLL  
FAMILIE  
HINGHAUS  
TIEFPARTERRE

„Der Phantasie gegenüber steht die Imagination. Sie verknüpft Repräsentierendes mit Repräsentiertem und [Bühnen]geschehen mit fixen Vorstellungen. Ohne Imagination ließe sich für den Zuschauer keine dargestellte Handlung nachvollziehen, kein Zeichen [...] deuten, keine Fiktion entwickeln. Während die Phantasie von Sinneseindrücken fortführt, bindet die Imagination die Aufmerksamkeit an die Wahrnehmung.“<sup>50</sup>

Dies für die Arbeit SIGNAs raumtheoretisch umzuwenden, muss bedeuten, zunächst einen dritten Zugang der Aufmerksamkeit des Publikums zu denken, der jenseits der dichotomischen Setzung von Präsenz und Repräsentation funktioniert. Dies ist an die spezifische Art der Körperlichkeit gebunden, die die Räume dem Publikum und den Darstellern direkt erfahrbar macht.

Raum bei SIGNAs *Wir Hunde* ist scheinbar immer zugleich Ort, jede Charakterfigur formt mit ihrer leiblichen Anwesenheit auch ihre körperliche Einordnung in diesen. Die Performer sind zugleich in einem szenischen und sozialen Raum anwesend. Die Ausgeprägtheit ihrer Bildhaftigkeit im Raum, wird durch eine exakte Platzierung sämtlicher biografischer Details im Set ergänzt (beispielsweise durch Fotoalben oder andere persönliche Gegenstände) und ordnet den einzelnen Familien einen genauen Platz in der Gemeinschaft *Canis Humanus* zu. Die konkret wahrgenommenen und erfahrenen Elemente jenes Orts werden nach längerem Aufenthalt jedoch als Teile

Ein schlauchartiger Raum, den man unsicher betritt, ein Vorhang die einzige Abgrenzung, keine Tür an der man klingeln könnte. Mitten im Leben einer Familie landet man da, die sich ein Zimmer teilt, zu fünft. Hier leben Iwan und Peggy Hinghaus mit ihren leiblichen Kindern Ursula ‚Sula‘ und Gisela ‚Gesa‘ und dem Zieh-Hundsch Snoopi, der ihnen vom Grafen zugedacht wurde. Man setzt sich also auf das Sofa zu Kaffee und den beliebten 90er Jahre Süßigkeiten genannt ‚Ufos‘, die die Hundsche einem in den Schoß legen, dann kriechen sie davon, zerren an der Tischdecke. Eine Familienwohnung darf jedoch gewisse Unordnung haben, so genau ist man nicht. Neben dem Bett liegt die Wäsche am Boden, Kuscheltiere sind überall verstreut, von den Wänden blättert die Tapete bereits ein wenig ab. Auf die Lebenssituation angesprochen wird verlegen gemeint, man habe sich ja bemüht, es ein wenig schön zu machen, so gut es eben ginge. Es stellt sich einem die Frage nach der Wesensgleichheit des Menschen und des Wohnraums, in dem sie ihr Dasein verbringen.

nur einer Dimension der Raumordnung präsent. Das Hier, wie es sich in den Set-Raum zeigt, ist umgeben von den Schatten eines detaillierten fiktionalen Anderswo, den weiteren Wohnsitzen der Gemeinschaft, in der Außenwelt der Faßziehergasse. Die Atmosphäre hier findet sich räumlich durch die Gemeinschaft verbunden, man könnte gar sagen, diese werde erst durch den Faktor der Gemeinschaft erzeugt. Bollnow hat in Bezug auf die Wohnlichkeit bemerkt, ein einzelner Mensch sei nicht in der Lage, Atmosphären der Intimität im Wohnen zu schaffen. Nach Bollnow ist Wohnen nur als das Projekt einer Gemeinschaft möglich:

„Und das Interieur füllt sich nun mit Büchern und [unbedeutendem, FF.] Kleinkram, mit Leiden und Freuden, mit Plänen, mit dieser Anstrengung, gemeinsam dies Leben wie diese Wohnung aufzubauen, indem sie dort einen wichtigen Platz dem Klima der Intimität einräumten, der für einen kleinen Kreis sympathisierender Freunde und naher Menschen offensteht.“<sup>51</sup>

Es wird dem Rezipienten bei SIGNA auf Ebene der Imagination, die auf Wiedererkennung baut, durch die Verbindung des im Stück Wahrgenommenen und Erlebten mit Erfahrungswissen, ein alle Sinne ansprechendes Spektrum des realistischen Lebens geboten. Das Kollektiv arbeitet mit starken visuellen Reizen, raumspezifischem Einsatz von Sound- und Videomaterial und – dies habe ich weiter oben ausführlicher zu fassen versucht – olifaktorischen Assoziationen. Die freien Bewegungen der Phantasie des Publikums scheinen damit zunächst präzise gelenkt zu werden, dem primären Nachvollzug der fiktionalen Handlung und dem ‚Eintauchen‘ in die Rahmengeschichte verpflichtet zu sein. Dessen Bewegung durch die Räume jedoch, die zu einer Fortentwicklung der Geschichte für den Einzelnen erforderlich wird und

Gerade dann, wenn man ein Haus nicht zu verlassen gewohnt ist, wenn das Haus sich auf einen gewohnt hat und man sich angewöhnt, wie anders wird der Blick aus dem vergitterten Fenster hinaus in die Welt? Die Grenze des Eigenen zum Fremden muss gezogen werden, das heißt, alles, was das Eigene wird, wird Möglichkeit zur Assoziation. Das Gefühl der Unterkühlung in dem eisblauen Raum strömt nicht nur von den Textilien aus. Im hinteren Teil des Zimmers steht ein Stativ vor dem Familienbett. Auf die Frage, was hier für Filme gedreht würden folgt eine empörte Reaktion. Der Raum ist intim, die Frage hat sich doch aufgedrängt. Im engsten Raum der Familie leben ja doch auch alle nur aneinander vorbei. Die Stille die folgt ist peinlich. Der Raum hat sie provoziert. Werden die biographischen Daten der Personen die Markierungen ihrer Erinnerungen? Wie lebt man das? Das Gefühl von Scham breitet sich aus, als man befremdet ist, nach allem, was man mit dem Auge erfassen kann, versucht zu fragen.

einhergehend damit die stete Zurückgeworfenheit auf die eigene Perspektivierung des Erlebten und der Erfahrungen, stiftet die Phantasie und damit diejenigen, die meiste Zeit unterdrückten Emotionen in uns an, sich in den Zwischenräumen der Bewegung zu entwickeln. Im Versuch, Zusammenhängen der Erzählungen durch den Besuch der unterschiedlichen Familienwohnungen auf die Spur zu kommen, entfaltet sich dem Publikum ein persönlicher Bewegungsraum. Man könnte sagen, der Szenenwechsel erfolgt ohne Schnitt, der von einer Regie äußerlich als solcher gesetzt wird. Die freie Form der Bewegung, die den Schnitt im Geschehen setzt, ermöglicht eine andere Form der Erfassung des Erfahrungs- wie auch des Raum-Ganzen, die beinahe durchgehend vom Publikum frei entschieden werden kann.<sup>52</sup> Die Stimmung einzelner Szenen wird als (subjektiv) Momentanes erlebbar, da sie durch die eigene Bewegung mit entschieden, vertieft oder verlassen werden kann. Dabei kann mit Martin Seel dies als Form der *Inszenierung des Momentanen* verstanden werden, deren Präsenz erzeugt wird und sich einer vollständigen Erfassbarkeit entzieht. Seel sieht in solchen „Inszenierungen des Gegenwärtigen“ Situationen, die zum Trotz ihrer (inszenierten) Ganzheitlichkeit multiple Formen des Wahrnehmens und Verstehens fordern. Dies fordert Seel auch als Qualität für Architekturen ein. Für ihn kann eine momentane Verstrickung in Situationen, wie sie die Arbeit SIGNAs meines Erachtens nach besonders kennzeichnet, nur über das, was er als *Medium des Erscheinens* benennt, geschehen:

>  
WAHRNEHMUNGS  
PROTOKOLL  
FAMILIE  
TRENCK VON  
MOOR  
PARTERRE

„Das begrenzte räumliche und zeitliche Arrangement, das eine Inszenierung ausmacht, lässt die Elemente, mit denen es operiert, in ihrem Erscheinen hervortreten; darin macht

Mit einigem Respekt und auch hinreichend Neugierde betritt man die Wohnung der Familie Trenck von Moor. Wurde doch in den zahlreichen Gesprächen mit anderen Familien bereits auf die Situation des im Sterben liegenden Graf Sigbert hingewiesen, den man nun kennen zu lernen hofft – gesetztfalls es ergeht ihm heute wohl und er ist ansprechbar. Nun steht man in einem Wohnzimmerchen in der Farbkombination zuckerrosa-cremeweiß und die dazupassende Petite Dame des Hauses kredenz Küchlein und süßen Kaffee. Die patriachale Struktur manifestiert sich bereits in der klaren Rollenzuweisung von Fränzel Trenck von Moor. Ihr Reich ist Zeugnis der Liebe und Hingabe an ihren Mann. Ein ganzes Regalsystem voll mit Gläsern und Karaffen, zwar nicht echt Kristall, aber dennoch derart funkelig, einfach diverser Nippes. Von dieser Welt geht eine gewisse Unwirksamkeit aus. Die Frau ist so freundlich, so geduldig, so entzückend erregt über alles, so ekelhaft freundlich wie ihre Wohnung... in diesem Moment erblickt einen ein schmallippiges blasses Gesicht, das durch den Vorhang auftaucht. Man darf weiter und lässt Fränzels Welt hinter sich, hinter einem Wetterumschwungs-Vorhang.

es Aspekte und Bezüge einer andauernden Gegenwart spürbar.“<sup>53</sup>

Diese ästhetische Erfahrung wird im Passieren der Räume vom Publikum, im Wandern, verräumlicht. Die Gegenwärtigkeit der Wahrnehmung wird dem Einzelnen dabei nach Seel rückbezüglich als Vergegenwärtigung der eigenen Gegenwart deutlich, ohne diesen Zustand jedoch begrifflich instrumentalisierbar oder propositional bestimmbar zu erleben.

Eine Form des Erlebens, die der Beschreibung Sees nahesteht, ist Erika Fischer-Lichtes begriffliche Fassung der Theatererfahrung als *Schwellenerfahrung* (nach Victor Turner):

„Ästhetische Erfahrung lässt sich in der Tat als Schwellenerfahrung beschreiben. In ihr erfährt sich der Rezipierende in einem Zustand des ‚Zwischen‘, zwischen unterschiedlichen Zuständen seines Bedeutungssystems, zwischen unterschiedlichen Wahrnehmungsmodi, zwischen unterschiedlichen Möglichkeiten seiner Praxis.“<sup>54</sup>

Hierbei ist zu betonen, dass Fischer-Lichte die mögliche Qualität einer solchen Erfahrung nicht - wie Seel dies für die ästhetische Wahrnehmung auch nicht voraussetzt - an bestimmte Formen einer konkreten Kunst- oder Theaterpraxis bindet. Diese könne, so Fischer-Lichte weiter, unterschiedlich ausgelöst werden, zum Beispiel durch einen Wechsel der Rolle von Zuschauendem und Akteur, der Darstellung des Bruchs gesellschaftlicher Tabus, auch könne der Übergang in diesen Zustand durch die Unklarheit, ob es sich bei dem Gesehenen um Realität oder Fiktion handle, erzeugt werden: Dieses unverfügbare Zwischen der Phantasie, jenes Imaginäre, welches in der *ästhetischen Erfahrung* sich niemals direkt an Wahrgenommenes rückkoppeln lässt, wird als *liminale* Erfahrung erfahren. Diese Erfahrungsform ist direkt an den Leib gebunden.

Alle Vorhaben finden sich mit einem Mal in Frage gestellt, ich wage zu sagen: meine Überzeugungen. In diesem Moment schlägt einem der Tod entgegen. Der ganze große leere Raum atmet in seinen letzten Zügen. Und so wird man auch ganz schnell zum Sitzen gebracht und wartet auf den Zeitpunkt dieser letzten Audienz. Das Licht auf dem Tischchen prostituiert sich. Dunkle sehr schwere Holzmöbel und eine alte Schrankwand stehen hier, doch ist alles eigenartig leer. Die Möbel scheinen bereits den Boden verloren zu haben. Die Luft ist geschwängert von Dämpfen des Pfeifenrauchs, der von klassischer Musik, nicht nur Wagner, aber fast ausschließlich, durchdrungen wird. Hier wurde so viel nachgedacht, dass Bescheidenheit unmöglich ist. Die Wände und Decke schimmern leicht glitschig in einem dunklem Gelbgrün, altindustrielle Oberlichtfenster, die bereits von Rissen durchzogen sind durchbrechen die Kappendecke, als ob die Musik das Glas frakturiert hätte. Der Graf selbst ruht auf einem dick gepolsterten kreisrunden Bett, an dessen biegender Kante man sich niederlassen darf, wenn die Zeit des Gesprächs gekommen ist.

Damit ist sie diesseits des Zugriffs der Sinne oder des Verstands befindlich, auf jeden Fall aber diesen zuvor kommend und wird als „Situation, in der bisher geltende Normen, Regeln und Sicherheiten außer Kraft gesetzt zu sein scheinen“ beschrieben.<sup>55</sup> In Bezug auf mögliche Reaktionen ist es auch von Interesse, dass Fischer-Lichte deren Entstehen im rezipierenden Subjekt, in dessen „Bedeutungssystem“ festmacht und „Faszination, Srecken, Entsetzen, Ekel, Angst, Scham u.a. und die damit einhergehenden motorischen Veränderungen, in denen sie sich artikulieren, nicht als biologische Reflexe sozusagen [die FF.] aufgrund eines bestimmten Reizes entstehen.“<sup>56</sup> Dies kommt der oben kurz erwähnten Erfahrung des Abjektiven zu, wie Kristeva damit auch nicht die auslösenden Objekte bezeichnet, sondern die Beziehung der Person zu ihnen und ihre Bewältigungsstrategie. Man könnte in den Worten von Benjamin Wihstutz abschließen, dass der Zuschauer SIGNAs sich „in einem Spiel der ‚synästhetischen Einbildung‘ wieder[findet FF.], bei dem sich Innen und Außen, Reales und Imaginäres nicht mehr differenzieren lassen“<sup>57</sup>, dabei aber die Möglichkeit hat, handelnd und durch die eigene Bewegung zwischen Räumen und Szenen das Geschehen zu beeinflussen.

#### // 4B RAUMTHEORETISCHES VOKABULAR FÜR EINE REZEPTIONSÄSTHETIK. ERLEBNISRAUM (GEBAUTER UND ERZÄHLTER RAUM) VERSUS ERFAHRUNGSRAUM

Mit Wihstutz habe ich soeben versucht, die mögliche Radikalität des Erlebens einer immersiven Theaterarbeit, wie der von SIGNA, aus Publikumperspektive zu benennen. Ehe man weiter fragen kann, wodurch sich diese Perspektive charakterisiert, muss vielleicht nach der Bedingung einer Perspektivierung überhaupt gefragt

Angeichts des Todes scheint er in seiner Rede nur noch zwischen dem großen Geheimnis und dem Nichts zu schwanken. Je mehr die Zeit einen verletzt hat, umso stärker scheint der Wunsch, ihr zu entrinnen. Man wird von hier nicht direkt gehen. Auf die uhrlos bestimmte Zeit, die man auf der kunstseidenen Decke zugebracht, folgt eine weitere Einheit des Wartens an der langen Seite des Raums, symmetrisch gegenüber der Stuhlreihe wo man zuvor saß. In der zugewiesenen Veränderung der Blickrichtung erscheint die Atmosphäre noch anders. Elemente der adligen Herkunft weihen den Geist in den Niedergang einer Geschichte ein: ein Gemälde, auf dem eine Jagdszene abgebildet ist und eine Schatulle mit Andenken, ein kleines bisschen englischer Landhausstil. Ehe es zu still wird, ein Geräusch. Wessen Klopfen ist hier zu hören? Bestimmt wird gleich die Türe geöffnet werden und dahinter liegt der wunderbarste große Sommergarten, den man sich erträumen kann... Doch es stößt jemand das Fenster auf, der Hausmeister, er schreit, beschimpft das gräfliche Ensemble auf das Bitterste und beklagt seine Existenz in der Nachbarschaft der bellenden Gemeinschaft.

werden. Das ‚Eintauchen‘ in die Räume lässt eigene Dynamiken entstehen, die die in ihm Befindlichen als ‚Gesamterscheinung‘ affizieren und damit eine Haltung vom Publikum fordern. Das Momentane und die Inszenierung scheinen, so Wihstutz, ineinander zu verschwimmen, zu verunschärfen.

Man könnte dies als Appell der Räume an die Offenheit und die Neugier verstehen, „im Bereich der Atmosphären heißt Handeln nicht immer bloß machen, sondern auch zulassen“<sup>58</sup>, schreibt Böhme.

Im Entstehen solcher *Zwischenräumen*, die die Trennung der fiktionalen von der realen Welt unentscheidbar werden lassen, bietet sich die Probe auf das Exempel, ob sich ein Raumverständnis, welches auf Mittelbarkeit eines hyperrealistischen Settings gründet in SIGNAs Arbeit nicht ebenso gilt, wie zudem die Hyperrealität durch die Mannigfaltigkeit ihrer Assoziationen in der Erfahrung singularisiert und gesprengt wird.

Sebastian Kirsch hat ausführlich in *Theater der Zeit* sein Erlebnis beschrieben, welches als Beispiel für die theoretische Entwicklung einer Rezeptionsästhetik SIGNAs aufgegriffen werden soll:

„Angesichts der totalen Durchformung noch im Kleinsten, Unwichtigsten tauchte schockartig das Gefühl auf, noch das eigene Unbeobachtetsein gehöre zum Modell, sei eingeplant von einer anonymen Instanz; das Gefühl, ein gleichermaßen unbeschriebenes wie völlig beschriebenes Blatt in einem abgekarteten Spiel zu sein.“<sup>59</sup>

Die Modellhaftigkeit der gebauten Welt, wie sie der Rezipient zunächst getrennt von sich wahrnahm, beginnt in sich zu kollabieren, insofern als es keinen Moment für Kirsch

> ZUR  
MATERIALÄSTHETIK  
AM BEISPIEL DER  
WOHNUNG VON  
WIELAND KALTHOF

Orange/braun ist die dominierende Farbkombination der Materialien der Wohnung von Wieland Kalthof, mit unüberschaubaren Abstufungen. Die Töne könnten schmutzweiß, licht- und zigarrenbraun, bernstein, karamel, cognac, mais-, zitronen- und dottergelb heißen. Man steht in einem realistisch eingerichteten Wohnraum: eine kleine Resopal Küchenzeile bestückt mit allerhand Kochutensilien aus abgegriffenem buntem Plastik; die Chemie gibt schließlich duftige Gewebe, formschöne Haushaltsgeräte, eine schillernde Palette bester leuchtender Farben, und nicht zuletzt Sorten von Parfum, Creme und Puder für die hier wohnenden Damen her. Ein weißer Spitzenvorhang aus Nylon hängt vor dem undichten alten Holzfenster, ausziehbare Kunstledersofas und eine wuchtige Schrankwand dominieren den hinteren Teil des Raums.

zu geben schien, in welchem er unbeobachtet dem eigenen Tätig-Sein in der gebauten Welt sich hingeben konnte. Gerade jenes Stöbern, das scheinbar heimliche Durchsuchen des Sets, erwirkte in ihm den höchsten Grad des Sich-Beobachtet-Fühlens. Kirsch beschreibt, wie er sich nicht länger als Besucher erlebt. Vielmehr wird ihm seine eigene Position als Wahrnehmender inmitten einer für ihn geschaffenen Welt bewusst. Damit benennt er, wie seine Beobachterposition eigentlicher Gegenstand der ästhetischen Erfahrung wird.<sup>60</sup>

Die eigene Körperlichkeit der Besucher in der Performance ist die Voraussetzung der Bewegung durch die Räume und Bedingung der Steuerbarkeit der eigenen Erfahrung. Durch die Herausforderung, selbst zu interagieren und zu reagieren, aber auch, wie Kirschs Beispiel der Beschreibung zeigt, in Situationen des reinen Wahrnehmens, wird zudem ihre Leiblichkeit betont. Mit Gernot Böhme nehmen die ZuschauerInnen „im Sich-spüren“, im Gewähr-Werden der eigenen Apperzeption, den *Raum leiblicher Anwesenheit* wahr.

Dieser Raum der leiblichen Anwesenheit, wie ich ihn von Böhme übernehme, kann als solcher nur *erfahren* werden. Der Einzelne im Publikum ‚betritt‘ diesen Raum über das eigene Handeln in der Situation der Performance, die wiederum von einer Eigendynamik, welche aus der Weiterentwicklung des bereits beschriebenen Charakterskeletts im Spiel resultiert, gewinnt. Auch für die Performer bedeutet dies zu einem gewissen Grad immer eine persönliche Involvierung, die jenseits der klassischen Dichotomie von Spieler und Rolle arbeitet. Das Unheimliche des Settings kehrt, könnte man sagen, in der *Mimesis* wieder. *Mimesis* übt zugleich das Verdecken und Verbergen. Sie kennzeichnet sich als etwas, das zur

Doch wäre da nicht das Poster, das erst wenige Jahre alt sein kann und auch die Hausschuhe am Boden sehen aus, als wären sie letzte Woche im Euroshop an der Praterstraße gekauft worden. Selbst gebastelte Dinge werden neben der Schrankwand und dem bunten Poster platziert. Die Aneinanderreihung von Gegenständen im Regal würde doch niemand, der Größenverhältnisse beachtet, so anlegen und auch die Kombination der Materialien ist ungewöhnlich, sie verrückt die Perspektive der Betrachtung. Die künstliche Farbigkeit, die all das zusammenzuhalten scheint, provoziert ein Spannungsverhältnis aus Vergangenen und Heutigem, detailliert organisierten Elementen des Sozialrealismus. Eine künstliche Überhöhung geschieht in den Räumen dieses Hauses des Weiteren durch Masse, Größe und Farbigkeit einzelner Elemente. Die Wahrnehmung wirft sich zwischen den Dingen hin- und her, im Versuch, Sinn und Geschichten aus der Umgebung zu extrahieren, changiert zwischen dem Abtasten der Oberflächen und der Dreidimensionalität, die aus der haptischen Erfahrbarkeit resultiert.

Erscheinung bringt und auch verborgen hält: Die Komplexität der räumlichen Situation ergibt sich aus einer ähnlichen Verwirrung zwischen Anwesenheit und Abwesenheit. Der anwesenden Raum, das Set, wird charakteristisch von Gegenständen geprägt, deren Vorleben in der Gegenwart der Performance nach wie vor vernehmbar ist. Der Raum der Erinnerung, wie besprochen, aktualisiert dabei über das Anwesende ein *subjektiv* Abwesendes. Zugleich geschieht in SIGNAs Stücken eine permanente Kommunikation abwesend anwesender Räume. Dabei wiederum handelt es sich um *real* existierende Orte, die in die Fiktion eingebunden werden, sie wesen in der Sprache an, es finden sich Verweise auf ihre Existenz auf Fotografien, die von den Darstellern gezeigt werden. In *Wir Hunde* ist dies der Ort Warchau in Brandenburg, wo die Gemeinschaft Canis Humanus ihren zweiten Wohnsitz unterhält. Die Formen der Konzeption des Räumlichen in der fiktionalen Rahmenhandlung unterstützen damit die Einbildungskraft und Sogwirkung der Geschichten, es ist ein raffiniertes Spiel mit dem Imaginativen im Konkreten, dem SIGNA sich annimmt. SIGNA bespielt Erinnerungsfähigkeit, kombiniert dabei repräsentative Mechanismen in klar definierten räumlichen Settings mit solchen der ‚performativen [Raum- AMF.] Setzung‘ (nach Hans Thies Lehmann), die durch keine „Vorlage“ oder Dimensionalität der „Widerholbarkeit“ gesichert wird. Im spielerischen Aufrufen der Darstellbarkeit des Nicht-Dargestellten wird jenes auch mit Momenten des tatsächlich Nichtdarstellbaren verbunden (*Raum der Erfahrung*):

Aufgrund der produktiven Unsicherheit - die aus der situativen Weiterentwicklung der Rollen und der Vielzahl der Möglichkeiten für relationale szenische Anordnungen

Die parallele Welt hier ist vertraut fremd, so sensibel geschichtlich und so roh zusammengeworfen und achtlos über die Jahre gebracht, dass der eigene Lebenszusammenhang unmittelbar sich in Frage gestellt findet. Die alltäglichen Strukturen finden sich in einem Raum des Alltags durch minimale Verschiebungen der Normalität enthoben. Unter diesem Blick erscheinen nun all die Spuren des Lebens auf den Möbeln, die Kratzer an den Sofas werden sichtbar, die Dünste von Ausscheidungen im Nachtopf ziehen in die Nase und alles wird noch ein Stück realer, noch ein bisschen enger.

durch die freie Bewegung des Publikums und der Darsteller entsteht – ist, so meine These, der gebaute wie der erlebbare Raum SIGNAS kein gänzlich präkonfigurierter Raum. Ich möchte dies im Rückgriff auf eine Annahme Pamela Geldmachers im Folgenden noch weiter ausführen. Geldmacher fragt:

„Schaffen SIGNA nicht lediglich einen Simulationsraum, der zur Reproduktion des Bestehenden beiträgt und sich dann auch noch im Sinne Poppers totalitär gibt, statt an den Grundfesten des großen Ganzen zu rütteln?“<sup>61</sup>

Geldmacher geht mit Popper davon aus, dass utopische Szenarien, wie SIGNA sie einfordert und produziert, nicht ohne Machtverhältnisse, ohne Totalitarität in den Worten Poppers, zu denken sind. Der Raum der Erfahrung ist jener Raum, der vom Außenraum mit produziert wird, letztlich aber unmittelbar über den eigenen Leib die Konfrontation mit sich selbst eröffnet. Mit der Überwindung der Seh- und Höranordnung, erwächst das Potential dieses anderen Zwischen in einer SIGNA Performance aus der Eingebundenheit in die Situation. Es kann beispielsweise in einem semi-öffentlichen Raum über Themen wie psychotische Probleme gesprochen werden, ohne als wahnsinnig zu gelten. Die Räume verleiten zu Formen des Körperkontakts mit fremden Menschen oder einer Positionierung des eigenen Körpers, wie diese im öffentlichen Raum sonst vermieden wird. Mit dem Raum der Erfahrung, welcher sich aus der Konstruktion solcher Aushandlungen eröffnet, wird deutlich, wie gerade das Theater als Kunstform sich besonders eignet, spezifische Raumerfahrungen des Menschen als Teil eines Kollektivs zu erforschen. Noch ehe das Erfahrene wiederholt werden kann, das heißt, sprachlich gefasst, tritt die eigene Erfahrung in diesem noch stummen Raum ihrem Zeugen

gegenüber und fügt darin dem strukturellen Kontext, aus dem sie entstanden ist, etwas Neues hinzu. *Sie öffnet den Raum.*

<sup>1</sup> Kirsch, Sebastian: „SIGNA oder Der Sinn für die Unwirklichkeit. Die unheimlichen Welten von Signa Sørensen und Arthur Köstler“, in: *Theater der Zeit* 05/2008, Berlin: Theater der Zeit 2008, S. 8-11, hier: S. 11.

<sup>2</sup> Vgl.: Böhme, Gernot: *Atmosphäre*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1995.

<sup>3</sup> Vgl.: Schmitz, Hermann: *Der leibliche Raum. System der Philosophie. III*, Teil 1, Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag 1967; Schmitz, Hermann: *Der Gefühlsraum. System der Philosophie. III*, Teil 2, Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag 1969.

<sup>4</sup> Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt / Main: Suhrkamp<sup>7</sup> 2013, S. 104.

<sup>5</sup> Tellenbach, Hubert: *Geschmack und Atmosphäre*, Salzburg: Otto Müller Verlag 1968, S. 47.

<sup>6</sup> Ebd., S. 30.

<sup>7</sup> Vgl.: Ippolito, Enrico: „Manchmal muss man zuhauen“ Interview mit Signa Köstler, *taz.de*, <http://www.taz.de/1/berlin/tazplan-kultur/artikel/?dig=2013%2F03%2F08%2Fa0167&cHash=3bd2f353ad3d24af98224937f4a8631a>, Zugriff: 31.05.2016.

<sup>8</sup> Vgl.: Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt / Main: Verlag der Autoren<sup>5</sup> 2011, S. 305.

<sup>9</sup> Vgl.: Website Volkstheater <http://www.volkstheater.at/spielstaette/andere/fassziehergasse-5a/> Zugriff: 17.05.2016.

<sup>10</sup> Anm.: Jene Schwellen, die nach Gay McAuley dazu beitragen, den Theaterzuschauer für eine Erfahrung außerhalb des Alltäglichen vorzubereiten, werden bei Shows von SIGNA nicht zu großen Handlungen stilisiert oder konsequent vermieden. Bereits das Abreißen des Tickets geschieht nicht direkt am Eingang, danach wird das Ticket eingetauscht gegen eine Einladungskarte. Weitere Theaterkonventionen wie das Warten im Foyer, das Einnehmen des Sitzplatzes und auch der anschließende Applaus finden nicht statt. Vgl.: McAuley, Gay: *Space in Performance. Making Meaning in the Theatre*. 4. Auflage, (Theater: Theory/Text Performance) Ann Arbor/Michigan, University of Michigan Press: 2007, S. 42.

<sup>11</sup> Gronau, Barbara: *Theaterinstallationen*, München: Fink Verlag 2010, S. 90.

<sup>12</sup> Vgl.: Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt / Main: Suhrkamp 2003, S. 164.

<sup>13</sup> Vgl. Günzel, Stephan: „Philosophie und Räumlichkeit“, in: *Handbuch Sozialraum*, hg. v. Fabian Kessl, Christian Reutlinger, Susanne Maurer und Oliver Frey, Wiesbaden: VS-Verlag 2005, S. 89-110.

<sup>14</sup> Böhme, Gernot: „Der Raum leiblicher Anwesenheit und der Raum von Darstellung“, in: *Gelebter, erfahrener und erinnelter Raum*, V. Jahrbuch für Lebensphilosophie 2010/11, hg. v. Jürgen Hasse u. Robert Josef Kozljanič, München: Albunea Verlag 2010, S. 47-58, hier: S. 47.

<sup>15</sup> Ebd., S. 53.

<sup>16</sup> Heidegger, Martin: „Bauen Wohnen Denken“, in: ders.: *Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart: Verlag Günther Neske 1954, S. 139-156, hier S. 149.

<sup>17</sup> Vgl.: Schatzki, Theodore R.: *Martin Heidegger. Theorist of Space*, Stuttgart: Steiner Verlag 2007.

<sup>18</sup> Bollow, Otto: *Mensch und Raum*, Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer<sup>11</sup> 2010.

<sup>19</sup> Vgl.: Guenzel, Stephan: „Vom Ort zum Raum - und zurück“, in: *Philosophie des Ortes. Reflexionen zum Spatial Turn in den Sozial- und Kulturwissenschaften*, hg.v. A. Schlitte, Th. Hünefeld, D. Romic u. J. van Loon, Bielefeld: Transcript 2014, S. 25-43, hier: S. 30 ff.

<sup>20</sup> Bollnow, Otto: *Mensch und Raum*, S. 266.

<sup>21</sup> Bollnow, Otto: „Der Mensch und seine Heimat“, in: *Anklamer Heimatkalender 1935*, S. 21-24; zit.n. <http://www.otto-friedrich-bollnow.de/doc/Heimat.pdf>, S. 2, Zugriff: 20.05.2016.

<sup>22</sup> McKeckneay, Maya „Schwitzen bei Familie Hund“ Interview mit Signa und Arthur Köstler, <http://orf.at/festwochen16/stories/2336673/>, Zugriff: 20.05.2016.

<sup>23</sup> Bollnow, Otto: „Der Mensch und der Raum“, in: *Zeitschrift Universitas*, 18 Jg. 1963, S. 504.

<sup>24</sup> Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: „Die Zeichensprache des Theaters“, in: Renate Möhrmann (Hg.), *Theaterwissenschaft heute*. Berlin: Reimer, 1990.

<sup>25</sup> Bollnow, Otto: *Mensch und Raum*, S. 154.

<sup>26</sup> Funke, Dieter: *Die dritte Haut. Psychoanalyse des Wohnens*, Gießen: Psychosozial-Verlag 2006, S. 13.

<sup>27</sup> Bollnow, Otto: *Mensch und Raum*, S. 152.

<sup>28</sup> Vgl.: Tellenbach, Hubert: *Geschmack und Atmosphäre. Medien menschlichen Elementarkontaktes*, S. 47; vgl.: Diaconu, Madalina: *Tasten Riechen Schmecken. Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne*, Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann 2005, S. 229.

<sup>29</sup> Diaconu, Madalina: *Tasten Riechen Schmecken*, S. 234.

<sup>30</sup> Eines der berühmtesten Beispiele der Literaturgeschichte hierfür ist Prousts Beschreibung der „spontanen Erinnerung“ beim Verzehr einer Madelaine, vgl: Proust, Marcel: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Frankfurt / Main: Suhrkamp 1953, Band I, S. 63-66.

<sup>31</sup> Vgl.: Freud, Sigmund: „Das Unheimliche“, in: ders.: *Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler*. Mit einer Einleitung von Peter Gay, Frankfurt / Main: Fischer 1993, S. 140.

<sup>32</sup> Ebd., S. 143.

<sup>33</sup> Anm.: Es soll darauf hingewiesen werden, dass Freud den entscheidenden Schritt tat, die psychoanalytische Behandlung in die Situation des *Wohnraums* zu verlegen. In seiner Theorie finden sich zudem vereinzelte Parallelen, die das Unbewusste mit baulichen Situationen verbinden, weitaus ausgeprägter sind jene aber in der Psychoanalyse C.G. Jungs. Dieser deutet das Haus als die metaphorische Auslegung der menschlichen Psyche. (Vgl.: Jung, Carl Gustav: *Seelenprobleme der Gegenwart*, Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag (1931) 1973.)

<sup>34</sup> Freud, Sigmund: „Das Unheimliche“, S. 145.

<sup>35</sup> Vgl.: Ebd., S. 160ff.

<sup>36</sup> Minkowski, Eugène: „Ansätze zu einer Psychopathologie des Raumes“, in: ders.: *Die gelebte Zeit*, Bd. 2, übers. v. L. Kayser u. M. Perrez, Salzburg 1972, S. 232-267, hier: S. 238.

<sup>37</sup> Busch, Kathrin: „Befremdliche Räume“, in: *Sic et Non* Bd. 4 Nr. 1 2005, <http://www.sicetnon.org/index.php/sic/article/view/142/163>, Zugriff: 28.05.2016.

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> A.a.O.

<sup>40</sup> Böhme, Gernot: *Atmosphäre*, S. 162.

- <sup>41</sup> Vgl.: Godard, Hubert: „À propos des théories d'analyse du mouvement“, in: *Marsyas* Nr. 16, Dezember 1990, S. 19-23.
- <sup>42</sup> Vgl.: Diaconu, Madalina: *Tasten Riechen Schmecken*, S. 442.
- <sup>43</sup> Vgl.: Kristeva, Julia: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris: Seuil (1980) 1983; engl.: Kristeva, Julia: *Powers of horror. An essay on abjection*, New York: Columbia University Press 1982.
- <sup>44</sup> Vgl. u.a.: Bataille, Georges: *Les larmes d'Éros*, Paris: Fayard (1961) 2001.
- <sup>45</sup> Vgl.: Seel, Martin: *Eine Ästhetik der Natur*, Suhrkamp: Frankfurt / Main 1991, S. 38f.
- <sup>46</sup> Angerer, Marie-Luise: *Vom Begehren nach dem Affekt*, Zürich/Berlin: diaphanes 2007, S. 9.
- <sup>47</sup> Ebd., S. 35.
- <sup>48</sup> Vgl.: Böhme, Gernot: *Architektur und Atmosphäre*, München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S. 19ff.
- <sup>49</sup> Bspw.: Kirsch, Sebastian: „SIGNA oder Der Sinn für die Unwirklichkeit. Die unheimlichen Welten von Signa Sørensen und Arthur Köstler“ a.a.O..
- <sup>50</sup> Wihstutz, Benjamin: *Theater der Einbildung. Zur Wahrnehmung und Imagination des Zuschauers. Theater der Zeit, Recherchen 43*, Berlin: Theater der Zeit 2007, S. 62.
- <sup>51</sup> Minkowski, Eugène: „Espace, intimité, habitat“, in: *Situation. Beiträge zur Psychologie und Psychopathologie*, Hg. v. J.H. van den Berg, F.J.J. Buytendijk, M.J. Langeveld, J. Linschoten. Utrecht-Antwerpen 1954.
- <sup>52</sup> Anm.: Einzige Ausnahme in *Wir Hunde* stellt dabei der sogenannte ‚Zwingertermin‘ da, der Besuch des Zwingers als abgeschlossener Raum ist dem Publikum nur geblockt zu vorgegebenen Zeiten möglich und der Aufenthalt ist zeitlich begrenzt.
- <sup>53</sup> Seel, Martin: „Inszenieren als Erscheinenlassen, Thesen über die Reichweite eines Begriffs“, in: Kai-Uwe Hemken (Hg.): *Kritische Szenografie. Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript 2015, S. 125-138, hier: S. 127.
- <sup>54</sup> Fischer-Lichte, Erika: „Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung“, in: Joachim Küpper und Christoph Menke: *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 138-161, hier: S. 139.
- <sup>55</sup> Ebd., S. 147.
- <sup>56</sup> Ebd., S. 151.
- <sup>57</sup> Wihstutz, Benjamin: *Theater der Einbildung*, S. 109.
- <sup>58</sup> Böhme, Gernot: *Architektur und Atmosphäre*, S. 139.
- <sup>59</sup> Kirsch, Sebastian: „SIGNA oder Der Sinn für die Unwirklichkeit. Die unheimlichen Welten von Signa Sørensen und Arthur Köstler“, S. 10.
- <sup>60</sup> Vgl. auch: Wihstutz Benjamin: „Ästhetische Relevanz und soziale Kontingenz. Zur Zuschauerpartizipation bei SIGNA und LIGNA“, in: Frédéric Döhl/Daniel Martin Feige/Thomas Hilgers/ Fiona McGovern (Hg.): *Konturen des Kunstwerks*, München: Wilhelm Fink Verlag 2013, S. 75-92.
- <sup>61</sup> Geldmacher, Pamela: *Re-Writing Avantgarde. Fortschritt, Kollektiv, Utopie und Partizipation in der Performance-Kunst*, Bielefeld: transcript 2015, S. 172.

## / 6. Quellen- und Abbildungsnachweis

- Angerer, Marie-Luise: *Vom Begehren nach dem Affekt*, Zürich/Berlin: diaphanes 2007.
- Bataille, Georges: *Les larmes d'Éros*, Paris: Fayard (1961) 2001.
- Böhme, Gernot: *Atmosphäre*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1995.
- Böhme, Gernot: *Architektur und Atmosphäre*, München: Wilhelm Fink Verlag 2006.
- Böhme, Gernot: „Der Raum leiblicher Anwesenheit und der Raum von Darstellung“, in: *Gelebter, erfahrener und erinnelter Raum*, V. Jahrbuch für Lebensphilosophie 2010/11, hg. v. Jürgen Hasse u. Robert Josef Kozljanič, München: Albunea Verlag 2010, S. 47-58.
- Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt / Main: Suhrkamp<sup>7</sup> 2013.
- Bollow, Otto: *Mensch und Raum*, Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer<sup>11</sup> 2010.
- Bollnow, Otto: „Der Mensch und seine Heimat“, in: *Anklamer Heimatkalender 1935*, S. 21-24; zit.n. <http://www.otto-friedrich-bollnow.de/doc/Heimat.pdf>, S. 2, Zugriff: 20.05.2016.
- Bollnow, Otto: „Der Mensch und der Raum“, in: *Zeitschrift Universitas*, 18 Jg. 1963.
- Busch, Kathrin: „Befremdliche Räume“, in: *Sic et Non* Bd. 4 Nr. 1 2005, <http://www.sicetnon.org/index.php/sic/article/view/142/163>, Zugriff: 28.05.2016.
- Diaconu, Madalina: *Tasten Riechen Schmecken. Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne*, Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann 2005.
- Fischer-Lichte, Erika: „Die Zeichensprache des Theaters“, in: Renate Möhrmann (Hg.), *Theaterwissenschaft heute*. Berlin: Reimer, 1990.
- Fischer-Lichte, Erika: „Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung“, in: Joachim Küpper und Christoph Menke: *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 138-161.
- Freud, Sigmund: „Das Unheimliche“, in: ders.: *Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler*. Mit einer Einleitung von Peter Gay, Frankfurt / Main: Fischer 1993.
- Funke, Dieter: *Die dritte Haut. Psychoanalyse des Wohnens*, Gießen: Psychosozial-Verlag 2006.
- Ippolito, Enrico: „Manchmal muss man zuhauen“ Interview mit Signa Köstler, *taz.de*, <http://www.taz.de/1/berlin/tazplan-kultur/artikel/?dig=2013%2F03%2F08%2Fa0167&cHash=3bd2f353ad3d24af98224937f4a8631a>, Zugriff: 31.05.2016.
- Geldmacher, Pamela: *Re-Writing Avantgarde. Fortschritt, Kollektiv, Utopie und Partizipation in der Performance-Kunst*, Bielefeld: transcript 2015.

Godard, Hubert: „À propos des théories d'analyse du mouvement“, in: *Marsyas* Nr. 16, Dezember 1990.

Gronau, Barbara: *Theaterinstallationen*, München: Fink Verlag 2010.

Günzel, Stephan: „Philosophie und Räumlichkeit“, in: *Handbuch Sozialraum*, hg. v. Fabian Kessl, Christian Reutlinger, Susanne Maurer und Oliver Frey, Wiesbaden: VS-Verlag 2005.

Guenzel, Stephan: „Vom Ort zum Raum - und zurück“, in: *Philosophie des Ortes. Reflexionen zum Spatial Turn in den Sozial- und Kulturwissenschaften*, hg.v. A. Schlitte, Th. Hünefeld, D. Romic u. J. van Loon, Bielefeld: Transcript 2014, S. 25-43.

Heidegger, Martin: „Bauen Wohnen Denken“, in: ders.: *Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart: Verlag Günther Neske 1954, S. 139-156.

Jung, Carl Gustav: *Seelenprobleme der Gegenwart*, Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag (1931) 1973.

Kirsch, Sebastian: „SIGNA oder Der Sinn für die Unwirklichkeit. Die unheimlichen Welten von Signa Sørensen und Arthur Köstler“, in: *Theater der Zeit* 05/2008, Berlin: Theater der Zeit 2008, S. 8-11.

Kristeva, Julia: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris: Seuil (1980) 1983; engl.: Kristeva, Julia: *Powers of horror. An essay on abjection*, New York: Columbia University Press 1982.

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt / Main: Verlag der Autoren<sup>5</sup> 2011.

McAuley, Gay: *Space in Performance. Making Meaning in the Theatre*. 4. Auflage, (Theater: Theory/Text Performance) Ann Arbor/Michigan, University of Michigan Press: 2007.

McKechneay, Maya „Schwitzen bei Familie Hund“ Interview mit Signa und Arthur Köstler, <http://orf.at/festwochen16/stories/2336673/>, Zugriff: 20.05.2016.

Minkowski, Eugène: „Espace, intimité, habitat“, in: *Situation. Beiträge zur Psychologie und Psychopathologie*, Hg. v. J.H. van den Berg, F.J.J. Buytendijk, M.J. Langeveld, J. Linschoten. Utrecht-Antwerpen 1954.

Minkowski, Eugène: „Ansätze zu einer Psychopathologie des Raumes“, in: ders.: *Die gelebte Zeit*, Bd. 2, übers. v. L. Kayser u. M. Perrez, Salzburg 1972.

Proust, Marcel: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Frankfurt / Main: Suhrkamp 1953, Band I.

Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt / Main: Suhrkamp 2003.

Seel, Martin: *Eine Ästhetik der Natur*, Suhrkamp: Frankfurt / Main 1991.

Seel, Martin: „Inszenieren als Erscheinenlassen, Thesen über die Reichweite eines Begriffs“, in: Kai-Uwe Hemken (Hg.): *Kritische Szenografie. Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript 2015, S. 125-138.

Schatzki, Theodore R.: *Martin Heidegger. Theorist of Space*, Stuttgart: Steiner Verlag 2007.

Schmitz, Hermann: *Der leibliche Raum. System der Philosophie. III*, Teil 1, Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag 1967; Schmitz, Hermann: *Der Gefühlsraum. System der Philosophie. III*, Teil 2, Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag 1969.

Tellenbach, Hubert: *Geschmack und Atmosphäre*, Salzburg: Otto Müller Verlag 1968.

Website Volkstheater <http://www.volkstheater.at/spielstaette/andere/fassziehergasse-5a/>  
Zugriff: 17.05.2016.

Wihstutz, Benjamin: *Theater der Einbildung. Zur Wahrnehmung und Imagination des Zuschauers. Theater der Zeit, Recherchen 43*, Berlin: Theater der Zeit 2007.

Wihstutz Benjamin: „Ästhetische Relevanz und soziale Kontingenz. Zur Zuschauerpartizipation bei SIGNA und LIGNA“, in: Frédéric Döhl/Daniel Martin Feige/Thomas Hilgers/Fiona McGovern (Hg.): *Konturen des Kunstwerks*, München: Wilhelm Fink Verlag 2013, S. 75-92.

## **Abbildungsnachweis**

Titelbild: (c) SIGNA / Erich Goldmann

Dokumentarische Abbildungen der Räume: (c) Freda Fiala

## **Dank**

Großen Dank an Signa Köstler für die Möglichkeit eines Gesprächs über die Raumentwicklung von *Wir Hunde* und an Ivana Sokola für die Bereitstellung ihres Textes der Charakter-Ausarbeitung von Sula Hinghaus.

