

THEATERRAUM ALS ERFAHRUNGSRAUM: ENTFÜHRUNG ZU GRENZGEBIETEN

„Eraritjaritjaka. Musee des Phrases“ – eine Aufführung von
Heiner Goebbels nach Texten von Elias Canetti

Klára Molnár

Mediatization as a term as: [...] the process whereby the traditional arts [...] come to consciousness of themselves as various mediatic system.¹

Heiner Goebbels' Inszenierung „Eraritjaritjaka.“² Musee des Phrases“ ist der letzte Teil einer Trilogie. Die einzelnen Teile werden nicht nur durch die Person des Regisseurs und des Szenen- und Lichtdesigners Klaus Grünberg und des Akteurs André Wilms zu einer Einheit, sondern auch durch das gemeinsame Thema. Die dreiteilige Aufführungsreihe behandelt die Bezugspunkte und Grenzen der menschlichen Wahrnehmung. Der dritte Teil der Trilogie hinterfragt die Orientierungspunkte der menschlichen Wahrnehmung, indem das Draußen und Drinnen, das Hinten und Vorne, das Lebendige und seine Abbildung in den verschiedensten Variationen und Kombinationen präsentiert werden. Goebbels versucht hier die menschliche Wahrnehmung bzw. ihre Grenzen durch die Verwendung elektronischer Medientechnik zu thematisieren und somit auf Wahrnehmungssituationen mit und in den elektronischen Medien Bezug zu nehmen. Er thematisiert mit seinen Bildern und Konzepten den flüssigen Charakter der Grenzen: die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Realität, Wahrheit und Betrug, dem Lebendigen und seinem Abbild, Mensch, Tier und Maschine.

Eine ausgewählte Szene der Aufführung zeigt Momente der genannten Aufführung, in denen die Grenzen unserer Wahrnehmung verstärkt hervortreten.

Während der ganzen Aufführung agiert ein einziger Akteur auf der Bühne; neben ihm erscheinen nur Musiker – *The Mondrian Quartett* aus Amsterdam –

¹ Jamson, Frederic: *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC 1991. Zitiert nach Auslander, Philip: *Liveness. Performance in a mediatized culture*. London, New York 1999, S. 5.

² „Eraritjaritjaka“ ist ein archaischer poetischer Ausdruck auf Aranda, bedeutet: voller Verlangen nach etwas was verloren gegangen ist.“ Zitiert nach dem Programmheft der Aufführung.

und eine kleine, schwarze, ferngesteuerte Maschine, die durch ihre Bewegungen zum Mitagierenden auf der Bühne wird.

In einer Szene geht der Akteur aus dem Bühnen- und Theaterraum hinaus, wird dabei von einer Kamera verfolgt und gefilmt. Wir sehen *ihn* von diesem Moment an nur durch die Kamera. Seine Gestalt erscheint *als* gefilmte Bilderfolge auf der Projektionsfläche, die an der Hinterwand der Bühne befestigt wurde. Die Kamera ist bei allen seinen Aktionen mit dabei. Die Bilder zeigen, wie er aus dem Theatergebäude hinausgeht, sich in ein Auto setzt und wegfährt, dann in ein Haus hineingeht, eine Tür aufmacht, die er dann hinter sich wieder zumacht. Die projizierten Bilder zeigen den Akteur in (s)einer Wohnung zwischen alltäglichen Gegenständen: Er zieht sich um, öffnet Briefe, kocht und isst, währenddessen er die ganze Zeit zu uns spricht. Er ist also der Kamera gewahr und spielt mit/mit uns/uns. Er spricht Worte und Sätze von Canetti, die zu *seinen Worten* werden. Als jemand an der Tür klingelt, verwandelt er sich in den Professor aus „Die Blendung“: Er ist Kien.

Die Form der Projektionsfläche zeichnet die Form eines Hauses nach. Diese Form ist als ein kleines Maketthaus aus Papier in einer früheren Szene bereits auf der Bühne aufgetaucht. Die Vorderwand des kleinen Maketts wird diesmal in maßvoller Vergrößerung auf die Hinterwand der Bühne projiziert, und dient von nun an als Projektionsfläche für die Bilder. Das „Haus“ wird nach einer Weile nicht nur mit einer großen Projektion bestrahlt, sondern Bilder verschiedener Größen werden übereinander gelagert. Aus den dunklen Fensterlöchern werden leuchtende Welten, die einen Blick *in die Wohnung* gewähren. Die Projektionsfläche verwandelt sich in ein durchleuchtetes Haus – als hätte man die Vorderwand eines Hauses abgebaut. *Ein durchleuchtetes Haus*.

In dem Haus agiert der Akteur, zu dem sich später auch die Musiker gesellen: Sie gehen einfach von der Bühne, (aber nicht hinaus – wie der Akteur –, sondern) hinter die Projektionsfläche, aber im nächsten Moment erscheinen sie auf der Projektionsfläche als Teil des Geschehens. Die Unmöglichkeit dieser Szene wird uns erst viel später bewusst, als der Akteur am Ende des Spiels ganz einfach – als wäre er niemals aus dem Haus hinausspaziert – auf der Bühne erscheint. Zugleich draußen und drinnen sein? Wer war wo? Wo ist draußen und wo ist drinnen? Wo war hier ein Bruch? Wurde ich manipuliert, ohne es eigentlich bemerkt zu haben? Ist das eine natürliche Möglichkeit der Bühnenwirklichkeit? War der Akteur also in dem Haus? Ist er gar nicht weggegangen? Er saß doch im Auto!/? Wir haben es doch mit den eigenen Augen gesehen!/? Gesehen haben wir mit den Augen, die durch die Kamera geführt worden sind. Goebbels scheint die Grenzen unserer Wahrnehmungsapparatur dadurch aufzeigen zu wollen, dass er sie bis zu den Grenzen treibt, wo *keine Möglichkeit der Wahrnehmung der Wahrnehmung mehr besteht*.

In dieser Szene werden wir räumlich entführt, indem der Akteur aus dem Theatergebäude hinausgeht, was wir mit Hilfe der Kamera verfolgen können. Es

ist aber eben keine körperliche Entführung: Wir bleiben nämlich auf unseren Plätzen sitzen. Nur der Raum bzw. die räumlichen Bezugspunkte ändern sich grundlegend: Nicht nur ein imaginärer Raum der Bühnenwirklichkeit führt uns in andere Gegenden, sondern der Akteur selbst begibt sich in andere Räume. Er/Sein Bild bleibt aber weitgehend immer noch mit uns in demselben Raum. Er verlässt uns *nur* körperlich. Wird er von der Kamera entführt? Oder wird er von der Kamera verfolgt? Eine Jagd nach dem Körper.

Heiner Goebbels arbeitet mit Canettis Texten, die er zur Komposition seiner Bühnensprache benutzt, wo Körper, Sprache, Musik und Bild gleichberechtigt in ihrem Nebeneinander ineinander aufgelöst werden. Canettis Texte mit der Musik der Aufführung scheinen sich Hand in Hand als Leitmotive durch die Aufführung hindurchzuziehen. Die ausgewählten Textstellen aus dem Lebenswerk werden nicht als eine überdimensionierte (Tarn-)Kappe der Aufführung übergestülpt, sondern viel mehr durchströmen sie die Aufführung als Fluss mit der Musik vereinigt und verheimlicht. Ströme und Schritte – Worte und Musik. Mit Canettis Worten:

Eine neue Musik erfinden, in der die Töne in schärfstem Gegensatz zu den Worten stehen und die Worte auf diese Weise verändern, verjüngen, mit neuem Inhalt füllen. Worten ihre Gefährlichkeit nehmen, durch Musik. Worte mit neuen Gefahren laden durch Musik. Worte verhaßt, Worte beliebt machen, durch Musik. Worte zersprengen, Worte vereinigen, durch Musik.³

An einer anderen Stelle schreibt er aber Folgendes:

In der Musik *schwimmen* die Worte, die sonst *gehen*. Ich liebe den Gang der Worte, ihre Wege, ihre Haltepunkte, ihre Stationen, ich mißtraue dem Fließen.⁴

Die Szenen der Aufführung schmelzen mit der Musik und mit Canettis Worten zusammen, die zu einem Fluss anschwellend einem entgegenströmen. Die Strömung ist schnell, klar, tief und verführerisch – wir springen und werden weggeschwemmt. Wir lassen uns treiben, und erst später merken wir, dass wir schon längst unbekannte Gegenden um uns herum haben. Wir tauchen ein – in das Hier und Jetzt. Wir geben uns hin – dem Moment. Wir sind nur das Gewahren – im Hier und im Jetzt. Bilder, Sätze, Gegenstände, lebendige Maschinen tauchen auf –, und wir sind nicht mehr sicher, ob wir (es) verstehen. Verstehen wir die Worte? Sehen wir tatsächlich das, was wir zu sehen glauben? Wir merken allmählich, dass unsere Entführung eigentlich eine Engführung ist: Wir sehen auf den schmalen Pfaden der (Selbst-)Erfahrung unsere Vor-Stellungen, Vor-Führungen, Prä-Konzeptionen entgegenkommen. Zwei Welten prallen hier

³ Canetti, Elias: Die Provinz der Menschen. Aufzeichnungen 1942–1972, München 1973.

⁴ Ders.: Das Geheimherz der Uhr. Aufzeichnungen 1973–1985. München 1987.

aufeinander, die aber nicht in Kampfstellung einander entgegentreten, sondern sich zu einem freundschaftlichen Austausch bereit zeigen. Die Entführung raubt uns den Grund und raubt uns auch unsere Einschätzungen, unsere Antworten – es bleiben nur Fragen.

Goebbels Aufführung hinterlässt in einem vor allem Unsicherheit. Sie bewirkt eine bestimmte Bodenlosigkeit, indem Selbstverständlichkeiten ins Wanken gebracht werden. Es werden nicht nur Darstellungsmodi hinterfragt, die Auseinandersetzung greift weit tiefer: Es wird nämlich an den Grundlagen der menschlichen Wahrnehmung gerüttelt. Die Aufführung ruft eine Art Krise hervor, die weniger existenzieller Art ist, als viel mehr *unsere Wahrnehmungsmuster in Frage stellt*. Unsere Wahrnehmungsmuster, unsere Welterfahrung werden hier nämlich als unzuverlässig hingestellt. Eine Aus-stellung der Wahrnehmung, indem die Wahrnehmungsorgane in mehrfacher Weise aus der Bahn geworfen werden. Sie treten aus *der* Ordnung, ohne Unordnung zu zeigen – *eine Umordnung*.

Wir – als Zuschauer – haben nicht damit gerechnet und wahrscheinlich uns auch nicht darauf bewusst eingelassen, dass unsere Augen und Ohren so einfach zu hintergehen sind, dass sie tatsächlich so hilflos sind. Wir haben anscheinend Informationen wahr-genommen, die uns unsere Wahrnehmungsorgane vermittelt haben. Wir neigen tatsächlich dazu, Wahrgenommenes wahr-zunehmen, indem wir uns auf unsere Augen und Ohren bei der Wirklichkeitskonstruktion stützen und verlassen. Goebbels schaltet in dieser Aufführung Vermittlungsstrategien ein, um uns auf diese Tendenzen aufmerksam zu machen. Er stellt verschiedene Wahrnehmungssituationen nebeneinander, um über die Relativität dieser zu reflektieren bzw. reflektieren zu lassen. Er versucht eben durch die Brüche, die durch den Einbezug der Kamera erfolgen unsere Wahrnehmungsmuster zu thematisieren. Durch die Brüche wird uns nämlich das Grundprinzip der Wahrnehmung bewusst: Alles Wahrnehmbare hängt von der Wahrnehmungssituation, von dem Wahrnehmenden, von den Vermittlungsstrategien usw. ab: „[...] so geht es nicht mehr um etwas, das *hinter* den Erscheinungen liegt, sondern um etwas, das *an* ihnen erfahren werden kann.“⁵

Entsprachen die projizierten Bilder der körperlichen Wirklichkeit der Bühne? Ist also die projizierte Wirklichkeit real? Wie sind Realität und Wirklichkeit in diesem Fall voneinander zu trennen? Ist Wahrheit immer das, was wir wahrnehmen?

Die Unterscheidung von Realität und Wirklichkeit ist in gewissem Sinne ein Notbehelf und gegenüber der Alltagssprache eine Härte. Die Ausdrücke werden umgangssprachlich so verwendet, als könnten sie sich jeweils vertreten. [...] Realität, von lateinisch *res*, verweist schon von sich aus auf das Feld von Gegenstän-

⁵ Alexander von Humboldt zitiert nach Böhme, Gernot: *Asthetik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München 2001, S. 109.

den und Sachen. [...] Wirklichkeit dagegen leitet sich von Wirken her, und der Terminus grenzt eher ab gegen das, was nicht wirkt, vielleicht bloß ruht oder bloße Potenz ist. Wirklichkeit bezeichnet deshalb eher das Seiende im Zustand der Aktualität.⁶

Eben diese Aktualität zeichnet alle Wahrnehmungssituationen aus, indem sie immer an das *Hier und Jetzt* gebunden sind. Sie können also niemals von den zeitlichen, räumlichen Faktoren – von der Wahrnehmungssituation – getrennt betrachtet werden. Diese Aktualität gilt aber nicht nur für die Wirklichkeit, sondern auch für die Realität. Sowohl Wirklichkeit als auch Realität können nur in dem gegenwärtigen Augenblick, und zwar durch die Wahrnehmung erfahren werden. Dieses Nebeneinander bzw. Ineinanderfließen von Realität und Wirklichkeit wird in dieser Aufführung durch die verwendeten Medien hervorgehoben. Goebbels versucht uns hier nämlich darauf aufmerksam zu machen, dass die gegenständliche/greifbare Realität – die wir oft als Wahrheit deuten – oft nicht mit unseren Erfahrungen einhergeht. Diese Tendenz ist heutzutage verstärkt zu beobachten, da die Kluft zwischen Realität und Wirklichkeit in den elektronischen Medien eben dadurch sichtbar wird, dass sie oft zusammenrutschen. „Die moderne Beherrschung der Medien hat dazu geführt, dass beständig Wirklichkeit ohne Realität produziert wird, ohne sie auf Realität hin zu transzendieren.“⁷ Wie sind aber dann Wahrheit bzw. Wirklichkeit und Realität zu erkennen? Ist Wirklichkeit und Realität bzw. Wahrheit durch die Wahrnehmungsorgane – Augen und Ohren – zu erkennen? Sind diese Fragen an das elektronische Zeitalter gebunden, wo durch die Reproduzierbarkeit die Originalität der Gegenstände in Frage gestellt wird, und dadurch eine Orientierungslosigkeit im Wahrnehmungslabyrinth herrscht? Oder ist dieses Phänomen den Medien eigen, indem sie den Inhalt immer auf eigene Weise übersetzen und sich diesen somit *einverleiben*? Wären somit Medien als Form, als Verkörperung(sstrategien) zu verstehen, die Dingen ein wahrnehmbares Aussehen (ver)leihen? „[...] Wahrnehmen bedeutet immer auch zugleich Nichtwahrnehmen.“⁸ Die Grenzen der Wahrnehmung waren sicherlich vor der Zeit der elektronischen Medien sichtbar. Wahrnehmung thematisiert sich also heutzutage einfach anders, indem die elektronischen Medien die Relativität von Wahrnehmungssituationen verstärkt hervortreten lassen.

Bei Aufführungen, die elektronische Medien neben dem menschlichen Körper als Medium auf die Bühne stellen, tauchen in diesem Kontext unweigerlich immer wieder Fragen in Bezug auf *liveness*⁹ und *Authentizität* der Aufführung

⁶ Ebd., S. 160.

⁷ Ebd., S. 161.

⁸ Hoffmann-Axthelm zitiert nach ebd., S. 33.

⁹ Der Begriff wird hier im Sinne von Philip Auslander verwendet. Vgl. Auslander, Philip: *Liveness* (= Anm. 1).

auf. Die Frage der *Authentizität* geht in diesen Fällen meistens auf den Problemkomplex zurück, der die Frage von *liveness* an mehreren Stellen berührt.

Die Frage von *liveness* von Bildern – die Bestandteile einer Theateraufführung sind – hat zwar mit der *liveness* der Aufführung Berührungspunkte, die zwei Begriffe hängen aber nur unmittelbar zusammen. Ob die Bilder eine unmittelbare Präsenz vertreten – also ob sie *live* (und damit *authentisch*) sind – hat keinen unmittelbaren Einfluss auf die *liveness* der Aufführung selbst.

Im Falle einer Theateraufführung ist *liveness* viel mehr die Frage der *Gegenwärtigkeit*: die gleichzeitige Präsenz von Zuschauern und (Theater)Ereignis (in demselben Raum). Aus diesem Blickwinkel erscheint die Frage, ob die elektronisch vermittelten Bilder gleichzeitige Begebenheiten erscheinen lassen oder aufgezeichnete Vorfälle vergegenwärtigen, nicht relevant. Erika Fischer-Lichte beschäftigt sich in ihrem Essay „Wahrnehmung und Medialität“ mit der Frage von *liveness* in Bezug auf die elektronisch hergestellten Bilder im Kontext einer Aufführung und kommt bei ihrer Reflexionen auf folgende Gedanken:

Wenn man ‚liveness‘ nicht als einen normativen und ideologischen, sondern als einen deskriptiven Begriff verwendet, mit dem die gleichzeitige körperliche Anwesenheit von Akteuren und Zuschauern im selben Raum gemeint ist, dann belegt *Trainspotting* nachdrücklich, daß die Verwendung von Technologie die ‚liveness‘ von Theater in keiner Weise beeinträchtigt. Vielmehr mag sie die Zuschauer dazu anzuregen oder geradezu herauszufordern, die verschiedenen Modi der Wahrnehmung, die von den verschiedenen Medien ermöglicht bzw. postuliert werden, zu reflektieren.

Der Einsatz von Technologie in einer Aufführung kann also kaum als ein Kriterium gelten, mit dem sich ihre *Gegenwärtigkeit*, ihre ‚liveness‘ messen lässt. Nicht ihre ‚liveness‘ als solche wird davon affiziert, wohl aber die Perspektiven, Modi und Gewohnheiten der Wahrnehmung.¹⁰

Wie aus diesem Zitat auch zu entnehmen ist, wird nicht die *liveness* einer Aufführung durch die elektronischen Bilder beeinflusst, sondern viel mehr die Form und die Modi ihrer Wahrnehmung. Goebbels geht in diesem Fall noch weiter und zeigt uns unsere Wahrnehmungsstrategien, indem er die Modi und Perspektiven der Wahrnehmung durch den Einsatz der projizierten Bilder thematisiert. *Eine Ausstellung der Sinne*. Er zeigt nämlich die Grenzen unserer Wahrnehmung an, indem er sie in die Gebiete des Nicht-Wahrnehmbaren führt: Hier versucht er unsere Neigung zu Selbstverständlichkeiten und Eindeutigkeiten zu hinterfragen. Er tut es eben durch das Nebeneinander von *live*-Bildern und aufgezeichneten Bildern, und somit unterstreicht er wiederum unsere oben ange-

¹⁰ Fischer-Lichte, Erika: Wahrnehmung und Medialität. In: Dies.: Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative. Tübingen, Basel 2001, S. 315.

führte These: liveness einer Aufführung ist nicht an der liveness der verwendeten Bilder festzustellen und festzuhalten.

Projizierte Bilder in dieser Theateraufführung scheinen viel mehr die Möglichkeit eines Blickwechsels zu bieten, indem sie mit Perspektiven-, Kontext- und Dimensionenwechseln in der Darstellung operieren. Sie rufen nämlich Perspektivenwechsel und einen Wechsel im Modus der Wahrnehmung hervor. Sie verwenden verschiedene Darstellungsweisen nebeneinander, und führen sie sogar ineinander, indem sie sie miteinander verschmelzen lassen. Die Grenzen von Zeit und Raum, von Gegenwärtigkeit und Abwesenheit, Körperlichkeit und Bildhaftigkeit rutschen zusammen und ergeben die Möglichkeit für Reflexionen.