

Anton Rey

Bühne

4 pages

DOI 10.4472/9783037345832.0059

Summary

Die Debatte um »Künstlerische Forschung« hat einen hohen Grad an Differenzierung erreicht, sei es in ihrer allgemeinen, theorieorientierten Dimension, sei es auf der Ebene der Praxis des künstlerischen Forschens selbst. Alles deutet darauf hin, dass sich die Künstlerische Forschung an der Schwelle zu einer Institutionalisierung befindet.

Ziel des Bandes ist es nicht nur, eine Bestandsaufnahme der unterschiedlichen Frage- und Themenstellungen zu erstellen, sondern auch jene Kontroversen abzubilden, aufgrund derer man den Prozess einer vorschnellen »Disziplinierung« der künstlerischen Forschung kritisch betrachten mag. Entlang einiger Leitfragen (Auf welche Art von Erkenntnis zielt künstlerischer Forschung und in welchem Verhältnis stehen diese zu anderen Formen der Erkenntnisbildung? Was ist das Spezifikum im Vorgehen künstlerischen Forschens? In welche Rahmenbedingungen historischer, institutioneller, politischer Art ist der derzeitige Diskurs zur künstlerischen Forschung eingebettet; welche Rolle spielen hier Kunsthochschulen, Forschungs- und Kunstförderung?) entwirft der Band eine Topographie des gesamten Feldes der Debatte um künstlerische Forschung.

diaphanes

Jens Badura (ed.), Selma Dubach (ed.), Anke Haarmann (ed.), Dieter Mersch (ed.), Anton Rey (ed.), Christoph Schenker (ed.), Germán Toro Pérez (ed.)

**Künstlerische Forschung.
Ein Handbuch**

344 pages, Hardcover, 5 b/w
illustr.

ISBN 978-3-03734-880-2

Zürich-Berlin 2015

Mit Beiträgen von

Peter Ablinger, Sigrid Adorf,
Jens Badura, Anette Baldauf,
Ulf Bästlein, Jochen Becker,
Alessandro Bertinetto, Elke
Bippus, Henk Borgdorff,
Christoph Brunner, et al.

BÜHNE

ANTON REY

Bühne steht im Althochdeutschen für »erhöhung des fuszbodens durch breter, auf die man tritt, um von den leuten gesehen zu werden, um sich zu zeigen«, aber auch: »ich trat wieder auf die bühne an den sturz« (Goethe).¹ Hier Bretterbühne am Ufer, um zu schauen, dort Bühne als Ort, um zu zeigen, um gesehen zu werden. Die Blick- und Wahrnehmungsgrenze der beiden Perspektiven trennt auch die rund einhundertjährige wissenschaftliche von der sehr viel älteren künstlerischen Forschung. Von der einen Seite: die Perspektive *auf* das Geschehen, von der anderen das Erkennen *durch* das eigene Tun. In der künstlerischen Forschung ist Bühne der Ort, (sich) zu zeigen ebenso wie der Ort, zu schauen und zu erkennen – diesseits wie jenseits der Rampe. Die Nähe zum griechischen *Théatron, als der Ort, von wo man schaut*,² aber auch zu *Théa*, dem Grundwort für *Anschauen, Schau, Schauspiel*, ist augenfällig.

Als künstlerische Forschung akzentuiert der Begriff neben den historischen Beispielen genau jenen genuinen Perspektivwechsel: der *Ort des Geschehens* ist der Raum des Erprobens und der Reflexion, in erster Linie jener der Bühnenmacher und -spieler, also Bühnenbildner, Schauspieler, Regisseure, Beleuchter, Tontechniker etc. In zweiter Linie jener der Zuschauer, Rezipienten, Publika, Kritik und allgemein der Besucherschaft. Wahr-Nehmung durch theatrales Handeln (δρᾶμα, dráma – Handlung). Bühne bezeichnet folglich neben dem Ort des fiktiven Dramas auch den Ort aktiver Teilhabe am Entstehen und Erkennbarmachen neuen Wissens.

1 Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Leipzig 1971, <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GB12868> (letzter Zugriff: 2.2.2015).

2 Joachim Latacz: *Einführung in die griechische Tragödie*, Stuttgart 2003.

Hier einige Beispiele:

- Das rekonstruierte Globe an Londons Bankside wurde drei Mal ab- und wieder aufgebaut, bis durch den Spielbetrieb die optimale Position der Säulen eruiert war.³

- Peter Stein, einer der einflussreichsten europäischen Theaterregisseure Ende des 20. Jahrhunderts, verließ nach eigenen Angaben als Student die Universität, weil sie ihm die entscheidenden Fragen der antiken, klassischen und zeitgenössischen Theaterliteratur nicht beantworten konnte. Erst durch Anwendung mittels Bühnenproben, gepaart mit literaturwissenschaftlichen Recherchen, konnten jene Denk- und Bühnenräume entstehen, die dem Ensemble z. B. einen Auftrittsrhythmus aus *Troilus und Cressida* oder der *Orestie* erklärten.

- Frank Castorf und sein Bühnenbildner Bert Neumann experimentierten Anfang der Nullerjahre mit der Fünften Wand als medial erweitertem Raum. Die Schauspieler waren zwar auf der Bühne anwesend, aber über weite Strecken nur via Live-Kamera und ihrer Projektion sichtbar. Für die Akteure veränderte die unmittelbare Abwesenheit des Publikums die Spielweise und machte den Kameramann zum medialen Partner und Mittelemann.

- Noch einen Schritt weiter ging 2010 der Bühnenbildner Thomas Dreissigacker, als er eine Kölner Schauspieltruppe mittels schalldichter Glaswand vom akustischen Geschehen im Zuschauerraum komplett trennte.

Vier Beispiele für forschende Erprobungen in einem theatralen Handlungs- und Erkenntnisraum, die sich auf und mittels Bühnen vollziehen. In der künstlerischen Forschung aus der Perspektive der Akteure wird Bühne zum Ort des Experimentierens und Vergegenwärtigens, zum Untersuchungsraum, zum Laboratorium agierend Probierender.

In mancher Hinsicht galt dies schon für die Anfänge des Theaters: Von der Schautreppe von Knossos 1700 v. Chr. als Podium für Mimen und Rhapsoden bis zur Institutionalisierung der Bühne als Schnittstelle zwischen organisiertem Spiel und wiederkehrender Öffentlichkeit, dient die Bühne als distanzwahrender Kulminationsort für gemeinschaftliche Auseinandersetzung mit Fragen zur Sozietät und zur Rolle des Individuums, zur Rolle der Götter, des Schicksals und seiner Unausweichlichkeit. Die Bühne zwischen Szene und Orchestra (Tanzplatz) dient als Reflexionsmedium einer wiederkehrenden Versuchsanordnung für zehntausend Probanden. Erfahrbarkeit in Form von Erschütterung wird kollektives Erlebnis, erkenntnisförderndes Verständnis im simultanen Wahrnehmen. Die Forschenden sind die Akteure und alle Anwesenden aktive Teilnehmer am Theaterdiskurs.

3 Andreas Kotte: *Theatergeschichte*, Köln 2013.

Seit Anfang des 20. Jahrhunderts verabschieden sich die Bühnen-Bilder zunehmend vom mimetischen Auftrag des Realismus und werden zu einem eigenständigen Bestandteil des Geschehens. Der traditionelle Höhenunterschied von einem Meter schrumpft auf ein ebenerdiges Maß. Die Raumbühne ohne Unterteilung in Spiel- und Zuschauerraum vervielfältigt die Sichtlinien ins Unendliche. Positionen von Produktion und Rezeption sind nicht mehr klar trennbar. Wirkungen werden erzielt durch bestimmte Materialien, eigenwillige Dimensionierungen oder Leerstellen. Der vormals einseitige Kommunikationsfluss des Guckkastens wird reziprok gespiegelt, aus dem Theater als Spiegel der Gesellschaft wird in der künstlerischen Forschung die Rezeption zum Spiegel für die Akteure, das Spiel amalgamiert mit jenem des Publikums. Der Ort der Begegnung kann jede Dimension von Sportstadion bis Beichtstuhl annehmen. Jeder ist ein potentieller Akteur. Die Bühne als Plattform des Denkens, praktische Theorie im Sinne der griechischen »*theòria* – geistiges Anschauen, Betrachten, Untersuchen, Überlegen, als Labor der praktischen Vernunft«,⁴ als Showroom des menschlichen Vorstellungsvermögens. Darstellen wird zur »materiellen Tätigkeit, eine Praxis, die darin besteht, Gegenstände zu schaffen, die anderen Dingen gleichen und die von Anfang an selbst Dinge in einem öffentlichen Raum sind«. ⁵ So ist der Körper ebenso Bühne im öffentlichen Raum als konstituierendes Element für theatrale Präsentationen oder performative Begegnung. Die Bushaltestelle ist auch Laufsteg, der Ort des Performativen wird zum Erkenntnisraum, ein physischer Theatralisierungsprozess auf Bühnen des Alltags und der Medien. Der öffentliche Raum als Ort der präsentierten Handlung, die Bühne – bin Ich. Das Steuern emotionaler Befindlichkeit wird identitätsstiftende Agitation. Das meistgesehene Musikvideo des Jahres 2013 beginnt konsequenterweise mit einem weinenden Gesicht in Nahaufnahme als intime Projektionsfläche emotionaler Identifikation für 500 Millionen Zuschauer. Es endet mit der Zerstörung der Kulissen im leeren, erotisch aufgeladenen Bühnenraum der eigenen Zerrissenheit.⁶

Die Bühnen des medialen Raums nehmen als Erfahrungsraum an Bedeutung zu, werden wirklichkeitskonstituierender Möglichkeitsort. Eine dialektische Wechselwirkung: Auf der einen Seite wird mittels Artificialität die »totale Verschleierung der Welt«⁷ zur Realität verundeutlicht oder verneudeutlicht, auf der andern Seite steigt die Sehnsucht nach einer

4 Dirk Baecker: *Wozu Theater?*, Berlin 2013.

5 Hans-Jörg Rheinberger: *Historische Epistemologie*, Hamburg 2007.

6 Miley Cyrus: *Wrecking Ball*, <http://www.youtube.com/watch?v=My2FRPA3Gf8>, (letzter Zugriff: 2.2.2015).

7 Botho Strauss: *Die Fehler des Kopisten*, München 1997.

Verstärkung der körperlichen, physischen Materialität im realen und unmittelbaren Raum.

Die Spielfläche, die nicht mehr wie noch bei Bertolt Brecht der Desillusionierung durch Sichtbarmachung der Mittel dient, sondern zur Illusionierung durch Sichtbarmachung der Anwesenheit, kommt am Ende auch ohne Tanzplatz aus, zuweilen gar ohne anwesende Akteure⁸ und ohne erkennbare Unterscheidung zwischen Schauspielern und Zuschauern: »Die Zuschauer/innen befinden sich [...] häufig selbst im Bühnen- oder Bildraum. Sie durchstreifen weit verzweigte Installationen, setzen unterschiedliche Zeichensysteme zueinander in Beziehung, werden selbst Bedeutungsträger, treffen eine eigene Auswahl und beobachten, wie andere dasselbe tun.«⁹

Die Entkoppelung des modernen Bühnenkünstlers von Text, Fabel und Handlung hat zu einer Emanzipation von Welt als »Ins-Bild-Setzung«¹⁰ geführt. Die Bühnen künstlerischer Forschung imaginieren nunmehr auch Räume des Privaten, nicht-repräsentativ und unentscheidbar, nomadisierend.

Schließlich der Mandelkern, eine Art emotionales Zentrum im Hirn jedes Menschen. Jene kleinste *Bühne*, auf der das Individuum sich und seine Welt spiegelt: Das eine oder andere Kapitel der Neurologie wird neu geschrieben werden müssen, seit durch Versuche mit professionellen Schauspielern am Schweizerischen Epilepsie-Zentrum bekannt ist, dass sich dieser Mandelkern willentlich aktivieren lässt. Das bedeutet: Eine gut imaginierte Bühne ist ebenso real wie eine real existierende, in der Wirkung sogar, ähnlich dem Wasserfall, noch überzeugender.

8 Heiner Goebbels: *Stifters Dinge*, Lausanne 2007.

9 Herboldt/Mohren, unveröffentlichtes Manuskript, Zürich 2014.

10 Manfred Brauneck, Gérard Schneilin (Hg.): *Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek 2007 (1986).