



Katia Beuth

Stadtraum in Performance

Site-specific Performance Art
und die Kunst des Alltags

LESEPROBE



PETER LANG

1. Einführung: Die Stadt in Alltag und Performance

Und wahrscheinlich, denke ich jetzt im nachhinein, habe ich in erster Linie gestaunt. Gestaut über die Vielseitigkeit von Städten, über die merkwürdige Art und Weise, wie sie plötzlich irgendwo mitten auf einer Fläche beginnen, über die täglich wiederkehrende Ebbe und Flut ihrer Bevölkerung, über die Tatsache, daß aus allen Hählen Wasser fließt, daß man immer wieder in allen Restaurants etwas zu essen bekommt, daß man sich so gut in ihnen verbergen kann, daß sie manchmal schon fast vor dem Tode stehen und dann doch nicht sterben, daß sie Kriege überleben, daß sie sich auf dem Untergrund ihrer eigenen Geschichte selbst in einem fort weiterbauen, daß man in ihnen in aller Öffentlichkeit albern sein kann, unbemerkt sterben kann, seine Botschaften von Haß und Liebe an Mauern schreiben kann, daß sie unendlich arm sind und die größten Schätze beherbergen, daß sie die Vergangenheit in ihren Straßennamen bewahren, daß sie ihre Bewohner mal kosen und dann wieder strafen und daß diese Bewohner immer wieder namenlos verschwinden und die Stadt einfach weitergeht, eine Passage, ein Durchgangshaus, eine Seele, die ihre Bewohner dazu benutzt, um sich selbst zu behaupten.¹

Dieses Staunen über die Stadt durchzieht die Performances, mit denen ich mich in dieser Arbeit beschäftigen möchte. Sie alle werden angetrieben von einer Faszination, die nicht einfach zu erklären ist. Worin liegt der Reiz, durch eine Stadt zu gehen, sich hierhin und dorthin treiben zu lassen, zufällige Begegnungen und Entdeckungen zu machen? Was fasziniert uns daran, eine Stadt aus der Ferne zu betrachten, von der Höhe einer Aussichtsplattform, eines Wolkenkratzers, eines Flugzeugs? Warum sind wir von den neuen, gläsernen und stählernen Architekturwundern beeindruckt, können uns aber nur in älteren, Gebäuden, an denen die Spuren vorherigen Gebrauchs sichtbar sind, heimisch fühlen? Warum sind es gerade die heruntergekommenen Viertel, die Kellerkneipen, Unterführungen, leer stehenden Häuser, Graffiti besprühten Brücken und Baubrachten, die ungenutzten oder nicht mehr genutzten Orte, die eine unwiderstehliche Anziehungskraft ausüben und Geheimnisse und Abenteuer versprechen? Warum ist die gleiche Stadt bei Nacht eine ganz andere als am Tage? Warum übt bereits der Name einer Stadt, eines Viertels, einer Straße einen Zauber aus, der unbestimmte Sehnsüchte und Träume weckt und unsere Reisen lenkt?

1 Noteboom, Cees. „Die Sohlen der Erinnerung.“ Aus dem Niederländischen von Helga van Beuningen *Zeit* 49, 1995: 63.

Wir nähern uns der Stadt aus der Vogelperspektive. Mit „Ground Plans for Paradise“, einer Installation der britischen Performancegruppe Forced Entertainment, beginnen wir unseren Erkundungsgang durch die Stadt auf der Aussichtsplattform des World Trade Centers. Von dort oben lädt New York zum Träumen und Phantasieren ein. Die Metropole mit ihrer aufstrebenden Architektur und wimmelnden Menschenmengen erscheint wie eine Miniatur oder ein Modell, beinahe fiktiv, ein Schauspiel oder Trugbild, das nur für den Betrachter aufgeführt oder zuallererst von ihm imaginiert wurde. „Ground Plans for Paradise“ lädt ein, sich in dieser Aufsicht und in den Träumen und Phantasien, die sie inspiriert zu verlieren.

Auf der anderen Seite schafft diese Perspektive jedoch eine hierarchische Struktur: „Blicke, die sehen, ohne selbst gesehen zu werden“². Der Sehende kann die vor ihm ausgebreitete Stadt und ihre Bevölkerung zum Objekt seines Wissens machen. War es vor wenigen Generationen noch unmöglich, diese Perspektive einzunehmen, mehrten sich die architektonischen und technischen Dispositive, die dies heute ermöglichen. Nicht zuletzt ist hier das Netz der Kameraüberwachung zu nennen, das unsere Städte zunehmend dichter durchzieht. In diesem Zusammenhang wird auf die Arbeit der Surveillance Camera Players eingegangen, die sich in allen ihren Stücken mit dieser Problematik befassen.

Mit „Footloose“, einem zweiteiligen Projekt des britischen Performancekünstlers Mike Pearson, verlassen wir die Perspektive dieses „Sonnen- oder Gottesauges“³ und begeben uns hinunter zu den Benutzern der Stadt, nach „unten“, jenseits der Schwelle, wo die Sichtbarkeit aufhört“⁴. Wollte man auf die klassischen Dichotomien zwischen Körper und Geist, Handeln und Denken, Fühlen und Wissen⁵ zurück greifen, so wären wir hier am Pol des Körpers und der Praxis. Indem wir detailliert auf Michel de Certeaus Vergleich der Sprache und des Sprechaktes mit der Stadt und dem Fußgänger eingehen, versuchen wir der Bedeutung des Gehens das nötige Gewicht zu verleihen, von dem der weitere Teil der Arbeit abhängt. Denn, so meine These, erst durch die langsame und wiederholte Bewegung über dieselben Stellen, entlang derselben Straßen, vorbei an denselben Gebäuden entsteht ein körperliches und räumliches Gedächtnis, das de Certeau „praktisches Gedächtnis“ nennt und das sich mit Proust bzw. Benjamin als „*mémoire involontaire*“ verstehen lässt, das eine Vertrautheit mit der Stadt und ein Gefühl der Zugehörigkeit bewirkt und eine Stadt „bewohnbar“⁶ macht.

2 Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976, S. 221.

3 de Certeau, Michel. *Kunst des Handelns*. Übersetzung: Ronald Voullié. Berlin: Merve Verlag, 1988, S. 180.

4 Ebd., S. 181.

5 Chandler, Daniel. *Semiotics. The Basics*. Oxon, New York: Routledge, 2007, S. 90-99.

6 M. de Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 201-206.

„A Decade of Forced Entertainment“ ist eine Performance-Lecture anlässlich des zehnjährigen Bestehens der Gruppe, die sich mit den Möglichkeiten einer Darstellung dieses praktischen Gedächtnisses beschäftigt. Die Performer versuchen, ihre Erinnerungen auf einer Landkarte zu verorten und so ihre innere Topologie mit einer äußeren Topographie in Einklang zu bringen. Dabei stellt sich die Frage, wie sich unsere Vorstellungswelt verändert, da, durch die Medien vermittelt, so viele unserer Erfahrungen aus zweiter Hand stammen. Welcher Art ist unsere Beziehung zu Städten, die wir nur vom Namen her und aus den Medien kennen im Gegensatz zu solchen, in denen wir selbst gewohnt, die wir selbst durchwandert haben?

Mit „Image of Mannheim“, einer Performance von Herma Auguste Wittstock, wenden wir uns dem „abstrakten Raum“ Henri Lefebvres⁷ und dem Großstädter Georg Simmels⁸ zu. Lefebvre argumentiert, dass der heutige Stadtraum das Sehen und das Lesen privilegiert. Durch die zunehmende Geschwindigkeit, mit der wir uns im Auto durch die „autogerechte Stadt“ bewegen, bleibt jener körperliche Gebrauch und jene Erfahrungen aus, die erst die „praktische Erinnerung“⁹ entstehen lassen. Während auf der einen Seite der städtische Raum zunehmend zu einem Transitraum wird, indem seine Architektur es schwer macht, sich zweckfrei und über eine längere Zeit in ihm aufzuhalten, verlangt er auf der anderen Seite eine Wahrnehmung, die weniger ästhetisch oder die Vergangenheit kontemplierend als vielmehr reaktionsschnell und informationsbezogen funktioniert.

Im Kapitel „Nights in This City“ wenden wir uns de Certeaus Begriff des „Nicht-Ortes“¹⁰ zu, mit dem er die symbolische Beziehung zwischen einem Anwesenden (einem Haus, einer Straße, einem Straßennamen) und einem Abwesenden (einer Geschichte, einer Erinnerung, einer Vorstellung) bezeichnet. Mit Hilfe der de Certeauschen „Nicht-Orte“ werden wir dann Forced Entertainments Performance „Nights in This City“ untersuchen und einen genauen Blick auf die Geschichte und Geschichten werfen, die in den Stadtraum eingeschrieben sind. In den Toponymien, den Namen der Straßen, Plätze, Metrostationen, verewigt sich das von Aleida Assmann so genannte „kulturelle Gedächtnis“¹¹. Diese Toponymien üben auf den Touristen eine besondere Anziehungskraft aus, während sie für den Einheimischen eher zu Marksteinen seiner persönlichen Erinnerungen werden, zu Aufbewahrungsorten und Auslösern der „mémoire involontaire“.

7 Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Übersetzung: Donald Nicholson-Smith. Malden, USA; Oxford, UK; Carlton, Australia: Blackwell Publishing, 1991, S. 49, *passim*.

8 Simmel, Georg. *Die Großstädte und das Geistesleben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.

9 M. de Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 171

10 Ebd., S. 58 *passim*.

11 Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H.Beck, 1999, S. 15.

„Nights in This City“ ist ein Spiel mit diesen gefundenen oder erfundenen Namen und mit den Geschichten, die sich an sie knüpfen.

Abschließend möchte ich den Begriff des „Nicht-Ortes“ zu Marc Augé¹² weiter verfolgen und untersuchen, was es für die „*mémoire involontaire*“ und damit für die „Bewohnbarkeit“ einer Stadt bedeutet, wenn ihre materielle Grundlage zerstört wird. Die Sound-Installation „Linked“ des britischen Performancekünstlers Graeme Miller beschäftigt sich mit dem Gedächtnisverlust und der Vernichtung eines „anthropologischen“¹³, durch eine lebendige Geschichte hindurch erlebten Ortes, als sein Wohnviertel einem neuen Autobahnzubringer weichen musste.

Die hier untersuchten Performances gehen von alltäglichen Erfahrungen in und mit der Stadt aus: wie wir durch eine Stadt gehen, in der wir uns auskennen, in der wir uns „blind“ orientieren können; wie wir eine Stadt bereisen, von der uns nur der Name und ein paar Bilder aus dem Fernsehen oder aus Reiseprospekten bekannt sind und in der wir uns mit einem Stadtplan zurecht finden müssen; wie wir eine Vertrautheit mit der Stadt entwickeln, in der wir länger gelebt haben, in der uns Ereignisse zugestoßen sind, in der wir Erfahrungen gemacht haben; wie wir uns in Städte hinein träumen, die wir mit dem Flugzeug überfliegen oder die wir von einem Aussichtspunkt aus der Ferne betrachten; wie sich für uns die Bedeutung der Stadt- und Straßennamen verändert, wenn sie von Touristenzielen zu Stationen des täglichen Lebens werden; wie sich über der städtischen Geographie eine Schicht von Erinnerungen ablagert und wie diese im Zuge von Stadterneuerungsmaßnahmen zusammen mit den Gebäuden auch wieder zerstört werden kann.

Die meisten dieser Performances sind „site-specific“, d. h. die Künstler arbeiten an gefundenen bzw. „gewählten“¹⁴ Orten, für die sie die Performance speziell entwerfen und von denen diese nicht getrennt werden könnte, ohne sie grundlegend zu verändern: „To move the site-specific work is to *re-place* it, to make it *something else*“¹⁵. Site-specific Performances gehen mit einem Ort eine untrennbare Verbindung ein, so dass dieser zum konstitutiven, bestimmenden Moment der Performance wird¹⁶. Der Spielort einer site-specific Performance ist keine „Blue-box“, die unbegrenzt aufnahmefähig alle in sie hinein projizierten Ge-

12 Augé, Marc. *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Übersetzung: Michael Bischoff. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1994.

13 Ebd., S. 53 *passim*.

14 Cliff McLucas in: Kaye, Nick. „Cliff McLucas and Mike Pearson (Brith Gof).“ In *Art into Theatre: Performance Interviews and Documents*. Herausgeber: Nick Kaye, S.209-234. Amsterdam: Harwood Academic Press, 1996, S. 215.

15 Kaye, Nick. *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation*. London, New York: Routledge, 2000, S. 2.

16 „They are inseparable from their sites, the only context within which they are ‚readable‘“ (Mike Pearson in: N. Kaye, Cliff McLucas and Mike Pearson (Brith Gof)).

schichten beherbergen kann, die unabhängig von dem Gebrauch existiert, der zuvor von ihr gemacht wurde. Der Spielort einer site-specific Performance enthält die – mehr oder weniger sichtbaren – Spuren seines vorherigen Gebrauchs, seiner bisherigen Nutzung, Geschichten und Erinnerungen haben sich in ihn eingeschrieben.

A host site might offer a number of things

- a** a particular and unavoidable history
- b** a particular use (a cinema, a slaughterhouse) [...]
- d** a particular political, cultural or social context

In other words, deciding to create a work in a ‚used‘ building might provide a theatrical foundation or springboard [...].¹⁷

Wie Erika Fischer-Lichte gezeigt hat, funktioniert Theater (und Performance) auf der Basis der von ihr so genannten „Theatralität“, d.h. „Theater erzeugt [...] Bedeutung, indem es die von den heterogenen kulturellen Systemen hervorgebrachten Zeichen in ihrer Materialität gebraucht und die solcherart als theatralische Zeichen verwendeten ‚primären‘ Zeichen nach eigenen Regeln ausformt, gruppiert und miteinander kombiniert“¹⁸. Objekte, Gesten, architektonische Komplexe sind in ihrem alltäglichen Kontext – manchmal sehr komplexe – primäre Zeichen¹⁹. Indem das Theater diese primären Zeichen übernimmt, erfahren sie eine theatralische Rahmung, sie sind nun doppelt kodiert als primäre und zugleich ästhetische Zeichen. Die Verwendung im theatralen Kontext lässt das Zeichen jedoch in der Wahrnehmung des Zuschauers nicht unverändert: „Denn indem Theater die materiellen Hervorbringungen der Kultur als seine eigenen Zeichen, als ästhetische Zeichen verwendet, macht es den Zeichencharakter dieser materiellen Hervorbringungen bewußt und weist dergestalt die umgebende Kultur als bedeutungserzeugende Praxis in allen ihren heterogenen Systemen aus“²⁰. Wird also die Stadt in ihrer konkreten Materialität durch die Performance ästhetisch gerahmt, rückt einerseits unser alltäglicher Umgang mit ihr in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit und andererseits wirkt die Performance auf den alltäglichen Umgang zurück. Die Möglichkeiten und Freiheiten, die in der Theatralisierung

17 N. Kaye, Cliff McLucas and Mike Pearson (Brith Gof), S. 213.

18 Fischer-Lichte, Erika. *Semiotik des Theaters*. Bd. 1. Das System der theatralischen Zeichen. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1983, S. 196.

19 Roland Barthes hat in „Mythen des Alltags“ die Polysemien alltäglicher Zeichen untersucht: Durch den „gesellschaftlichen Gebrauch, der zu der reinen Materie hinzutritt“ (S.86), bedeutet ein Zeichen (ein Objekt etc.) immer mehr als nur eine praktische, denotative Funktion. Der neue Citroën D.S. ist zunächst ein Transportmittel, gleichzeitig bedeutet er jedoch „Beherrschung der Natur“, „Kontrollierte Kraft“, „Komfort“, „Göttliches Fahrgefühl“ (Déesse) etc. (Barthes, Roland. *Mythen des Alltags*. Übersetzung: Helmut Scheffel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964, S. 76-78).

20 E. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, S. 197.

bzw. Ritualisierung alltäglicher Handlungen, Umgebungen und Objekte entstehen, scheinen im Alltag wieder in ihnen auf. Indem die Performances die Aufmerksamkeit auf den „allernächsten Nahbereich“²¹ lenken, auf das als bekannt vorausgesetzte städtische Umfeld, auf das Banale, Alltägliche, in dem wir uns jeden Tag bewegen, rücken sie unsere alltäglichen Wahrnehmungskonventionen und Verhaltensmuster in den Mittelpunkt der Performance und stellen sie zugleich auch in Frage. Gerade in der Performancekunst geht es nicht nur um ein lesendes, rationalisierendes Betrachten, um ein distanziertes und interpretierendes Verhältnis zwischen Teilnehmer und Performance-Ereignis, um einen abgegrenzten Raum der Fiktion (Bühnenraum), dem ein aufgeklärter und essentiell unbeteiligter Zuschauer im Zuschauerraum gegenübersteht, sondern auch um ein Erleben, das immer auf den Teilnehmer selbst zurück verweist, auf seine Wahrnehmung und sein Gedächtnis. Performancekunst macht den Teilnehmer auf den aktiven Beitrag aufmerksam, den er sowohl bei der Bedeutungskonstitution als auch bei der Konstitution der Performance überhaupt sowie allgemeiner in jeder sozialen Situation durch seine reine Anwesenheit, seine körperliche Präsenz leistet. Die alltäglichen Praktiken, die die Beziehung des Zuschauers zur Stadt konstituieren, erfahren in der Performance ihre Rückwendung auf den Alltag des Zuschauers.

Zur Analyse der Performances als Entdeckungsreisen im „allernächsten Nahbereich“, als künstlerische, anthropologische, archäologische, soziologische Erkundungsgänge im alltäglichen Leben, bieten sich einige „Theorien des Alltagslebens“ an, die in den 1950er Jahren in Frankreich ihren Anfang genommen haben. Zur „ersten Generation“ gehört der marxistische Soziologe Henri Lefebvre²² mit seinem dreibändigen Werk „Kritik des Alltagslebens“²³. Mit ihm in engem persönlichen und wissenschaftlichem Kontakt standen Michel de Certeau, der seine Theorien zum Alltagsleben in der „Kunst des Handelns“²⁴ veröffentlichte, Roland Barthes mit den „Mythen des Alltags“²⁵ und dem „Reich der Zeichen“²⁶ sowie die Situationisten, eine politische und künstlerische Avantgarde der 50er und 60er Jahre. In der Phase der Rezeption und Diversifikation ihrer Theorien nach 1980 schließt sich an Lefebvres Raumtheorie unter anderen der Geograph

21 M. Augé, Orte und Nicht-Orte, S. 68.

22 In den 1980ern sind die „Theoretiker des Alltagslebens“ in den Cultural Studies in Großbritannien und den USA angekommen, so dass sie in neueren englischsprachigen Texten als „cultural theorists“ bezeichnet werden.

23 Lefebvre, Henri. *Kritik des Alltagslebens*. 3 Bde. München: Hanser, 1974/75.

24 M. de Certeau, *Kunst des Handelns*, 1988.

25 Barthes, Roland. *Mythen des Alltags*. Übersetzung: Helmut Scheffel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964.

26 Barthes, Roland. *Das Reich der Zeichen*. Übersetzung: Michael Bischoff. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.